ANTONIETTA CALDERONE
Universidad de Mesina

Ideología y práctica de Neoclásicos y Románticos ante la traducción teatral

> El traducir [...] [de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas griega y latina] es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen, y no se ven con la lisura y tez de la haz.
> (Cervantes, Don Quijote, parte 2ª, cap. LXII).

Esta bella y famosa definición cervantina sobre la traducción[1] me ha parecido muy apropiada para introducir una consideración previa sobre el tema que me propongo tratar a continuación. De hecho, esos *hilos que oscurecen* las figuras son mucho más visibles en la traducción que se prepara para la representación teatral. Es bien sabido que, dada "la multiplicidad de códigos que envuelven el texto dramático"[2], éste tiene una especificidad propia[3] y que el acercamiento a su análisis requiere medios propios y, sobre todo, distintos a los del texto poético o narrativo o ensayístico etc. -por lo cual, consecuentemente, también la traducción de un texto teatral rehuye esquemas interpretativos fijos e unívocos-; menos sabido es, quizás, que hay que hacer hincapié en otra especificidad del texto teatral en traducción, o sea su finalidad.

Si el hecho teatral común y corriente implica dos textos, el escrito -de naturaleza literaria- y el de o para la representación, la traducción de un texto teatral supondrá que el texto de llegada sea "a su vez re-traducido de la página al escenario, «from page to stage»"[4], (con la producción de un tercer texto), o directamente traducido para su realización escénica: siguiendo la tipología de traducciones teatrales propuesta por C. Santoyo, en el primer caso se trataría de un "traslado", en el segundo de una "versión"[5]. La

---

[1] Me sirvo de ella con el permiso de Francisco Lafarga, aquí presente, uno de los organizadores y editores de las *Actas* del Coloquio "Neoclásicos y Románticos ante la traducción", (celebrado en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia del 3 al 5 de abril de 2001, en el cual participé), que la colocaron en la solapa de la cubierta come epígrafe del volumen. También mi título -como es evidente- voluntariamente recalca el del Coloquio.

[2] SANTOYO J.C., "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología", en: *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico n° 4, Compañía Nacional de Teatro clásico (1989), p. 96.

[3] "Su teleología es distinta [de la cualquier otro escrito], porque fue creado –salvo casos infrecuentes- para vivir y proyectarse más allá del propio texto, y cobra esa vida completa sólo cuando éste se convierte en teatro ante un público espectador: es en la escena, y sólo en ella, donde el texto se «realiza» de modo total." *Ibidem*, p. 97.

[4] *Ibidem*, p. 97.

[5] En el artículo citado Santoyo ofrecía las distintas formas en que se puede presentar el trasvase interlingüístico en la práctica escénica, y que resumo muy sucintamente: la *traducción*, en su sentido más tradicional, "para designar el estricto trasvase intertextual", que puede carecer de "proyección escénica inmediata. El traductor tan sólo cuida la fidelidad y adecuación literaria, como puede hacerlo al verter poesía, novela o biografía"; la *transliteración*, mejor conocida como *traducción literal*; la *refundición*, que es traducción intra-lingüística, con el fin de modernizar una obra, sea o no teatral; la *versión*, o sea la "traducción dramática con miras exclusivamente escénicas", que incluye todo tipo de manipulación textual por parte del traductor; el *traslado*, que es una traducción literal con miras escénicas, o sea, el primer paso para la realización del texto definitivo para la escena; la *adaptación*, cuyo objetivo es "naturalizar teatro en un nueva cultura meta para lograr el «efecto equivalente»

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

traducción teatral "es, por lo tanto, una operación *sui generis* de naturaleza lingüística y extralingüística" [6], es una operación *teatral*. Para lograr su propósito, el traductor teatral deberá respetar una doble imprescindible exigencia, o sea conyugar la adecuación al original y la aceptabilidad para el receptor, lo cual

> hace de la traducción de textos teatrales un caso particular en el que las dificultades de orden socio-histórico que hay que salvar exigen a menudo, para que el texto sea representable, el recurso a soluciones tan arriesgadas que pueda cuestionarse que el resultado sea propiamente una traducción.[7]

Otro punto que me parece justo aclarar antes de entrar *in medias res* se relaciona con el título y con los dos movimientos literarios que normalmente se consideran en oposición. La traducción o adaptación o arreglo, o como queramos llamar el trasvase lingüístico de un texto pensado para ser representado, nace por voluntad de unos cuantos neoclásicos con pocas y selectas piezas (teatro para el pueblo, pero sin la participación del pueblo), empieza luego a cobrar una vida cada vez más autónoma en obtemperancia de los gustos del público y de la conveniencia económica de los autores-traductores en las décadas de entre-siglos, y llega a constituirse, durante el romanticismo, en un verdadero problema de falta de identidad literaria nacional que llevará a Mesoneros Romanos a expresar con amargura la famosa idea de que España ya no era otra cosa que una nación "traducida"[8]. En la base de ambos movimientos, en manos de intelectuales y literatos de valor, la traducción tiene una finalidad de renovación que puede revestirse de matices políticos, sociales, didácticos (mucho más marcada entre los neoclásicos, como sabemos, siendo reformadora además de innovadora). Y en ambas se revela como un fracaso, en cuanto, dicho con palabras que ya utilicé en otra ocasión, los autores o los traductores podían – y de hecho muchos lo fueron- ser víctimas de "la censura de un censor, de la del público (rechazo de asistir) y la de unos actores que temen el fracaso frente al rechazo del público (rechazo de actuar)"[9]: el destinatario del mensaje no aceptaba lo extranjero *sic et simpliciter* si no se reconocía en el mundo que se le presentaba en el escenario y terminaba por no ir al teatro, o mejor dicho, por no ir a ver ese tipo de teatro; consecuentemente, los actores –que eran los que escogían las piezas- subordinaban esta elección al gusto del público, no queriendo arriesgarse con piezas que no aseguraran un notable número de espectadores.

Por lo tanto, la reforma teatral neoclásica, a finales del siglo XVIII, no surtió los resultados deseados debido sobre todo a estas motivaciones que, de igual manera, se volvieron a presentar años después, cada vez que los traductores quisieron proponer dramas extranjeros "exageradamente" románticos.

[...] acomodar, adecuar y ajustar particularidades a las espectativas de un colectivo distinto, separado del primero por un amplio *gap* socio-cultural de tiempo o espacio, o de ambos a la vez"; y, finalmente, la *adaptación libre*, o sea una reescritura, en la cual priva la labor creativa del adaptador sobre el texto original, tanto que, a veces, éste último ya ni se reconoce.

[6] RIBAS, A., "Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos", en: LAFARGA, F. y DENGLER, R. (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, p.26. A tal propósito véase también FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, A., "El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral", en *ibidem*, pp. 37-46.

[7] *Ibidem.*

[8] "La manía de la traducción ha llegado a su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación «traducida», en "Las traducciones o emborronar papel", *Semanario Pintoresco Español*, 1842, p. 228.

[9] "Traducir con moralidad (para fracasar): de la *Angèle* de A. Dumas al *Ernesto* de J. E. Hartzenbusch", en: LAFARGA F.-PALACIOS C.-SAURA A. (eds.), *Neoclásicos y Románticos ante la traducción*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, p. 273.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

Todo lo dicho hasta aquí tiene el fin de introducir unas cuantas consideraciones sobre las traducciones para el teatro que se produjeron en el período susodicho, consideraciones basadas, en su mayor parte, en mi experiencia de trabajo, pero atendiendo también a los resultados de las investigaciones que muchos y valiosos estudiosos han publicado en los últimos veinte años, más o menos.[10] Se dará, por lo tanto, -de forma necesariamente sintética- una panorámica de este fenómeno, tratando de focalizar las motivaciones que lo determinan y -en lo posible- la técnica para lograr esa tan deseada representabilidad, que como se ha dicho, no siempre fue posible conseguir.

Finalmente, dadas estas premisas, el estudio se ceñirá, en cuanto al siglo XVIII, a las primeras traducciones de comedias (de carácter y sentimentales), ya que las tragedias, tan fomentadas por los Neoclásicos, nunca alcanzaron el favor del público mayoritario; en cuanto al período romántico, en cambio, se centrará en los dramas traducidos, no sufriendo las comedias ninguna repercusión negativa al respecto.

Aunque el fenómeno de la traducción de piezas extranjeras empiece antes[11], el imput determinante para su afianzamiento se coloca, tras la subida al trono de Carlos III, entre los años 1766 y 1773, y entre Madrid y Sevilla. En Madrid el Conde de Aranda, Presidente del Consejo de Castilla (y por ende Juez protector de los teatros del reino) pone en marcha su famosa reforma teatral, no sólo por ser él personalmente un gran aficionado de este tipo de espectáculo, sino por haber entendido también que el teatro era un arma fundamental en manos de los gobernantes para desarrollar la reforma política emprendida por Carlos III tras el motín de Esquilache. En Sevilla hace lo mismo el Asistente Pablo de Olavide, su gran protegido. La labor de ambos fue determinante, extiéndese desde las mejoras materiales de los coliseos populares (o su creación, como el Teatro de Sevilla, por Olavide[12]) y la reglamentación pública, hasta la organización escénica, la institución de los bailes de máscaras, la creación de los coliseos de los Sitios Reales de Aranjuez, El Escorial, La Granja, etc.), con la consiguiente creación de un repertorio para los Sitios, que, en un primer momento, Aranda pensó constituir con las piezas del teatro clásico español que pudieran ser "arregladas" según los cánones neoclásicos (de cuya selección dió encargo a Bernardo de Iriarte[13]), y, en un segundo, después del fracaso de este intento, con traducciones del francés y del italiano, de piezas antiguas y modernas, para las cuales contó con el grandísimo apoyo personal de Olavide. En Madrid, con tal fin creó un equipo de traductores muy especial, puesto que estaba formado por hombres del gobierno que eran, además, literatos: José Clavijo y Fajardo y Tomás de Iriarte, *in primis*, de cuya labor nos dejó constancia E. Cotarelo y Mori, al menos respecto a unos cuantos títulos[14]; sin embargo el gran abastecedor de piezas para aquellos selectos coliseos de la Corte fue Olavide, con

---

[10]Desde distintas perspectivas (teóricas, históricas, bibliográficas, prácticas) y en orden rigurosamente alfabético, con la esperanza de no dejar algún nombre en el tintero (si así fuera, pido perdón con antelación): R. Andioc, N. Bittoun-Debruyne, R. Cabezón, E. Caldera, M. Coulon, J. Checa Beltrán, R. Dengler, P. Garelli, M J. Garrosa, F. Lafarga, Herrera Navarro, P. Menarini, E. Palacios Fernández, V. Pagán, A. Ríos Carratalá, J. Sala Valldaura, J. C. Santoyo, I. Uzrainqui, G. Zaragoza.

