

EL DRAMA FRANCÉS

M^a JESÚS GARCÍA GARROSA

Algunas consideraciones generales

Una nueva fórmula teatral, el drama, irrumpía en el panorama literario del siglo XVIII, alterando así la tradicional división aristotélica de la poesía dramática, que sólo contemplaba dos formas, tragedia y comedia. Esa condición de género nuevo, híbrido, y la pretensión de Denis Diderot, su creador, de ocupar un lugar, hasta entonces inexistente, entre los dos géneros puros, se deja ya sentir, sin ahondar en los aspectos específicamente poéticos, en el problema de la denominación, cuestión fundamental que es necesario aclarar a la hora de cuantificar y analizar las obras francesas que se vertieron en español de un género que no cuenta con una tradición de siglos que determine sus límites y características.

El presente capítulo se ocupa del «drama» en España, pero ese calificativo no designó siempre ni de la misma forma las obras que actualmente consideramos como tales. Bajo el epígrafe de «dramas» englobamos hoy piezas dramáticas que, desde 1735 hasta entrado el siglo XIX, se denominaron en Francia *comédies larmoyantes*, *genre sérieux*, *dramas*, *tragédies bourgeoises*, o incluso, simplemente *comédies* o *tragédies*.

Los primeros intentos de creación de un género intermedio entre la comedia y la tragedia se deben a Pierre-Claude Nivelles de la Chaussée,¹ quien, entre 1735 y 1751, escribió ocho *comédies* a las que la crítica y los puristas, poco dispuestos a aceptar aquel «género bastardo», aplicaron el calificativo de *larmoyantes*, denominación que, como veremos, fue la primera en entrar en nuestro país.

En 1757 Diderot publica *Le fils naturel*, al que sigue, en 1758, *Le père de famille*. Son el inicio del *genre sérieux*, que el propio Diderot definió en los *Entretiens sur 'Le fils naturel'* y en el *Discours de la poésie dramatique*.² La lista de

1. El estudio más completo sobre este autor y el significado de su innovación dramática sigue siendo el de Lanson 1970.

2. La cuestión de la denominación del nuevo género en los escritos de Diderot es, en realidad, bastante más compleja, como puede verse por estas líneas en las que describe un esquema dramático completo: «J'ai essayé de donner, dans *le Fils naturel*, l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie. *Le Père de famille* [...] est entre le genre sérieux du *Fils naturel* et la comédie. Et [...] je ne désespère pas de composer un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie» (*Discours de la*

denominaciones para el nuevo género empezó a ampliarse desde entonces. En su *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1769), Beaumarchais se refiere en ocasiones al *genre sérieux* como *drame sérieux et touchant*, *drame sérieux* o *tragédie domestique*, mientras que Mercier prefiere la denominación de *drame* en *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773). Tanto uno como otro dejan constancia de que el adjetivo *larmoyant* sigue aplicándose a estas obras con connotaciones despectivas.

Esto por lo que se refiere a los escritos teóricos, porque las piezas que se dan a la escena dudan a la hora de elegir una denominación. Diderot llamó *comédies* a sus dos obras, como hizo Sedaine con *Le philosophe sans le savoir* (1765); Mercier optó por *drame* en casi todas sus obras, lo mismo que Baculard d'Arnaud. Más infrecuente fue la denominación *tragédie bourgeoise*, en obras como *Beverley* o *Les amants désespérés*, ambas de 1768.

A partir de 1765 la música se convierte en algunas obras en un ingrediente más del drama, y surgen en consecuencia nuevas denominaciones: *dramas à ariettes*, *dramas mêlés de musique*, *opéras-comiques larmoyants*. La oleada de obras alemanas que empezaron a traducirse hacia 1800 impuso de forma casi sistemática la denominación de *drame*, mientras el terror de las novelas góticas encontraba también cabida en el drama; y ese «pathos» de reminiscencias trágicas hizo frecuente la denominación de *tragédie*.³

En España, la situación parece aún más compleja. En 1751, el mismo en el que traduce *Le préjugé à la mode*, de Nivelles de la Chaussée, Ignacio de Luzán publica sus *Memorias literarias de París*, en donde hace una referencia a las comedias que estaban de moda en la capital francesa en aquellos años:

Mr. de la Chaussée, de la Academia Francesa, es Autor de excelentes comedias, a quienes se les ha dado el epíteto de *Larmoyantes* (llorosas), por los tiernos afectos que en ellas exprime con grande arte el Autor. (Luzán 1751: 79-80)

La denominación parece adecuada: «comedias llorosas» es la traducción castellana del término que ha acabado por imponerse y con el que todos conocían estas obras. Pero no sucede lo mismo cuando, en 1773, se celebra la famosa tertulia de Olavide en Sevilla de la que saldrían las primeras obras españolas del nuevo género: «Se ventiló cuanto había que decir acerca de la comedia en prosa a la

poésie dramatique, París, Larousse, 1975, p. 24). Cinco formas dramáticas que quedan reducidas a cuatro unas líneas más adelante: «Voici donc le système dramatique dans toute son étendue. La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie, qui aurait pour objet nos malheurs domestiques; la tragédie, qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands» (p. 25).

3. Para las diferentes denominaciones del *drame* remito al «Index des drames» incluido en Gaiffe 1971: 557-577, así como a la segunda parte del libro: «Histoire du genre», 151-246.

Armoyante (sic) o tragicomedia que entonces era de moda en Francia», escribe Ceán Bermúdez (1814: 312).

En 1773, la *comédie larmoyante* estaba ya ampliamente superada, el *genre sérieux* tenía dieciséis años de vida, y era precisamente el género de moda. Por otro lado, Nivelles de la Chaussée escribió todas sus obras en verso, norma que siguieron casi todos sus continuadores, hasta que Diderot estableció como una característica esencial del drama el estar escrito en prosa. En consecuencia, los autores españoles que se reúnen para debatir sobre las últimas corrientes dramáticas francesas hablan propiamente del *drame*, al que confunden todavía, en su denominación, con la etapa anterior.

Desde esa fecha, y hasta que el drama romántico sustituyó a las piezas al gusto sentimental, la relación de denominaciones es amplísima, a veces confusa, pero siempre muy ilustrativa de los componentes heterogéneos de estas obras y de su diferente valoración en todos los sectores de la vida teatral.

Más de veinte denominaciones he podido recopilar en textos coetáneos: comedia sentimental, sensible, patética, seria, plañidera, lacrimosa, lacrimógena, lacrimante, llorona, llorosa, lastimosa, lastimera, triste, tierna, burguesa, urbana; drama; drama sentimental, drama lloroso, drama trágico; tragicomedia; tragedia, tragedia urbana, tragedia ciudadana (véase García Garrosa 1990: 46-51, Carnero 1983: 41-42 y Lafarga 1988).

Esta variedad de denominaciones para un mismo fenómeno literario permite extraer una serie de conclusiones. Parece claro, en primer lugar, que el drama, género intermedio entre la tragedia y la comedia, se considera en España más cerca de esta última; de ahí la preferencia por la forma «comedia» acompañada de un adjetivo que la distinga de la comedia clásica y especifique sus contenidos y sus recursos. Resulta también evidente, como señaló hace unos años Jorge Campos (1969: 90), que los adjetivos reseñados pertenecen a dos campos semánticos bien definidos: las lágrimas y la ciudad. Con ello se ponen de manifiesto dos de las características más destacadas del nuevo género, por oposición a los clásicos: el sentimentalismo, que es su base dramática y filosófica; y la burguesía, cuyos problemas y *conditions* pretende reflejar.

La insistencia en los adjetivos relacionados con las lágrimas induce a pensar que muchas de esas denominaciones eran burlescas y satíricas, fruto de quienes no veían con buenos ojos estas obras, «mezcla harto reprobable de lo cómico y lo trágico»,⁴ y censuraban la moda de llorar sin medida en piezas que se llamaban «comedias». Sirvan como ejemplo estos testimonios. Moratín, que denomina «tragicomedia» *El delincuente honrado*, habla del «drama sentimental, que por el abuso que de él se hacía fue motejado con el nombre de comedia llorona».⁵

4. Comentario del *Memorial literario* (1805) a *La mujer de dos maridos*.

5. «Discurso Preliminar» a sus *Comedias* en Fernández de Moratín 1944: 318, nota 14.

