

Teatro castellano en España en los siglos XVIII y XIX: las traducciones de Molière y las reformas del teatro español

Pablo Maximiliano Moro Rodríguez

Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Resumen

Las diferentes reformas planteadas por los intelectuales de la Ilustración española ponían en el centro de la cuestión el tipo de texto que se tenía que llevar a escena. En este sentido, los intelectuales del momento proponen la traducción como el medio oportuno para llevar adelante la reforma de los teatros. Las obras propuestas para esta reforma provenían del teatro francés y, en gran medida, correspondían a tragedias. Sin embargo, los aportes de algunos autores, catalogados como populares, como Ramón de la Cruz, con sus adaptaciones a sainete de las obras de Molière, consiguieron una transformación del gusto del público mucho más importante para la evolución del sistema literario del momento. En la exposición que vamos a hacer un balance de cómo fueron estas adaptaciones y cómo incidieron en el nuevo panorama del teatro español.

La traducción es un género aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra.

Con estas palabras de Ortega y Gasset queremos dar inicio a unas páginas en las que intentamos arrojar algo de luz sobre la importancia de la traducción como medio para conocer los entresijos de una época literaria y su evolución histórica. La traducción, al tiempo que es un camino hacia la obra, es también un camino hacia el momento histórico, hacia las situaciones sociales, hacia los contextos culturales en los que se introduce la obra. La traducción permite un punto de vista clarificador y distinto del que tradicionalmente se ha dado sobre la historia de la literatura y permite redimensionar momentos y circunstancias de un período literario.

Por otro lado, el teatro. El género dramático es, tal vez, el que mejor muestra la relación entre creación literaria y público. En el teatro la literatura se convierte en ente vivo, se materializa y se consume inmediata e irrepetiblemente. Esta fugacidad e inmediatez le confieren una naturaleza específica y, por qué no, extraliteraria que escapa a los criterios del resto de los géneros y, por supuesto, provoca en su traducción unos condicionantes muy marcados que obligarán al traductor a lidiar con destreza el difícil arte de recrear sin falsear, moviéndose entre el autor y el espectador, considerando a ambos, e intentando mantener la frescura y la intencionalidad de la obra literaria.

A partir de la recopilación de las traducciones de Molière en lengua castellana, durante los siglos XVIII y XIX, hemos podido comprobar algunas ideas que nos muestran la importancia de la labor de los traductores para la historia de la literatura en España durante aquel período.

Como marco teórico hemos seleccionado ciertas bases para el estudio de la literatura establecidas en la teoría polisistémica. Más específicamente, José Lambert en su artículo “Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème”, publicado en 1987. En esas páginas, Lambert establece que el estudio del sistema literario se realiza a través del análisis de las relaciones entre tres manifestaciones literarias que conviven en un mismo momento: la Producción, la Tradición y la Importación.

La Producción es la literatura de un momento concreto en cualquiera de sus manifestaciones. La Tradición sería el conjunto de aquellas manifestaciones literarias del pasado que se han mantenido y que siguen ejerciendo un poder de influencia sobre la producción. La Importación es la diversidad de manifestaciones literarias de origen extranjero, o bien, aquellas propias del pasado que, o fueron desconocidas en su momento o se recuperan con un aire nuevo. De los posibles lazos de unión, de interferencia mutua, surge la evolución literaria de un momento. Estos tres elementos, además, se combinan con tres criterios valorativos establecidos en forma de dicotomías: literatura primaria (la que sigue las convenciones establecidas) o secundaria (la que transgrede estas convenciones); alta literatura y baja literatura (que corresponderían a los mismos conceptos que las anteriores); centro y periferia (el primero para la literatura canonizada, los modelos, el ideal, las normas, respaldadas intelectualmente; la segunda para las manifestaciones no reconocidas como parte de este canon).

La aplicación de estos criterios al período que estamos estudiando nos enseña, por un lado, que la tradición seguía teniendo un importante peso en los escenarios, tal vez menor del que se ha creído durante mucho tiempo, pero importante si atendemos a las recaudaciones que se producían en los teatros madrileños cuando se reponían los textos de los autores del Siglo de Oro español (Andioc, 1988: 13-26).