[11] Recuérdense en 1716 *El sacrificio de Efigenia* de José De Cañizares, en 1740 *El Paulino* de Tomás Añorbe y Corregel, en 1752 *Británico* de Juan de Trigueros, en 1754 *Atalía* de Eugenio de Llaguno y Amírola, en 1764 *Británico* de Tomás Sebastián y Latre.

[12] Véase AGUILAR PIÑAL, F., *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Universidad de Oviedo, 1974.

[13] Amplia información sobre este asunto, además del texto del *Informe*, puede encontrarse en E. PALACIOS FERNÁNDEZ, "El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)", *Cuadernos de teatro clásico*, n° 5 (1990), pp. 43-64.

[14] Entre 1769 y 1772 Iriarte tradujo *Le Dissipateur, L'Ecossaise, Le Méchant, Le Malade imaginaire, La pupille, Le Marchand de Smirne, Le Philosophe marié, L'Orphelin de la Chine*; Clavijo y Fajardo: *Andromaque, Le Légataire universel, Le Glorieux*. Cfr. COTARELO Y MORI, E., *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1987, p. 69.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

obras propias y con las de los contertulios de su Alcázar sevillano, M. Maestre, Engracia de Olavide, L. Reynaud, G. M. Jovellanos[15], y de otros autores que han sido incorporados por investigaciones recientes.

Al marcharse Aranda a París en 1773, se cerraron los Sitios Reales. ¿Qué pasó con el repertorio de éstos últimos? ¿Cuáles eran las piezas que allí se representaron, además de las escuetas listas que nos transmitió Cotarelo?[16] Según Defourneaux,

> Algunas de estas piezas tuvieron sin embargo éxito, no solamente entre el público selecto del Reales Sitios, sino también entre el gran público cuando a partir de 1771 fueron dadas a la compañía de los teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe. *La Celmira* se representó durante diez días consecutivos, del 4 al 14 de febrero de 1771; *Le joueur*, representada en el mes de septiembre del siguiente año [...][17].

Sin embargo, Defourneaux no declara su fuente de información a propósito de esta entrega de piezas a las compañías de los teatros madrileños en 1771. De momento lo que poseemos es una carta fechada 28 de agosto de 1770, en la cual el Director de los Teatros de los Reales Sitios, el Marqués de Grimaldi, le comunicaba a Alonso Pérez Delgado, Corregidor de Madrid, que Luis Reynaud, Director de los teatros populares de Madrid, le había pedido

> copias de las tragedias y comedias pertenecientes a los de los Sitios Reales. Las razones en que se funda para ello no me hubieran nunca movido a franqueárselas; pues son tan inverosímiles como V.S. verá por la adjunta carta abertoria que pido a V.S. le mande entregar, después de enterarse de ella: pero deseando yo con las mayores veras poner cuantos medios estén de mi parte para contribuir al adelantamiento y perfección del teatro español, mandaré sacar copias de todas nuestras composiciones teatrales: y (si V.S. me dice que las necesita) las pasaré inmediatamente a sus manos. Si hubiese en los Teatros de los Sitios Reales alguna cosa más que pueda ser útil a los de Madrid, sírvase V.S. comunicármelo, pues tendré una singular satisfacción en obsequiar a la Villa, y en complacer a V.S.[18]

Exceptuando las dos piezas mencionadas, no se encuentra ninguna referencia a representaciones de las restantes en la valiosa *Cartelera teatral* editata por R. Andioc y M. Coulon en 1996[19], que Defourneaux, obviamente, no llegó a conocer. En cambio, sí fue representado *El desertor*, aunque no en la versión de Olavide, como diré después. Posiblemente –ésta es mi opinión- les fuera entregado, pero las compañías no lo utilizaron de inmediato y cuando lo hicieron, las distintas piezas, o algunas de ellas, fueron refundidas -ya se verá cómo- para ser del agrado del público popular.

Esta carta abre paso a una serie de problemas sobre las relaciones –si las hubo y yo creo que sí las hubo- entre dichos coliseos cortesanos y los populares de la Capital; pero, sobre todo a otros enigmas relacionados con el anonimato de las piezas manuscritas que en

---

[15] *Ibidem*, pp. 69-70.

[16] *Gustavo*, *Paulina*, *El jugador*, *Casandro y Olimpia*, *Fedra*, *Eugenia*, *Lina*, *Mérope*, *Ifigenia*, *Celmira*. La lista está sacada del expediente 3-471-12 del Archivo Municipal de Madrid, Catálogo de Secretaría, y contiene los nombres de los autores y de los traductores.

[17] Cfr. DEFOURNEAUX, M., *Pablo de Olavide. El Afrancesado*, trad. de Manuel Martínez Camaró. Sevilla: Padilla, 1990, pp. 393-394.

[18] Cit. por McCLELLAND, I., *Spanish Drama of Pathos. 1750-1808*. Liverpool: University Press, 1970, vol. I, pp. 142 y 331.

[19] ANDIOC, R. y COULON, M., *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Anejos de Criticón, 7. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

aquéllos se representaron, según consta en el fondo teatral de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid; sobre ediciones impresas en los años 80 y 90, anónimas también ellas y, supuestamente, debidas a manos neoclásicas; y, especialmente, sobre la piratería teatral de la que nos dejó testimonio Jovellanos a propósito de su *Delincuente honrado*. Sobre este argumento contamos con muy poca documentación fidedigna. Ningún resultado concreto salió de mis rastreos en las bibliotecas españolas, incluida la del Palacio Real y la del adjunto Archivo general: los años citados están totalmente desprovistos de documentación teatral de este tipo, por lo cual las consideraciones que siguen van a alternar la exposición de datos incuestionables e hipótesis personales, basadas en estudios hechos sobre diferentes adaptaciones extranjeras de aquel período.

Pero vayamos por grados. Estuve trabajando durante unos años sobre algunas traducciones del teatro francés representado en la década de los años setenta y del italiano a raíz de la aparición de las primeras traducciones de Carlos Goldoni (comedias sentimentales y de carácter, por lo tanto), aventurándome, en algún caso que lo permitía, en comparaciones entre el resultado en tierra de España y el correspondiente en Italia y Portugal, en un primer momento detrás de las huellas un tanto fantasmales de José López de Sedano, y después detrás de las ciertamente más concretas de Goldoni. En ambos casos topaba con cadenas de textos, es decir, con piezas originales que determinaban varias adaptaciones, por lo menos dos cada una[20]. En el caso del adaptador José López de Sedano, estas cadenas seguían más o menos el siguiente esquema fijo: el original extranjero –supongamos *La jeune indienne* de Chamfort (1764)- pasaba al español como una connaturalización cuyas características eran 1) ser la pieza anónima y haberse conservado así manuscrita y/o impresa, 2) estar muy ajustada al que se podría identificar –por contenido, finalidades y forma- como modelo neoclásico de comedia o drama sentimental, rigurosamente escrito en prosa, 3) no haber sido representada en los teatros públicos, por lo menos en los de Madrid; esta primera adaptación pasaba a manos de José López de Sedano, quien la refundía poniéndola en verso, sin alejarse ni una coma de su modelo (a tal punto que enteros parlamentos parecen plagios), a no ser que quitara –muy poco- y añadiera –mucho- lo que le debía parecer apropiado; y apropiado tuvo que ser, según los resultados apreciables, además de unas reivindicaciones suyas muy personales de orden social y económico, que aparecen en todos su arreglos, todo el conjunto de ingredientes que aseguraban el éxito de cara a un público que aún seguía aferrado a la fórmula de la comedia nacional clásica de capa y espada (lances de amor y celos, dobles intrigas, graciosos, grandilocuencia). Con en mismo título *La joven isleña* y con este nuevo maquillaje (en otras adaptaciones a veces tan desfigurador que impide el reconocimiento del original cuando los títulos de las dos piezas son distintos), el texto llegaba a la escena de los dos coliseos de la Capital, como consta de los numerosos recibos de pago que les fueron hechos al refundidor entre 1777 y 1779, y una riquísima documentación que se puede consultar en el Archivo Municipal de Madrid. Ocho refundiciones realizó López de Sedano (quizás por encargo) para estos dos coliseos en menos de tres años: *El Misántropo*, *El desertor*, *El huérfano inglés*, *Julio* César *y Catón*, *La joven isleña*, *Estragos que causa el juego*, *La posadera feliz o el enemigo de las mujeres*, *El*

[20] En un caso la cadena fue mucho más larga: *The Gamester*, de Edward Moore (1753), en 1760 fue traducido muy fielmente (aunque el traductor diga "libremente") al francés con el título *Le jouer* por Dennis Diderot, que no pudo representarlo por la oposición de los actores; en 1767, con el permiso de Diderot, su amigo Bernard-Joseph Saurin refundió esta traducción y la representó, dándole como título *Béverlei*; en fecha desconocida y de autoría anónima, la pieza de Saurin fue vertida al español bajo el título *Beverley o el jugador inglés*; en 1779 López de Sedano la refundía con el título *Estragos que causa el juego. El Beverly*, y la representaba. Mientras tanto, en 1769, aparecía también una versión italiana de la pieza de Saurin, *Beverlei*, al cuidado de Elisabetta Caminer Turra. Cfr. CALDERONE, A.,"*Estragos que causa el juego o El jugador inglés*", en: *Il teatro di López de Sedano*. Messina: Armando Siciliano Editore, 2001, pp. 205-242.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

hombre prudente. Casi todas respetan este esquema; de tres de ellas, *El desertor*, *El huérfano inglés* y *La joven isleña*, pienso haber localizado al primer adaptador neoclásico (respectivamente Pablo de Olavide, T. de Iriarte y Eugenio de Llaguno y Amírola); de las demás puedo sólo suponer que fuera un traductor neoclásico que perteneciera o no a los primeros abastecedores de los coliseos cortesanos.