La revista *Efemérides* publicó el 4 de enero de 1804 una «Carta segunda sobre el estado de nuestro teatro», en la que leemos: «Las comedias sentimentales, que por sátira se llaman *lloronas*, se ven con gran placer». Y en 1802, en el prólogo a su comedia satírica *El gusto del día*, Andrés Miñano utiliza varias denominaciones para referirse a esta clase de obras con una intención sobre la que no quedan dudas:

El gusto del día tiene por objeto contener los progresos de las Comedias tristes o lastimeras. El Autor conoce bien lo arduo de su empresa; sabe muy bien que esta especie de Dramas sentimentales lleva en sí misma grande atractivo y recomendación. Nada a la verdad era tan difícil como hacer reír en el teatro [...], y así la cosa se redujo a presentar Comedias romanescas, que eran menos la pintura fiel de las ridiculeces de los hombres, que unos ensayos de aquella Tragedia urbana, o especie bastarda de Poesía, que no siendo ni trágica ni cómica, manifiesta en sus Autores la impotencia de hacer ni Tragedias ni Comedias. [...] Desengañémonos, si se trabaja en el gusto de la Comedia plañidera es sólo por ser este género mucho mas fácil que el otro. (Miñano 1802: I y XIV-XV)

Por lo que se refiere a las obras en sí y a sus encabezamientos, las posibilidades de denominación parecen reducirse. De los dramas traducidos entre 1751 y 1808 que figuran en el catálogo, y considerando en el recuento las diferentes versiones de un mismo título francés, la mayoría se decantan por la denominación de «comedia» (52); hay 17 «dramas», 1 «drama trágico», 1 «drama sentimental», 2 «tragedias», 2 «tragedias urbanas», 2 «tragicomedias», 1 denominada «drama o tragedia», 1 «pieza», y 4 obras que no tienen especificación alguna sobre el género. De tres de estas obras conservamos dos manuscritos con idéntico texto pero encabezados por el término «drama» uno y «comedia» el otro; y de otra pieza se hicieron, con idéntico texto, ediciones diferentes denominadas en un caso «comedia» y en otro «tragedia urbana».

No parece que pueda aplicarse el criterio cronológico a la hora de justificar la preferencia por unas denominaciones u otras. Ya en los años 70 aparecen las de «tragedia» y «drama», y en 1808 sigue siendo la más habitual la de «comedia».

Esta variedad de denominaciones -que responde en buena medida a ese carácter innovador del drama y a su naturaleza oscilante entre rasgos de la tragedia y de la comedia, dada su posición intermedia entre ambas- es una de las principales dificultades que se presentan a la hora de establecer un corpus de las traducciones españolas de dramas franceses. No hay duda respecto a los «dramas», «dramas sentimentales» o «tragedias urbanas»; pero en cuanto a las «comedias» y «tragedias» la selección ya no es tan sencilla.

La sensibilidad -o su traducción literaria, el sentimentalismo- es el elemento más característico del drama, pero no es exclusivo; con la lógica evolución a través de los años, ese sentimentalismo es una constante de época que

empañá, en mayor o menor medida, todas las manifestaciones literarias del Setecientos. En consecuencia, en obras de otros géneros los toques sentimentales aparecen constantemente, y encontramos, por ejemplo, comedias heroicas cuya frontera con el drama es difícil de determinar. El problema de la tragedia es diferente. En este mismo libro, Juan Antonio Ríos explica con mucha claridad que el fracaso de la tragedia en España -de la tragedia fiel a los cánones clásicos- se debió en gran medida a la falta de interés del público por personajes y situaciones muy alejadas de su propia realidad. Ante este hecho, se produjo una evolución del modelo trágico; la tragedia, cito sus propias palabras: «tuvo que renunciar a bastantes de los rasgos que la definen como clásica, acercarse a otros géneros» (p. 76). La tragedia se fue aproximando al drama, y éste, al acaparar temas, recursos y objetivos que antes tenían los dos géneros «puros», se convirtió en un aglutinante que al finalizar el siglo había desdibujado por completo el panorama genérico de la poesía dramática.⁶

Tampoco es fácil establecer un catálogo de traducciones de dramas franceses -el problema afecta por igual a los demás géneros- cuando no siempre se constata en las ediciones o manuscritos españoles su condición de traducción, o cuando el pretendido texto original hispano es una velada adaptación de algún modelo francés. El catálogo de Francisco Lafarga (1983-1988), base insustituible de este trabajo, ha venido a solucionar ese problema, aunque la posibilidad de encontrar nuevas traducciones o adaptaciones seguirá siempre abierta.

En cuanto a los criterios seguidos por los autores españoles a la hora de elegir textos franceses para verter al castellano, no podemos establecer una norma única. Los motivos para traducir dramas varían, como veremos más adelante, según las décadas, y en función de esos motivos están las obras seleccionadas. Es evidente que buena parte de las obras traducidas venía avalada por el éxito en los escenarios franceses (el caso de los dramas de Kotzebue es el más significativo); pero también encontramos versiones españolas de dramas que fueron estrepitosos fracasos escénicos, como *Le fils naturel* o *Le fabricant de Londres*,⁷ este último incluso con dos versiones diferentes en castellano. Los dos dramas de Diderot,

6. Consciente de estas dificultades, a la hora de elaborar el catálogo de traducciones de dramas, he optado por incluir únicamente dos tragedias: *El desertor* y *Elvina y Perci*. En cuanto a la primera, a pesar de la denominación, no caben dudas, por ser obra de Mercier, uno de los más característicos cultivadores del *drame*. El caso de *Elvina y Perci* es peculiar. En el prólogo, Carnerero menciona su deseo de hacer una tragedia de acuerdo con el canon clásico, pero es a la vez muy perceptible que prefiere las obras «en las cuales ha de presentarse el amor a la virtud, excitando el terror y la compasión» (p. XV), a aquellas que ofrecen «espectáculos atroces, bárbaros y horribles» (p. XIV). De ahí que repita con frecuencia expresiones como «el asunto del Drama que presento al Público» (p. VII), «he procurado reunir en mi Drama» (p. XII), «el argumento del Drama que doy a luz» (p. XIV). En cuanto a *Blanca y Montcasin*, una de las obras de más éxito en España -dato nada secundario que la acerca más al drama que a la tragedia-, aparece censada en el capítulo de la tragedia como uno de los más claros ejemplos de la dificultad de delimitaciones a la que acabo de aludir.

7. Véase Gaiffe 1971: 173-174. Sus versiones españolas no corrieron mucha mejor suerte.

inauguradores del género, fueron traducidos, con cuatro versiones diferentes *Le père de famille*.⁸ Tres dramas de Beaumarchais, *Eugénie*, *La mère coupable* y *Les deux amis ou Le négociant de Lyon*, llegaron a España, así como cinco de Mercier, el autor más traducido, seguido de Pixérécourt, con cuatro de sus obras con versión en español. Las traducciones españolas de los dramas de Baculard d'Arnaud *Les amants malheureux ou Le comte de Comminge*, y *Euphémie ou Le triomphe de la religion*, fueron prohibidas en 1801 y 1796 respectivamente (véase Defourneaux 1973: 251).

El lapso de tiempo transcurrido entre la obra original y su versión al español es variable. Cuando se inicia la política de traducciones con la reforma de Aranda, los originales elegidos tienen ya varios años, como sucede con la mayoría de las traducciones realizadas en los años 80 y 90. A partir de 1800, sin embargo, algunas de las versiones españolas son posteriores en sólo unos meses a la edición francesa o al estreno en los escenarios parisinos.⁹ Pero las excepciones a esta regla son muchas y no es posible generalizar.

El número de ediciones de una traducción tiene mucho que ver, naturalmente, con la repercusión de la obra en los escenarios. No pueden sorprendernos las seis ediciones de *Misanropía y arrepentimiento*, en la versión de Dionisio Solís, si tenemos en cuenta su clamoroso éxito. Lo mismo sucede con las siete ediciones de *El abate de l'Epée*, o las tres de *La reconciliación*, las obras más taquilleras de la historia del género sentimental en España. Cuatro ediciones tuvo *La mujer de dos maridos*, y tres *El duque de Pentiebre*,¹⁰ obras también muy representadas. Sorprenden, en cambio, las seis ediciones, muy tardías (1819-1823, la obra se estrenó en 1806), de *El imperio de la verdad o el sepulturero*, que no se corresponden con una masiva presencia en los escenarios, aunque precisamente esas fechas y el tema de la obra hacen pensar que algo tuvo que ver en su elevado número la novela de terror tan en boga en esos años. *El emperador Alberto I y la Adelina*, que no tuvo tanto éxito teatral, cuenta, en cambio, con seis ediciones.

