BENAVENTE, TRADUCTOR DE MOLIÈRE

MANUELA SAN MIGUEL HERNÁNDEZ

Universidad de Salamanca

Para E. Cotarelo,[1] que estudió en un excelente trabajo las traducciones de Molière, es éste el autor francés traducido o imitado desde más antiguo. Ya en 1680 se llevó a cabo en el Real Sitio del Retiro, una función dramática en obsequio de Carlos II y María Luisa de Orleans, en la que, junto a la comedia de Calderón *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, se representó el sainete *El labrador gentilhombre,* calcado sobre la obra francesa, *Le Bourgeois gentilhomme.*

Cuando en el siglo siguiente, la nueva corriente de las ideas introdujo en España la imitación francesa, algunos ilustrados señalaron como modelo absoluto en el género cómico a Molière. Sin embargo, el pueblo español, fiel a su tradición, negose siempre a recibir un teatro que no fuese el de sus grandes autores del siglo XVII. Quizás por esta razón, o por el respeto que su nombre inspiraba, fue Molière durante el siglo XVIII poco traducido y representado.

Con la invasión de 1808, no sólo se representaron más frecuentemente obras traducidas del francés, sino que J. B. Pocquelin logró entonces sus mejores traductores, como Moratín, Marchena y Lista. Pero ni aun los esfuerzos de estos grandes escritores consiguieron aclimatar por entero en España el teatro de Molière, que no llegó a contar, a lo largo del siglo, con una traducción completa, ni siquiera con una versión de sus mejores obras hecha por un solo autor.

Intentaron traducirle completamente, a principios de siglo, Marchena y, a mediados del mismo, E. C. Bayo. Pero del primero sólo nos quedan dos comedias y el segundo no pasó de reimprimir, en edición bilingüe, las dos versiones hechas mucho antes por Moratín.[2] En cuanto a la tentativa de reunir las traducciones castellanas de Molière, hecha en Segovia, en 1820, por un anónimo,[3] se limitó a algunas piececillas arregladas en forma de sainetes.

Y llegamos así al año 1897, en que un joven autor, de nombre Jacinto Benavente, se propone estrenar en Madrid, en el teatro de La Princesa, la primera versión castellana de *Dom Juan*, contando para los principales papeles con los Sres. García Ortega —en el de Don Juan— y Mendiguchía —en el de Riselo. El traductor, que sólo cuenta 31 años, ha estrenado ya dos comedias,[4] un monólogo y una obra en un acto;[5] con el co-

[1] "Traductores castellanos de Molière", en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, vol. I, Madrid, Victoriano Suárez, 1899, pp. 69-75.

[2] *La escuela de los maridos* y *El médico a palos.*

[3] Quizá Juan de Dios Gil de Lara que tradujo *El Avaro.*

[4] *El Nido ajeno,* 06.10.1894 y *Gente Conocida*, 21.10.1896.

[5] *De alivio* (27.02.1897) y *El marido de la Téllez* (13.02.1897).

La traducción en torno al 98. SAN MIGUEL HERNÁNDEZ, Manuela. Benavente, traducto...
Centro Virtual Cervantes

rrer del tiempo, se harán proverbiales su fecundidad dramática, así como su agudeza y sus rasgos, que A. Espina[6] retrata así:

> Don Jacinto, con su sonrisita y su paso, menudo, elegante, de faz mefistofélica, era tan parco de palabras como incisivo cuando se decidía a opinar.

Pocos autores han tenido en nuestra posguerra una crítica tan hostil como Benavente, unida a la defensa realizada por otros estudiosos de su teatro, que han intentado poner en el lugar que le corresponde a nuestro segundo premio Nobel, de quien decía Andrenio:[7]

> Benavente trajo a la escena española los estilos del teatro europeo, la naturalidad y el arte del diálogo, la finura, el matiz, una sicología más verídica y penetrante que la usada entonces en nuestros escenarios y un juego dramático más equilibrado, más ágil y más natural.

A lo que añade Eugenio D'Ors:[8]

> Lo más antiguo y lo más certero del teatro benaventino parece dirigirse precisamente al goce masoquista de una clase privilegiada, que se complace en verse puesta al desnudo y fustigada.

