



MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación

ISSN: 1889-4178

monti.secretaria@ua.es

Universitat de València

España

Lafarga, Francisco

La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII

MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación, núm. 5, enero-diciembre, 2013, pp. 299-324

Universitat de València

Alicante, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265129587013>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA TRADUCCIÓN DE PIEZAS EXTRANJERAS COMO VÍA HACIA LA MODERNIDAD EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII¹

Francisco Lafarga

lafarga@ub.edu
Universitat de Barcelona

Resumen

Tras analizar las alusiones al teatro extranjero en el siglo XVIII español, así como los distintos intentos de renovación del teatro español en la época, en los que la referencia al teatro extranjero fue una constante, el autor se detiene particularmente en la incorporación, mediante la traducción, de varios modelos franceses (tragedia, comedia moralizante o de costumbres, ópera cómica, etc.), que alcanzaron éxito desigual, condicionado en ocasiones por la fuerza de la tradición teatral. A pesar de las dificultades, contribuyeron a la tan deseada reforma del teatro, modulando un proceso de transformación de las formas y los temas, en la vía de la modernidad.

Abstract

“The translation of foreign playwrights as a step towards modernity in 18th century Spanish drama”

After analysing the attempts at renewing Spanish drama in the 18th century, together with the numerous allusions to foreign drama in this period, attention is paid to the assimilation, by means of translation, of a number of French models (tragedies, comedies of manners, pieces of opéra-comique, etc.), which reached an uneven success, determined as it was by the influence of theatrical tradition. In spite of difficulties, these models contributed to a highly desired reform of drama by means of a transformation of both forms and topics, much in accordance with modernity.

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación HUM2012-30781 del Ministerio de Economía y Competitividad, cofinanciado con fondos FEDER.

Palabras clave: Traducción. Teatro. Modernidad. Siglo XVIII. España.

Keywords: Translation. Drama. Modernity. 18th century. Spain.

Manuscript received on June 20, 2012 and accepted on July 7, 2012.

Antes de abordar el papel que pudieron jugar las traducciones y adaptaciones del teatro extranjero en la modernización del teatro español del siglo XVIII,² cabe plantearse una pregunta: ¿de qué teatro estamos hablando: de un teatro neoclásico, de un teatro ilustrado o, sencillamente, de un teatro dieciochesco? Si el Neoclasicismo debe limitarse a una estética determinada, definida por unos principios teóricos y unas normas, es más que cierto que el teatro extranjero que fue conocido en España supera dicho concepto, porque no todo él es estrictamente neoclásico. Si se entiende por teatro neoclásico el que plantea cuestiones novedosas o presenta tipos humanos “modernos”, con independencia de la estética a la que se adscriban las obras, dicha presencia es manifiestamente más amplia. De hecho, parece haber una confusión o un solapamiento entre los conceptos de “neoclásico” y el de “ilustrado”, que a veces se utilizan indistintamente. Creo que el primero debería limitarse a una cuestión estética, basada en el respeto a las normas del Clasicismo, mientras que el segundo estriba en una cuestión ideológica, vinculada con un posicionamiento más abierto a las nuevas tendencias y una actitud más crítica. Muy a menudo, en el teatro español del siglo XVIII, ambas posiciones se dan la mano, y la mayor parte de los planteamientos de corte ilustrado aparecen en obras neoclásicas, o sea, regulares. Pero no siempre ocurre así, y la manifestación más palmaria de ello se encuentra en la denominada comedia sentimental, la cual, al tiempo que incorpora elementos “modernos” en la línea del pensamiento ilustrado, presenta vínculos innegables con la tradición dramática española, es decir, con el teatro barroco (véase, al respecto, Lafarga 1991). Por otro lado la comedia sentimental española presenta claras vinculaciones con la fórmula dramática que se conoce como “drama burgués”, si no nacida, por lo menos definida en Francia, la cual, siendo un teatro plenamente ilustrado –en el ámbito francés podemos calificarlo sin reservas de “filosófico”– apareció y se afirmó como una tendencia, si bien no netamente anticlásica, por lo menos al margen de la tradición del teatro (clásico) francés.

2. Para algunas consideraciones generales, puede verse Lafarga (1996); en relación con el teatro francés, Lafarga (2003).

Puesto que no sólo hay vinculaciones con el teatro extranjero en el ámbito del teatro regular español, sino también en ámbitos manifiestamente “irregulares” y denostados por las mentes más clasicistas, como el sainete, es más que obvio que no convendrá utilizar la expresión “teatro neoclásico” al tratar de la presencia de lo francés en la dramaturgia española del siglo XVIII.

El referente extranjero en la tradición teatral española

Aun cuando la crítica de la literatura española del siglo XVIII haya desterrado desde hace tiempo la idea de una dependencia casi absoluta respecto de Francia, no conviene caer en el extremo contrario y aceptar el espejismo de una literatura autosuficiente y cerrada a cualquier contaminación; cada vez más, la historia literaria muestra hasta qué punto son vitales para el desarrollo de una literatura nacional los contactos con otras literaturas.

Hay que reconocer que en la segunda mitad del siglo XVIII la literatura francesa, por diversas causas, fue un referente de primer orden para la cultura española, así como para otras culturas de la Europa continental. Ante todo, por el prestigio de una lengua que había llegado a difundirse por motivos políticos, que sirvió de vehículo a una literatura menos brillante en el siglo XVIII que en la época inmediatamente anterior, pero más variada y con atractivos innegables, tanto desde el punto de vista de los géneros y las formas como de los contenidos. Tampoco conviene olvidar la presencia de la literatura italiana, aunque en este caso muy focalizada en dos autores de primera importancia, Metastasio y Goldoni, representantes de dos fórmulas dramáticas de éxito, el melodrama y el drama jocoso.³

En el caso concreto del teatro, además, conviene tener en cuenta la voluntad de renovación y reforma de un sector de los intelectuales y de las autoridades culturales, que pasaba por el abandono de unas estructuras dramáticas tradicionales que se habían mantenido, pese a su supuesta decadencia, durante buena parte del siglo, y por la incorporación de formas nuevas o vistas como tales. Eso no implicó, como es sabido, que se diera totalmente de lado al teatro áureo, y las carteleras confirman la presencia sostenida, si bien con tendencia a la baja, de la comedia barroca en los escenarios y en el gusto del público. Pero en la mente de muchos estaba la idea de que, sin renegar de la tradición, había que renovar el repertorio apelando a nuevas fórmulas

3. Por razones de espacio renuncio a incluir en este artículo lo aportado por el teatro italiano al teatro español del siglo XVIII. Sobre Metastasio pueden verse los estudios de Garelli (1997) y Baldissera (2007), y sobre Goldoni, los de Calderón y Pagán (1997) y Pagán (2003).

dramáticas que, por otra parte, se presentaban como más adecuadas para el planteamiento de situaciones “modernas”.

El cambio comenzó a materializarse a mediados de siglo, en el ámbito de la Academia del Buen Gusto y gracias a los desvelos de uno de los contertulios, Agustín de Montiano, quien dio en 1750 un primer *Discurso sobre las tragedias españolas* acompañado de la tragedia *Virginia*. Pero ni ésta ni la que publicó poco después, *Ataúlfo* (1753), llegaron a representarse, con lo que el ensayo se redujo a una doble demostración: por un lado, la evidencia de que la tragedia no era algo totalmente nuevo en España, pues existían tragedias ya en el Renacimiento y no había, en consecuencia, por qué recurrir a modelos extranjeros; y, por otro, la prueba de que los españoles del siglo XVIII –o por lo menos uno de ellos– eran capaces de escribir tragedias. De hecho, hubo que esperar algunos años para que una tragedia española llegara a los escenarios y fuera algo más que un bienintencionado experimento de salón.