8. Además de las versiones impresas de Lorenzo M^a de Villarroel, Juan de Estrada y Manuel Gómez Bustos, y la manuscrita anónima, Moratín cita una traducción de Francisco González Estéfani (*Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España* en Fernández de Moratín 1944: 333) y Cotarelo (1902: 168) una de Francisco Rodríguez de Ledesma. Ninguna de las dos ha sido localizada. Véase también Lafarga 1984.

9. Muy ilustrativo es el caso de *Misanropía y arrepentimiento*. El original de Kotzebue se estrenó en Alemania en 1789; la versión francesa de Julie Molé se estrenaba en París el 28 de diciembre de 1799, y el 30 de enero de 1800 ya estaba en el teatro de la Cruz.

10. De algunas de estas obras existen ediciones posteriores a 1808. Hay una edición en Valencia, Ildefonso Mompié, 1822 de *Misanropía y arrepentimiento*; dos ediciones valencianas (José Gimeno, 1823 e Ildefonso Mompié, 1825) de *La mujer de dos maridos*; y una de *El duque de Pentiebre* (Valencia, José Ferrer de Orga, 1814). Del original de esta obra se hizo una nueva versión, manuscrita, titulada *Fenelón o las religiosas de Cambrai*, denominada «tragedia» y estrenada el 2 de enero de 1811. Véase García Garrosa & Vega 1991: 97-98, y Lafarga 1983-1988: I, 98 y II, 96.

Por fin, resulta extraño que una obra con un número relativamente elevado de representaciones como es *La esposa delincuente*, no llegara a editarse.¹¹

Etapas

El teatro sentimental francés llegó a España en tres etapas: 1768-1779, 1780-1799, y 1800-1808,¹² claramente diferenciadas por la manera de realizar las traducciones, las razones que las motivan, la personalidad de los traductores y hasta su repercusión en los escenarios.

En 1751, Luzán realiza la primera traducción de una pieza sentimental, *Le préjugé à la mode*, escrita en 1735 por Nivelles de la Chaussée. No se trata, en puridad, de un drama, sino de una *comédie larmoyante* en verso, que, como todas las obras de este autor, anuncia lo que serán dos de los elementos fundamentales del drama: el predominio del sentimiento y la presentación -aunque sin la fuerza que tendrá en las obras de Diderot y sus seguidores- de una moral burguesa.

Luzán suele ser considerado por esta traducción un innovador, que introdujo en nuestro país un modelo dramático que podía servir de pauta para la renovación de la escena española según los preceptos neoclásicos: la *comédie larmoyante* respeta la regla de las unidades, tiene un contenido moral y, por consiguiente, sirve a la función educadora del teatro. Parece, sin embargo, que no fueron tanto motivos poéticos como simplemente morales los que animaron a Luzán a traducir la pieza.¹³ Por otro lado, esta traducción tan temprana no dejó de ser un hecho aislado, sin repercusión en la vida teatral española,¹⁴ y que por ello mismo no significó el verdadero inicio de la presencia del teatro sentimental en nuestro país.

11. En algunos casos, el éxito editorial parece no guardar relación con la repercusión escénica, como ocurre con *El imperio de la verdad o el sepulturero*. La obra se estrenó en 1806, y Cotarelo recoge esa única representación; sin embargo, hay cinco ediciones entre 1819 y 1823, además de la de Barcelona, sin fecha, que aparece en el catálogo (véase Lafarga 1983-1988: I, 147-148). Lo mismo sucede con la versión de Bellosartes de *Los amantes desgraciados*. La obra, como hemos visto, fue prohibida en 1801, pero vuelve a editarse en 1820 y en 1836, formando parte esta vez de la *Historia del conde de Cominge*, que reúne por primera vez en versión española el tríptico completo de la historia del personaje: la novela de Mme de Tencin, el poema de Dorat y el drama de Baculard d'Arnaud (véase García Garrosa 1992). En ambos casos, y dado el tema de las obras, el fenómeno ya nada tiene que ver con el sentimentalismo del drama dieciochesco, sino con el de la novela gótica y el drama romántico.

12. Después de esta fecha siguieron traducándose dramas, pero esa etapa queda ya fuera de los límites cronológicos de este estudio.

13. M^a Cristina Barbolani (1991: 551-559), señala que lo que interesó al autor de la *Poética* fue la moralidad de la comedia de Nivelles de la Chaussée, su condición de «exemplum» que criticaba la moda aristocrática de ridiculizar el amor entre los esposos.

14. La obra, dedicada a la marquesa de Sarria, se representó en los salones de la Academia del Buen Gusto, y tardó bastantes años en llegar a los teatros públicos. Sólo he encontrado referencias a su representación en Barcelona, en 1775 (véase Par 1929: 338).

Ese momento llegó a finales de la década siguiente, con motivo de la reforma de Aranda. El presidente del Consejo de Castilla emprendió entonces una política de reformas que afectó también al arte escénico y que se plasmó en el encargo de traducciones de obras de los autores más representativos de la escena francesa contemporánea y de los clásicos del siglo pasado. En el censo de obras traducidas ofrecido por Cotarelo (1897: 69) aparecen sobre todo tragedias (*Andrómaca, Fedra, Ifigenia, Lina, Mérope*, etc.), y junto, a comedias clásicas (*El aprensivo, El heredero universal, El jugador*), figuran otras del nuevo gusto sentimental: *Paulina*,¹⁵ de Mme de Graffigny y *La escocesa*, de Voltaire. Las traducciones, realizadas entre 1768 y 1772, estaban destinadas a la representación en los Teatros de los Reales Sitios, ante un público selecto y minoritario: los miembros de la corte.

Jovellanos, Iriarte, Olavide, Clavijo, todos de espíritu ilustrado y todos cercanos al poder, ofrecieron las versiones españolas de estas obras que debían servir de pautas para un modelo de teatro neoclásico en lo estético e ilustrado en lo ideológico.

Por los mismos años -finales de la década de los sesenta y principios de los setenta- Pablo de Olavide realizaba también su labor en pro de la reforma del teatro español desde su puesto de asistente y subdelegado de comedias en Sevilla. Funda allí una escuela de actores, y cuando reciben la invitación de ir a representar a la corte, el ministro Grimaldi escribe a Olavide que «convendría que trajesen aprendidas algunas comedias de las más análogas al *género serio*, para que, interpoladas con las tragedias, variasen el espectáculo» (cit. por Aguilar Piñal 1974: 97; el subrayado es mío). Y los actores aprendieron «*La Eugenia*, de Beaumarchais, traducida por el director [de la compañía] Reynaud, y *La escocesa*, traducida por don Ramón de la Cruz» (Aguilar Piñal 1974: 97).

Olavide celebraba tertulias literarias en su residencia del Alcázar. De allí saldrían, en 1773, las primeras comedias españolas del género sentimental. Esas obras no interesan a nuestro estudio, pero sí tiene enorme importancia la tertulia en sí, en la que, como ya hemos visto, los asistentes discutían sobre «la comedia en prosa a la Armoyante o tragicomedia que entonces era de moda en Francia». Esa discusión literaria no era posible en abstracto; los contertulios opinaban sobre textos concretos, que el propio Olavide debía de proporcionar dada la riqueza de su biblioteca. En otras palabras, en Sevilla, en 1773 se conocían muy bien las obras más representativas del *genre sérieux*,¹⁶ porque sólo ellas, y no las *comédies*

15. Aguilar Piñal (1974: 141) también menciona esta *Paulina*, traducida por Engracia de Olavide y representada en Sevilla el 7 de agosto de 1777. Tanto él como Cotarelo se refieren, sin duda, a la pieza en cinco actos conservada manuscrita y fechada en 1775, que lleva por título *La Celia*.