El mismo Don Jacinto afirmó que el público teatral de su tiempo estaba compuesto en exclusividad por la clase acomodada. Haciéndole concesiones, consiguió, a pesar de sus ideas tachadas por muchos de impías y revolucionarias, que esta sociedad aceptara su crítica, unas veces abierta y rebelde, otras velada o inoperante. En cualquier caso, Benavente rompe con el teatro triunfante a finales del siglo XIX, sustituyendo las pasiones desorbitadas, el retoricismo, la ampulosidad y el énfasis del teatro neorromántico de Echegaray por un tono comedido y equilibrado, un diálogo levemente poetizado y una construcción dramática de signo realista.

En cuanto al teatro donde se estrenó la traducción de *Dom Juan,* se había inaugurado en 1885 y fue construido por una camarera de la princesa de Asturias[9] —de donde venía su nombre—, para que fuera el teatro más aristocrático de Madrid. Pero, en la primera temporada, el luto de la Corte por la muerte de Alfonso XII, hizo que el teatro cosechase un rotundo fracaso económico, pese a que en él actuase la prestigiosa compañía de Emilio Mario. María Tubau y Ceferino Palencia fueron luego sus empresarios durante varias temporadas, sin conseguir el favor del público, que sólo años después lograrían F. Díaz de Mendoza y María Guerrero,[10] que lo adquirieron, efectuando grandes reformas y edificando sobre él su casa.

Es clásico señalar como una antigua tradición española la representación por Difuntos de *La venganza en el sepulcro*, de Alonso de Córdova, y de *No hay deuda que no se pague*, de Antonio de Zamora, hasta que el drama fantástico-religioso de Zorrilla, estrenado el 28 de marzo de 1844, se impone en los escenarios españoles, desplazando

[6] *Las tertulias de Madrid*, Madrid, Alianza, 1995, p. 207.
[7] E. Gómez Baquero. Cit. por L. García Lorenzo: *El Teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, p.12.
[8] *Españoles de mi tiempo*, Madrid, Libertarias, 1989, p. 53.
[9] La duquesa de Medina de las Torres.
[10] El teatro llevaría luego su nombre.

La traducción en torno al 98. SAN MIGUEL HERNÁNDEZ, Manuela. Benavente, traducto...
Centro Virtual Cervantes

a todas las obras anteriores. Así lo señala, entre otros, uno de los mayores estudiosos del tema, A. Baquero,[11] que añade:

> Llegamos a 1877. Don Juan se ha convertido en pieza tradicional. Durante 33 años no ha dejado de representarse en los meses de Noviembre en toda España y en América... como un rito, como algo típico y esperado, como auténtico suceso teatral que no envejece nunca.

Esta aseveración, ampliamente aceptada, ha sido rebatida por H. Mattauch,[12] quien sostiene que en Madrid no fue hasta 1850 cuando se dio la primera representación por Difuntos del Tenorio,[13] comenzando sólo a partir de 1860 las representaciones anuales, que primero se desarrollan en uno o dos teatros,[14] para pasar en 1875 a representarse en ocho teatros simultáneamente. Este número ya se había alcanzado en 1866 en Barcelona, ciudad donde, según Suero Roca,[15] se había venido representando anualmente por Difuntos, desde 1814, la obra de Zamora.[16] En cualquier caso, *Don Juan Tenorio*, que en su estreno constituyó un fracaso, acabó por constituir una especie de rito nacional, quedando como paradigma del teatro romántico. Así, J. Alfaro, elocuente testigo del alborear de este siglo, señala:

> Era como una carrera de compañías para demostrar cual lo hacía mejor y qué actores o actrices destacaban más en Don Juan o en Doña Inés. (...) Al público le entusiasmaban las aventuras del Burlador de Sevilla y sobre todo el candor y la inocencia de Doña Inés, creación sublime del poeta (...) Podrían multiplicarse los ejemplos de la influencia que Don Juan tuvo en la conversación corriente. Todos nos sabíamos tiradas enteras.[17]

Es esta la situación que debió de encontrarse Benavente en el momento de la puesta en escena de su versión y era así muy difícil que triunfase. Cotarelo,[18] coetáneo y probable espectador del evento, nos resume el resultado de lo que califica de "curiosidad histórico-literaria":

> El público recibió primero con sorpresa la obra traducida; pero no tardó en hallarla excesivamente fría y muy ajena al concepto que de tal obra tenía formado. Aquel Don Juan no era el suyo, ni es el tipo dramático en alto grado que quiere personificar, ni el ingenio de Molière, muy poco acomodado a la tragedia, podía darle su verdadero desarrollo.