Sin embargo, para el verdadero despegue del teatro regular hizo falta la iniciativa institucional y la voluntad de las autoridades empeñadas en la reforma del teatro (véase Dowling 1995). En tal sentido, conviene recordar la creación de una compañía teatral para actuar en los teatros de los Reales Sitios, a iniciativa del conde de Aranda (ver Rubio Jiménez 1998) y del ministro Grimaldi, tomando como base la compañía formada en Sevilla a instancias de Pablo de Olavide. Lo interesante para el tema que nos ocupa no es tanto la creación y el funcionamiento de dicha compañía, dirigida primero por el francés Louis Reynaud y luego, hasta su disolución en 1777, por José Clavijo y Fajardo, sino la necesidad que se sintió desde el inicio (primavera de 1770) de dotarla de un repertorio digno, moderno y regular. Y, a falta de obras españolas, hubo que recurrir a traducciones de piezas francesas, algunas ya realizadas y otras que se encargaron a distintos literatos. Aun cuando las referencias que nos han llegado, a través de distintas fuentes, no son coincidentes,⁴ la lista que puede establecerse demuestra una masiva presencia de piezas francesas, muy variadas, pues van desde tragedias de Racine y comedias de Molière hasta dramas burgueses (de Beaumarchais), pasando por tragedias de Voltaire.

El mismo recurso a la traducción se halla años más tarde en el marco de otro proyecto de reforma, a partir del informe de Santos Díez González, que dio como resultado, entre otras realidades, la publicación, en 1800-1801, de

4. Se hallan noticias de dicho repertorio en el estudio de Cotarelo sobre Iriarte (1897: 69), así como en los trabajos ya clásicos de Cook (1959: 228-229) y de McClelland (1998: I, 141-142); también, en época más reciente, en el de López de José (2006: 292-302). En algunos casos la traducción se ha perdido; en otros, se desconoce el nombre del traductor.

los seis volúmenes de la colección *Teatro Nuevo Español*: a pesar de su título, 22 de las 28 piezas que contenía son traducciones (Lafarga 1993). Poco más tarde, y con el trasfondo de dicho proyecto, el *Memorial literario* insiste en la utilidad de la traducción para la reforma teatral:

Si los buenos poetas y prosistas castellanos, que no faltan, conspirasen a una a trasladar a nuestro patrio idioma las buenas tragedias y comedias francesas, pues lo mediano y mucho menos lo ínfimo jamás debería merecer los honores de la traducción, la reforma se haría por necesidad, sin esfuerzo y sin obstáculos; porque el pensar que de repente hayamos de tener Molières y Racines es pensar un desatino. Ellos se formaron traduciendo, copiando, imitando a nuestros poetas, y casi siempre a los griegos y latinos, y nosotros debemos hacer lo mismo. (II, 1802, 57)

Con todo, ese “conspirar a una” no podía darse espontáneamente, sino que debía ser el fruto de una meditada planificación. Las traducciones representadas y publicadas al amparo del reciente proyecto no parecen responder a un plan premeditado de calidad, sino a modas que luego resultaron pasajeras. La mayoría de las piezas, salvo la excepción representada por algunos grandes nombres de prestigio (Molière, Diderot, Schiller, incluso Destouches), pertenecen a dramaturgos que alcanzaron fama momentánea: Marsollier, Lemerrier, Monvel, Collin d’Harleville, Colman, Lewis, Kotzebue. El hecho de que muy pocas se mantuvieran en cartel más de un par de días, así como las críticas a menudo adversas que recibieron en la prensa, tanto por el escaso interés de las piezas como por la defectuosa traducción, demuestran a las claras la improvisación y el voluntarismo con que se construyó el proyecto.

El teatro de origen francés funcionó en España en la segunda mitad del siglo XVIII como modelo digno de imitación, y, con independencia del concepto de imitación que se tenía en la época, la realidad de la edición y de la cartelera demuestra que el primer recurso o el primer paso en ese proceso de imitación estribaba en la traducción. Pero también pasaba por el conocimiento real de las piezas y de los recursos utilizados por los autores, por todo un proceso de asimilación, aunque también de rechazo, de ese teatro.

Si nos atenemos a los subgéneros dramáticos, no extraña que el tipo de teatro que se tuviera en mayor consideración fuera la tragedia, tanto por su carácter elevado, como por ser la modalidad que se había ilustrado más y mejor en la segunda mitad del siglo XVII y a lo largo de la primera mitad del XVIII. Los nombres de Racine, Corneille y Voltaire aparecen a menudo en los textos españoles de la época al mencionar a los maestros del género, con sus diferencias y peculiaridades. Y no solamente en autores y traductores adocenados, sino en escritores de la talla de un Jovellanos, quien, en el prólogo (de

1772) a su tragedia *La muerte de Munuza o El Pelayo*, se expresa con sencilla obviedad:

Yo no traté de imitar, en la formación de esta tragedia, a los griegos ni a los latinos. Nuestros vecinos los imitaron, los copiaron, se aprovecharon de sus luces y arreglaron el drama trágico al gusto y a las costumbres de nuestros tiempos; era más natural que yo imitara a nuestros vecinos que a los poetas griegos. [...] Si [Horacio] viviese en el día y nos diese reglas, acaso nos mandaría que leyésemos a Racine y Voltaire. (Jovellanos 1984: I, 360)

Sin embargo, no todo fueron elogios al tratar de la tragedia “a la francesa”. En otros textos de la época se alude a la frialdad de esta clase de piezas, a la monotonía de la versificación, a la tiranía de las reglas, a la propia decadencia del género –sobre todo a finales de siglo– que ha perdido la elevación y dignidad de las producciones de Racine y de Corneille. En ocasiones, esta crítica se manifiesta en tono satírico, como se observa en el *Prólogo o introducción a la tragedia Combates de amor y ley*, que precede a la versión con este título de *Zaire*, de Voltaire, publicada en 1765 (Cádiz, Manuel Espinosa; las citas en las pp. 13XXX y 17XXX). En dicho prólogo dialogan el Gracioso, la Graciosa y el Vejete, personajes del antiguo teatro español, lamentándose de la moda de la tragedia, que los ha dejado sin trabajo. Uno de ellos describe así la tragedia de Voltaire:

Allí el Galán su cariño
le explica con puñaladas:
la Dama quiere, y no quiere,
y muere cuando la matan:
y me alegro, porque al fin
se ve morir en las tablas
de amor a una presumida.
Porque yo nunca pensaba
que esto se pudiera ver
ni aun fingido. También se halla
un Hermano a lo monsieur,
un Viejo, que una vez habla
y después se muere el pobre
de gusto: ¡qué buena danza!
Allí nunca se merienda
ni se come; pero andan
las escenas a montones,
y cinco son las jornadas,
las unidades son tres.

Los tres personajes van a darse muerte cuando aparece la Dama de la tragedia, quien les dice que no se quedarán sin trabajo por culpa del nuevo género, ya

que en las funciones, junto a la tragedia, se seguirán representando sainetes, bailes y tonadillas, a lo que replica el Gracioso:

Pues si es así luego al punto
lluevan tragedias de Francia:
que si las gracias no mueren
serán tragedias con gracia.

Llovieron unas cuantas tragedias de Francia, pero no fueron suficientes para que el género floreciera en España. Sucede que, más allá de unos círculos culturales muy restringidos, este género nunca gozó del suficiente apoyo entre los espectadores.⁵ Aunque nadie puso en duda la calidad de Racine o la fuerza de algunas tragedias de Voltaire y de otros trágicos del XVIII, pronto el marco de la tragedia clásica se quedó estrecho hasta para el restringido público al que iba destinada. Puede afirmarse que cuando los intentos de Olavide, Aranda y otros cuajaron en un corpus de tragedias traducidas y originales, ya había pasado la época de este género, al menos en lo que se refiere a su aceptación por parte del público. Efectivamente, un nuevo género, el drama o comedia sentimental, iba a irrumpir en el panorama teatral español relegando a la tragedia. También es cierto, como se ha señalado, que la tragedia original española se desligó del modelo clásico para orientarse hacia una temática histórica nacional, estableciendo así un entronque con la parte más seria del teatro áureo.

Al tratar de la situación de la comedia en el siglo XVIII resulta casi inevitable confrontarla con la tragedia, no tanto por las diferencias intrínsecas entre ambas como por el distinto funcionamiento de una y otra dentro del sistema dramático español. Diversas causas justifican tal confrontación: la diferente trayectoria histórica de ambos subgéneros en la tradición dramática española, la distinta relación que, en un contexto puramente clásico (o si se quiere, neoclásico), mantenían con los principios y las reglas de la estética clasicista.