16. En realidad, los contertulios hablan del *drame* y no de la *comédie larmoyante*.

larmoyantes de Nivelles de la Chaussée, pudieron dar unos frutos como *El delincuente honrado* y *El precipitado*, dos de las obras que salieron de ese concurso.¹⁷

Pero en la tertulia no todo debía limitarse a conversar sobre el drama francés o a celebrar un concurso de dramas originales. En una carta ya citada, Grimaldi aconseja a Olavide que se traduzcan algunas comedias francesas «en buena prosa castellana, introduciendo en nuestro teatro el diálogo prosaico, como lo está ya en el métrico» (cit. por Aguilar Piñal 1974: 97). ¿No se referirá ese «diálogo prosaico» a la prosa de los dramas? Antonietta Calderone sugirió en 1987 que Olavide pudo presentar su versión de *El desertor* en esa tertulia.¹⁸ La idea me parece muy acertada: esta traducción de Olavide y otras -realizadas por propia iniciativa o siguiendo el consejo de Grimaldi- servirían de ensayo y adiestramiento en las técnicas del nuevo género para proceder después a la composición de obras originales. Traducciones como *El filósofo sin saberlo* o *El comerciante inglés* bien pudieron surgir en esas circunstancias: son, como *El desertor* de Olavide, traducciones en prosa, muy fieles al texto original, y su calidad denota un cuidado en su realización que no es propio de épocas posteriores.

En cualquier caso, la etapa sevillana de Olavide y su tertulia literaria fueron decisivas para el conocimiento del drama en nuestro país.¹⁹ Los modelos franceses leídos, analizados, traducidos e imitados hicieron posible el nacimiento del drama original español. Y junto a él, llegaron nuevas traducciones que responden ya a otro espíritu.

Desde mediados de los años setenta -algunas ya a principios de la década- las traducciones de dramas franceses se representan en los teatros públicos. Antes de 1780 contamos con once traducciones,²⁰ la mayoría de las cuales han sido puestas en escena en Madrid, Sevilla o Barcelona. El drama francés ya no es sólo asunto de tertulia de ilustrados o espectáculo reservado a una minoría. Y con su

17. Creo haber demostrado en otro lugar que Trigueros conocía muy bien *Le fils naturel* y *Le père de famille*, que sirvieron de base a la composición de *El precipitado* (véase García Garrosa 1991c). En cuanto a la relación de *El delincuente honrado* con el *genre sérieux*, puede verse, entre otros, Polt 1959.

18. «In una delle tante riunioni dedicate a discussioni su temi teatrali, accompagnate da lecture di testi o da brevi rappresentazioni, o in una delle tante altre destinate all'aggiornamento bibliografico dei suoi amici, Olavide non avrebbe potuto presentare la sua traduzione del *Déserteur* come l'ultimissimo modello del discusso genere o come recente novità in campo editoriale? Da lì l'idea di cimentarsi, ognuno, nella composizione di un *drame sérieux*, originale, ma 'alla spagnola', che avrebbe dato come frutto l'opera pressoché perfetta di Jovellanos» (Calderone 1987: 39).

19. A este conocimiento directo de las obras francesas debió contribuir también, sin duda, el establecimiento en Cádiz de una compañía de actores franceses, que representaron algunos dramas en su lengua (*Béverley*, *L'Écossaise*, *L'honnête criminel*): véase Ozanam 1974.

20. Tengo en cuenta únicamente las obras fechadas o datables por su representación: *Las ceguedades del vicio* (ms. de 1776), *Celia* (ms. de 1775), *El comerciante inglés* (repres. en Barcelona en 1778), *La escocesa* (en la versión de Iriarte, ed. 1769, y en la de R. de la Cruz, estrenada en Madrid en 1771), *Estragos que causa el juego* (ms. de 1779), *Eufemia* (ed. 1775), *Eugenia* (ed. 1779), *Beberley* (repres. en Barcelona en 1777), *El desertor* (repres. en Barcelona en 1774), *El padre de familias* (repres. en Sevilla en 1774), *El huérfano inglés* (ms. de 1778).

llegada al gran público se inicia una nueva etapa en las traducciones, la de los años 80 y 90.

Ya no serán traducciones encargadas a las más brillantes plumas ilustradas para reformar la escena nacional, ni obras de «laboratorio» realizadas después de estudiar las normas poéticas del nuevo género, ni versiones imbuidas del espíritu *éclairé* para educar al pueblo mediante el teatro. Ahora los traductores se llaman Antonio Valladares de Sotomayor, Luciano F. Comella, Luis Moncín, dramaturgos de oficio que viven de las entradas, que han escrito las comedias heroicas y de magia que los ilustrados pretenden desterrar, que conocen los gustos y los resortes del público y, en consecuencia, le dan lo que quiere recibir: no perfectas comedias en prosa cotidiana siguiendo las pautas de Diderot, sino buenas tiradas de versos octosílabos; no dramas en los que se pinta la honrada condición de un burgués dedicado al comercio, sino costureras, vinateros y ebanistas que resultan ser condes, marqueses y hasta herederos de algún trono; no sobrios decorados del interior de una casa burguesa, sino bosques espesos, castillo al fondo y tropas que se acercan.

El drama se ha popularizado, y las traducciones cambian de sentido al mismo tiempo que de público. Si en la etapa anterior teníamos versiones españolas caracterizadas por su fidelidad al texto original, lo habitual en estas dos últimas décadas del siglo es precisamente la extrema libertad que se toman algunos traductores. Por otro lado, las versiones de los 80-90 prefieren el efectismo de las anagnórisis, los cuadros patéticos de la pobreza, los repentinos cambios de fortuna, o las escenas de lágrimas contagiosas al contenido ideológico de las traducciones de los años anteriores.

Los nuevos dramas se representan con cierta regularidad, se reseñan en los periódicos, y no se libran de la acusación que pesa sobre traducciones de otros géneros.

Casi veinte títulos traducidos he podido reseñar en esta segunda época, entre 1780 y 1799.²¹ Están entre ellos las versiones impresas de los dramas de Diderot, el segundo drama de Baculard d'Arnaud conocido en España, *Los amantes desgraciados o El conde de Cominges*, traducido por Bellosartes, y versiones manuscritas de *Les amants généreux*, *L'indigent* y *Clémentine et Désormes*, de las que, a partir de 1800, tendremos otras versiones diferentes, esta vez impresas. Pero destacan sobre todo las cuatro traducciones realizadas por Valladares de Sotomayor: *El emperador Alberto I y la Adelina* (1781), *El trapero de Madrid* (s.a., representada en 1782),²² *El fabricante de paños* (s.a., manuscrito de 1783), y *El marido de su hija* (1790).

21. Como en el caso anterior, en el recuento incluyo solamente las obras fechadas. Los títulos pueden verse en el catálogo que se incluye al final de la obra.

22. Véase Herrera 1984: 100, quien extrae este dato de Cotarelo.

Estas dos décadas finales del siglo, de relativo éxito escénico del drama, no hacen sin embargo más que preparar su período de gloria en nuestro país, que se inicia en 1800 y se concentra en los primeros quince años del nuevo siglo.

En el período que nos ocupa, 1800-1808, el drama es el auténtico rey de la escena y la demanda de nuevas piezas hace que las traducciones se incrementen en un porcentaje elevadísimo. No tenemos más que acudir al catálogo que las recoge. Alrededor del 60% de las versiones corresponden a estos años, sobre todo a 1800 y 1801.

En esta auténtica avalancha de traducciones intervinieron varios factores. El primero, el ya reseñado: el éxito creciente en la escena y la mayor demanda del público. El segundo factor fue la creación de la Junta de Reforma de los Teatros en noviembre de 1799, encargada de la -todavía- asignatura pendiente de la política ilustrada, la reforma del teatro español. El plan afectaba a diversos aspectos de la vida teatral y de la representación, pero lo que ahora nos interesa es que, con el fin de educar al público en gustos teatrales más acordes con los tiempos y, de paso, con la estética clasicista, y en un intento por desterrar de la escena las comedias al gusto barroco tan deploradas por aquélla, se promovió desde instancias gubernamentales una auténtica política de traducciones que ocuparan en los escenarios el hueco que la prohibición de viejas comedias iba a crear. Fruto de ese programa renovador fue la colección *Teatro Nuevo Español*, que en los seis volúmenes aparecidos en 1800 y 1801 -la publicación se suspendió en ese año-, estaba destinada a recoger las piezas nuevas que se representarían en los teatros madrileños. Contando con la posible falta de piezas originales suficientes para surtir de repertorio a los actores, el promotor del plan de reforma y del *Teatro Nuevo Español*, el censor Santos Díez González, animaba a la traducción de nuevas obras dramáticas asegurando a sus autores iguales ingresos que a los de obras originales.