En el caso de Goldoni, el panorama de las traducciones es más articulado, abarcando desde los simples tralados hasta las adaptaciones más libres, que pueden presentarse en número de dos y hasta tres textos por cada original, independientes entre sí o, como en el caso anterior, generalmente derivándose, siendo la segunda, en verso, refundición de una primera en prosa, con títulos iguales o muy parecidos, y representadas ambas en los coliseos populares. En este *corpus* se detectan cambios de género o de estructura; por ejemplo, una comedia original en un acto y en prosa, *L'osteria della posta*, da paso a tres textos de llegada distintos: la comedia en un acto y en prosa *La hostería de la posta*, la comedia en un acto en verso *El feliz encuentro* y la comedia en dos actos en verso *La posada feliz*; otro ejemplo interesante es el de *Il servitore di due padroni* que, además de una adaptación en prosa, *El criado de dos amos*, y otra en verso del mismo título, aparece en un tercer texto con la estructura, los ingredientes genéricos y el ritmo de un sainete en dos partes cuyo título reza: *Dos piezas de un pensamiento. Un criado ser dos a un tiempo. Primera y segunda parte*[21]; finalmente, unos originales son adaptados directamente como sainetes[22].

También entre las primeras adaptaciones de las comedias goldonianas que llegaron a representarse, se encuentra algún que otro texto anónimo con las mismas características que he citado antes a propósito de los de López de Sedano, con un sabor tan fuertemente neoclásico que, si no debió pertenecer al famoso repertorio de los Sitios Reales, fue sin duda fruto de un traductor neoclásico *de facto*, que bien conocía el italiano.

Es bien sabido que en las piezas escritas para los Sitios Reales el interés politico y social fue casi preminente. Una muestra de ello es la adaptación de *La jeune indienne,* bajo el título *La joven isleña*, de la que me ocupé hace años y que sin duda formó parte de ese repertorio selecto, para pasar luego al menos selecto de los coliseos populares de la Capital[23].

---

[21] Véase mi estudio "Gli adattamenti settecenteschi in Spagna de *Il servitore di due padroni*", en: *La festa teatrale ispanic.,* Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 317-343.

[22] Véase mi artículo "Quattro sainetes «goldoniani»", en: El *hombre de bien. Homenaje a Rinaldo Froldi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

[23] "Da *La joven isleña* (1770) a *La joven india* (1828): la riforma sociale come tema teatrale 'entre siglos'", *Entre Siglos* n° 1 (1991), pp. 75-92. Como traté de demostrar en otro ensayo de hace años ("Da *La bella selvaggia* a *La bella guayanesa:* Carlo Goldoni e la commedia di tema americano in Spagna", en: *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 117- 129) -al ocuparme de las piezas de tema americano en traducción o adaptación durante el siglo XVIII en España-, entre los años 1784 y 1791, se dan unas cuantas piezas ambientadas exclusivamente en el mundo peruano, fenómeno que yo interpretaba como una muestra de las varias medidas de defensa o contraataque que la inteligencia española -constituida en buena parte por literatos- emprendía contra la campaña denigratoria que, a comienzos de los años setenta, empezaba a minar la imagen civil y política de España en el campo internacional, dando nuevo vigor a esa "leyenda negra" que, desde la época de la conquista, nunca se había extinguido del todo. Por aquel entonces subrayaba cómo esta respuesta -originada por concretos hechos históricos o bien por quien dirigía el gusto del público- se manifiesta como un análisis del pasado ya sea de forma libremente novelesca y fantástica, ya sea pretenciosamente histórica y crítica, coincidiendo siempre con un momento de crisis política que tiene como objeto ese Mundo cada vez menos "nuevo", del cual se empieza a tomar plena conciencia justo cuando está a punto de perderse. Ninguna pieza dramatizaba directamente un fragmento de vida contemporánea y ninguna era pieza original: se trataba de adaptaciones (del francés, naturalmente, pero también del italiano) que delataban su compromiso y lanzaban su nuevo mensaje -político- precisamente en el momento, o los momentos, en que tomaban las distancias de la pieza original.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

La joven isleña (*La jeune Indienne*, de Sébastien-Roch-Nicolas de Chamfort, 1764), traducida al español en 1770 –quizás por Eugenio de Llaguno y Amírola- y representada en el Coliseo del Escorial en el otoño de 1774 -una pieza, pues, indudablemente de aquel repertorio- se volvió a representar en el coliseo del Príncipe en agosto de 1779. Esta típica *pièce a thèse* francesa que desarrolla un tema ya tratado en los escenarios franceses, el del *bon sauvage*, recibe en tierra española una connaturalización muy especial, porque el traductor neoclásico va más allá de la consabida adaptación de nombres, lugares, etc., buscando en la historia de España una situación símil en tiempo, espacio y acontecimientos, a la de Inglaterra , por lo cual la acción pasa del original Charlestown rica "Colonie anglaise de l'Amérique septentrionale" en años cercanos a los del autor, a Lima que, con evidente paralelismo, es rica colonia española de América del Sur, pero a principios del siglo XVII, lo que supone un retroceso temporal de más de ciento cincuenta años, y, sobre todo, el cambio de las premisas ideológicas que rigen la acción; el protagonista es muy distinto de su modelo –un joven burgués, náufrago, que vuelve a su patria-; es decididamente "otro", pues encarna la figura carismática del conquistador: joven, valiente y noble, que participa en una empresa colectiva y nacional, arriesga su vida entre los indios y enseña a la joven salvaje la lengua española y la religión cristiana. Esta alteración del texto original me llevó a opinar que

> la "obsesión americana" de Aranda y su profundo conocimiento de la nefasta gestión española de lo americano, no podía dejar de afectar a sus más cercanos colaboradores y amigos,

como era Eugenio de Llaguno y Amírola, y me convencía a interpretar la pieza no como mero reflejo de una moda literaria –el mito del "buen salvaje"-, sino como

> una expresión artística más –entre otras muchas- [de Cadalso, Meléndez Valdés y otros "filósofos" españoles de raigambre rusoniana] de esa vasta y compleja preocupación político-social de la que arrancó el reformismo de Carlos III.[24]

La pieza pasó a los teatros populares cinco años después, pero con muchas variaciones. Lo más interesante de ella son sus modalidades de acercamiento al gusto del público: el proceso de "nacionalización" empezado por el primer traductor, aquí es llevado al máximo grado de españolización o, si se me permite el término, de "provincialización" (los lugares de la acción son España y no el Perú, Cádiz y no El Cuzco, Madrid y no Lima, por lo tanto es la capital de España el blanco de las críticas "popular-ilustradas de L.de Sedano), aunque la acción siga situándose en 1606. Sin embargo, un personaje cita dos versos de una comedia de Moreto, una criada quiere preparar una zarzuelita para agazajar al recién llegado, las mejoras urbanísticas y arquitectónicas que se citan, alabándolas de manera extraordinaria por ser de "tan sabio gobierno", no corresponden al Madrid de Felipe III, sino al de Carlos III. He aquí el primer recurso, y el más inmediato, de identificación emocional del público con la realidad de la ficción escénica: una emoción, claro está, sensorial y no sentimental, pero decididamente concreta, ya que conecta con una realidad, la de la ciudad, efectiva[25].

---

[24] "Traducción y adaptación de piezas de tema americano en el teatro español del siglo XVIII", en: LAFARGA F. y DENGLER R., *Teatro y Traducción*, eds.). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 86.

[25] Sesenta años más tarde, en 1828, M. Bretón de los Herreros la volvería a proponer, con grande aplauso, en el teatro del Príncipe (*La joven india*), en traducción fiel, pero en prosa, con pocas ampliaciones de tipo estilístico, mayor énfasis en los pasajes patéticos (muy en consonancia con el nuevo gusto), y una sola ampliación de

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

El mismo tema del buen salvaje volvía a aparecer en 1780, en la citada traducción de *La bella selvaggia* de Carlos Goldoni (1758) hecha por Fermín de Laviano, uno de los pocos casos de traducción fiel (aunque los protagonistas de la exploración y conquista de la Guayana sean portugueses –lo que es un error histórico- y no españoles) en la que, como ya subrayaba entonces

> el distanciamiento del texto fuente se verifica en el terreno más rico de significados ideológicos, el de la religión. Ésta no es sólo el eje principal de la acción, sino también el móvil del comportamiento de cada personaje. La empresa americana no se justifica ya como explotación de las riquezas no utilizadas por los indios –como lo había establecido el comediógrafo italiano-, sino como obra de evangelización. [...] Don Alonso es el máximo representante de esa clemencia que se configura cada vez más como fruto de piedad cristiana.[26]

En cuanto al *Desertor*, otra de las piezas no sólo salidas del salón de Olavide, sino, según mi parecer, de sus propias manos, soy de la opinión que

> fue precisamente el interés político el que pudo convencer al traductor español – y con más razón se éste fue Olavide- a ocuparse de una pieza 'revolucionaria' desde el punto de vista temático, puesto que abandonaba la senda seguida hasta entonces por el género lacrimoso, circunscrita al ámbito de las relaciones familiares, para llevar a la escena a un personaje inédito, el del soldato raso, al cual atribuía autoridad crítica para pronunciarse sobre la legitimidad de una ley; el traductor se erguía a portavoz y divulgador de una denuncia específica: la injusticia del código militar vigente que, igual que en Francia, condenaba al desertor a la pena de muerte.[27]

De estas premisas ideológicas a las del *Delincuente honrado*, como puede notarse, no mediaba demasiada distancia.