Cuando en España comienzan a traducirse comedias francesas, es decir, a mediados de siglo,⁶ este género, aun a pesar de presentarse –o de ser visto– como un producto de la estética clásica, no resultaba tan nuevo o distinto como la tragedia, de escasa tradición en España. La enorme riqueza de la comedia

5. Sigo en este punto los comentarios de Ríos (1997); también pertenecen a esta obra, de carácter sintético, algunas ideas sobre la traducción y recepción de comedias y dramas franceses, expresadas por Lafarga (1997b) y García Garrosa (1997), que he aprovechado para los géneros correspondientes. Véase también Sala Valldaura (2005).

6. Existe, que yo sepa, la sola excepción de una adaptación fragmentaria de *Le bourgeois gentilhomme* de Molière, realizada en 1680 para una función cortesana en el Buen Retiro de Madrid: véase Cotarelo (1899) y Serrano (1995).

áurea, vigente en buena parte del siglo XVIII, propició la llegada de la comedia moderna y allanó el camino para la favorable recepción de la misma.

En otro orden de cosas, la situación de la comedia en el contexto del teatro clásico francés siempre fue secundaria respecto del género noble, la tragedia. Por ello, las reglas le eran de aplicación menos rigurosa. Tal permisividad no impidió que se apreciaran debidamente las comedias compuestas –como se decía en la época– “con todo el rigor del arte”, tanto desde el punto de vista estrictamente formal, de respeto a las unidades, como de contenido: decoro teatral, verosimilitud, enseñanza moral, etc. Además, la gran diversidad interna del subgénero comedia y las novedades introducidas en el teatro francés en el transcurso del siglo XVIII representaron una desviación real respecto de la norma establecida y contribuyeron a resquebrajar el edificio cada vez más endeble del clasicismo.

Con todo, no sólo la comedia francesa suscitó interés en España, como lo demuestra la inclusión de algunos títulos en los programas de reforma, sino que fueron numerosas las comedias francesas traducidas en la segunda mitad de la centuria y muchas de ellas ejercieron un papel modélico, coincidiendo con el afianzamiento de la comedia “regular” en España, a partir de *La petimetra* (1762) de Nicolás Fernández de Moratín.

En el ámbito de la crítica, el aprecio por la comedia francesa parece estar primordialmente vinculado a la fuerte personalidad de Molière y a la obra de algunos de sus seguidores directos. Puede citarse al respecto el elogio de Molière que hace Juan Andrés en su historia literaria al describir el panorama de la comedia en Francia en los siglos XVII y XVIII. Lo presenta como el creador de la comedia moderna y el renovador del teatro, situándolo muy por encima de los cómicos de Grecia y Roma:

Vino entonces Molière y, versado en la lectura no sólo de los cómicos antiguos y modernos, sino también de los otros poetas y de los mejores escritores de la Antigüedad, y dotado por la naturaleza de un singular talento para conocer lo ridículo de los hombres y para presentarlo con delicadez a los ojos de los oyentes, mudó el gusto del teatro cómico e hizo sentir el verdadero placer de una buena comedia. Los extraños accidentes, los complicados enredos, las groseras burlas y las vulgares farsas cedieron el lugar a las naturales y verosímiles situaciones, al ingenioso diálogo, a los caracteres bien expresados, a las graciosas y delicadas burlas, a las agradables lecciones de moral y buen gusto, a la dulce y útil filosofía. (Andrés 1784-1806: IV, 178)

Ello no impide que aluda a la decadencia de la comedia francesa a lo largo del siglo XVIII, de la que sólo salva dos obras: *La métromanie* de Piron y *Le méchant* de Gresset. Y, a principios del siglo XIX, Manuel García de Villanueva, al trazar el panorama del teatro francés, insiste en el escaso interés de la

comedia del vecino país, sin salvar al propio Molière, a quien reprocha cierta exageración en el tratamiento de los personajes:

Molière estudió el ridículo de la ciudad y aun de la corte; y así, los marqueses, los petimetres y, en una palabra, cuantos defectos observó, le ofrecieron otros tantos caracteres: los trató con un admirable fondo de gracia y de burla fina; solía recargar las cosas porque creía que era necesaria esta exageración para hacer más fuerza al espectador, acostumbrado a ver retratos todavía más cargados que los suyos. (García de Villanueva 1802: 186)

Por la misma época, los redactores del *Memorial literario* y de otros periódicos aluden al escaso interés de la comedia francesa, normalmente a raíz de la reseña o crítica de alguna traducción:

Ya no brillan [en el teatro francés] aquellos sublimes ingenios del siglo XVII y ni aun los excelentes del XVIII. [...] La comedia dista tal vez tanto de la de Gresset, de la de Pirón y de la de Destouches, como las de estos de la de Molière. [...] Las comedias nuevas de Collin y de Picard no han pasado de la clase de medianas, de modo que el teatro francés, en otro tiempo tan fecundo y tan excelente, en el día no presenta más que algunas composiciones que no pasan de la clase de juguetes agradables. (II, 1802, 60-61)

Por otra parte, la comedia “regular” (de origen francés) se vio envuelta en las polémicas teatrales en torno a la validez y a la vigencia del teatro barroco. Quienes negaban el pan y la sal al teatro áureo veían en el extranjero el modelo digno de imitarse; por el contrario, sus defensores se empeñaban en señalar las trabas formales e ideológicas del teatro “moderno”, supeditado a las reglas y a las convenciones, que no son suficientes cuando falta el ingenio. En este sentido, puede apelarse una vez más a los redactores del *Memorial literario*:

En todas cosas la verdadera reforma consiste no en destruir, sino en reedificar; no precisamente en desarraigar un abuso, sino en impedir que le suceda otro, y hacer nazcan bellezas no conocidas y se conserven las que antes había. Porque, en fin, nosotros teníamos en nuestras comedias por lo general un buen lenguaje, buena y aun excelente versificación, a veces pensamientos elevados, ideas ingeniosas, interés, acción, caracteres y todas las riquezas del drama, puesto que anegadas en los defectos tan universalmente conocidos. Todo fue abajo, y con observar las tres unidades fáciles de guardar cuando no se quiere otra cosa, creímos haber hecho una grande reforma; pero era necesario que a Lope, a Calderón y a Moreto hubiese sucedido, ya que no un Molière o un Racine, un Regnard, un Destouches y un Rotrou. Lope y Calderón fueron los ídolos de un siglo bárbaro, pero también serán leídos y estudiados en un siglo culto; pero ¿quién leerá nuestros flamantes dramas? (II, 1802, 56)

Si la comedia “regular” sufrió con el tiempo el desprestigio que hemos indicado, algo similar le aconteció al tercer género en liza, el drama o comedia sentimental (véase Lafarga 1995). Por sus características formales –verosimilitud,

naturalidad, seriedad– y por sus contenidos –exaltación del espíritu burgués, de las clases medias, del trabajo, de la familia, de la sensibilidad–, el drama se presentaba como la fórmula más adecuada para llevar a cabo la reforma teatral, combinando las preocupaciones sociales de la comedia moralizadora y la seriedad de la tragedia. Así fue visto en España al principio, incluso en su preformulación bajo la etiqueta de “comédie larmoyante”. Es conocida la versión que de una de estas comedias de mayor éxito, *Le préjugé à la mode* de Nivelles de la Chaussée, hiciera Ignacio de Luzán en 1751 con el título de *La razón contra la moda*. El mismo año, en sus *Memorias literarias de París*, el escritor comentaba el tipo de teatro que cosechaba los mayores éxitos en el tiempo que permaneció en la capital de Francia:

Mr. de La Chaussée, de la Academia francesa, es autor de excelentes comedias, a quienes se les ha dado el epíteto de larmoyantes (lloronas), por los tiernos afectos que en ellas exprime con grande arte el autor (Luzán 1751: 79-80).⁷

Es sabido que en la tertulia sevillana de Olavide, en 1773, se discutió acerca del nuevo género y se celebró una especie de concurso entre los contertulios, del que salieron dos de las obras españolas señeras en el ámbito del teatro serio: *El delincuente honrado* de Jovellanos, y *El precipitado* de Trigueros. Aun cuando, según testimonio de Ceán Bermúdez (1814: 312), “se ventiló cuanto había que decir acerca de la comedia en prosa a la armoyante [sic] o tragicomedia que entonces era de moda en Francia”, lo cierto es que de lo que se hablaría tendría que ser del *drame* a la manera de Diderot, de una concepción dramática distinta de la *comédie larmoyante* de La Chaussée, pues sólo aquél podía inspirar las obras españolas citadas.⁸

Poco antes de estas experiencias se habían incorporado varias obras de este tipo al repertorio de la compañía de los Reales Sitios; parece ser que la primera que dicha compañía ofreció en la Corte, pues ya la tenía ensayada en Sevilla, fue la *Eugenia* de Beaumarchais en versión de su primer director, Louis Reynaud. Y a ésta se sumaron luego otras, entre ellas *El desertor* de Mercier,

7. Conviene, con todo, tener presentes las diferencias entre este tipo de teatro y el drama propiamente dicho, tal como lo definiría más tarde Diderot, pues la *comédie larmoyante* nunca supuso una ruptura con las convenciones dramáticas existentes. Por ello, sorprende menos que a un clasicista como Luzán se le ocurriera traducir a La Chaussée y, en cualquier caso, parece ser que estuvo más impulsado por motivos morales que poéticos. Además, se trató de un hecho aislado, ya que hubo que esperar casi veinte años para que se diera en España otra pieza similar. Véase al respecto Barbolani (1991) y Saura (2000).