Del estudio de dicha colección realizado por F. Lafarga (1989b y 1993) se desprende que el 78,5% de las obras editadas son traducciones. Y nueve de esas veintidós traducciones corresponden a dramas. En el *Teatro Nuevo Español* se publicaron *Cecilia y Dorsán y El abate de l'Epée* (vol. I), *La reconciliación o Los dos hermanos* (vol. II), *El amor y la intriga* (vol. III), *Clementina y Desormes y Los amantes generosos* (vol. IV), *La virtud en la indigencia* (vol. V), y *El conde de Olsbach y El padre de familia* -en la versión de Juan de Estrada- (vol. VI).

Un tercer factor fue también decisivo en este aumento espectacular de las traducciones: la renovación del drama por parte de los autores alemanes y la figura personalísima de August von Kotzebue, un autor que con sus obras causó una auténtica conmoción en los escenarios de toda Europa.

En efecto, lo más destacado de esta tercera etapa de las traducciones de dramas en nuestro país, además del considerable aumento del número, es el hecho de que muchas obras son de origen alemán: *Abelino o el gran bandido*, *El amor y*

la intriga, *El conde de Olsbach*, *Sara y Luisa*,²³ *La subordinación*, y los dramas de Kotzebue *El divorcio por amor*, *Misanropía y arrepentimiento*, *La misanropía desvanecida* y *La reconciliación* (véase Vallejo 1995). Estas obras llegan a España siempre a través de una versión francesa, y se estrenan en Madrid a los pocos meses de su triunfo en París.

Con el cambio de procedencia se producen en el drama importantes variaciones, dramáticas y de contenido, de las que, inevitablemente se hacen eco las traducciones españolas. Se va olvidando la consigna de Diderot de hacer en él una pintura de las *conditions* y de las *relations* para centrarse ahora en los avatares de la relación amorosa, en las injustas persecuciones a amantes honrados y virtuosos o en las mil dificultades que ha de vencer la virtud para acabar resplandeciendo. Las dosis de sentimiento, patetismo y lágrimas van aumentando peligrosamente, pero, a juzgar por los resultados, con el aplauso del público.

El drama, y en gran parte debido a las traducciones, se ha convertido en el género más representado y más aplaudido. Pero de su éxito tenemos otras referencias: la multitud de ediciones, a las que ya aludimos, y su repercusión en las publicaciones periódicas.

La prensa se hace eco de este éxito, se suceden las reseñas y los comentarios, y se entablan acaloradas disputas entre quienes defienden el drama y quienes lo atacan sin compasión. Pero más nos interesa destacar que en esa polémica mucho tuvo que ver el hecho de que la mayor parte de los dramas que podían presenciarse en los escenarios eran precisamente traducciones. Los defensores de la tradición nacional en materia teatral atacaban desde todos los flancos al drama, pero su principal argumento era su condición de género foráneo. Ante la avalancha de traducciones y su éxito desbordante en los teatros, arremetían contra lo que consideraban un progresivo y peligroso afrancesamiento de la sociedad que aceptaba sin más todo lo que venía del otro lado de los Pirineos por el simple hecho de ser francés.²⁴

Las referencias a lo inadecuado de la traducción o a su falta de calidad aumentan también con respecto a épocas anteriores, pero la abundancia de las críticas y su dureza no lograron impedir que los espectadores españoles aplaudieran con el mismo entusiasmo los mismos dramas que triunfaban en los teatros de Francia.

23. Se trata de una versión manuscrita, una comedia en cuatro actos, de la obra de Lessing *Miss Sara Sampson*, a través de la versión francesa homónima de A.-Ch. Friedel y N. de Bonneville. Existe una versión impresa anónima, una tragedia en cinco actos titulada *Sara Sampson*, que cuenta con dos ediciones barcelonesas sin fecha: véase Lafarga 1983-1988: I, 220-221.

24. Véanse, por ejemplo, los numerosos comentarios en este sentido suscitados por *Misanropía y arrepentimiento*, que recoge Campos 1969: 117-132. Idéntica actitud, contraria a la proliferación de traducciones y a la moda de las obras francesas en el teatro, manifiesta Andrés Miñano en el prólogo a su sátira *El gusto del día*.

Considerando ahora globalmente las traducciones de dramas realizadas entre 1768-1808, tenemos 82 versiones españolas distintas, entre impresas y manuscritas, de 62 títulos franceses diferentes.²⁵ Para obtener el valor real de estas cifras, hemos de proceder a una comparación con el número de dramas originales en español. El grueso de la producción se da en los años 1780-1799, y podemos contabilizar una treintena de títulos;²⁶ antes de esa fecha sólo sabemos de la composición de los dramas salidos del concurso sevillano de 1773, y únicamente conocemos tres títulos: *El delincuente honrado*, *El precipitado* y *Los ilustres salteadores*. A partir de 1800 la producción original española parece extinguirse: con dificultad encontraremos dos o tres obras hasta 1808; en la dos décadas siguientes aumenta la producción, pero la peculiar configuración literaria de este período, a caballo entre «la fidelidad a los cánones del clasicismo y los presentimientos románticos»²⁷ hace muy difícil su clasificación.

La conclusión es clara: las traducciones de dramas casi triplican a las piezas originales, y veremos inmediatamente que su repercusión en los escenarios fue también muy superior.

Las traducciones en la escena

¿El número tan elevado de traducciones de dramas franceses se correspondió con una presencia masiva y continuada en los escenarios? Hemos visto que sí, sobre todo a partir de 1800. Pero vamos a intentar analizar con algún detalle las informaciones que nos ofrecen las carteleras españolas.

Para empezar, precisemos que, entre los catálogos de que disponemos, no hay ninguno que abarque el período global de nuestro estudio, y que, por tanto, los resultados que obtengamos nunca podrán ser absolutos. Por otro lado, la información recogida en ellos no siempre es lo completa que desearíamos (algunos catálogos ofrecen, por ejemplo, el año de la puesta en cartel de una obra, pero no la fecha concreta y el número de representaciones). Está, en fin, el problema de los títulos de las piezas; la costumbre de anunciarlas con el título abreviado, o ligeramente modificado, provoca confusiones en algunos casos imposibles de solucionar.

25. Extraigo estas cifras del catálogo de dramas que figura al final de esta obra.

26. Lafarga 1988: 235 contabiliza 10 títulos originales antes de 1790, y otros tantos «a lo largo de las décadas siguientes». Creo que, en realidad son algo más de veinte, todas antes de 1800, pero la cifra exacta es, por ahora, muy difícil de determinar.

27. Tomo esta expresión de Caldera 1991, quien analiza obras de las dos primeras décadas del XIX, mostrando sus peculiaridades e innovaciones.

Hechas estas aclaraciones,²⁸ y retomando la división en tres etapas de la historia de la traducción de dramas en nuestro país, vemos que las obras traducidas antes de la década de los 80 tuvieron una muy discreta repercusión en los escenarios; en los escenarios públicos, porque, como hemos visto, las primeras representaciones de estas traducciones tuvieron lugar en ámbitos privados. De *La razón contra la moda* sólo queda constancia de su puesta en escena en Barcelona en 1775. Una versión de *El padre de familias*, sin duda la manuscrita, se representó en Barcelona y en Sevilla en 1774, pero las primeras noticias de su llegada a Madrid son de 1787. *El Beberley* se dio en Barcelona en 1777, y una vez en 1789 con el título de *El jugador inglés*. También la ciudad condal parece ser la única donde se vio *El comerciante de Londres*, en 1778, mencionada en 1785 como *El comerciante inglés*. Cinco representaciones hubo en Sevilla en 1775 de *El desertor*, que fue vista en Barcelona desde 1774; a Madrid no llegó hasta 1789. Pero las obras de más repercusión escénica fueron en estos años *La Eugenia* y *La escocesa*. De la primera, tenemos datos en Barcelona de 1774, 1775, 1777 y 1779 (sin precisión de mes o día), y varias veces más hasta 1792. En Sevilla se vio tres veces en 1777, y en Madrid se representó del 17 al 24 de junio, en agosto y septiembre de 1772. En cuanto a *La escocesa*, se estrenó en Madrid en 1771; en Sevilla hubo seis representaciones en 1774 y una en 1775, y en Barcelona fue puesta en escena en los años 1774, 1775, 1777, 1778 y 1779, y algunas veces más hasta 1792.