Si ahora dejamos a un lado el compromiso político de los traductores arandinos, para centrarnos en otros aspectos de ese "dirigismo regenador" que gobierna las primeras traducciones de este período en su vertiente más propiamente popular, me parece muy interesante remarcar su propósito didáctico- moral y de inmovilismo social, a partir de un hecho curioso relacionado con la primera recepción de las comedias de Carlos Goldoni, que entonces me llamó la atención: las fechas de los estrenos. Exceptuando *La esposa persiana* (1774), las más tempranas traducciones y representaciones de las comedias del italiano forman, a finales de los años setenta, un interesante bloque temático constituido por piezas que escenifican el tema del matrimonio relacionado con la presencia de un personaje femenino que se muestra como modelo ideal de comportamiento para la mujer soltera,

---

contenido político social que el censor político de turno se apresuró a tachar, eliminando así también el original de Champfort.

[26] "Traducción y adaptación de piezas de tema americano...", *op. cit.*, pp. 91-92. No deja de ser curioso que entre 1787 y 1791, en tan sólo cuatro años, aparecieran cuatro versiones de *Alzire ou les Américains* que Voltaire había escrito en 1736, sobre las cuales hizo un estudio muy detallado, años ha, Francisco Lafarga, al cual remito (*Voltaire en España. 1734-1835*), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1982, pp. 122-131), queriendo aquí tan sólo recordar que este hecho me hace pensar en una reacción nacionalista contra esa "leyenda negra" de la que se ha dicho: los textos españoles están expurgados de buena parte de los conceptos "peligrosos" de Voltaire, sobre todo en cuanto a la religión, y los personajes principales, los conquistadores, se presentan como modelos de comportamiento humano afable y respetuoso de los indios vencidos.

[27] CALDERONE, A., "¿Tragedia o comedia? *Le Déserteur* entre Francia, España e Italia", en LAFARGA, F. (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*. Lleida: Edicions de la Universitat, 1999, pp. 424. Véase también "*Le déserteur* dalla traduzione di P. de Olavide alla rielaborazione di J. López de Sedano. (In margine alla storia della 'comédie larmoyante' in Spagna)", *Letterature* n° 10 (1987), pp. 7-48.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

casada o viuda. No parece del todo casual que estas traducciones empiecen a realizarse y representarse casi inmediatamente después de la *Pragmática de 23 de marzo de 1776*, con la cual Carlos III quiso reglamentar la institución del matrimonio en lo civil, para frenar el mestizaje social que se estaba verificando en aquellos últimos años, a través de uniones celebradas en secreto, al mismo tiempo que el abuso de ciertos padres y tutores que intervenían con violencia en la elección de estado de sus hijos; todo con la finalidad de restituir prestigio a la institución matrimonial, vacilante a causa de la progresiva desvalorización de las costumbres, de especial manera en las capas nobiliarias y burguesas. Y lo que más sobresale del cotejo entre originales y adaptaciones, en las numerosas partes que estas últimas añaden, es la condena de las uniones desiguales -por edad o por condición social, hechas por interés-, y de la institución del cortejo por sus nefastas consecuencias de desequilibrio social y económico, como todos sabemos.

Relacionado con este tema se encuentra el de la educación femenina, no sólo interpretada desde el punto de vista moral (las piezas de llegada están repletas de recomendaciones de obediencia, recato, prudencia, virtud, laboriosidad, en parlamentos añadidos *ex-novo*), sino también como instrucción, como por ejemplo puede notarse en una pieza muy fiel, anónima y no fechada que fue representada en Barcelona a finales de los años setenta, *El médico holandés*, donde la protagonista es una joven culta, que se dedica al estudio de la geometría sin perder por ello sus cualidades y virtudes de mujer hecendosa, y mantiene "conversaciones" con sus amigas, enriqueciendo su intelecto a través del intercambio de conocimientos, soluciones de enigmas etc., mientras las manos laboriosas se entretienen en labores de bordado o de tejido. Pues bien, las palabras traducidas directamente de Goldoni concretan con bastante exactitud las propuestas educativas que años después defenderán las mentes más progresistas del pensamiento ilustrado -como Josefa Amar y Borbón- y anticipan los puntos fundamentales de la *Real Cédula de 11 de mayo de 1783*, por la cual se mandaba crear en Madrid y en las ciudades más grandes del Reino escuelas gratuitas para la educación de las niñas.

El respeto de otra ley, en mi opinión, la *Pragmática de 6 de octubre de 1771, prohibiendo los juegos de envite, suerte y azar que se expresan, y declarando el modo de jugar los permitidos*, debe ser la clave de lectura de otro fenómeno curioso: la ausencia en las adaptaciones de escenas en que se teatralizaba el juego, aunque éste fuera una forma de pasatiempo entre marido y mujer. Si los adaptadores añaden o soslayan un problema, por algo será.

Finalmente, delante de estas coincidencias entre leyes y vetos gubernamentales y producción dramática en traducción o adaptación (por no recordar otras ya puestas de relieve por otros investigadores, como la *Pragmática* de 9 de mayo de 1757 contra los duelos –soporte temático de *El delincuente honrado-* y *la Real ordenanza adicional a la de reemplazos de exército de 3 de noviembre de1770* –en su relación con *Los menestrales*), sigo preguntándome hasta qué punto el teatro popular, el teatro vivo, el de los *chorizos* y *polacos* de estos años, no era expresión de una política teatral impuesta desde arriba y aceptada con agrado por adaptadores que, lejos de ser poetas "ramplones, aplebeyados e ignorantes", como los definió Cotarelo[28], furon ilustrados a su manera, neoclásicos de segundo orden, pero ilustrados[29].

[28] COTARELO Y MORI, E., *Estudios sobre la historia del arte escénico en España II: María del Rosario Fernández. La Tirana, primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897, p. 2.

[29] Este último concepto nos encontra de acuerdo a todos los que en estos años nos hemos ido ocupando de autores menores del siglo XVIII. Hace años Antonio Ríos Carratalá apuntaba que "un mejor estudio [de los autores que dependían económicamente del público] nos permitiría distinguir un grupo -cada vez más significativo- de autores que lejos de polemizar con los sectores reformistas y neoclásicos intentaron un acercamiento. Su dependencia del

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

¿Es posible suponer qué entendieron los traductores arandinos por traducción teatral? En cuanto a cómo se comportaron, esto se deduce del simple cotejo de textos. Creo que hay que diferenciar entre los que tuvieron conciencia de su labor y la acompañaron con un suporte doctrinal y teórico, del que nos han dejado constancia, directa o indirecta, como los neoclásicos Bernardo de Iriarte, su hermano Tomás y Leandro Fernández de Moratín, y los que simplemente se entregaron tarea como ejecutores materiales de un encargo o para satisfacer necesidades "doneleuterianas".

En 1767, en su *Informe* enviado al Conde de Aranda, Bernardo de Iriarte, declaraba no estar de acuerdo con que se tradujeran al castellano comedias y tragedias francesas, porque este medio para suplir la falta de piezas nacionales "arregladas"

> [...] padece gravísimos inconvenientes, no siendo el menor el que obviamente ofrece la reflexión de que rara comedia francesa (bien que no limita esta razón en las tragedias) podría acomodarse con éxito al al teatro español por la diferencia de costumbres de las dos naciones; a que se agrega la dificultad de encontrar traductores hábiles que desempeñasen bien la ardua empresa de las traducciones; sobre todo debiendo éstas ser en verso, pues nuestro teatro no consiente la prosa como la admiten el francés, italiano e inglés (los segundos con preferencia a la poesía) y debiendo también competir en el lenguaje con la naturalidad, propiedad, delicadeza, gracejo y elegancia de Lope, de de la Hoz, de Calderón, de Moreto, de Solís, de Mendoza, de Leiva, de Alarcón , y otros[30].

Bernardo de Iriarte se dedicó a esta labor sólo mínimamente[31], pero su hermano Tomás fue sin duda el mejor adaptador de aquel equipo; al dar a la imprenta sus traducciones declaraba en el *Prólogo* que había traducido

> sin ceñirse muy rigurosamente a los originales, y añadiendo o quitando lo que le pareció conveniente, porque así lo requería ya la diferencia de nuestras costumbres y lenguaje, ya el justo miramiento de no correr máxima o expresión que pudiese ofender nuestra delicadeza,[32]

poniéndo en práctica lo que un buen traductor estaba obligado a efectuar, o sea

> a buscar los equivalentes con propiedad, a corregir o disimular a veces los yerros del original mismo, a limar la traducción de suerte que no pueda conocerse si lo es, y a connaturalizarse (digámoslo así) con el autor cuyo escrito traslada, bebiéndole las ideas, los afectos, las opiniones, y expresándolo todo en otra lengua con igual concisión, energía y fluidez. Es cierto que traducir sin estas circunstancias puede ser ocupación de niños de escuela; pero traducir como se debe, es obra para quien en su lengua nativa posea ya un estilo fácil, claro, correcto y persuasivo[33].

Este *modus operandi* se trasluce también en las advertencias que Leandro Fernández de Moratín antepuso a sus traducciones. En *La escuela de los maridos*, con su consabida

---

público -tema del que tan conscientes eran Moratín y Jovellanos- y en ocasiones su propia incapacidad como dramaturgos les impiden integrarse en esos sectores; les impiden, en definitiva, asumir plenamente un modelo teatral que era egemónico aunque este carácter no se reflejara en las taquillas." Cfr. RÍOS CARRATALÁ, J., "La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico", *Cuadernos de teatro clásico* n° 5 (1990), p. 68.

[30] Cfr. PALACIOS FERNÁNDEZ, E., "El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)", *Cuadernos de teatro clásico* n°5, *op. cit.*, p. 58-59.

[31] Tradujo, en 1769, *Bayaceto* y *Tancredo*.

[32] Véase "Al lector" en IRIARTE, T. de, *Colección de obras en verso y prosa*. Madrid: Benito Cano, 1787.