El eminente erudito culpa, así pues, en cierto modo, del fracaso de la versión teatral a la propia obra de Molière. Esa incomprensión hacia el *Dom Juan* la ha mostrado también una de las estudiosas del donjuanismo, M. Alonso,[19] quien señala al respecto:

---

[11] *Don Juan y su evolución dramática*, vol. 2, Madrid, Editora Nacional, 1966, p. 391.

[12] "La implantación del rito del Tenorio en Madrid", en *Actas del Congreso sobre José Zorrilla*, Universidad de Valladolid, pp. 409-416.

[13] En el Teatro del Drama, futuro Lope de Vega.

[14] Sobre todo el Novedades y el Español.

[15] *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, 3 vols., Barcelona, Col. Estudis, 1987-1990.

[16] Las últimas representaciones tuvieron lugar en 1868.

[17] *Madrid. Primera década del siglo XX*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1979, pp. 59 y 129.

[18] O. cit., p. 139.

[19] *Don Juan y el Donjuanismo*, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 140-141.

La traducción en torno al 98. SAN MIGUEL HERNÁNDEZ, Manuela. Benavente, traducto...
Centro Virtual Cervantes

> He vuelto a leer cuidadosamente la obra de Molière. A releerla, y, por tercera vez, a detenerme en todas las anotaciones hechas al margen. La obra —tal como la entendemos ahora— no es buena. No se sostendría en pie si llegara a representarse, salvo si una adaptación le diera la vuelta (...) Me pasma de que esta obra haya servido, con preferencia a la de Tirso, para inspiraciones de otros donjuanes. Y comprendo perfectamente el escaso éxito que obtuvo en su estreno —año 1665— en París.

Yerra M. Alonso cuando apunta el escaso éxito que la obra cosechó en su estreno, ya que su retirada del cartel se debió a otros motivos. De hecho, habiendo sido prohibida *Le Tartuffe* tras la primera representación, su autor se vio apremiado a redactar una comedia que devolviera el público a su teatro. Dado el éxito que por entonces venían cosechando distintas versiones de *Le Festin de Pierre*, Molière improvisó rápidamente una pieza sobre el tema, que tituló *Dom Juan*. La obra fue estrenada el 15 de febrero de 1665, cosechando un notable éxito, si bien fue necesario cortar algunas réplicas que parecieron demasiado atrevidas. A pesar de ello, la obra sólo fue representada quince veces, hasta el 20 de marzo, en que fue retirada, sin que constara una prohibición oficial. No sería ajena a este hecho la *cabale espagnole*, capitaneada por la reina madre Ana de Austria, a cuyo ruego la Compañía del Santo Sacramento había conseguido la prohibición de *Le Tartuffe*. En la 2ª escena del 5° acto de *Dom Juan* podemos encontrar al respecto una alusión bastante directa; además, para Saint-Paulien,[20] habría sido este motivo el que hizo a Molière escoger un noble español, libertino y degenerado, como héroe de su comedia.