Por otro lado, la producción venía marcada por el apoyo institucional. Tal vez, en pocos momentos de la historia de la literatura española vamos a encontrar una interrelación tan estrecha entre poder político y literatura o teatro, en este caso. Los intentos constantes por conseguir introducir el gusto neoclásico y por desterrar de los escenarios las comedias de magia llevaron a los intelectuales del momento a intervenir –mediante reformas políticas– las tablas españolas. La finalidad era conseguir una producción propia de calidad y que estuviese en consonancia con las nuevas corrientes estéticas europeas. Así pues, el tercer elemento en cuestión, la importación, adquirirá durante estos años un peso importantísimo, no solamente en forma de traducciones, sino también en forma de refundiciones, mediante las cuales, los autores partidarios de esta reforma del gusto amoldaban las obras de la Antigüedad a los nuevos cánones estéticos, haciendo que lo que se representaba en la escena tuviese muy poco que ver con la obra original y creando un nuevo tipo de teatro, híbrido, entre los argumentos del teatro clásico y las ideas de la reforma ilustrada. Las refundiciones se dieron durante gran parte del siglo XVIII y siguieron produciéndose durante el siglo XIX, provocando una de las polémicas más importantes en el teatro de este momento. Es importante recordar que en estas páginas utilizamos la palabra refundición como recreación de una obra anterior, que conserva aspectos del argumento, pero cambia por completo la disposición de la escena, añade elementos nuevos, cambia los diálogos... Pero, salvo en aquellos casos en los que nos referimos a hechos testimoniales, la enmarcamos dentro de las formas de manifestación de la tarea del traductor respecto al texto extranjero, es decir como un movimiento de trasvase sistémico y no intrasistémico.

Son muchos los documentos de la época que marcan la importancia de la traducción. La actividad traductora se convirtió en una de las más socorridas para aumentar el corpus de obras y representaciones en los teatros públicos. La finalidad de la traducción era, según los autores del momento, reforzar el sistema propio, rellenar un hueco en el que la literatura española no había producido textos de calidad aceptable.

Así es como se deduce de la expresión de Santos Díez González, censor teatral que en 1799 propuso una reforma de los teatros públicos titulada *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazo hasta su perfección*. En el mismo título está implícita la finalidad de mejora de la calidad del teatro. Esta reforma iba acompañada de la publicación de las obras que se representasen en los teatros. La colección titulada *Teatro Nuevo Español*, ampliamente estudiada por el Dr. Francisco Lafarga, se publicó

en la imprenta de Benito García entre 1800 y 1801.¹ Alcanzó la cantidad de seis volúmenes y se recopilaron 28 obras de teatro, de las cuales 22 eran traducciones, lo que es sorprendente para llevar dicho título. En el aviso al lector que inicia la colección, el censor explica que se les dará a los traductores el mismo trato de favor que a los autores originales, hasta que estos alcancen el suficiente nivel de calidad; llegado el caso, las traducciones perderán el privilegio del que gozan, aunque serán recompensadas. Así pues, la finalidad de la traducción es fomentar la creación propia, pero fijémonos que este fomento se realiza desde el poder político, así pues, la traducción venía respaldada por las instituciones y se convierte en un arma de las mismas.

Pero, al mismo tiempo, ese período es uno de los más polémicos en lo que se refiere al contraste entre lo que los intelectuales proponían como lo que era digno de ser representado y lo que los asistentes a las representaciones buscaban en las escenas.

El estudio más completo sobre los gustos del público en el siglo XVIII e inicio del XIX es el realizado por René Andioc (1982). En él, tras un repaso pormenorizado de las carteleras de Madrid y las recaudaciones, llega a la conclusión de que el gusto del público iba por un camino y las pretensiones oficiales, por otro. Los asistentes al teatro querían consumir obras menores: sainetes y tonadillas, frente a los intentos reformadores que querían imponer el gusto por el teatro de corte neoclásico. Hasta tal punto era así que Andioc expone cómo el público abandonaba sus asientos al terminar la tonadilla y no se quedaba en la sala para ver el desenlace de la obra principal, de ahí que Bernardo Iriarte propusiera la supresión de estos pasajes teatrales, o bien, su postergación para el final de la representación (Andioc, 1982: 30).