[33] IRIATE, T. de, *Los literatos en cuaresma*, en: *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, Imprenta Real, 1805, vol. VII, pp. 94-95.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

meticulosidad, daba a conocer que, consciente de "la poca exactitud con que [una versión anterior] ha puesto en castellano las expresiones del original", había "traducido a Molière con la libertad que ha creído conveniente para traducirle en efecto, y no estropearle", lo cual suponía "omitir en su versión pasajes enteros, abreviarlos o dilatarlos, alterar algunas escenas, conservar en otras el resultado, prescindir del diálogo en que las puso el autor, y sustituir en su lugar otro diferente", "simplificando el desenredo", añadiendo " nuevos donaires cómicos, y nuevos rasgos caractéristicos, para suplir con ellos lo que podía perderse en los pasajes que le fue necesario variar o suprimir", etc:, todo ello porque

> *La comedia española* (decía frecuentemente Moratín) *ha de llevar basquiña y mantilla*; y si en las piezas originales que compuso se advierte religiosamente observada esta máxima, puede asegurarse que en *La escuela de los maridos* no aparece el menor indicio de su procedencia; tal es la imitación fiel de las costumbres nacionales que en ella se advierte; y tal es el diálogo castellano con que supo animarla y hacerla española[34]

En *El médico a palos*:

> Siguió en la versión de esta pieza los mismos principios que le habían dirigido en la precedente. Simplificó la acción [...], suprimió tres personajes [...]. Pasó en silencio la existencia inútil de un amante [...]. Omitió igualmente las lozanías y expresiones demasiado alegres del supuesto médico, que no se hubieran tolerado en ningún teatro de España [...] y persuadido de que las imágenes asquerosas ni son donaires cómicos ni deben presentarse jamás a un auditorio decente, omitió lo que hay de este género [...]. Nada resta que decir acerca de la traducción, sino que Moratín supo darla todo el aire de originalidad que necesitaba para hacerla más agradable al público español que había de oirla.[35]

Como sabemos, Moratín emprendió también la ardua tarea de traducir *Hamlet*, para dar a conocer "una de las mejores piezas del más celebrado trágico inglés" a un público que ignoraba tanto la obra de Shakespeare, como las de otros autores de aquella nación. Nuestro autor confesaba las dificultades con que había tenido que enfrentarse:

> Baste decir que para traducirla bien no es suficiente poseer el idioma en que se escribió, ni conocer la alteración que en él ha causado el espacio de dos siglos, sin identificarse con la índole poética del autor, seguirle en sus raptos, precipitarse con él en suis caídas, adivinar sus misterios, dar a las voces y frases arbitrariamente combinadas poe él la misma fuerza y expresión que él quiso que tuvieran, y hacer hablar en castizo español a un extranjero, cuyo estilo, unas veces fácil y suave, otras enérgico y sublime, otras desaliñado y torpe, otras oscuro, ampuloso y redundante, no parece producción de una misma pluma.[36]

Tras comentar las anteriores traducciones que del drama se habían hecho en Francia, Moratín concluye:

> Lejos pues de aprovecharse el traductor español de tales versiones, las ha mirado con la desconfianza que debía; y prescindiendo de ellas y de las mal fundadas opiniones de los que han querido mejorar a Shakespeare con el pretesto de interpretarle, ha formado su traducción sobre el original mismo, coincidiendo por necesidad con los traductores franceses cuando los halló exactos, y apartándose de ellos cuando no lo son[...] La notas

[34] *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Rivadeneyra, 1846 (BAE, II), p. 443.
[35] *Ibidem*, p. 460.
[36] *Ibidem*, p. 474.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

> que acompañan a la tragedia son obra suya, y a escepción de una u otra especie que ha tomado de los comentadores ingleses (según lo advierte en su lugar), todo lo demás, como cosa propia, lo abandona al examen de los críticos inteligentes.[37]

A lo largo de los años que median entre Iriarte y Moratín, cuando la "traductomanía" se apodera de los coliseos populares en manos de adaptadores poco escrupulosos, no debe sorprender si no se encuentra constancia personal de su labor; todo lo contrario: si hay casos clamorosos de piratería teatral, que todos conocemos, como el del *Delincuente honrado* y de alguna pieza de Moratín, entre las comedias originales y en vida de sus autores, puede fácilmente deducirse qué pasaría con algunas piezas extranjeras cuyo autor, a menudo, le era desconocido a los mismos censores que aprobaban las adaptaciones pensando fueran éstas originales[38]. Entre las adaptaciones de Goldoni, he encontrado una "traducción libre" -come la define su autor-, anónima, de *La donna volubile* (*La mujer variable*), impresa en 1793, en cuya *Advertencia* el adaptador confiesa su propósito didáctico moral:

> no hay camino para la enmienda [del vicio de la volubilidad], la que sin duda podrá efectuarse si, en una representación sensible se le ponían delante los daños que le siguen de su inconstancia [...][39]

Otro interesante testimonio es el de Luis Moncín al verter al español la pieza de Mouslier de Moissy *Los amantes engañados y desengañados* en aquel mismo año, convencido de que podía "divertir y enseñar":

> Esta comedia tiene tantas cosas buenas en sí que éstas me obligan a traducirla con gusto, no dudando le tenga también el público que le vea en el teatro.Su autor manifiesta bien que tenía bastante conocimiento de la escena y mucha viveza en el ingenio [...] de suerte que la comedia, aunque en un acto, tiene (a mi entender) en medio de su jocosidad, bastante moralidad si con reflexión se atienden entre los personajes que hablan en ella, los sentimientos de unos y las ridiculeces de otros.[40]

Moralidad, utilidad social, sensibilidad son conceptos que atestiguan el compromiso del autor-traductor, que no es un literato neoclásico, pero en términos que no distan mucho de los de los neoclásicos teóricos ni de los que I. Urzainqui define "militantes", o sea los articulistas que se ocuparon del teatro en las reseñas de la prensa neoclásica. A falta de comentarios directos, contamos con sus observaciones que, obviamente, se centraban no tanto en

---

[37] *Ibidem*, p. 475.

[38] Contamos con algunos testimonios en el campo de la tragedia. Entre los pocos que han dejado constancia de su labor en prólogos y advertencias, donde por lo general insisten sobre las dificultades que han tenido que sortear, véase como ejemplo (entre otros muchos citados por LAFARGA, F. en *Voltaire en España (1734-1835), op. cit., passim*), puesto que resume la postura de los demás, el caso de Don Manuel de Burgos, en su prólogo a la traducción de la *Mérope* de Voltaire; de él dice Francisco Lafarga que "se refiere a la manía de los traductores de ponderar las difilcutades de la traducción que han realizado, con el fin de granjearse la indulgencia del lector en caso de error. Y más tarde hace alusión a la proliferación de traducciones, especialmente del francés:«[...] apenas habrá quien se dedique al francés que no quiera darnos un modelo de traducción. [...] Así está nuestra lengua de corrompida y degradada, y así todas nuestras cosas.»" (*Ibidem*, p. 146). En la "Advertencia" a *La muerte de César*, publicada en 1791, Mariano Luis de Urquijo, expresa su dificultad en traducir un texto poético (usa el verso suelto), declarando a continuación: "[...] he creído no deber hacer una traducción servil y material, ni tampoco demasiado libre, que son los dos extremos en que regularmente se incurre, y ambos difíciles de evitar; y así he puesto el esmero posible, en que salga lo más acomodado que sea posible al original, y sobre todo lo más cercano a su espíritu" (*Ibidem*, p. 149).

[39] CALDERONE, A., "Carlo Goldoni: la comedia", en: LAFARGA, F. (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Edicions de la Universitat, 1997, p. 172..

[40] *Ibidem*, p. 172.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

el valor literario de las piezas, como en la "regularidad", en la disposición y trama de la acción y en la calidad de la puesta en escena. Con todo, de las reseñas del *Memorial literario* y de la *Minerva* podemos entresacar algún que otro comentario interesante sobre este tema. Por ejemplo, en la reseña de *La mujer más vengativa*, en septiembre de 1784, el periodista subrayaba la inconsecuencia de la trama, la inverosimilitud de los caracteres y otras faltas, declarando que "algunos decían que esto podía ser defecto del traductor [...] o de no haber acomodado las situaciones al gusto de nuestra nación"[41]. Tres años después, de *La criada más* sagaz, el articulista hacía resaltar la inverosimilitud de la trama, sobre todo el hecho de que la protagonista arguyera "en castellano y latín sobre el tratado *De nuptiis* [...] Estos actos no son propios de nuestros teatros cuando no son para ridiculizarlos"[42], coincidiendo con el juicio del censor literario.

Esta coincidencia nos lleva a otro campo, muy interesante, de donde recoger consideraciones sobre el resultado concreto de la traducción o adaptación para la escena: los análisis, en un plano ya decididamente sólo literario y artístico, -a veces muy minuciosos, como los de Santos Diez González- que los censores hacen al aprobar algunas adaptaciones para su puesta en escena, aunque a menudo no sepan que son tales. En el caso de las adaptaciones de Goldoni, por ejemplo, encontré algunas muy curiosas; de *La criada más sagaz*, decía el citado censor que, aunque la encontrara algunos defectos, concedía la licencia porque "es justo no desanimar los ingenios; antes bien, es menester fomentarlos" y de *La buena criada* llegaba a afirmar que "El traductor de la presente comedia no sólo ha expresado bien el original, sino que le ha mejorado de manera que no parece traducción"[43].

En su realización textual, sin embargo, la multitud de adaptaciones que se llevan a la escena en los años siguientes a la voluntad reformadora de Aranda, no reflejan el modelo propuesto y realizado por Iriarte, ni mucho menos un único modelo. No pudiendo aquí profundizar en el tema, baste con decir que el repertorio examinado por los estudiosos hasta ahora abarca desde la traducción en su primera acepción hasta la libérrima trascodificación de un género a otro, pasando por la que Iriarte define "connaturalización", que es la forma más presente y también la más variada en su manera de ser aplicada; junto a éstas existe un tipo que, al ocuparme de las piezas de Goldoni, llamé "connaturalización indirecta", o sea la refundición (por lo tanto una operación de tipo intralingüístico) en verso de un texto ya connaturalizado en prosa, que recibe otra ulterior connaturalización para ser llevado a la escena: la finalidad no es la de actualizar la lengua, sino la de conseguir un acercamiento mayor a la comprensión y al gusto del público destinatario –el de los teatros populares-, lo que, en términos de resultados, se lleva a cabo a través de todo género de manipulación del texto-fuente, con detrimento del valor literario. Pero esto significa, mutatis mutandis, construir un texto para la escena.