8. García Garrosa (1991) ha puesto de manifiesto incluso cierta filiación entre *El precipitado* de Trigueros y los dramas de Diderot.

conspicuo autor de dramas, en la versión que Olavide pudo haber hecho en su tertulia sevillana.

En cualquier caso, la actividad teatral de Olavide en Sevilla⁹ y las iniciativas madrileñas de Aranda y Grimaldi fueron decisivas para el conocimiento del drama en España. Los modelos franceses leídos, analizados, traducidos e imitados hicieron posible el nacimiento del drama español. Desde mediados de la década de 1770 las traducciones de dramas franceses se representaron en teatros públicos: antes de 1780 por lo menos once versiones conocieron las tablas, en Madrid, Barcelona y Sevilla. El drama “francés” ya no era sólo un asunto de tertulia de ilustrados o espectáculo reservado a una minoría.

Pero con la llegada del género al gran público se inicia una nueva etapa en las traducciones. No son ya versiones encargadas a escritores ilustrados (Olavide, Iriarte), ni obras de “arte y ensayo” realizadas al amparo de las nuevas normas poéticas, ni imbuidas de un espíritu “ilustrado”. Las versiones que aparecen en las décadas de 1780 y 1790 –así como los textos originales– responden a motivos menos elevados y se llevan a cabo con gran libertad en la ejecución, desviándose en parte de la poética del género, introduciendo personajes, situaciones y recursos vinculados al teatro tradicional. Con todo, algo conservan de la dignidad y elevación iniciales, de la preocupación por los problemas sociales –la desigualdad, la injusticia–, de la exaltación de las virtudes “burguesas”.

El nuevo género, que se presentaba en el panorama teatral español como algo importado, tuvo sus partidarios y sus oponentes. Ya a principios de los años de 1780 se dejaron oír algunas voces a favor del drama, como la del duque de Almodóvar en su *Década epistolar*, en la que se extiende en varias páginas acerca del género, mencionando numerosos títulos y autores, para terminar haciendo consideraciones sobre su denominación y contenidos:

No pudiendo llamar tragicomedias a semejantes dramas nuevos y siendo preciso darles el epíteto, aunque impropio, de comedias lastimeras para entendernos mejor. Abandonando ya la cuestión de nombre, diré a Vm. que con efecto son unos dramas que interesan, están llenos de sentimientos nobles, de pensamientos discretos bien ajustados, de una inquietud y un dulce patético que suspende y afecta el ánimo. [...] A favor de sus buenas cualidades, enseñanza y mérito (se entiende en las piezas de esta clase en que concurren dichas circunstancias) perdono sus defectos y la parte en que faltan al legítimo estatuto de la buena comedia en cuanto a ciertas reglas que justa y constantemente se le suponen. (Almodóvar 1781: 245-246)

9. Como señala F. Aguilar Piñal (1974: 85): “A partir de los concursos literarios del Alcázar sevillano la escena española contaría ya con aceptables traducciones, arreglos y adaptaciones de lo mejor que podían ofrecernos nuestros vecinos europeos: Italia y Francia”.

Por los mismos años comenzaron a aparecer en la prensa reseñas y comentarios sobre los dramas que se iban representando o publicando, en ocasiones críticos y aun satíricos, iniciando así una polémica que se iba a prolongar hasta bien entrado el siglo XIX. Juan Andrés contribuyó al debate con las páginas dedicadas a los “dramas serios de los franceses”; aunque no todo le gusta en el nuevo género, toma al fin su defensa en nombre de la utilidad y la enseñanza moral:

Yo no veo por qué se ha de despreciar una composición teatral que, bajo cualquier nombre que se le quiera poner, sabe muy bien herir el corazón con apasionados afectos e inspirar una útil moralidad, y que tal vez logra más cumplidamente el fin deseado del teatro de deleitar e instruir de lo que lo hacen la heroica tragedia y la burlesca comedia. (Andrés 1784-1806: IV, 356)

También un concienzudo profesor y crítico, Santos Díez González, concede un trato favorable a lo que él llama “tragedia urbana” en sus *Instituciones poéticas* (1793: 111-125), dedicándole todo un capítulo en el que incluye, además de la definición del género, apartados sobre la materia, la forma y la finalidad de este tipo de teatro. Y más tarde, en el prólogo sin firmar de la colección *Teatro Nuevo Español*, justifica la inclusión de “las que los modernos llaman comedias serias o lastimosas, o tragedias urbanas; pues aunque esta nueva especie dramática no fue bien recibida al principio por muchos hombres de voto en la poesía dramática, con todo eso se ha hecho tanto lugar en todos los teatros cultos de Europa, que ya sería una rareza el no admitirla en el nuestro” (1800: I, xx-xxi).

Mientras se publicaban textos como los mencionados, con un tratamiento serio del género, éste era objeto de críticas y pullas. Así, Mor de Fuentes, en el prólogo a su comedia *La mujer varonil* (1800: 3), arremete contra lo que considera “nuevo vandalismo que reengolfa [el arte] en la barbarie de su primer origen y le ataja por largo tiempo el camino de la agradable regularidad, cuanto más el de la sublime perfección”. Poco tiempo después se publicó la comedia *El gusto del día* (1802), en la que su autor, Andrés Miñano, ridiculizaba con poca gracia los dramas y lanzaba en el prólogo un ataque contra el género. También a Miñano le replicó la prensa: primero el *Memorial literario* (IV, 1803, 245-253) con cierto recato, probando que la comedia sin comicidad era tanto o más válida que la otra; y luego, con mayor virulencia, *El Regañón general*, en un conjunto de varias falsas cartas a favor y en contra del género. Con todo, el sentir del periódico parece manifestarse favorable al género, del que dice:

Yo no diré que sea el mejor género dramático el que nos mueve a llorar y cuyo uso se ha introducido bastante, pero no debemos por eso tenerlo por malo. Las lágrimas que nacen de ternura y no de dolor causan infinito placer a los hombres sensibles, y cuando en las comedias de esta clase sabe su autor

mover el corazón, presentándonos la virtud con su hermosura y la culpa con todos sus remordimientos, nos muestra una obra singular y un talento digno de aprecio. (nº 29, 7 de septiembre de 1803, 227)

La polémica sobre el género no terminó ahí, sino que se proyectó hacia el siglo XIX, al hilo de la publicación o representación de nuevas comedias sentimentales.

Traducción, traducciones y traductores

El concepto de traducción en el siglo XVIII, muy vinculado todavía con la opción conocida como *belles infidèles*,¹⁰ así como la inexistencia de la propiedad intelectual y de los derechos de autor, permitía, junto a prácticas traductorales basadas en el libre tratamiento de los textos, la ocultación del nombre del autor y del título de los originales. Finalmente, las condiciones económicas más ventajosas concedidas a las obras originales respecto de las traducciones, así como el descrédito de la propia actividad traductora, propiciaban el que algunas traducciones se ofrecieran como originales. Todo ello dificulta el establecimiento de repertorios fiables de traducciones, que trabajosamente se han ido constituyendo, debiendo acudir en ocasiones al cotejo de textos o hallando traducciones sencillamente por casualidad.