Pero las intenciones oficiales iban en otra dirección. Prueba de ello es la enorme polémica suscitada por la adecuación de los autos sacramentales y las comedias de santos. Aunque son dos subgéneros muy concretos, la acción crítica sobre estos terminó por trasladarse a la comedia en general y desembocó en el decreto del 10 de junio de 1765 por el cual se prohibía la representación de autos sacramentales y comedias de santos. El decreto venía promovido por una serie de razones religiosas y de contenido, poco adecuado para la representación; sin embargo, los intelectuales no se estaban centrando en un problema ideológico, sino en un problema estético y ético. Para ellos, la reforma del teatro pasaba por una adecuación al buen gusto, de unas formas y de unos temas que estuvieran más de acuerdo con el momento.

Tradicionalmente se ha venido a considerar que el teatro del siglo XVIII en España se caracterizaba por una continuidad de las representaciones del teatro derivado del Siglo de Oro y de sus epígonos. Sin embargo, los estudios realizados por Andioc vienen a demostrar que el público no estaba tanto a favor de estas representaciones como de las que se presentaban con un aparato escénico apabullante, obras que eran conocidas como “comedias de teatro”, frente a las “comedias sencillas”, que eran las comedias propiamente dichas. Así pues, se produce un desfase entre lo que el público pide para los escenarios y lo que los intelectuales proponen para su reforma.

Volviendo al marco teórico en el que hemos inscrito estas páginas, recuperaremos algunos de los aspectos más interesantes sobre la noción de interferencia y el valor que puede tener para los estudios de traducción.

La interferencia se entiende como la relación dinámica entre un sistema fuente y un sistema receptor, mediante modelos directos o indirectos (Even-Zohar, 1990). Esta interferencia suele producirse en los momentos en que el sistema receptor está pasando por un período de crisis o se encuentra en fase de emergencia. Para que sea posible la interferencia debe haber proximidad, territorial, cultural o ambas a la vez. Esta se realiza a través de las periferias. La teoría

1 El análisis pormenorizado de esta colección se encuentra en el artículo de Lafarga, Francisco. “Sobre el *Teatro Nuevo Español* (1800-1801): ¿español?”. En Santoyo, Juilio-César et al. (ed.). *Fidus interpres. Actas de las I Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*. II. León, Universidad de León, 1989, pp. 23-32.

polisistémica pone de manifiesto, a su vez, que la traducción tiende, en lo posible, a adoptar las formas de la literatura endógena, es decir, que se utiliza para reforzar las normas estético-literarias del sistema receptor.

Tales afirmaciones pueden ser contrastadas con la serie de traducciones que hemos recopilado. Tras una primera mirada observamos que las traducciones de Molière al castellano se producen, básicamente, entre mediados del siglo XVIII y del XIX.

Así pues, la llegada de Molière a la escena española se realiza en el período que podríamos llamar de influencia neoclásica, considerado, incluso en su momento, como un período de crisis en la producción propia y en el que la presencia de lo francés era de importante peso específico para toda Europa. Este período de la historia del teatro español se caracteriza, precisamente, por una presencia importantísima de traducciones y, en concreto, de las de obras francesas. Presencia lógica si consideramos los dos condicionantes expuestos y que vienen a confirmar los presupuestos de Even-Zohar sobre la interferencia.

Aquí es donde podemos enmarcar la observación de los textos recopilados sobre la obra de Molière. Si atendemos a los años en los que se traduce y cómo se traduce comprobaremos que, tras las traducciones de Manuel de Iparraguirre, en 1753, de *L'avare* y *Le malade imaginaire*, obras que podemos considerar como traducciones, propiamente dichas, nos encontramos con una importante presencia de textos “adaptados” a sainete por Ramón de la Cruz: 1757, *La enferma del mal de boda* (adaptación de *L'amour médecin*); 1767, *Las preciosas ridículas* (adaptación de *Les précieuses ridicules*); 1767, *El casado por fuerza* (adaptación de *Le mariage forcé*); 1768, *El mal de la niña* (adaptación, de nuevo, de *L'amour médecin*); 1769, *El casamiento desigual* (adaptación de *Georges Dandin*); 1770, *El caballero de Sigüenza* (adaptación de *Monsieur de Pourceaugnac*); y, tal vez en 1770, *El plebeyo noble* (adaptación de *Le bourgeois gentilhomme*). Un poco más tarde, del mismo autor, encontramos *Los fastidiosos* (adaptación de *Les fâcheux*) en 1775. Una actividad frenética de adaptación de obras de Molière en forma de sainete. Lo interesante de esta observación surge de la afirmación comentada más arriba: la traducción viene a reforzar el sistema endógeno. Pero, ¿el central o el periférico?