Con palabras casi idénticas a las de Tomás de Iriarte, José Mariano de Larra, el gran teórico teatral del romanticismo y prolífico traductor también él, definía la que debía ser una buena traducción teatral:

> Varias cosas se necesitan para traducir del francés al castellano una comedia. Primera, saber lo que son comedias; segunda, conocer el teatro y el público francés; tercera conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer el francés, y quinta, saber escribir el castellano. Todo eso se necesita, y algo más, para traducir una comedia, se entiende, bien, porque para traducirla mal, no se necesita más que atrevimiento y diccionario; por lo regular el que tiene que servirse del segundo, no anda escaso del primero.[...] el traducir

[41] *Ibidem*, p. 146.
[42] *Ibidem*, p .146
[43] *Ibidem*, respectivamente pp. 143-145.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

> en materias de teatro casi nunca es interpretar; es buscar el equivalente, no de las palabras, sino de las situaciones. Traducir bien una comedia es adoptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribieran originalmente[...]. [44]

A pesar de la tanto machacada idea, ya citada, de una nación "traducida" -según Mesonero Romanos- y a pesar de las lágrimas que, por esta razón, Larra invitaba a derramar, las traducciones teatrales durante el período romántico[45], exceptuando las de Escribe y algún otro autor de piezas ligeras, fueron sonados fracasos. Es importante, por lo tanto -desde el punto de vista de la recepción- entender porqué fracasaron las adaptaciones de dramas (no sólo los franceses) que habían sido absolutos éxitos en sus países de origen.

La representación de *Antony* de A. Dumas, en la traducción de Eugenio de Ochoa en 1836 (20 y 22 de junio en el Teatro Príncipe de Madrid), no sólo no obtuvo el éxito de su estreno en París, sino todo lo contrario, provocando un coro unánime de desaprobación. Según P. Menarini, el motivo de este rechazo es achacable a que se tratase de una traducción demasiado fiel a su original, en la que se proponían al público español temas y situaciones a éste extrañas e inaceptables por extremas, inmorales, escandalosas[46].

Al cotejar el original con su traducción española impresa, efectivamente se nota que pocas veces Ochoa se distancia de su modelo[47]; lo hace, por ejemplo, para subrayar su fuerte lazo con los grandes personajes de la historia patria; para expresar su desacuerdo con las ideas positivistas que se van abriendo camino entre los intelectuales españoles, y para erigirse a estrenuo defensor del movimiento romántico, en aquel entonces duramente atacado por los clasicistas. Se pueden notar, además, otras breves añadiduras que "suavizan" las situaciones y, sobre todo, la caracterización de Antony, presentado como un infeliz, ciego de amor y desesperación. Sin embargo, una lectura en profundidad de la traducción española, realizada a través del cotejo de la versión impresa (anterior) con la manuscrita presentada a la censura (posterior), con el fin de detectar variantes, puede iluminar el intento de Ochoa de "humanizar" mucho más a su diabólico héroe (que ya no es *insensato* sino *infeliz* en II. 6), de presentarlo menos asocial (su rebeldía no se expresa contra la *sociedad*, sino contra el *mundo*, en II, 3), de evitar peligrosas referencias a la igualdad entre las clases sociales (con la eliminación del parlamento de Eugenio en VI,6). En otras palabras, Ochoa ya había depurado la pieza antes de entregarla para la escena.

Pocos meses después, el 24 de agosto de 1836 en el Teatro Príncipe de Madrid, se representaba otra adaptación de Ochoa, *Hernani o El honor castellano*, que, a pesar de ser

---

[44] "De las traducciones", cit. en: MONLEÓN, J., *Larra, escritos sobre teatro*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1976, p. 212.

[45] Calcula R. Dengler que las obras extranjeras fueron alrededor del 60% de las obras representadas en los teatros madrileños entre 1830 y 1850. Cfr. DENGLER R., "El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)", en: LAFARGA, F. (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona: PPU, 1989, p. 307. A propósito de la invasión de traducciones francesas, son varias las críticas negativas presentes en la prensa de la época, que hablan de "furor traductoresco", y definen las pieza traducidas "plaga pestilencial". Véase a este respecto AYMES, J.R., "Las opiniones acerca de las traducciones en la prensa española de los años 1823-1844" en: LAFARGA, F.-PALACIOS, C.-SAURA, A. (eds.), *Neoclásicos y Románticos ante la traducción*, (Actas del Coloquio , Murcia , 2001), Murcia: Universidad de Murcia, 2002, pp. 35-58 . No distinta fue la invasión de las refundiciones; sobre este aspecto véase GIES, D. T., "Notas sobre Grimaldi y el 'furor de refundir' en Madrid (1820-1833), *Cuadernos del Teatro Clásico*, n°5, 1999, pp. 11-124.

[46] MENARINI, P., "Eugenio de Ochoa e il teatro francese: *Antony*, *Hernani* e alcuni nuovi dati", in *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*. Bologna: CLUEB, 1982, p.134, n.1.

[47] Naturalmente connaturaliza, cambiando los nombres, lugares o cargos que no tienen correspondientes apropiados y omitiendo las referencias a experiencias sólo francesas.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

una excelente traducción, según el juicio de Larra[48], ya desde su primera aparición escénica, no obtuvo gran éxito ni de crítica ni de público: la primera, no acogió con entusiasmo la obra debido al retraso con que ésta llegaba en España, o sea seis años después del estreno francés, cuando ya se conocían los excesos de la escuela de Hugo y la obra ya no tenía carácter de novedad; el segundo se demostró difidente hacia los extranjeros que trataban temas nacionales con tan extrema desenvoltura histórica y, sobre todo, rechazó la manera en que Hugo había presentado el carácter del rey Carlos I de España: la imagen de un rey engañador, violento, que raptaba a Doña Sol, como cualquier galán antagonista del Siglo de Oro, o que se escondía en un estrecho armario como un gracioso cualquiera, no correspondía a la que tenían de él.

Pero el problema principal con el que tuvo que enfrentarse el traductor ya desde la primera representación del drama, fue la actitud hostil de su público hacia el quinto acto donde se realiza la tragedia final. Como subraya el mismo Larra en un artículo sobre *Hernani*, el verdadero drama parece concluirse al final del cuarto acto, o sea cuando, Carlos V, ya Emperador, renuncia a la hermosa Doña Sol y la da por esposa a Hernani. Pero lo que parece un desenlace feliz, es sólo el primer paso hacia la tragedia y la pieza, que en un primer momento parece ser un drama amoroso, se convierte en una tragedia de honor. El público mostró claramente su desacuerdo con esa visión exagerada del honor castellano, y, quizás también por la prolijidad de la obra, se despidió del teatro con profundo desconcierto. Esta reacción negativa a raíz del estreno obligó a Ochoa a eliminar totalmente el quinto acto ya desde la segunda representación, lo cual, consecuentemente, provocó un cambio sustancial en el sentido de la obra: al perdón de Carlos V, que se realiza al final del cuarto acto, Ochoa hace seguir el de Ruy Gómez que abandona definitivamente su idea de venganza, realizándose así un desenlace feliz, pero contrariamente a la idea de Hugo y a todos los cánones del drama romántico. En este segundo caso, a pesar de su intención inicial de respetar la versión original de Hugo (que idolatraba sobremanera), el traductor de *Hernani* se sometió, por lo tanto, al juicio de su público. Quizás valga la pena recordar que lo mismo había hecho Mercier en 1771, autorizando a Mr. J. Patrat a cambiar el desenlace de su *Déserteur* (cambio que, de manera distinta e independiente, obró la traductora italiana E. Caminer Turra en 1774) y P. Napoli Signorelli, en 1805, con su traducción al italiano de *El viejo y la niña* (con sumo desgrado de Moratín).

Circunstancias de otro tipo acompañaron la aparición de *Ernesto*, libre traducción de *Angèle* de A. Dumas (de la cual fueron hechas otras tres adaptaciones anteriormente a ésta[49]), realizada por *Juan Eugenio Hartzenbusch* en 1837, que no pasó del estreno y una reposición la noche siguiente. Por ser "inmoral" según el censor que la examinó antes del estreno, pero en cambio "si no más perfecta que la de su autor, al menos más arreglada al gusto y exigencias de nuestra escena" para el crítico de *El Siglo XIX* (¿Eugenio de Ochoa?) que la reseñó, y además por presentarse, en parte, como una refundición de *Angelita* de

[48] "[..] una de las mejores traducciones que en lengua alguna pueden existir[...] un lenguaje purísimo, un sabor castellano, una versificación cuidada, armoniosa, rica, poética, la colocan en el número de las obras literarias de más dificultad y de más mérito."; cfr. "*Hernani o el honor castellano*, drama en cinco actos", en LARRA, M. J., *Obras*. Madrid: Atlas (B A E), p. 268.

[49] De este drama dumasiano el catálogo de P. Menarini enumera cuatro traducciones: *Ángela*, por J. F. De Zaragoza, representada en 1837 en Granada (y, según parece, no editada); *Ángela*, por J. Llausás y Mata, publicada en 1837; *Angelita*, por F. Altés y Casals, editada en 1834 y estrenada en Barcelona en 1837; *Ernesto, Drama en cinco actos, en prosa. Traducción libre de la Angela de Alejandro Dumas, por Juan Eugenio Hartzenbusch*, Madrid, 1837, Imprenta de los hijos de Doña Catalina Piñuelo, calle del Amor de Dios, número 7, editada en 1837 y estrenada al año siguiente. Cfr. MENARINI, P. – GARELLI, P. – SAN VICENTE, F. – VEDOVATO, S., *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*. Bologna: Atesa Editrice, 1982, pp. 138 y 152.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

Francisco Altés y Casals[50], esta traducción llamó mi atención, por lo cual tracé una reconstrucción de sus avatares en un estudio reciente, al cual remito[51], limitándome aquí a subrayar los aspectos más sobresalientes de la labor de adaptación llevada a cabo por Hartzenbusch en ella.