Tras la muerte del autor, la obra no volvió a representarse, ya que, a instancias de su viuda, Thomas Corneille había llevado a cabo un adaptación en verso, que estrenada en 1677, continuó representándose hasta que, el 15 de enero de 1847, la Comedie-Française se decidió a reestrenar el *Dom Juan,* que ya había sido representado con escaso éxito en el teatro del Odéon, el 27 de noviembre de 1841. A pesar de que la reposición de la Comédie-Française fue acogida con entusiasmo por los medios literarios, hubo que aguardar a mediados del presente siglo —cuando según J. Scherer triunfó una estética moderna o "shakespeariana"— para que la grandiosidad de la pieza acabara por imponerse.[21]

Y es que M. Alonso parecía no tener presente esa complejidad del personaje de Don Juan que hace a J. L. Abellán[22] considerarle "el más confuso, el más complicado, el más lleno de sutiles recovecos o de matices paradójicos". Bien lo comprendió, en cambio, J. Bergamín,[23] que, tildando la obra de Molière de "comedia, por tantos motivos admirabilísima", señala:

> Parece como si esa máscara lírica de su nombre: Don Juan, hubiese sido la que el Burlador sevillano, desde su aparición teatral en la comedia española de Tirso, arrojase a la posteridad para que ésta, en cada tiempo y con diversas voces humanas, se llenase de su propia y genialmente expresiva resonancia.

---

[20] *Don Juan. Mito y realidad*, trad. F. Jover, Barcelona, Edisvensa, 1969, pp. 129-143.

[21] Ello fue gracias a la puestas en escena de Louis Jouvet, el 24 de diciembre de 1947, en el Théâtre de l'Athénée, y de Jean Vilar, el 15 de julio de 1953, en el VIII Festival de Aviñón, con el T. N. P.

[22] *Sur le Dom Juan de Molière*, París, Sedes, 1967, pp. 31-38.

[23] "Moralidad y misterio de Don Juan" 1951 en *De una España peregrina,* Madrid, Al-Borak, 1972, pp. 229-277.

La traducción en torno al 98. SAN MIGUEL HERNÁNDEZ, Manuela. Benavente, traducto...
Centro Virtual Cervantes

El *Dom Juan* de Molière comprende cinco actos en prosa. Muy libre de las exigencias de unidad, poco respetuoso con los esquemas dramáticos habituales, mezclando los géneros, es insólito en su forma. Pero más audaz aún es, si cabe, en el fondo, en la medida en que Molière transforma el personaje, haciendo del seductor un verdadero libertino en el sentido filosófico. Como dice Axel Preiss,[24] en la pieza hay una ambigüedad desconcertante, puesto que este Don Juan es a la vez un filósofo y un tartufo, y también porque es un Sganarelle bufón[25] —papel que representaba el propio Molière— quien tiene a su cargo defender la moral y la religión.

ANÁLISIS DE LA TRADUCCIÓN

En cuanto a la estructura escénica, tanto el original como la traducción están divididos en cinco actos. Sin embargo, mientras que el original cuenta con 27 escenas, la versión tiene 33, siendo fundamentalmente el segundo acto el que cuenta con una mayor multiplicación de escenas. Viene ésta condicionada por la entrada y salida de personajes, que da lugar, a veces, a escenas minúsculas, con tan sólo dos o tres réplicas. Este criterio se rompe, excepcionalmente, en el cuarto acto, donde el traductor funde las dos primeras escenas en una sola, sin tener en cuenta la entrada de Octavio, y vuelve a romperse en el quinto acto, ya que la entrada en escena de un espectro de mujer —que en el original condiciona el paso a la escena quinta—, no supone una nueva escena. Análogamente la salida del espectro, al tiempo que entra la estatua del comendador, no dará lugar a un cambio de escena, con lo que éste es el único acto que cuenta en la versión con una escena menos.

La traducción, llevada a cabo con el fin de la representación escénica, economiza personajes y, así, no sólo prescinde de los séquitos de Don Juan y de los hermanos de Doña Elvira, sino que crea un personaje —Octavio— que asume las funciones del espadachín La Ramée y de los lacayos La Violette y Ragotin. Ello hace que, en el cuarto acto, no pueda reflejarse un juego escénico, inspirado en los italianos, en el que mientras uno de los lacayos da de beber a Sganarelle, el otro le retira el plato, burlando su natural glotonería.