A partir de los años 80, las cifras de representación aumentan ligeramente. Tanto en Madrid como en Barcelona, siguen apareciendo algunos de los títulos ya mencionados, sobre todo *La Eugenia* y *La escocesa*, y se estrenan las nuevas traducciones, que raramente pasan de las dos o tres representaciones entre 1780 y 1799. Algunas, sin embargo, alcanzan cifras más altas: *El fabricante de paños* se representa cinco veces en Madrid entre 1784 y 1794, y una vez en Barcelona; *El huérfano inglés*, puesta en escena siete veces en Barcelona entre 1783 y 1793, sólo aparece recogida tres veces en los teatros de Madrid entre 1785 y 1793; *El marido de su hija* alcanza las ocho representaciones en la capital, seis de ellas seguidas en 1789. Pero la obra más aplaudida fue *El trapero de Madrid*, puesta en escena veintiuna veces, contando las funciones de los teatros del Príncipe y de la Cruz, entre 1786 y 1791, con el récord de catorce representaciones seguidas entre el 12 y el 25 de agosto de 1790. Podemos decir, en consecuencia, que las traducciones de Valladares de Sotomayor fueron las preferidas por el público en las dos últimas décadas del siglo.

28. Debo añadir que me basaré en la información suministrada por los siguientes trabajos: para Madrid, utilizaré los datos que recoge Cotarelo 1902, quien da cuenta de las representaciones en la capital entre 1793 y 1818; para Barcelona, el catálogo de Par 1929, que cubre el período 1774-1794; para Sevilla, Aguilar Piñal 1974: 270-295, para los años 1767-1778, y Aguilar Piñal 1968 para el período 1800-1836. Me servirá también de los datos de representación contenidos en Coe 1935 y en Schneider 1927, que incluye representaciones no recogidas por Cotarelo.

A partir de 1800, las cifras se disparan y los nuevos dramas venidos de Francia alcanzan cotas extraordinarias.²⁹ Todo empezó el 30 de enero de ese año, con el estreno apoteósico de *Misanropía y arrepentimiento*. En los dieciocho días seguidos en que fue puesta en escena, recaudó casi 200.000 reales, con una media espectacular de 7.000 reales diarios.³⁰ A partir de esta obra, el drama es el género de moda, y se suceden vertiginosamente los estrenos de otras traducciones en los teatros madrileños: *Cecilia y Dorsán* (20 de junio), *El abate de l'Epée* (23 de julio), *La reconciliación* (1 de octubre), *El amor y la intriga* (4 de noviembre), todas en 1800. En 1801 y 1802 van llegando *Clementina y Desormes* (30 de mayo de 1801), *La esposa delincuente* (2 de junio de 1802), *La virtud en la indigencia* (22 de junio de 1801), y las restantes en los años siguientes. En Sevilla se confirma esta tendencia; con la diferencia de pocos meses, llegan las mismas obras y con idéntico éxito en cuanto al número de representaciones. Un fenómeno similar se produce en otras ciudades españolas de las que poseemos estudios parciales.³¹

Arrastradas, sin duda, por el éxito de estas nuevas traducciones, se reponen algunas de los últimos años del siglo XVIII (especialmente *La escocesa* y *El trapero de Madrid*), que, sin embargo, no pueden competir con las obras de Kotzebue o cualquiera de los nuevos dramas cargados de patetismo y con un sentimentalismo que empieza a desbordarse.

Los primeros años del siglo son los que arrojan un mayor número de representaciones de estos dramas; a partir de 1808 los estrenos de nuevos títulos se van espaciando, pero las cifras siguen siendo altas. Obras como la *Misanropía*, *El abate de l'Epée* o *La mujer de dos maridos* se representan prácticamente todos los años en la capital hasta 1818, fecha en la que se detiene el catálogo de Cotarelo. Pero todavía en 1839, el telón del Teatro de Buena Vista madrileño se alzó dos veces para ofrecer *Misanropía y arrepentimiento* (véase Seminario 1961). La misma conclusión podemos extraer de los datos que poseemos sobre Sevilla: en los años 20 y 30 del siglo XIX, las traducciones de algunos dramas figuran entre las obras más representadas.

Pero valorar en su justa medida estos datos, implica proceder a un cotejo con los de las representaciones de los dramas españoles originales. Acudiendo a las mismas fuentes de información, vemos que las obras de más éxito fueron las siguientes: *El delincuente honrado*, en 1791-1818, tuvo 37 representaciones en

29. Este elevado número de representaciones viene a cuestionar, al menos en lo que se refiere al drama, la afirmación de Cotarelo, según la cual en 1803 «el despegue por lo francés en la literatura dramática comenzaba a generalizarse» (1902: 181).

30. Véase Campos 1969: 126 y Andioc 1987: 42. La recaudación máxima de los teatros de la Cruz y el Príncipe era de unos 9.300 reales, según Andioc (p. 44), lo que indica la elevada asistencia de público a estas representaciones.

31. En Palma de Mallorca, por ejemplo, entre 1811 y 1814, a más de diez años de su estreno, todavía se dan seis representaciones de *La reconciliación*, cuatro de *El abate de l'Epée*, y tres de *Misanropía y arrepentimiento* (véase Larraz 1974).

Madrid y 25 en Sevilla entre 1800-1836; *El triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina*, en 1803-1818, 42 representaciones en Madrid, y en 1807-1832, 17 en Sevilla; *El hijo reconocido*, en 1799-1816, 21 representaciones en Madrid, y en 1806-1835, 31 en Sevilla.

Los datos obtenidos para las traducciones de dramas franceses son los siguientes: *El abate de l'Epée*, 1800-1818, 48 veces en Madrid, y 1807-1833, 26 veces en Sevilla; *Misanropía y arrepentimiento*, 1800-1818, 41 veces en Madrid, y 1800-1836, 33 veces en Sevilla; *La reconciliación*, 1800-1818, 29 veces en Madrid, y 1807-1834, 28 veces en Sevilla.

Las cifras no dejan lugar a dudas: las traducciones de dramas franceses se representaron más veces que los dramas originales españoles, o, lo que es lo mismo, su éxito en los teatros fue mayor. Y a la luz de los mismos datos resulta evidente que la época de esplendor del drama en nuestro país llegó con el siglo XIX, más de tres décadas después de que se iniciaran las traducciones, y por obra de unas piezas muy alejadas ya del modelo definido por Diderot a mediados del XVIII: importaba menos la pintura de las *conditions* y las *relations* y la recreación de los *tableaux vivants* de la vida burguesa, que la captación de la atención del espectador y su enternecimiento por la sucesión de escenas patéticas y las manifestaciones dramáticas de una sensibilidad desbordante.

El creciente éxito del drama debido a las nuevas traducciones fue paralelo a su popularización. Empezó siendo un género importado, adoptado como modelo para una reforma del teatro hispano, y espectáculo reservado a una minoría selecta, para convertirse en el género más rentable, el que elegían los autores populares porque sus versiones se traducían en miles de reales en las taquillas, y el que aplaudía todo Madrid.

Pero sabemos algo más sobre ese público: estaba constituido esencialmente por representantes de la clase media. Andioc (1987: 435) lo explica con la siguiente argumentación:

el caso es que los contemporáneos consideran la comedia lacrimosa como un género nuevo que trata de encajarse entre la tragedia y la comedia: conociendo las distintas áreas sociales a los que deben pertenecer los protagonistas de una y otra en la estética neoclásica, resulta evidente que para los partidarios de ésta el advenimiento de lo lacrimoso toma el aspecto de una promoción de los personajes de la «clase media».

Clase media en la escena que se corresponde con la clase media en los espectadores. Y entre esa clase media, destacan las mujeres. A propósito de *Misanropía y arrepentimiento* el mismo Andioc señala que «ofrece una característica fundamental y no menos excepcional: la cazuela aventaja a todos los demás sectores» (1987: 435). La razón estaría en el interés que esta obra -y *La esposa delincuente*, a

la que se refiere líneas más arriba- suscitaba entre el público femenino: se trata de mujeres adúlteras perdonadas por el esposo y por la sociedad.