En el ámbito teatral, por el propio volumen de los textos producidos durante el siglo, así como por las peculiares condiciones de la creación, difusión y representación de las piezas, este problema aparece aumentado. En ocasiones es sutil la frontera entre traducción, versión, adaptación, arreglo, refundición... con que nos sorprenden los títulos de las “traducciones” dieciochescas. Se trata, naturalmente, de una cuestión de enfoque o de actitud en el tratamiento o manipulación del texto de otro, en ocasiones mediatizada por la ulterior utilización del mismo. Se han citado muchas veces las palabras de Ramón de la Cruz con las que replicaba a Napoli Signorelli sobre los préstamos que había tomado:

No me he “limitado a traducir” y, cuando he traducido, no me he limitado “a varias farsas francesas y particularmente de Molière, como el Jorge Dandin, el Matrimonio por fuerza, Pourceaugnac...”. De otros poetas franceses e italianos he tomado los argumentos, escenas y pensamientos que me han agradado, y los he adaptado al teatro español como me ha parecido.¹¹

10. Para un panorama de la situación de la traducción en el siglo XVIII en España, véase Lafarga (2004) y García Garrosa y Lafarga (2004 y 2009).

11. Lo dice en el prólogo a la edición de su *Teatro* (1786-1791: I, LVII), texto que puede ahora leerse en la ed. de J. M. Sala Valldaura de los *Sainetes* (Barcelona: Crítica, 1996, pp. 299-317).

Valiente declaración si no tuviera el inconveniente de que Cruz no indica casi nunca la procedencia de sus textos, dando por originales piezas –sobre todo sainetes– que no lo son, por lo menos en cuanto a los argumentos y esquema general. Afortunadamente, no todos los traductores (o adaptadores, arreglistas o refundidores) de piezas extranjeras obraron como Ramón de la Cruz y si bien no siempre declaran el autor original, muy a menudo dan una pista al incluir en los títulos expresiones como: “traducido del francés”, “arreglado del francés al español”, “puesto en español”, “acomodado a nuestras costumbres”. Superando, pues, estos inconvenientes, se ha ido constituyendo el repertorio de traducciones teatrales en el siglo XVIII (véase la lista, por géneros, en Lafarga 1997a: 201-421) que no puede considerarse completamente cerrado.

Puesto que resulta imposible –y redundante, pues ya está hecho en otra parte– traer aquí a colación, siquiera de un modo somero, a los autores y obras del repertorio francés que se tradujeron en el siglo XVIII, aludiré en las líneas siguientes a la traducción de las modalidades dramáticas más interesantes, tanto por su propio prestigio como por los resultados alcanzados.

En primer lugar, la tragedia. Por su prestigio, los trágicos franceses del siglo XVII están presentes tanto en la edición como en las representaciones, al igual que lo sucedido en Francia. Corneille y Racine, cuya rivalidad en la escena fue aprovechada por la crítica posterior para convertirlos en los dos polos del arte trágico, conocieron desigual suerte en España. La de Corneille fue manifiestamente menor, aunque se adelantó a su rival en unos cuantos años: en efecto, su *Cinna* vio la luz en 1731, en versión de Francisco Pizarro, marqués de San Juan, aunque lleva censura de 1713; una imitación de la misma tragedia, con el título de *El Paulino*, fue realizada años más tarde (1740) por Tomás de Añorbe y Corregel, y presentada pomposamente en la portada como “tragedia nueva a la moda francesa, con todo el rigor del arte”. De principios del siglo XIX es la versión más representada de Corneille, *El Cid*, debida a Tomás García Suelto (1803), que mereció el entusiasta elogio de Quintana.

Las tragedias de Racine conocieron un éxito mayor (visión de conjunto en Tolivar 2001), empezando por *Iphigénie*, más que traducida, adaptada al gusto barroco por José de Cañizares hacia 1715 (*El sacrificio de Efigenia*), representada a partir de 1721 aunque inédita hasta mediados de siglo. De 1752 es la versión en prosa de *Britannicus* por Juan de Trigueros, con el seudónimo de Saturio Iguren, versión que fue más tarde versificada por Tomás Sebastián y Latre (1764). De 1754 es la brillante traducción de *Athalie* por Eugenio Llaguno, acompañada de un interesante prólogo. En la misma década se realizó una traducción de *Andromaque*, que no se publicó hasta 1789, por

Margarita Hickey, adelantándosele por ello una adaptación muy libre que, con el subtítulo *Al amor de madre no hay afecto que le iguale*, hizo Pedro de Silva (que usó el seudónimo de *José Cumplido*), representada en varias ocasiones a partir de 1764.¹² En 1768 se publicó otra traducción de *Iphigénie*, en este caso con fidelidad al texto, debida al duque de Medina Sidonia (Alonso Pérez de Guzmán). La misma tragedia fue arreglada por Cándido María Trigueros en 1788. De finales de la década de 1760 o principios de la siguiente son las versiones de P. de Olavide de *Mithridate* y de *Phèdre*, que no se publicarían hasta mucho más tarde. De la tragedia bíblica *Esther* se conocen varias traducciones y adaptaciones de finales de siglo y principios del XIX: la de Juan Clímaco Salazar (como *Mardoqueo*), la del P. José Petisco y, aunque anónimas, las atribuibles a Félix Enciso Castrillón y a Luciano Francisco Comella. Amén de varias composiciones (oratorios, melólogos) con argumentos procedentes de tragedias racinianas.

A pesar del interdicto que pesaba sobre las obras de Voltaire –conviene recordar que, aparte de algunas condenas particulares, fue prohibido *in totum* por la Inquisición en 1762– sus tragedias lograron extraordinaria difusión en España. Menos representado que el de Racine, el teatro trágico del filósofo gozó de distintas traducciones, la mayoría impresas. También es cierto que, a menudo, los traductores se guardaron de mencionar el nombre del autor original; y, por otra parte, el contenido filosófico de las piezas hizo que algunos traductores introdujeran sustanciosas modificaciones. También los títulos sufrieron cambios notables, aunque no necesariamente dichos cambios haya que atribuirlos a un deseo de los traductores de despistar a los censores, sino que sencillamente respondían a una moda. Así *Alzire* se convirtió en *El triunfo de la moral cristiana* en la versión de Bernardo María de Calzada (1788) y en *La Elmira* en la de Juan Pisón y Vargas (1788), mientras que *Zaïre*, considerada la obra maestra de Voltaire, se presentó con títulos como *Combates de amor y ley* (1765) y *La fe triunfante del amor y cetro* (1784) –conocida en ediciones sucesivas como *Xayra*– en versiones, respectivamente, de cierto Juan Francisco del Postigo y de Vicente García de la Huerta. De esta misma tragedia hay, de hecho, una primera versión por Margarita Hickey, anterior a 1759, que permanece inédita, otra traducción por Fulgencio Labrancha (1768), y la estrenada en 1771 y atribuida a Olavide. En su prólogo, García de la Huerta deja entrever que su texto es una reescritura de esta traducción, con lo que intenta

12. Margarita Hickey parece burlarse en la portada de su edición del barroquizante título de Silva y, de paso, de la moda imperante a mediados de siglo, indicando que a su *Andrómaca*, “siguiendo el estilo del país se le puso el siguiente título: *Ningún amor aventaja en nobles y heroicas almas al amor de gloria y fama*”.