Y siguiendo con el criado de Don Juan, ya al comienzo del primer acto, el traductor nos da el índice de la libertad con que llevará a cabo su versión, al suprimir el ridículo discurso en el que Sganarelle ensalza sin fundamento los efectos sociales y moralizantes del tabaco —*Quoi que puisse dire Aristote et toute la Philosophie, il n'est rien d'égal au tabac.* Y no es que con ello quisiera evitar algún arduo problema de traducción, pues el pasaje en sí no guarda especial dificultad, sino que quizás temiera que el público encontrara fuera de lugar aquel discurso que ha sido interpretado por algunos como un guiño de Molière a los jóvenes espectadores —pues el fumar era entonces moda reciente— y en primer lugar al rey.[26] Con esta omisión, que tal vez al traductor se le antojó insignificante, amputaba un pasaje que, en su peculiaridad, constituye el

[24] *Le Mythe de Don Juan*, París, Bordas, pp. 23-24.
[25] Representado por el propio Molière.
[26] A. Verjat. Introducción a Molière. *Don Juan. Tartufo*, pp. ix-xxx, Barcelona, Planeta, 1981.

La traducción en torno al 98. SAN MIGUEL HERNÁNDEZ, Manuela. Benavente, traducto...
Centro Virtual Cervantes

esbozo del carácter de Sganarelle. Ese discurso, en efecto, le define de entrada como un tonto, lleno, por lo demás, de buenos sentimientos. Su actitud ante el tabaco es la misma que ante la religión: una verdadera idolatría y, como después iremos confirmando, su intuición justa de la verdad es cómicamente servida por su incapacidad de manejar la lógica más elemental.[27]

Las verdaderas dificultades de la traducción comienzan en el segundo acto, con la aparición de los aldeanos, que en la pieza original hablan un *patois* de l'Ile-de-France, arreglado para que permanezca comprensible al espectador culto. Puede decirse que Benavente sale bastante airoso del cometido, pues sin emplear un distanciamiento tan grande de registro como el que existe en el original, consigue un lenguaje popular fluido y creíble, que, a mi juicio, poco ha sido mejorado, en términos generales, en traducciones más recientes.

Una de los mayores escollos que puede encontrar un traductor es la versión de las interjecciones e imprecaciones, de las que está salpicado el discurso de Pierrot: *"Parquienne" (par Dieu), "Palsanquienne" (par le sang de Dieu), "Morquenne" (par la mort de Dieu), "Jerniguenne", (je renie Dieu), "Testiguienne" (tête de Dieu), "Ventrequenne" (ventre de Dieu)*. Benavente, quizás por soslayar las dificultades, pero más probablemente por no escandalizar a la alta burguesía, las eliminó en casi su totalidad. Ni siquiera traduce una expresión tan suave como *"mon quieu! o mon guieu!" (mon Dieu!),* muy frecuente en boca de Charlotte. Por cierto que una expresión de esta aldeana —*"Ardez un peu!"*— encierra una especial dificultad, hasta el punto de que algún traductor la ha vertido por "¡No sería tanto!", mientras que otro, en el extremo opuesto, lo hace por "¡Y que lo digas!" Benavente, que más que el rigor persigue el efecto teatral, opta también en este caso por la omisión, habida cuenta que la expresión no añade ni resta nada a la acción.

Más trascendencia, en cambio, por lo que respecta al color local y a la caricatura de los personajes, podría tener la esquematización que hace Benavente de un amplio discurso de Pierrot, del que se vale Molière para trazar magistralmente un retrato satírico de los *petits-maîtres* de la época. Asimismo, el traductor resume la entrada de Don Juan en la 2ª escena, lo que carece de trascendencia. En cambio, eleva de tono su lenguaje adulador cuando trata de conquistar a Charlotte. Así, mientras que en el original leemos: *"Ah! La belle personne, et que ses yeux sont pénétrants!* (...) *Haussez un peu la tête, de grâce. Ah! Que ce visage est mignon!"*; en la traducción encontramos: "¡Oh! ¡Hermosísima criatura, y cuán dulcemente penetras el corazón con tus miradas! (...) Acércate... ¡Oh, rostro resplandeciente de luz y de hermosura!"