Teniendo en cuenta que Molière fue uno de los autores seleccionados entre los que debían componer la reforma del teatro impulsada por Aranda, podemos considerar que la traducción de Molière viene a reforzar el centro institucional, frente a la periferia.

El centro, como hemos apuntado, ocupado por los modelos canonizados intelectualmente, corresponde a los modelos ilustrados propuestos desde el poder político, que van, poco a poco, ocupando este lugar, frente a los géneros periféricos que serían aquellos criticados por los intelectuales y que van cayendo en desuso. De entre todos los casos, nos gustaría destacar uno que nos parece especialmente interesante. Se trata de las adaptaciones de Ramón de la Cruz. Este autor, que podríamos calificar como perteneciente a la periferia, en la medida que fue enormemente criticado por los intelectuales del momento, fue uno de los más destacados impulsores para que la literatura de Molière se convirtiera en refuerzo del sistema central.

Ramón de la Cruz, con las adaptaciones de Molière está acercando los modelos de la comedia molieresca al público del momento y va permitiendo que el sistema central se refuerce en su posición. El refuerzo del sistema se produce en la medida en que Ramón de la Cruz, con su peculiar manera de adaptar las obras de Molière, en las que introducía elementos del pensamiento ilustrado, está acercando con aquello que más le gusta al público del momento, el sainete, la ideología de la ilustración. A pesar de las críticas recibidas por el sainetero en su momento, su labor de asentamiento de un gusto por los motivos ilustrados en el público de mediados de siglo es innegable.

Pero no es solamente Ramón de la Cruz el que con sus adaptaciones está contribuyendo al establecimiento de un sistema central dominado por la Ilustración. Si seguimos observando,

comprobaremos que la mayoría de las obras de Molière llegaron a la literatura española de finales de siglo mediante adaptaciones: 1765, *El gazmoño* de Cándido María de Trigueros (traducción de *Tartuffe*); 1776, *Las travesuras de Escarpín*, traducida por Calderón Bermúdez y adaptada a verso por José Ibarro (traducción de *Les fourberies de Scapin*); 1776, la adaptación anónima *El médico a su pesar* (traducción de *Le médecin malgré lui*); 1777-81 *El plebeyo noble*, de Juan de Mata (traducción de *Le bourgeois gentilhomme*). Emilio Cotarelo cita una traducción de Tomás Iriarte de *Le malade imaginaire* compuesta entre 1768 y 1770 y titulada *El aprensivo ó enfermo imaginario*, pero ni él ni nosotros hemos podido acceder al texto (Cotarelo y Mori, 1899: 105).

Todas estas adaptaciones nos informan varias cosas. Por un lado, que el sistema que se considera canonizado, central, necesita recurrir a una forma de moda en el momento para poder imponerse, el sainete, o de otro modo, que necesita utilizar la periferia para llegar al centro, según los presupuestos de Even-Zohar. Por otro, que la traducción de la comedia francesa, a causa de la gran tradición española en lo referente a este género, debía amoldarse a los gustos tradicionales imperantes, la cultura española del momento no recibía el texto extranjero si no era pasándolo por el tamiz de su propia tradición, la cual se mantenía enormemente fuerte a finales del siglo XVIII. Si atendemos, además, a las observaciones de los autores del momento sobre la traducción, podremos comprobar que, en esta época, las ideas de lo que era una traducción eran mucho más libres de lo que hoy en día se considera, de manera que no era tan extraño que se diera una traducción que pasara, prácticamente siempre, por la modificación del texto original.