situarla a un nivel superior y ofrecer “a los aficionados la justa idea de una traducción poética”.¹³ Otras tragedias de Voltaire se tradujeron en la época, en ocasiones por personajes tan conocidos como Tomás de Iriarte u Olavide. El primero dio para el teatro de los Reales Sitios una versión del *Orphelin de la Chine*, aunque no la publicó hasta 1787 en una colección de sus obras. Es, junto con su versión de *El filósofo casado* de Destouches, la única traducción que incluyó entre sus obras. Por su parte, Olavide, además de la versión citada de *Zaïre* (*La Zayda*), representada y publicada en diferentes ocasiones, dio otras dos versiones volterianas que no llegaron a editarse: *Casandro y Olimpia* (de *Olympie*) y *Merope*, aunque algunos críticos hayan atribuido esta versión al original italiano de Scipione Maffei. De hecho, la confusión entre las dos tragedias aparece asimismo en la portada del manuscrito de otra versión de la tragedia volteriana, debida al poeta José Antonio Porcel (*Merope castellana sobre la francesa de la italiana del marqués de Maffei*),¹⁴ alusión que no se repitió al imprimir el texto en 1786: *Merope. Tragedia puesta en verso castellano*. Otros traductores de Voltaire de cierto renombre en su época fueron Bernardo de Iriarte, Mariano Luis de Urquijo y Lorenzo María de Villarroel, marqués de Palacios. El primero, hermano de Tomás, recibió en 1765 el encargo de traducir *Tancrède* para la fiesta dispuesta por el embajador de Francia para celebrar la boda del príncipe de Asturias, futuro Carlos IV. Esta versión, de la que se hicieron varias ediciones, fue uno de los argumentos que se esgrimieron en su contra en un proceso en la Inquisición, a raíz de la denuncia de uno de sus hermanos, fraile dominico, del que salió bastante bien parado. Otro personaje que se vio envuelto en un proceso inquisitorial fue Urquijo, aunque no tanto por el atrevimiento de hacer figurar en la portada de su traducción de *La muerte de César* (1791) el nombre de Voltaire, sino por un discurso que la acompañaba “sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma”, que molestó a cómicos y empresarios. Por su parte, el marqués de Palacios cuenta entre su producción dramática con una traducción de *Sémiramis*, que no llegó a publicarse ni, seguramente, a representarse. Mejor suerte corrió otra versión de la misma tragedia, aunque reducida a un solo acto, debida al prolífico dramaturgo de finales de siglo Gaspar Zavala y Zamora, que fue puesta varias veces en escena.

Aparte de los tres grandes, otros trágicos franceses fueron conocidos en España gracias a las traducciones, aunque no siempre las piezas llegaron a

13. Por su parte, el ya citado traductor de los *Combates de amor y ley*, la presenta en la portada como “tragedia según el más moderno estilo de los mejores teatros de la Europa”.

14. El título es, por otra parte, muy elocuente de lo que algunos entendían por traducción en el siglo XVIII.

representarse y ni siquiera a publicarse. Puede recordarse a Crébillon padre, cuyo *Rhadamiste et Zénobie* conoció dos traducciones, por Antero Benito y el ya citado Zavala; a Gresset, de quien Valladares de Sotomayor tradujo el *Eduardo III*; a J.-F. de La Harpe, dos de cuyas tragedias, *Les Barmécides* y *Le comte de Warwick* fueron puestas en castellano por José Viera y Clavijo; a Legouvé, autor de una muy citada *Muerte de Abel*, que conoció dos versiones (por Antonio de Saviñón y Magdalena Fernández Figuero); a Lemercier, de quien Eugenio de Tapia vertió el *Agamenón*; al ya nombrado Lemierre, de quien, además de la *Hipermenestra* traducida por Olavide, se conoció la más famosa *Veuve du Malabar*, que en la versión de Zavala llevó el título de *El imperio de las costumbres*; a Alexis Piron, que, además del *Gustavo* en traducción de M. Maestre, fue conocido por su *Hernán Cortés*, en versión del duque de Medina Sidonia; a N. Pradon, rival de Racine, a quien se debe el original del *Bayaceto* de Ramón de la Cruz (*Tamerlan ou la mort de Bajazet*), y a otros.

Al examinar la presencia de comedias y comediógrafos franceses en España se aprecia, en primer lugar, la permanencia de Molière a lo largo del siglo, contrastando con las apariciones esporádicas, a veces inesperadas, de otros autores. Tal constatación lleva de la mano otra, a saber: la diferencia entre un comediógrafo del siglo XVII y los demás, que son del XVIII; o, visto de otro modo, la del gran maestro –no por ello indiscutido– y la de sus seguidores cercanos o lejanos.

Molière fue el autor cómico francés traducido más tempranamente al castellano: como ya se ha indicado más arriba, una función palaciega en 1680 incluía un sainete titulado *El labrador gentilhomme*, adaptación de distintos episodios de *Le bourgeois gentilhomme*, en especial la clase de dicción –aumentada en la versión con una lección de francés– y la burla de que es objeto el protagonista en la célebre ceremonia turca. De hecho la primera traducción del siglo XVIII no apareció hasta 1753: se trata de *El avariento*, obra de Manuel de Iparraguirre, anunciada como “comedia famosa”, que incluía en el prólogo un encendido elogio del “incomparable” Molière. Casi cincuenta años más tarde apareció otra versión de la misma comedia, publicada en el *Teatro Nuevo Español* (1800) y realizada por Dámaso de Isusquiza, quien llevó a cabo todo un trabajo de “españolización” de la pieza. Una de las traducciones más notables, por la calidad del traductor y por las circunstancias en las que se dio, fue la del *Tartuffe*, realizada por Cándido María Trigueros con el título de *Juan de Buen Alma* (también conocida como *El gazmoño*). La versión fue estrenada en Sevilla en 1768 y luego se dio también en Madrid; y aunque el traductor incluyó distintas modificaciones, no fueron suficientes para disimular la sátira de la hipocresía religiosa, por lo que la comedia fue prohibida

por la Inquisición en 1779. Se ha atribuido al censor Santos Díez González una traducción de *Anfitrión* estrenada en 1802; sin embargo, el hecho de que la censura –no muy favorable– esté firmada por el propio Díez debería tal vez bastar para poner en duda dicha paternidad. Con todo, las traducciones más interesantes pertenecen a principios del siglo XIX: *El hipócrita* (*Tartuffe*) de Marchena, es de 1810; su *Escuela de las mujeres*, así como *El enfermo de aprensión* (*Le malade imaginaire*), traducida por Alberto Lista, son de 1812; y las célebres versiones de Moratín *La escuela de los maridos* y *El médico a palos* (*Le médecin malgré lui*) son también de los años 1812-1814.

Si el teatro de Molière cuenta con una nutrida representación en las tablas y en la edición española, no ocurrió lo mismo con otros autores que tanto en su época como en la actualidad son considerados dramaturgos de primera línea. Los casos de Marivaux (véase Bittoun-Debruyne 2001) y Beaumarchais (Contreras 1992) son, en este sentido, ejemplares. De hecho, sólo se conocieron en español dos traducciones completas de textos marivaudianos: *La escuela de las madres*, programada por la compañía de los Reales Sitios, de traductor desconocido, representada luego en los teatros públicos a partir de 1779 e impresa en varias ediciones a finales de siglo; y *La viuda consolada* (procedente de *La seconde surprise de l'amour*), estrenada en 1801, anónima e inédita. Lo demás que circuló de Marivaux fueron adaptaciones a sainetes por obra de Ramón de la Cruz, con los inevitables cortes y modificaciones: *El viejo burlado* (*L'école des mères*), *El heredero loco* (*L'héritier de village*) y *El triunfo del interés* (*Le triomphe de Plutus*). Peor suerte le cupo al teatro de Beaumarchais. Aunque el personaje fue conocido en España por su viaje a Madrid y sus disputas con Clavijo y Fajardo, con anterioridad a 1808 sólo se hizo una traducción del *Barbier de Séville*, por Manuel Fermín de Laviano, con el título de *La inútil precaución* (representada en 1780).

Aparte del maestro y de los dos célebres autores ya citados, el teatro cómico francés ofrecía distintas modalidades que atrajeron a los traductores españoles. La más antigua, cronológicamente, es la comedia de carácter, ilustrada a principios de siglo por Jean-François Regnard, el mejor de los seguidores de Molière. La obra de este comediógrafo que pareció interesar más en España fue *Le joueur*, traducida por Olavide y representada desde principios de los años 1770 con los títulos de *El jugador o daños que causa el juego* y *Malos efectos del vicio y jugador abandonado*. En los repertorios de la época se le da también en ocasiones a esta obra el título de *El jugador francés*, para distinguirla del *Beverley* o *Jugador inglés*, traducción del drama de Moore a través de la versión francesa de Saurin. La pieza de Regnard es, con todo, una comedia, a pesar de los títulos algo sombríos en español, pues en ella se presenta el juego más

como un defecto o una veleidad que como un verdadero vicio. Otras comedias de Regnard que se tradujeron en la época fueron *El heredero universal* (*Le légataire universel*), por Clavijo y Fajardo, y *El distraído* por Enciso Castrillón. La última comedia de este autor aparecida en castellano presenta una particularidad: el acto único del original de *Attendez-moi sous l'orme* se ha convertido en tres en las *Citas debajo del olmo* de José M^a de Carnerero (1801), por lo cual el autor opina que habría que considerar su comedia como original.