Análogamente, el traductor arregla la escena 3ª, entre Don Juan y Pierrot, poniendo inicialmente un poco de color en la réplica de éste, que en el original dice: *"Je vous dis qu'ou vous tegniez, et qu'ou ne caressiez point nos accordées"*, mientras que en la traducción profiere, más ruda y expresivamente: "Digo que dejéis de hocicar en la mano de mi novia".

Más adelante, Benavente suprime dos jugosas réplicas de Pierrot, cargadas de imprecaciones, omitiendo todo el juego escénico de pescozones y sopapos que le propina Don Juan, y restando así a la escena buena parte de su comicidad. Asimismo, suprime dos réplicas de la disputa entre Charlotte y Mathurine:

[27] J. Scherer, o. cit., p. 92.

La traducción en torno al 98. SAN MIGUEL HERNÁNDEZ, Manuela. Benavente, traducto...
Centro Virtual Cervantes

CHARLOTTE.— *Oui, Mathurine, je veux que Monsieur vous montre votre bec jaune*
MATHURINE.— *Oui, Charlotte, je veux que Monsieur vous rende un peu camuse.*[28]

Lástima es que el dramaturgo no emplease su ingenio —que luego sería proverbial— en la versión de ambas expresiones, pues es curioso observar que mientras que para la de Charlotte los distintos traductores han hallado expresiones variopintas, como "aún no saliste del cascarón o te dejé compuesta y sin novio", para la de Mathurine la mayoría ha incidido en una misma —"te deje corrida"—, sin acudir a la que sería más próxima, es decir, "te dejé con un palmo de narices".

Y siguiendo con las omisiones, Benavente aligera considerablemente la 4ª escena del tercer acto —5ª, en la versión—, en la que Don Juan se enfrenta a los hermanos de Doña Elvira, reduciéndola de 17 a 13 réplicas; lo que no obedece a particulares dificultades de versión, sino probablemente a un deseo de avivar la acción a expensas de la retórica de Don Carlos, que, apelando a la cordura, trata de refrenar los instintos de venganza de su hermano.

En cambio, con la omisión de una corta réplica de Sganarelle en una de las escenas clave de la obra, la de la invitación a la estatua, Benavente trata obviamente de eludir un problema de traducción. A la pregunta de Don Juan: *"Le Seigneur Commandeur voudrait-il venir souper avec moi?"*, contesta Sganarelle, cuando la estatua baja la cabeza: *"Je ne voudrais pas en tenir dix pistoles"*, expresión cuyo sentido no se halla muy claro, ni siquiera para los especialistas, y que Dampierre[29] traduce por: "Daría cualquier cosa por estar a cien leguas de aquí". Evita así la alusión a las "pistolas", que, aunque evidentemente hace referencia a la antigua moneda de oro, podría plantear un confusionismo para espectadores poco avisados.

Este escollo de la traducción de las monedas no es la primera vez que se plantea en la obra, pues había surgido ya en la apuesta de Pierrot en el 2º acto (escena 1ª): *"veux-tu gager dix sols que si? (...) j'ai bravement bouté à tarre quatre pièces tapées, et cinq sols en doubles"*. Tarea ardua es ya el descifrar esta cuenta, que L. Lejealle[30] interpreta así: las *pièces tapées* se trataban de *sous parisis*, 4 de los cuales equivalían a 5 *sous tournois*, por lo que para completar los 10 *sols* o *sous* faltaban otros 5, que Pierrot entrega en *doubles deniers*.

Pero no acaba ahí la dificultad, pues ahora hay que hallar la equivalencia de las monedas. Lo más correcto, quizás, sería traducir *sols* por "sueldos" y *doubles* por "dobles" [dineros], pero los espectadores podrían no identificar estos términos con las correspondientes monedas. Benavente no se esfuerza demasiado en resolver el problema y, simplificando el pasaje, busca un término monetario de resonancias añejas: "¿Qué apostamos? Tres maravedís (...) Yo, que estaba seguro de ganar, saco mis tres maravedís". Con lo que el traductor no sólo escoge una vía simplista sino que aminora notablemente la apuesta, ya que el maravedí era la mínima unidad de cuenta.