Pero, a medida que el gusto por la comedia neoclásica se va imponiendo y van variando los criterios sobre las traducciones, también va variando el tipo de recepción que se hace en España del texto molieresco. A partir de 1780 y, sobre todo, a partir de 1800, el número de adaptaciones va disminuyendo y va aumentando el de traducciones, las cuales, a partir de 1802, tras el segundo intento de la reforma de 1800, prácticamente van a totalizar las formas de llegada de los textos de Molière a la escena española.

En este punto, el sistema central no necesita recurrir a una forma tradicional para imponer el texto, porque la tradición va perdiendo peso específico en pro de las nuevas formas teatrales, las neoclásicas, que en su estatus de género canonizado, se aposenta y se refuerza con textos en los que ya sí que se reconoce al autor de procedencia. Las traducciones de Moratín, Marchena y Lista llegan en un momento en el que la comedia neoclásica ya ha dado frutos propios muy destacados, sobre todo con el estreno de *El sí de las niñas* en 1806.

Por otro lado, el pensamiento sobre la traducción, a lo largo del siglo XIX, va entrando en un proceso que podríamos denominar de camino hacia la fidelidad. La idea de que los textos se han de modificar o adaptar para poder traducirlos va dando paso a una mayor consideración de las traducciones en las que es reconocible el texto original. Únicamente la comedia escapa un poco a esta norma, para el subgénero teatral se permite una mayor libertad, en la medida en que se considera que se ha de acercar más a los gustos y a las costumbres de quienes principalmente la van a consumir, las clases más populares.

A medida que va avanzando el siglo XIX, y se van imponiendo otros criterios en el gusto dramático, van disminuyendo las traducciones de Molière y van aumentando las de otros autores, como es el caso de Scribe. A mediados del siglo XIX el teatro neoclásico había dejado de tener interés frente a otras manifestaciones dramáticas como los melodramas o los vodeviles. Estos serán los que se vayan imponiendo en el sistema central, de manera que la utilización de las traducciones como método para reforzar el sistema canonizado continuará teniendo validez, pero ya no será la importación de comedias neoclásicas lo que se precisará, sino la llegada de otras manifestaciones dramáticas que refuercen ese sistema y que, a ser posible, lo espoleen para que produzca sus propios textos.

Bibliografía

- Andioc, René. 1988. *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia.
- Cotarelo y Mori, Emilio. 1899a. "Traductores castellanos de Molière", en *Homenaje a Menéndez Pelayo*. Vol. I. Madrid, pp. 69-141.
- , 1899b. *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. Madrid, José Perales y Martínez.
- Even-Zohar, Itamar. 1990. "Polysystem Theory", *Poetics Today* 11, nº 1.
- Lafarga, Francisco. 1983. *Las traducciones españolas del teatro francés 1700-1835*. I. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- , 1988. *Las traducciones españolas del teatro francés 1700-1835*. II. Barcelona, Universidad de Barcelona.
- , 1989. "Sobre el *Teatro Nuevo Español* (1800-1801): ¿español?", en Santoyo, Juilo-César *et al.* (ed.). *Fidus interpres. Actas de las I Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*. II. León, Universidad de León, pp. 23-32.
- , 1999. *La traducción en España (1750-1830)*. *Lengua, Literatura, Cultura*. Lérida, Universidad de Lérida.
- Lambert, José. 1987. "Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème", *Contextos*, vol. 9, pp. 47-67.

CV

PABLO M. MORO RODRÍGUEZ ES DOCTOR EN HUMANIDADES POR LA UNIVERSIDAD POMPEU FABRA DE BARCELONA (ESPAÑA). ACTUALMENTE SE DESEMPEÑA COMO PROFESOR TITULAR DE LAS CÁTEDRAS HISTORIA DE LAS ESTRUCTURAS TEATRALES I Y LITERATURA I EN LA FACULTAD DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (ARGENTINA). ES INVESTIGADOR DEL INDEES (INSTITUTO DE ESTUDIOS ESCENOGRÁFICOS) DE ESA MISMA FACULTAD. ACABA DE PUBLICAR ANTOLOGÍA DE TEXTOS DE JON FOSSE TITULADA *LA NOCHE CANTA SUS CANCIONES Y OTROS TEXTOS TEATRALES*, PARA LA CUAL HA REALIZADO EL ESTUDIO CRÍTICO.