A partir del esquema de la comedia de carácter, Philippe Néricault Destouches, con una dimensión moralizadora más acusada, creó un tipo de comedias de gran éxito en su tiempo. Como se ha indicado más arriba, Tomás de Iriarte tradujo para el teatro de los Reales Sitios *El malgastador* y *El filósofo casado*, en una línea teatral que iba a ilustrar más tarde con sus comedias originales *El señorito mimado* y *La señorita malcriada*. De *El malgastador* se conservan varias ediciones sueltas, mientras que *El filósofo casado*, del que también hay sueltas, tuvo el honor de ser incluida por Iriarte en la colección de sus obras por estar en verso, juntamente –como se ha indicado– con la tragedia de Voltaire *El huérfano de la China*. En cuanto a otra comedia célebre de Destouches, *Le glorieux*, gozó de varias traducciones realizadas por escritores de fama: Clavijo y Fajardo, que la tituló *El vanaglorioso*, y, ya a principios de siglo, Valladares y Enciso, que le dieron curiosamente el mismo título (*El vano humillado*).

Otra modalidad dramática de gran éxito en Francia y que también cruzó la frontera fue la ópera cómica, emparentada por su forma con la zarzuela, que recibió en España distintas denominaciones: ópera cómica, ópera bufa, drama jocoso, e incluso, sencillamente, zarzuela. Aunque se tradujeron algunas óperas cómicas de renombrados cultivadores de mediados de siglo (Favart, Sedaine), la mayoría pertenecen a autores de finales del XVIII o principios del XIX, como Marsollier, Révéroni Saint-Cyr, Boïeldieu, Bouilly, Hoffman o Picard. La traducción de este tipo de obras, si se quería aprovechar la música existente, planteaba la dificultad de adaptar el nuevo texto a la partitura. Soluciones adoptadas ante este problema fueron el encargo de músicas nuevas a compositores españoles o la supresión lisa y llana de la música, convirtiendo la ópera cómica en una comedia “de representado”. Así lo hizo, por ejemplo, Ramón de la Cruz con *La espigadera*, adaptación de *Les moissonneurs* de Favart.

No conviene olvidar otra modalidad de gran popularidad en el siglo XVIII en Francia, la llamada *petite pièce*, comedia en un acto, a menudo de tono satírico y anecdótico, cuando no paródico, que solía darse como complemento de una tragedia o de una comedia larga. Este tipo de obra, tanto por su aspecto formal como por su contenido, intención y función, se asemejaba al sainete.

Por ello, no es de extrañar que cierto número de ellas se convirtieran en sainetes en el teatro español, sobre todo gracias a la labor de Ramón de la Cruz. Y así, numerosas piececilias de Legrand, Dancourt, Pannard o Carmontelle subieron a los escenarios españoles por obra de Cruz, quien no dudó en introducir cambios en los títulos, y recortes y modificaciones en los contenidos. Con todo, los cambios mayores los llevó a cabo en el proceso de transformación a sainetes de comedias en tres actos. La más célebre, representada en diversas ocasiones, fue *El casamiento desigual o los Gutibambas y Mucibarrenas*, adaptación del *Georges Dandin* de Molière.

Esta actitud de Ramón de la Cruz, aun dentro de su exageración, es ilustrativa del hacer de muchos traductores españoles de su época. Llevados por su idea de la traducción, por la confianza en su ingenio y en su capacidad de creación –conviene no olvidar que casi todos fueron dramaturgos originales– introdujeron numerosas modificaciones en las piezas que traducían, a menudo con la intención de “acomodarlas” a los usos y costumbres del país y de los espectadores.

Si modificaciones de este tipo –nombres de los personajes, lugares de la escena, réplicas enteras, situaciones– resultaban difícilmente justificables en la tragedia (y cuando se dieron, fue más por motivos políticos o ideológicos), parecían perfectamente aceptables en la comedia por la mayor vinculación de su temática a la realidad cotidiana. Por este mismo motivo, no es de extrañar que se dieran asimismo en el drama o comedia sentimental, modalidad teatral que quería ser, por definición, fiel reflejo de la situación del momento.

De hecho, muchas de las versiones españolas de dramas franceses deberían ser consideradas adaptaciones, y por distintos motivos. Aun conservando la intencionalidad de los originales, se aprecian en muchas de ellas modificaciones de tipo formal (conversión en tres actos o jornadas, uso del verso octosílabo en lugar de la prosa, supresión de las didascalias) que las acercan al teatro áureo. Puede verse en esta actitud cierta traición a los principios del género, como los describieran Diderot y otros teóricos, aunque quizá también un deseo de entronque con la tradición teatral española y una mayor garantía de aceptación por parte de los espectadores.

Porque sí, como se ha indicado más arriba, las primeras manifestaciones de este género –ya fueran traducciones u obras originales– estaban destinadas a un público restringido, por la propia novedad que significaban, las piezas de los años siguientes, en las décadas de 1780 y 1790, alcanzaron mayor difusión, con distintas ediciones y representaciones en teatros públicos. A esta época pertenecen las primeras traducciones impresas de los dos grandes dramas de Diderot, *El hijo natural* por Bernardo María de Calzada, y *El padre de*

familia por el marqués de Palacios; la versión muy difundida de *Los amantes desgraciados o el conde de Cominges* de Baculard d'Arnaud, obra de Manuel Bellosartes y, sobre todo, las versiones de Valladares de dramas como *La brouette du vinaigrier* de Mercier, que tituló, cambiando –entre otras cosas– el lugar de la acción y la profesión del protagonista, *El trapero de Madrid* o *Le fabricant de Londres* de Fenouillot de Falbaire (*El fabricante de paños*).

El éxito creciente de este tipo de piezas propició la creación de otras originales, pero este extremo no frenó la avalancha de traducciones. Éstas se multiplicaron a lo largo de la primera década del siglo XIX, favorecidas, en parte, por la nueva política de reforma teatral, que impulsaba las traducciones a falta de obras originales. Así, en la ya citada colección del *Teatro Nuevo Español* de 1800-1801 se publicaron hasta nueve dramas franceses o traducidos del francés (que representan casi la mitad de las traducciones), entre ellos el celeberrimo *Abate de l'Épée* de Bouilly –del que se hicieron hasta siete ediciones en pocos años–, una nueva versión de *El padre de familia* de Diderot, por Juan de Estrada, *Cecilia* y *Dorsán* de Marsollier, por Rodríguez de Arellano, y también, como ejemplo de un fenómeno propio de estos primeros años del siglo, versiones de dramas alemanes, a partir de traducciones francesas intermedias: *Los amantes generosos*, o sea, *Minna von Barnhelm* de Lessing, a través de la versión de Rochon de Chabannes; *El conde de Olsbach* de Brandes o *La reconciliación* de Kotzebue. De este prolífico autor, sin embargo, el drama más representado –y de los más reimpresos: hasta seis ediciones– fue *Misanropía y arrepentimiento*, en la versión realizada por Dionisio Solís sobre la traducción francesa de Molé y Bursay.

La profusión de traducciones, que aumentaron prodigiosamente en los primeros años de siglo, llegando a eclipsar a las producciones originales, los cambios que presentaban los nuevos textos en el sentido de insistir en la vena patética y tremendista, los propios textos de las traducciones, hechas aprisa y sin cuidado para satisfacer la demanda, terminaron por desvirtuar totalmente el género. Ya en los primeros años del siglo apareció en España el melodrama; en 1803 se estrenó una de las obras más características del maestro del género en Francia, Pixérécourt: *El mudo incógnito o la Celina* (*Cælina ou l'enfant du mystère*), inaugurando así una moda teatral que iba a perdurar hasta los años 1830.

El teatro francés fue, pues, un referente constante para el teatro español del siglo XVIII. Sirvió de modelo pero también de contrapunto; fue objeto de sátira aunque también de imitación, cuando no de saqueo desconsiderado. Sus obras cayeron a menudo en manos de traductores inexpertos o desaprensivos, que contribuyeron a desacreditarlo entre sus detractores. Pero también,

por fortuna, fueron tratadas en ocasiones por escritores respetuosos y avezados, los cuales, con gran consideración hacia el original, supieron adaptarlo –al fin y al cabo vivían en el siglo XVIII– a las condiciones estéticas e ideológicas de su tiempo.