La explicación puede aplicarse, en general, a todas las obras del género, en especial en esta última época: las protagonistas suelen ser mujeres o parejas de amantes perseguidos,³² modelos siempre de virtud que acabará resplandeciendo después de mil pruebas y dificultades, jóvenes a las que se impide unirse al hombre que aman, huérfanas privadas de su nombre y sus bienes, encerradas en subterráneos y acosadas por el usurpador de turno, y, como mujeres, sensibles y muy dadas a regar con lágrimas las plantas de su bienhechor, de sus padres al fin hallados, o de su amante falsamente acusado. No es difícil imaginar el callado deleite -alterado sólo por el fluir de sus propias lágrimas- que experimentaría el público femenino con los dramas venidos de Francia.

Queda por saber si la labor de los traductores tuvo algo que ver en este extraordinario éxito de los dramas franceses. De su trabajo se ocuparán las páginas siguientes.

Las versiones españolas: ¿traducción o adaptación?

Hemos visto ya que las traducciones no siempre se hicieron por los mismos motivos y que la personalidad de sus autores también varió con el tiempo. Es, pues, de esperar que la propia labor de la traducción en sí cambie de unas épocas a otras.

Como principio general, debemos suponer que no pueden realizarse de idéntico modo las traducciones que están destinadas a introducir un género dramático que debe servir como modelo para una reforma del teatro, y aquellas que, una vez asentado el modelo, tienen como objetivo primero satisfacer la demanda de obras y dar gusto a las preferencias del público. Tampoco pueden proporcionar idénticos resultados las traducciones hechas por hombres de espíritu ilustrado y empeñados en proponer una fórmula dramática neoclásica, que aquellas realizadas por dramaturgos herederos de la tradición nacional y acostumbrados a escribir comedias al gusto postbarroco. En consecuencia, no pueden ser iguales las versiones españolas de los dramas franceses surgidas de la reforma de Aranda que las que hicieron los Valladares o Comellas a finales de siglo, o las que llegaron a raíz del triunfo espectacular de los dramas en las primeras décadas del XIX.

En general, se observa una evolución que va de la fidelidad casi absoluta al original en las primeras traducciones, a una actitud muy libre frente al texto francés en los años finales del XVIII, para volver a una relativa proximidad textual en las versiones más tardías. Lo confirmaremos con algunos ejemplos. Pero antes,

32. Véase la lista de títulos: *Los amantes desgraciados*, *Cecilia y Dorsán*, *Clementina y Desormes*, *La escocesa*, *La esposa delincuente*, *La Eugenia*, *La Inés*, *La mujer de dos maridos*, *Matilde de Orleim*, etc.

será bueno hacer algunas observaciones sobre los posibles cambios en la estructura dramática.

Los dramas franceses están escritos mayoritariamente en prosa; hay excepciones, naturalmente, pero no parecen ser casuales: se trata casi siempre de obras más cercanas, por sus contenidos y planteamientos, a la tragedia (*Le comte de Cominge, Fénelon ou Les religieuses de Cambrai, Euphémie ou Le triomphe de la religion*). En cuanto al número de actos, son más frecuentes los dramas de cinco; los hay también en tres actos, pero en número bastante menor, y muy pocos en cuatro, dos y un acto. La división gráfica en escenas de esos actos es generalizada.

Una vez vertidas en español, estas obras presentan una diferente configuración dramática. El verso es, con mucho, la forma preferida, en concreto, el octosílabo asonantado en los pares; pero aparecen otros tipos de verso: en pareados endecasílabos, como los originales correspondientes, están *Eufemia*, o *Los amantes desgraciados*, en la versión de Bellosartes, y en endecasílabos asonantes alternos *Elvina y Perci. El hijo natural*, por su parte, ofrece todo un muestrario de versificación: pareados consonantes endecasílabos, endecasílabos asonantes en los pares, combinaciones de heptasílabos y endecasílabos, asonantes y consonantes, y, por fin, los clásicos octosílabos asonantados. En ocasiones, los autores españoles añaden en sus versiones escenas de canto en formas métricas breves: cuartetas asonantadas hexasílabas aparecen en *La mujer de dos maridos y El marido de su hija*.

El predominio del octosílabo, como se comprenderá fácilmente, no es casual. Es el que da más dinero a los autores, porque las obras en verso se cotizan más que las escritas en prosa. Y es la forma tradicional del teatro hispano. Esa conciencia de «adaptación» a los usos nacionales explica que algunas versiones que originariamente se trasladaron en prosa, respetando el texto francés -*El amor y la intriga, El comerciante inglés, El desertor, Matilde de Orleim*, por ejemplo-, tuvieran una versión posterior en verso «arreglada al teatro español», como rezan muchos títulos. Claro que también se da el caso inverso; es excepcional, pero lo encontramos en las traducciones de *Misanthropie et repentir*. Dionisio Solís hizo en 1800 su versión rimada, que fue la que tantos éxitos cosechó, pero ese mismo año, Agustín García Arrieta ofreció la suya en prosa, *La misantropía y el arrepentimiento*, porque, como señala en el prólogo, consideraba muy defectuosa la de Solís precisamente por estar en verso.³³

33. A propósito de esta traducción de Arrieta, J. E. Hartzzenbusch escribe una dura crítica señalando que su versión, que no está forzada por el «estorbo de la versificación» de la de Solís, carece de la soltura y naturalidad de ésta a pesar del uso de la prosa. Y añade: «¿Hasta cuándo ha de durar entre nosotros el prurito y ciega rutina de traducir y componer las comedias en verso cuando las demás naciones cultas escriben ya y representan en prosa casi todas las mejores suyas?», *Revista de Madrid*, 1839, 2ª serie (cit. por Schneider 1927: 182). Es cierto que Hartzzenbusch escribe esto en 1839, pero el comentario me parece muy significativo para dar cuenta de las dificultades que tuvo la prosa en nuestro país para hacerse vehículo de expresión en los escenarios teatrales.

En las obras traducidas en verso no es infrecuente que algunos autores terminen sus versiones con un recurso habitual de la comedia clásica: un personaje o todos a coro se dirigen al público solicitando su aplauso y el perdón por las faltas de la comedia. Sirvan los ejemplos del final de *El trapero de Madrid*: «Agustín: Y logre público amable/benigno, ilustre, y discreto/vuestro aplauso. Todos: De Madrid/el generoso Trapero», o *El fabricante de paños*: «Fania: Y el Comerciante de paños/si ha acertado a complaceros.../Wilson: A vuestras benevolencias/dirige humilde sus ruegos.../Todos: Para que con un aplauso/se contemple satisfecho».

En cuanto al número de actos, la tendencia francesa a las obras en cinco no se mantiene en su paso al español. Las traducciones en cinco actos y las realizadas en tres están muy igualadas en número. También aquí el peso de la tradición es determinante en el aumento de las versiones españolas en tres actos, que incluso en algún caso se denominan «jornadas» (*El marido de su hija* y la primera parte de *El emperador Alberto I y la Adelina*). En cuanto a la división en escenas, se mantiene en general, aunque no siempre coincide su número con las del original; pero también es elevado el número de traducciones que suprimen esa división gráfica.

Cambios muy significativos se operan también en el paso de la obra original al español en lo referente al aparato escénico. Una de las mayores innovaciones de Diderot al crear el *genre sérieux* fue su insistencia en los aspectos generales de la representación. En su *Discours de la poésie dramatique*, encontramos capítulos cuyos epígrafes: «Des Entractes», «De la Scène», «De la Décoration», «Des Vêtements», «De la Pantomime», dan una idea de la importancia que concedía a estos elementos. Y buena prueba de ello es la riqueza de información meramente escénica que acompaña los textos de sus dos dramas. Las acotaciones con que se inician *Le fils naturel* y *Le père de famille* describen con todo detalle el decorado, la hora en que se desarrolla la acción, las actitudes y gestos de los personajes al levantarse el telón, sus primeros movimientos en escena, etc. La misma amplitud y precisión se mantiene en las numerosísimas acotaciones que se consignan durante los cinco actos.

Los continuadores de Diderot manifestaron esa misma preocupación, en la teoría y en la práctica, de modo que todos los dramas franceses -con las lógicas oscilaciones según los años y los autores- son muy ricos en este aspecto.

Buena parte de esa riqueza se perdió en el paso de los dramas a nuestra lengua. Los autores españoles suelen conservar las indicaciones generales con que se inicia la obra, pero reducen muy considerablemente las acotaciones distribuidas en el texto. El efecto es en casi todos los casos el mismo: se pierde patetismo, ese que se logra con la actitud de los personajes en la escena y con el que Diderot pretendía crear los *tableaux vivants* que eran la base del drama.