Por cierto, que en la escena 2ª del 4º acto —1ª en la versión—, vuelve a aludirse al *double* y Benavente soslaya el problema de la versión de una manera escasamente afortunada. En efecto, donde el original dice Don Juan: *"j'ai le secret de les renvoyer satisfaits sans leur donner un double"*, Benavente traduce: "Yo sabré dejarle contento,

[28] Molière: *Dom Juan*, París, Larousse, 1971, p. 57.
[29] Molière: *Tartufo. Don Juan*, Madrid, Alianza, 1981, p. 189.
[30] "Nota" a Molière, o. cit, p. 43.

La traducción en torno al 98. SAN MIGUEL HERNÁNDEZ, Manuela. Benavente, traducto...
Centro Virtual Cervantes

aunque no vea blanca de lo que le debo", con lo que si bien permanece fiel al sentido, obtiene un resultado formal poco convincente.

Y situados ya en el cuarto acto, es éste uno de los que muestran más variaciones respecto al original. Muy pocas veces se trata de ampliaciones, como, por ejemplo, en la escena 2ª —3ª del original—, cuando deshaciéndose Don Juan en encendidos elogios del saludable aspecto de Leonato, el traductor introduce de su cosecha un gracioso aparte de Riselo: "¿Tratará de enamorar también al acreedor?" Análogamente, en la escena 7ª del mismo acto —6ª del original—, el traductor añade una graciosa réplica de Octavio —que substituye al lacayo Ragotin— cuando éste se dirige a Don Juan para anunciarle la presencia de una mujer velada.

Pero más frecuentes que las ampliaciones, resultan las omisiones. Por ejemplo, Benavente resume los parlamentos de Elvira —que no es otra la tapada—, cuando insta a Don Juan a arrepentirse, a la vez que omite un aparte de Sganarelle, que califica a Don Juan de: *Coeur de tigre!* Esta última omisión quizás respondiera a la intención del traductor de humanizar un tanto el carácter del burlador. Ello se intuye ya en el diálogo entre Don Juan y Doña Elvira, en el que el traductor pone un tono emocional donde no había más que zalamería:

> D. J.— *Madame, il est tard, demeurez ici: on vous y logera le mieux qu'on pourra*
> DOÑA ELVIRA.— *Non, Dom Juan, ne me retenez pas davantage.*
> D. J.— *Madame, vous me ferez plaisir de demeurer, je vous assure.*[31]

> D. J.— Permaneced aquí esta noche, os lo suplico.
> DOÑA ELVIRA.— ¡Apartad! ¡Me dais miedo! No sé que leo en vuestros ojos...
> D. J.— El amor que siempre te tuve.[32]

Igualmente, en la escena siguiente, donde en el original tan sólo vemos experimentar al conquistador el encanto del cambio y el aliciente de una cierta novedad, en la versión podemos contemplar a un Don Juan vivamente conmovido y capaz aún de enamorarse:

> D. J.— *Sais-tu que j'ai encore senti quelque peu d'émotion pour elle, que j'ai trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes ont réveillé en moi quelques petits restes d'un feu éteint?*[33]

> D. J.— Te aseguro que al verla convertida en penitente, llorosa y suplicante, me conmovió en extremo. Parecióme otra mujer distinta y sentí que de nuevo despertaba mi amor por ella; no, sentí que nacía un nuevo amor.[34]

En consonancia con el cariz romántico que hace tomar a la obra, Benavente simplifica y quita comicidad a una escena, al suprimir el pasaje en que Don Juan, para castigar la glotonería de Sganarelle, finge tomar por un flemón la comida que el criado disimula en su boca. Quizás pesara la profesión paterna en el ánimo del traductor, que

[31] *Dom Juan*, p. 89.
[32] J. Benavente: *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1941, p. 228.
[33] *Dom Juan*, p. 89.
[34] J. Benavente, o. cit., p. 228.