Del *Ernesto* existen dos versiones, las cuales están en la base de un tercer texto expurgado que fue el que llegó a la representación; a saber: 1) una edición impresa sacada a finales de 1837; 2) una versión manuscrita (ms. 1-27-1 de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid), autógrafa presentada a la censura antes del estreno de marzo del año siguiente, el cual contiene un primer dictamen del censor: "Puede representarse el Ernesto suprimiendo lo que me ha parecido oportuno tildar. Madrid 13 de marzo de 1838. José Vidal.", y a continuación otro: "Puede continuarse representando, suprimiendo todo lo tildado. Madrid 21 de marzo de 1838. José Vidal"; (esta versión manuscrita no coincide perfectamente con la anterior impresa puesto que en ella, por ejemplo, aparecen pasajes traducidos de Dumas que en la impresa Hartzenbusch había omitido); en fin, 3) la versión del estreno la noche del 15 y de la reposición del 16 de marzo de 1838, que correspondería al texto expurgado.

Pues bien, del cotejo entre las diversas versiones del drama, o sea entre el original de Dumas y la traducción fiel de Altés y Casals, entre el mismo original y la libre interpretación de Hartzenbusch, entre la pieza de Altés y Casals y la de Hartzenbusch, entre la edición impresa y la manuscrita de nuestro dramaturgo, y, en fin, entre ésta última y lo que de ella quedara después de las primeras tachaduras del censor, saqué algunas consideraciones que aquí paso a presentar. Probablemente Hartzenbusch aceptó el encargo de traducir *Angèle*, o mejor dicho, de adaptarla al español, con la convicción de que, independientemente del gran éxito que había tenido en París, la pieza gustaría también al público de Madrid en cuanto, además de su valor artístico, reflejaba el nuevo gusto romántico que muy bien se había aclimatado en España. Supongo, además, que para él -experto en traducciones del francés y en refundiciones de piezas españolas- esta traducción se impondría como un desafío: el de ser él quien arreglara el drama de Dumas para que el público español lo aceptara; buen conocedor de la intolerancia de éste último por los contenidos nihilistas del drama romántico de sus vecinos, pasaría censura a todos los elementos de *Angèle* que fueran malsonantes a la verosimilitud, al orden social, a la doctrina cristiana, al comportamiento moral, pero no variaría el tema original, antes bien, vería en él una ocasión para dar "una lección utilísima, de la que tienen [las jóvenes como Ángela] necesidad no pequeña en medio de las seducciones continuas de que se ven rodeadas"[52], y teniendo presente la traducción hecha por Altés y Casal, a la cual de vez en cuando podría recurrir, redactaría su libre adaptación.

Además de los imprescindibles cambios que comporta una adaptación[53], su intervención más determinante se manifiesta en la caracterización de los personajes. Si la nueva pieza debe, desde sus cimientos, resultar moral, como primera cosa es necesario tachar en el original todo lo que mine las normas éticas, empezando con el respeto hacia la institución sagrada de la Iglesia y las inviolables leyes del matrimonio[54]. Esta intención lleva a

[50] Es ésta una traducción al pie de la letra, con alguna variación en la estructura y poquísimas concesiones a un lenguaje más coloquial y, a veces, "castizo".

[51] "Traducir con moralidad (para fracasar): de la *Angèle* de A. Dumas al *Ernesto* de J. E. Hartzenbusch", en: LAFARGA, F.-PALACIOS, C.-SAURA, A. (eds.), *Neoclásicos y Románticos ante la traducción*, *op. cit.*, pp. 255-274.

[52] *El Corresponsal* del 12 de junio de 1839.

[53] Hartzenbusch mantiene la prosa y la división en cinco actos pero modifica el título y reduce los personajes a los indispensables para que la acción se desarrolle según el plan del drama .

[54] En *El Español* del 24 de junio de 1846 Hartzenbusch se expresaría muy claramente a este propósito: "[...] el amor en las comedias francesas, como no haya por medio quebrantamiento próximo o remoto de un vínculo

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

Hartzenbusch a añadir parlamentos o monólogos ex-novo en que los personajes "inmorales" (el protagonista y su antigua amante, Carolina) explican su situación[55].

Otro tema que determina la intervención de Hartzenbusch en aclimatar el texto extranjero es el del suicidio, que él elimina. Después de un largo y atormentado parlamento en el que manifiesta su rebeldía por la enfermedad que lo llevará a la muerte, uno de los protagonistas dumasianos, Henri Muller, termina confesando su desesperación y la tentación de suicidarse; Hartzenbusch no sólo suprime este pasaje sino que añade consideraciones de resignación cristiana.

Sin embargo, esta previa expurgación del texto francés efectuada por el traductor no le debió parecer suficiente al censor de turno, puesto que éste pasa a tachar todos los parlamentos, o parte de ellos, que hacen traslucir una imagen diabólica de Alfredo, o bien detalles que, en la acción, de cara al público, puedan relacionarse con la acción de seducción de Ernesto, y también parlamentos de Enesto y Ángela la mañana siguiente a la pérdida de la inocencia de la joven. Supongo que esto tuvo que sorprender al mismo Hartzenbusch, quien -como he dicho- ya había preparado su redacción "expurgada" para el estreno. El fracaso de la pieza, empero, dependió de la mala acogida del público, que la calificó de inmoral, como se desprende de las palabras de Hartzenbusch al reseñar, el año siguiente, la representación de otro drama de Dumas, *Pablo el Marino*, desde las columnas de *El Corresponsal* del 12 de junio de 1839:

> ese público que tan moral se muestra en el teatro á telón subido, (y que ojalá hiciese profesión de igual severidad de principios en espectáculos de otra especie, y sobre todo en el incesante espectáculo de la vida); ese público tan ridículamente escrupuloso á veces al juzgar una obra dramática nueva, [...] ese público á quien escandaliza que se dé á las jóvenes incautas, como se hace en *Angela*, una lección utilísima, de la que tienen necesidad no pequeña en medio de las seducciones continuas de que se ven rodeadas; ¿por qué inexplicable contradicción no ha reparado que en esa misma fábula de *Pablo el Marino* hay un pensamiento que cunde por todo el drama, y que puede ser tachado de inmoral en grado eminente, de subversivo, de atentador contra los principios en que la sociedad afirma su base?

A otro fracaso, el de *Macbeth* en 1838 (su estreno el 13 de diciembre, con sólo tres reposiciones los tres días siguientes, fue silbado por el público), dedicaba un interesante estudio Clara Calvo en el citado Coloquio murciano de 2001, cuyos resultados paso aquí a resumir[56]. Según Calvo, la falta de éxito no se debió ni a la traducción –que fue definida buena- ni a la representación –esmerada en cuanto a vestuario, decoraciones, coro, orquesta- ni tampoco al género –drama histórico-, sino a las circunstancias históricas, es decir el ser la pieza una obra "trasnochada", pasada de moda, por la falta de verosimilitud y lo gótico de su contenido (brujas, espectros), como se apuntaba en la crónica teatral de *El Alba*

---

sagrado, parece que no tiene gracia. Dueños son los franceses de escribir como quieran; nosotros, que todavía no somos franceses, debemos respetar lo que siempre ha sido para nosotros, y debe ser, respetable. El traductor que encuentre en una comedia francesa esas porquerías o necedades (lo uno casi siempre es inseparable de lo otro), deséchelas, suprímalas, sustitúyalas con algo bueno; y si eso no puede hacerse, no traduzca la comedia: maldita la falta que nos hacen traducciones de malos originales."

[55] Ernesto de Alvimar, sin dejar de ser un personaje absolutamente negativo desde este punto de vista, pierde mucho del cinismo de su modelo, al ser capaz de sentir remordimientos. Véanse a este respecto los ejemplos reproducidos en mi citado ensayo, p. 267.

[56] CALVO, C., "Románticos españoles y tragedia inglesa: el fracaso del *Macbeth* de José García de Villalta", en: LAFARGA, F.-PALACIOS, C.-SAURA, A.(eds.), *Neoclásicos y Románticos ante la traducción*, *ob. cit.* pp.59-72.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

> Cosas que no sirven ya ni para intimidar a los niños [...] Los fríos asesinatos que a cada paso ensangrientan el drama, han contribuido también a su mal éxito, porque el público que antes las (*sic*) aplaudía está ya saciado de la sangre, y si ayer excitaban su entusiasmo los mayores horrores, hoy ya prorrumpe en risas y silbidos tan sólo al ver brillar la hoja de un puñal. A nuestro entender, el Macbeth acaba de desacreditar los dramas románticos. [57]

En este mismo artículo de la revista el periodista sugería que el traductor, para evitar la irreprensabilidad de la pieza habría tenido que expurgarla de estas faltas, lo cual hubiera supuesto –comenta Calvo- que José García de Villalta se comportara como el traductor de *Otelo*, Ducis, quien en 1802 logró adaptar la obra shakespeariana "al gusto y las costumbres del país receptor y de los tiempos" corrigiendo el original[58].

Diametralmente contraria fue la opinión de E. Gil y Carrasco que defendió la pieza como drama histórico y su grado de verosimiltud considerado según la óptica de la época en que fue escrita[59]. Según C. Calvo, al fracaso de la pieza

> contribuyó una polémica contemporánea, de la que Gil y Carrasco se hace eco, en torno a la posibilidad o imposibilidad de adaptar a la escena española la obra de dramaturgos clásicos extranjeros, alejados doblemente del público español en el tiempo y en el espacio.[60]

Gil y Carrasco propendía por la traducción teatral fiel, siendo el objeto de ésta el "dar a conocer en nuestro idioma las obras maestras de los genios extranjeros. Todo lo demás parécenos más pasatiempo que otra cosa."

La fidelidad al original, incluso del idioma, reflejaría, pues, en opinión de Calvo, uno de los aspectos del Romanticismo como "movimiento filológico, que disfruta con la arqueología lingüística" y sería parte de la obligación del traductor romántico que "para Gil y Carrasco ha de «trazar una nueva senda para llegar a lo grande y lo sublime»" en lo que reposa "el noble y elevado destino" que el hombre tiene en la tierra; consecuentemente, concluye Blanco, "La fidelidad a la traducción entra así a formar parte de un programa revolucionario romántico" y las diferencias entre el crítico de *El Alba* y Gil y Carrasco en cuanto a la manera de entender la traducción teatral, "ponen de manifiesto las contradicciones del período romántico y constituyen un ejemplo de la convivencia de Neoclasicismo y Romanticismo en España desde 1775 hasta 1845" así como muestran "la superposición de distintos romanticismos en el panorama literario español de finales de la década de 1830"[61].