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco. (1974) *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Cátedra Feijoo.
- ALMODÓVAR, Duque de. (1781) *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*. Madrid: Antonio de Sancha.
- ANDRÉS, Juan. (1784-1806) *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Madrid: Antonio de Sancha, 10 vols. (Nueva ed. Madrid: Verbum, 1997-2002).
- BALDISSERA, Andrea. (2007) “Metastasio en España, entre traducciones y adaptaciones.” *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 83. pp. 153-175.
- BARBOLANI, M.^a Cristina. (1991) “La razón contra la moda: reflexiones sobre Luzán traductor.” En: Donaire, M.^a Luisa & Francisco Lafarga (eds.) *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 551-559.
- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie. (2001) “Le théâtre de Marivaux en Espagne (XVIIIe et XIXe siècles).” En: Boixareu, Mercedes & Roland Desné (eds.) *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, Madrid: UNED, pp. 191-204.
- CALDERONE, Antonietta & Víctor Pagán. (1997) “Carlo Goldoni: la comedia y el drama jocoso.” En: Lafarga, Francisco (ed.) *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 139-194.
- CEÁN BERMÚDEZ, Agustín. (1814) *Memorias para la vida del Excmo. Sr. D. Gaspar de Jovellanos*. Madrid: Fuentenebro.
- CONTRERAS, Amparo. (1992) *Beaumarchais y su teatro en España*. Barcelona: Universidad de Barcelona (ed. en microficha).
- COOK, John A. (1959) *Neo-Classic Drama in Spain: Theory and Practice*. Dallas: Southern Methodist University Press.
- COTARELO, Emilio. (1897) *Iriarte y su época*. Madrid: Rivadeneyra (Nueva ed. Valencia: Artemisa, 2010).
- COTARELO, Emilio. (1899) “Traductores castellanos de Molière.” En: *Homenaje a Menéndez Pelayo*. Madrid: Estudios de erudición española I, pp. 75-77.
- CRUZ, Ramón de la. (1786-1791) *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas*. Madrid: Imprenta Real.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos. (1793) *Instituciones poéticas*. Madrid: Benito Cano.

- DOWLING, John. (1995) "El teatro del siglo XVIII (II)." En: Carnero, Guillermo (ed.) *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 413-485.
- GARCÍA DE VILLANUEVA, Manuel. (1802) *Origen, épocas y progresos del teatro español*. Madrid: Sancha.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús. (1991) "Diderot y Trigueros: sobre las posibles fuentes de *El precipitado*." *Revista de Literatura* LIV, pp. 183-200.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús. (1997) "El drama francés." En: Lafarga, Francisco (ed.) *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida, Universitat de Lleida, pp. 104-126.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús & Francisco Lafarga. (2004) *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y antología*. Kassel: Reichenberger.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús & Francisco Lafarga. (2009) "La historia de la traducción en España en el siglo XVIII." En: Sabio Pinilla, José Antonio (ed.) *La traducción en la época ilustrada (Panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*. Granada: Comares, pp. 27-80.
- GARELLI, Patrizia. (1997) "Metastasio y el melodrama italiano." En: Lafarga, Francisco (ed.) *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 127-138.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. (1984) *Obras completas*. Oviedo: Centro de Estudios del siglo XVIII, vol. I.
- LAFARGA, Francisco. (1991) "El teatro ilustrado en España, entre tradición y modernidad." En: Jüttner, Siegfried (ed.) *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*. Frankfurt: P. Lang, pp. 143-156.
- LAFARGA, Francisco. (1993) "Una colección dramática entre dos siglos: el *Teatro Nuevo Español* (1800-1801)." En: *EntreSiglos 2*. Roma: Bulzoni, pp. 183-194.
- LAFARGA, Francisco. (1995) "Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII." En: Carnero, Guillermo (ed.) *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (II)*. Madrid: Espasa Calpe, pp. 799-823.
- LAFARGA, Francisco. (1996) "La traducción y el desarrollo de la literatura dramática." En: Pujante, Ángel-Luis & Keith Gregor (eds.) *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Murcia: Universidad de Murcia, 1996, pp. 21-36.
- LAFARGA, Francisco (ed.) (1997a) *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida.
- LAFARGA, Francisco. (1997b) "La comedia francesa." En: Lafarga, Francisco (ed.) *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 87-104.
- LAFARGA, Francisco. (2003) "La presencia francesa en el teatro neoclásico." En: Huerta, Javier (ed.) *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, pp. 1737-1759.

- LAFARGA, Francisco. (2004) "El siglo XVIII, de la Ilustración al Romanticismo." En: Lafarga, Francisco & Luis Pegenaute (eds.) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Ambos Mundos, pp. 209-319.
- LÓPEZ DE JOSÉ, Alicia. (2006) *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- LUZÁN, Ignacio de. (1751) *Memorias literarias de París*. Madrid: Gabriel Ramírez, pp. 79-80.
- MCCLELLAND, Ivy L. (1998) *Pathos dramático en el teatro español del siglo XVIII*. Liverpool: Liverpool University Press.
- MOR DE FUENTES, José. (1800) *La mujer varonil*. Madrid: Benito Cano.
- PAGÁN, Víctor. (2003) "Goldoni en España." En: Huerta, Javier (ed.) *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, pp. 1761-1781.
- RÍOS, Juan Antonio. (1997) "La tragedia francesa." En: Lafarga, Francisco (ed.) *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 63-85.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. (1998) *El conde de Aranda y el teatro*. Zaragoza: Ibercaja.
- SALA VALLDAURA, Josep M. (2005) *De amor y política. La tragedia neoclásica española*. Madrid: CSIC, pp. 165-191 (cap. "Entre la tragedia francesa y la tragedia española").
- SAURA, Alfonso. (2000) "Luzán y la *comédie larmoyante*." En: Ferrer Benimeli, José Antonio (ed.) *El conde de Aranda y su tiempo*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico. I, pp. 777-789.
- SERRANO, Montserrat. (1995) "De *Le bourgeois gentilhomme* a *El labrador gentil-hombre*: un eco molieresco en la corte española." En: Lafarga, Francisco & Roberto Dengler (eds.) *Teatro y traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp. 299-309.
- TEATRO NUEVO ESPAÑOL. (1800) MADRID: BENITO CANO.
- TOLIVAR, Ana Cristina. (2001). "La réception de Racine dans l'Espagne du XVIII^e siècle." En: Boixareu, Mercedes & Roland Desné (eds.) *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*. Madrid: UNED, pp. 127-137.

NOTA BIOGRÁFICA / BIONOTE

Francisco Lafarga es profesor emérito de la Universidad de Barcelona. Se ha ocupado de aspectos relacionados con la traducción y recepción de las obras literarias. Ha sido coordinador de varios proyectos de investigación y es autor o editor de diversas obras en esta línea, entre ellas: *Voltaire en Espagne* (1989), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (1997), *Bibliografía anotada de estudios sobre recepción de la cultura francesa en España* (1998), *Historia de la traducción en España* (2004), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo* (2006) y *Diccionario histórico de la traducción en España* (2009), las tres últimas en colaboración con L. Pegenaute. En la actualidad dirige, con L. Pegenaute, el portal digital *BITRES* (*Biblioteca de traducciones españolas*) en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, así como un proyecto sobre historia de la traducción en Hispanoamérica. Es, asimismo, traductor de varios clásicos franceses (Racine, Voltaire, Marivaux, Diderot, Beaumarchais).

Francisco Lafarga is professor emeritus at the University of Barcelona. He is a specialist on translation and reception studies. He has coordinated a good number of research projects and is the author or editor of numerous works in his fields of research, among them *Voltaire en Espagne* (1989), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (1997), *Bibliografía anotada de estudios sobre recepción de la cultura francesa en España* (1998), *Historia de la traducción en España* (2004), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo* (2006) and *Diccionario histórico de la traducción en España* (2009), the three last ones in collaboration with L. Pegenaute. He is the director, together with L. Pegenaute, of the website *Biblioteca de traducciones españolas* at the Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes and is currently coordinating a research project on the history of translation in Spanish America. He has translated different classical French authors, such as Racine, Voltaire, Marivaux, Diderot, and Beaumarchais.