La traducción en torno al 98. SAN MIGUEL HERNÁNDEZ, Manuela. Benavente, traducto...
Centro Virtual Cervantes

quiso con esta omisión soslayar la sátira de la Medicina, omnipresente en la obra de Molière:

> D. J.— *Montre un peu. Parbleu! C'est une fluxion qui lui est tombée sur la joue. Vite une lancette pour percer cela. Le pauvre garçon n'en peut plus, et cet abcès le pourrait étouffer. Attends: voyez comme il était mûr.*[35]

Para completar las modificaciones que el traductor introduce en este acto, en la 9ª escena —8ª del original—, omite la orden de Don Juan a Sganarelle y la réplica de la Estatua —inspirada en Cicognini—, que en la pieza original prestaba al final del acto un tono de solemnidad:

> D. J.— *Prends ce flambeau*
> STATUE.— *On n'a pas besoin de lumière, quand on est conduit par le ciel*[36]

Pero es en el último acto donde el traductor opera los cambios más significativos, que comienzan ya en el escenario —el bosque, en el original; en la traducción, un salón, que cambia por el bosque en la 5ª escena. Pero la mutación radica también en los personajes, ya que en el original la mujer velada se trueca en el Tiempo con su guadaña, que desaparece cuando Don Juan pretende herirle, dando paso a la 6ª y última escena, en la que aparece la estatua del comendador. En cambio, en la traducción, la mujer no desaparece hasta la 5ª y última escena, con la entrada del comendador. Es precisamente en torno al espectro femenino donde el traductor introduce una serie de réplicas que consolidan el giro romántico dado al personaje de Don Juan. Así, en el original, Don Juan muestra tan sólo su incredulidad e intrepidez:

> D. J.— *Non, non, rien n'est capable de m'imprimer de la terreur, et je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit.* (Le Spectre s'envole dans le temps que Dom Juan le veut frapper)
> SGANARELLE.— *Ah! Monsieur, rendez-vous à tant de preuves, et jetez-vous vite dans le repentir*
> D. J.— *Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive que je sois capable de me repentir.*[37]

En cambio, en la versión, vemos a Don Juan persiguiendo a un espectro, a un imposible —"fantasma de todas las que amé"—, intentando colmar, en suma, su sed insaciable de amor:

> RISELO.— ¡Señor, señor! Pensad antes èn vuestra salvación.
> D. J.— No; nadie dirá que me arrepentí por miedo... Si por seguir a un fantasma hallo la muerte, nada me importa. Tiene forma de mujer, y sin haberla visto, ya la amo. *(Sale detrás de la mujer, y detrás Riselo)*
>
> Escena 5 *(en el bosque)*
> D. J.— De aquí no pasaré. Dime quien eres... ¿Quien eres, dime mujer a quien adoro, fantasma de todas las que amé?... ¿No eres ilusión? ¿No estoy loco al seguirte? Dime tu nombre...
> Voz.— ¡Don Juan! Persiguiendo al amor, diste con la muerte... *(Desaparece)* [38]

[35] *Dom Juan*, p. 92.
[36] *Dom Juan*, p. 90.
[37] *Dom Juan*, pp. 101-102.

La traducción en torno al 98. SAN MIGUEL HERNÁNDEZ, Manuela. Benavente, traducto...
Centro Virtual Cervantes

Por último, Benavente también varía ligeramente la muerte de Don Juan, omitiendo, sobre todo, el aparato escénico de truenos y relámpagos que indicaba Molière: *"Le tonnerre tombe avec un grand bruit et des grands éclairs sur Dom Juan; la terre s'ouvre et l'abîme; et il sort de grands feux de l'endroit ou il est tombé"*. Retiene, en cambio, el traductor, aunque perdiendo un poco de fuerza, la salida jocosa con que Sganarelle clausura la pieza y que quita a la escena final la acostumbrada solemnidad, grandiosa y edificante.

SGAN.— *Tout le monde est content. Il n'y a que moi seul de malheureux... Mes gages, mes gages, mes gages!*[39]

RISELO.— Todos quedan satisfechos... menos yo, que perdí mi acomodo y un año de salarios[40]

[38] J. Benavente, o. cit., pp. 236-237.

[39] *Dom Juan*, pp. 104.

[40] J. Benavente, o. cit., p. 237.

La traducción en torno al 98. SAN MIGUEL HERNÁNDEZ, Manuela. Benavente, traducto...
Centro Virtual Cervantes