En el mismo Coloquio de Murcia Jean-René Aymes presentaba un excelente aporte al tema que aquí nos ocupa, riquísimo en contenidos, con su ya citada relación sobre "Las opiniones acerca de las traducciones en la prensa española de los años 1823-1844" [62]. Como

---

[57] Cit. por CALVO, C., *Ibidem*, pp. 66-67.

[58] Calvo cita el comentario, a tal propósito, del crítico Taranilla en el *Diario de Madrid* de 29 de diciembre de 1802: "¿Y debería en conciencia el traductor haber corregido el original? Sí señores en caso de que este lo admitiese.[...] y así hacen todos los que saben que un traductor del teatro debe ser un poeta, no un principiante de lengua francesa que con el auxilio de Sobrino ó Gatel estropea en español lo que deletrea en francés: que los dramas, que una nación son aplaudidos en virtud de su gusto y sus costumbres, en otra por la misma razón son detestados." Cit. por C. Blanco, *ibidem*, p. 68.

[59] "Aquella es la Escocia que el autor tenía delante; aquellas son las brujas que espantaban a las gentes crédulas y sencillas; aquellas las sombras en que imaginaciones meditabundas personificaban el remordimiento, aquel es, en fin, el mundo de desorden y de barbarie que se reflejaba en la fantasía del poeta. En ninguna pieza es Shakespeare tan idéntico a sí propio y a su época como en Macbeth." Cit. por C. Blanco, *ibidem* p. 69.

[60] *Ibidem*, p. 69.

[61] *Ibidem*, p. 71.

[62] Además de las razones históricas que llevaron al "furor de la traducción", Aymes trata de la elección errada de los textos originales, del retrato de los malos traductores, del actuar de éstos y los lamentables resultados, de las

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

es fácil suponer, muchos artículos que Aymes examina están dedicados a las traducciones del teatro tranpirenaico que, en coro casi unánime, son criticadas por excesivas en número y malas de calidad. Entre otras noticias y curiosidades que aporta el ensayo, me parece interesante destacar dos puntos: el uno con relación a la definición de las traducciones así como parecen en los anuncios o reseñas, lo cual, con palabras de Aymes,

> nos sitúa ante el nudo gordiano de la traducción: su licitud, naturaleza y mérito" [...]"La palabra "adaptar"- afirma- no se usa; la sustituyen "arreglar o "acomodar".[...] La frontera entre los dos procesos ("traducir" y "arreglar" es borrrosa, pero nadie pone el grito en el cielo contra esa asimilación –para nosotros abusiva- que a todos parece natural y lícita. La confusión se agrava cuando irrumpe el adverbio "libremente" que anuncia y, casi siempre, legitima el abuso, por el traductor, de los fueros propios de su oficio[63];

el otro, con la ideología y la estética que subyacen al acto traductor:

> la intrusión de criterios ideológicos, y no sólo estéticos (pocas veces definidos). A la estética se vinculan opiniones como las siguientes: "insulsas traducciones" o "solemnes mamarrachas". A la ideología, que se interfiere con la ética, se vinculan opiniones, más frecuentes, como las siguientes: "obras perversas, cuya importación a nuestro país debía ser condenada", "infames vaudevilles", "delirios de volcánicas fantasías".[64]

En algunas de estas reseñas, afirma el crítico, vuelve a aparecer la función didáctica del teatro o bien, –ocultando hipócritamente argumentos de orden ideológico religioso o moral- la inadecuación e incompatibilidad de las traducciones teatrales para un público distinto de aquél para el cual fueron escritas, por lo que se pide su prohibición[65].

Resumiendo, en el período comprendido entre la aparición de las primeras traducciones oficiales y esta saturación del género, se han detectado unas constantes: 1) las críticas de los intelectuales son símiles, atacando ferozmente las malas traducciones, pero ensalzando las buenas, tanto que, en algún caso, se las llega a definir "mejores" que sus originales; 2) se nos presenta una corriente favorable a la traducción en sentido didáctico y filológico, como modelo de obra literaria extranjera que se ha de dar a conocer, mucho más marcado el primero al principio y más el segundo hacia el final del período; 3) se detectan los mismos problemas con respecto a las modalidades de adecuación del modelo al público destinatario, y éstos se resuelven, en la prática, de manera muy parecida (el uso tradicional del verso, un desenlace feliz, etc.); 4) las mismas ideas subyacen a las definiciones de traducción teatral que nos alegaron los buenos traductores que teorizaron sobre el problema, desde Iriarte hasta Hartzenbusch, que –no hay que olvidarlo- fueron grandes comediógrafos y dramaturgos originales.

Y esta manera de acercarse a la obra original para transformarla en un producto estético -y económico- comprensible y perfectamente disfrutable por el nuevo público es la que aún hoy día se presenta al traductor como problema de no fácil resolución.

---

obras dignas de ser traducidas, de la forma y contenido de los elogios, de propuestas constructivas, de alguna forma concreta del trabajo del traductor en aquella época.

[63] *Ibidem*, p. 42.

[64] *Ibidem*, p. 44.

[65] *Ibidem*, p. 45.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

Bibliografía

AGUILAR PIÑAL, F., *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1974.

ANDIOC, R. y M. COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Anejos de Criticón, 7. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996.

AYMES, J.R., "Las opiniones acerca de las traducciones en la prensa española de los años 1823-1844" en: LAFARGA, F., PALACIOS, C., SAURA, A. (eds.), *Neoclásicos y Románticos ante la traducción*, (Actas del Coloquio, Murcia, 2001). Murcia: Universidad de Murcia, 2002, pp. 35-58.

CALDERONE, A., "*Le déserteur* dalla traduzione di P. de Olavide alla rielaborazione di J. López de Sedano. (In margine alla storia della 'comédie larmoyante' in Spagna)", *Letterature* n° 10 (1987), pp. 7-48.

CALDERONE, A., "Da *La bella selvaggia* a *La bella guayanesa:* Carlo Goldoni e la commedia di tema americano in Spagna", en: *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*. Roma: Bulzoni, 1994, pp. 117- 129.

CALDERONE, A., "Gli adattamenti settecenteschi in Spagna de *Il servitore di due padroni*", en: *La festa teatrale hispánica*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1995, pp. 317-343.

CALDERONE, A., "Traducción y adaptación de piezas de tema americano en el teatro español del siglo XVIII", en: LAFARGA, F. y DENGLER, R., (eds.) *Teatro y Traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 83-95.

CALDERONE, A., "Carlo Goldoni: la comedia", en: LAFARGA, F. (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Edicions de la Universitat, 1997, p. 139-181.

CALDERONE, A., "¿Tragedia o comedia? *Le Déserteur* entre Francia, España e Italia", en LAFARGA, F. (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*. Lleida: Edicions de la Universitat, 1999, pp. 415-427.

CALDERONE, A.,"*Estragos que causa el juego o El jugador inglés*", en: *Il teatro di López de Sedano*, Messina: Armando Siciliano Editore, 2001, pp. 205-242.

CALDERONE, A., "Traducir con moralidad (para fracasar): de la *Angèle* de A. Dumas al *Ernesto* de J. E. Hartzenbusch", en: LAFARGA F.-PALACIOS C.-SAURA A. (eds.), *Neoclásicos y Románticos ante la traducción*, Murcia: Universidad de Murcia, 2002, p.255-274.

CALDERONE, A., "Quattro sainetes «goldoniani»", en: El *hombre de bien. Homenaje a Rinaldo Froldi*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2004.

CALVO, C., "Románticos españoles y tragedia inglesa: el fracaso del *Macbeth* de José García de Villalta", en: LAFARGA, F.-PALACIOS, C.-SAURA, A. (eds.), *Neoclásicos y Románticos ante la traducción*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, pp.59-72.

COTARELO Y MORI, E., *Estudios sobre la historia del arte escénico en España II: María del Rosario Fernández. La Tirana, primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897

DEFOURNEAUX, M., *Pablo de Olavide. El Afrancesado*, trad. de Manuel Martínez Camaró. Sevilla: Padilla, 1990, pp. 393-394.

DENGLER R., "El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)", en: LAFARGA, F. (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: PPU, 1989

FERNANDEZ de MORATIN, L., *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*. Madrid: Rivadeneyra, 1846. (BAE, II).

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, A., "El modelo de traducción y el traductor del discurso teatral", en: LAFARGA, F. y DENGLER, R. (ed.), *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 37-46.

GIES, D. T., "Notas sobre Grimaldi y el 'furor de refundir' en Madrid (1820-1833), *Cuadernos del Teatro Clásico*, n°5, 1999, pp. 11-124.

IRIARTE, T. de, *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid: Benito Cano, 1787.

IRIATE, T. de, *Los literatos en cuaresma*, en: *Colección de obras en verso y prosa*. Madrid: Imprenta Real, 1805.

LAFARGA, F., *Voltaire en España. (1734-1835)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1982.

McCLELLAND, I. L., *Spanish Drama of Pathos. 1750-1808*. Liverpool: University Press, 1970, vol. I, pp. 142 y 331.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes

MENARINI, P., GARELLI, P., SAN VICENTE, F., VEDOVATO, S., *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*. Bologna: Atesa Editrice, 1982.

MONLEÓN, J., *Larra, escritos sobre teatro*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1976.

PALACIOS FERNÁNDEZ, E., "El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)", *Cuadernos de teatro clásico*, n° 5 (1990), pp. 43-64.

RIBAS, A., "Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos", en: LAFARGA, F. y DENGLER, R. (ed.), *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, p.25-35.

RÍOS CARRATALÁ, A., "La polémica teatral dieciochesca como esquema dinámico", *Cuadernos de teatro clásico* n° 5 (1990).

SANTOYO, J. C., "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología", en: *Traducir a los clásicos*, Cuadernos de Teatro Clásico n° 4, Compañía Nacional de Teatro clásico (1989), p. 96.

La traducción de los clásicos. CALDERONE, Antonietta. Ideología y práctica de Neo...
Centro Virtual Cervantes