Entrando en los aspectos textuales, he avanzado ya que las técnicas de los traductores son diferentes según las épocas y el talante de quienes las realizan. Obras como *El comerciante inglés*, *El filósofo sin saberlo* o *El desertor* -en la versión

de Olavide-, son muy fieles a sus respectivos originales: mantienen la prosa y los cinco actos de aquéllos, el número, condición y nombre de los personajes,³⁴ el lugar en el que se desarrolla la acción y los escenarios. El tema y su planteamiento dramático es, por supuesto, el mismo, e idéntico el desarrollo argumental. El texto es reproducido fielmente y las variantes por adición o supresión son escasísimas y sin relevancia.

Algo muy distinto sucede cuando el drama francés llega a manos de un autor como Valladares de Sotomayor. Es cierto que es un caso extremo de tratamiento libérrimo del original -frente a la fidelidad, por ejemplo, en este mismo período, de *Los amantes desgraciados*, de Bellosartes- pero esa excepcionalidad se manifiesta en cuatro traducciones, precisamente las más aplaudidas en los teatros de entre las realizadas en estos años.

Valladares no traduce, adapta. Toma del original el tema central, una idea muy simplificada de la línea argumental, un bosquejo de la situación y el núcleo de los personajes. A partir de ahí, inventa, altera, suprime, añade. El resultado es una obra muy distinta a la francesa, un texto tras el cual cuesta a veces reconocer la versión primitiva.³⁵

Las modificaciones afectan a todos los elementos de la obra: la estructura ha sido alterada (se reduce el número de actos), el verso sustituye a la prosa, aparecen personajes nuevos, y en función de ellos se crean acciones secundarias, la acción se traslada a España en *El marido de su hija* y *El trapero de Madrid*, y los personajes cambian sus identidades -cuando no su oficio: el Dominique vendedor de vinagre es ahora el tío Agustín, trapero, descendiente de la ilustre casa de Velázquez, por más señas- por nombres españoles. Pero, sobre todo, Valladares cambia los desenlaces, dando a sus versiones un sentido muy diferente al original.

Las modificaciones más frecuentes en otros autores pueden obedecer a diversos motivos,³⁶ pero en general tienden a acercar más al público español piezas que no sólo fueron creadas en otra lengua, sino que responden a mentalidades, usos y hasta realidades diferentes. En el caso de Valladares, a esas razones

34. Pueden darse leves variaciones ortográficas por adecuación a la fonética española.

35. Es lo que sucedió, por ejemplo, con *El marido de su hija*. La reseña del *Memorial literario* (octubre 1786) posterior a su estreno comentaba: «Algunos dijeron que el fondo de esta Comedia era la Francesa intitulada la Gouvernante, de Mr. Destouches; pero otros viéndola tan mudada la desconocieron» (el subrayado es mío). En efecto, difícil es buscar el rastro de *La gouvernante* -que no es de Destouches, sino de Nivelles de la Chaussée- en *El marido de su hija*, porque no es ésa la comedia que sirvió esta vez de base a Valladares, sino la *Cénie* de Mme de Graffigny, igualmente irreconocible, dadas las numerosas y profundas transformaciones del adaptador (véase García Garrosa 1989-1991). Independientemente de esta confusión, lo que quiero destacar es el hecho de que los propios críticos teatrales tienen problemas para reconocer las obras que Valladares traduce.

36. Lorenzo M^a de Villarroel, por ejemplo, anuncia en su traducción de *Le père de famille* que «se han suprimido algunos pasajes, así por abreviar la Comedia, como por otras razones más serias, que se pueden ver en el original» para justificar la desaparición en español de las alusiones de Diderot a la inutilidad de la vida conventual. Es una cuestión de autocensura ideológica.

hay que añadir otras que afectan al propio espectáculo teatral: sus versiones, que han dejado de ser meras traducciones para convertirse en adaptaciones, son mucho más espectaculares que los originales de que partió: en ellas hay más sobresaltos, más sorpresas, más cambios de fortuna y condición; en suma, la peripecia es mucho más compleja. Y eso era lo que el público seguía prefiriendo, por más que los ilustrados pretendieran evitarlo.

Pasado el furor de Valladares, las aguas parecen volver a su cauce. Las obras venidas de Alemania, vía Francia, están ya suficientemente cargadas de emociones y patetismo como para no necesitar aumentar las dosis. Por otro lado, como ya no se trata de ebanistas, vinagreros, comerciantes o fabricantes de paños -por muy nobles que resulten ser al final de la pieza-, sino de amantes perseguidos, adúlteras perdonadas y sótanos de conventos, conviene más esa lejanía espacial y hasta temporal que permite ciertos vuelos a la ensoñación.³⁷ Las obras siguen localizadas en su punto de origen, y los personajes mantienen sus nombres extranjeros. Se dan modificaciones estructurales, reducciones o ampliaciones del texto, pero no suelen afectar a su sentido.³⁸

En lo que no parece haber diferencias entre unas épocas y otras es en la consideración que merecieron esas traducciones. La gran batalla de los defensores de la pureza de la lengua en el siglo XVIII se centró en preservarla de la invasión de galicismos, de cuya proliferación eran los traductores los máximos responsables. Las acusaciones vertidas sobre la falta de calidad e incorrección de las traducciones afectan a todos los géneros, no sólo al drama, hasta el punto de que se ha convertido ya en un lugar común en la historia literaria del Setecientos.

A estas acusaciones generalizadas sobre la lengua y el estilo, y en lo que afectaba al carácter específico del drama, se unieron aquellas que ponían de relieve, censurándolas, las alteraciones del original, lo inapropiado del tratamiento de los caracteres en la versión española, o el dudoso carácter moral de la pieza, imputándose unas veces al autor original y otras a su poco acertado adaptador.

Pero, como todos los tópicos, éste merece su revisión y sus matizaciones. Traducciones malas las hubo, nadie va a ponerlo hoy en duda, pero también hubo otras excelentes y muy cuidadas: *El filósofo sin saberlo* es una de ellas. Pero la precipitación y el descuido siempre dieron malos frutos. No es lo mismo traducir

37. Campos 1969: 138, ya detectó muy claramente este aspecto en el drama, género burgués: «En el fondo, hay en todo este teatro lacrimógeno un sentido de evasión de lo real y cotidiano, a pesar del realismo, que es su manifestación más visible. El hecho de que casi todas estas obras sean traducciones, da también un ligero toque de exotismo a las comedias, con sus nobles y sus castillos, que en nada recuerdan a los españoles». La evolución de los temas y personajes no deja lugar a dudas.

38. Hay excepciones. En *Cecilia y Dorsán*, por ejemplo, sigue detectándose la costumbre de los autores españoles de eludir en los desenlaces el matrimonio desigual que se produce en la versión francesa. Su técnica consiste en elevar, a veces con argucias dramáticas muy ingeniosas, la condición del pretendiente plebeyo. No se trata en este asunto de una mera cuestión de efectismo dramático, sino que revela un estado social bastante más conservador en España que en Francia.

después de estudiar las normas del drama y discutir sobre ellas, como sin duda sucedió en el ejemplo citado, que poner en castellano a toda prisa una comedia que acaba de arrollar en París y será éxito seguro en Madrid, como ocurrió con *Misanropía y arrepentimiento*.

El caso es que los críticos no ahorraron adjetivos para calificar la tarea de los que hicieron posible que se conocieran en España los dramas franceses. «Su traducción tiene defectos considerables [...] pudiera decirse que el traductor no hizo otro cambio que el material de las palabras», escribe el comentarista del *Memorial literario* a propósito de *Clementina y Desormes*. Y, con respecto a *La misantropía desvanecida*, sentencia: «La traducción corresponde con el original en lo malo». Claro que también hubo lugar para los elogios: *El duque de Pentiebre* los mereció del *Memorial*: «El drama está bien manejado y animado, el estilo es bastante puro, el lenguaje fluido, y se encuentran en él muy pocos defectos de pureza y propiedad», periódico que reconoce que en *La virtud en la indigencia* «tampoco la traducción es de las peores; pero quisiéramos que se hubiese hecho con más cuidado todavía».³⁹

39. He tomado las citas del *Memorial literario* de Coe 1935: 47, 153, 79 y 235, respectivamente.