

¿ADAPTACIÓN O RECONSTRUCCIÓN? SOBRE
BEAUMARCHAIS TRADUCIDO POR
BRETÓN DE LOS HERREROS

Francisco LAFARGA
Universidad de Barcelona

“Para traducir bien una comedia del francés al castellano no basta saber a fondo el castellano y el francés; es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es preciso haber estudiado al hombre no sólo en los libros, sino también en la sociedad; es forzoso haber observado el gusto del público; es indispensable saber renunciar a muchas gracias del original, que no lo serían en la traducción por la distinta índole de las lenguas, saber crear otras que las sustituyan, sin traerlas por los cabellos; saber... Pero no nos cansemos. Dígase en una palabra que difícilmente podrá ser buen traductor de obras dramáticas quien no sea capaz de escribirlas originales.”

Quien esto escribía en 1831¹ había dado ya a las tablas diversas piezas originales, aunque también no pocas traducciones: Manuel Bretón de los Herreros. Pocos años más tarde, un amigo suyo y otro de los grandes nombres de la literatura de su tiempo, Mariano José de Larra, se expresaba de modo parecido, insistiendo en que “Traducir bien una comedia es adaptar una idea y un plan ajenos que están en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente”, y, de modo lapidario y expeditivo enu-

(1) En artículo publicado en el *Correo Literario y Mercantil* de 8 de julio de 1831. Citado por J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas en su edición de M. Bretón de los Herreros, *Obra dispersa. El Correo Literario y Mercantil*, Logroño, Instituto de Estudios Ríojanos, 1965, p. 93. Agradezco a mi buena amiga Patrizia Garelli, autora, entre otras obras, de *Bretón de los Herreros e la sua 'formula magica'*, Imola, Galeati, 1983, la ayuda prestada para la realización de este trabajo en el curso de una estancia en la Universidad de Bolonia, financiada por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica.

meraba las cosas que se necesitaban para traducir una comedia del francés al castellano: "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".²

Estas y otras opiniones que podrían citarse sirven para dar idea del concepto que de traducción se tenía en la época, y presentan el interés de haber sido vertidas por dos traductores que son, además, o mejor dicho, sobre todo, autores dramáticos.³

La actividad traductora de Bretón fue notabilísima, pues representa un tercio del conjunto de su producción; corresponde, como es el caso de Larra, Hartzzenbusch o Ventura de la Vega, a una época de juventud, y aparece vinculada normalmente tanto a la formación y primeras armas en el teatro como a las necesidades materiales propias de un principiante. Con todo, Bretón parece haber tenido en poca estima su labor de traductor; sobre todo, si consideramos que para una futura edición de sus obras sólo seleccionó dos traducciones, la de la tragedia de Lebrun *María Estuardo* (1828) y la del drama de Casimir Delavigné *Los hijos de Eduardo* (1835), uno de los grandes éxitos del momento. Algunas de las versiones fueron publicadas con notable retraso respecto del momento de su composición o de su representación. Tal es el caso de la traducción de *la Folle Journée ou le Mariage de Figaro* de Beaumarchais como *Ingenio y virtud o El seductor confundido*, estrenada en el teatro del Príncipe de Madrid el 24 de noviembre de 1828,⁴ y publicada sólo en 1863.⁵

Llama la atención el hecho que Bretón tuviera en poca consideración la que el tiempo ha consagrado como mejor comedia del siglo XVIII francés; cierto es que Beaumarchais fue autor poco difundido en la España de su tiempo,⁶ y que las primeras

(2) M. J. de Larra, "De las traducciones", artículo publicado en *El Español* de 11 de marzo de 1836, reproducido en la edición de sus *Obras*, Madrid, Atlas, 1960, III, pp. 180-181 (BAE, 128).

(3) Para una visión sintética de la actividad traductora de Bretón y Larra véase F. Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad, 1983 y 1988, 2 vols.; para más allá de 1835, Piero Menarini et al., *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bolonia, Atesa Editrice, 1982.

(4) Vid. Mariano Roca de Togores (marqués de Molins), *Bretón de los Herberos. Recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, Imprenta de M. Tello, 1883, p. 547; se dieron sólo cinco representaciones.

(5) *Ingenio y virtud o el seductor confundido. Comedia en cinco actos, traducida libremente de la que escribió en francés M. Beaumarchais con el título de "Le mariage de Figaro", y acomodada al teatro español*, Madrid, Imprenta de Galiano, 1863, 25 pp. ("Biblioteca dramática" de V. Lalama).

(6) Se ha estudiado sobre todo su viaje a España y su disputa con Clavijo y Fajardo: Jean-Pierre de Beaumarchais, "Beaumarchais en Espagne" *Revue de Paris* 77 (1970), pp. 88-97; Jordé, "Clavijo y Beaumarchais" *El Museo Canario*

piezas que se tradujeron fueron sus dramas. La versión del *Mariage* se presenta, pues, como una excepción en la trayectoria de Bretón traductor, que prefirió obras contemporáneas, en particular las comedias de Scribe. Por otra parte, tampoco parece haber merecido la atención de los críticos.⁷

La primera consideración que se impone al entrar en el estudio de la traducción es la adopción de un título y de un subtítulo muy alejados del original. En la traducción, se pasa de una "folle journée" a la indicación de dos elementos que entran en juego en la comedia, el ingenio y la virtud; en el subtítulo, el interés se desplaza de Figaro al conde, que es el "seductor confundido". Tal vez no conviene sacar conclusiones apresuradas de dicho cambio; con todo, no está de más indicar que, como han señalado diversos críticos, Figaro no es el centro de la comedia, que no es él quien urde la intriga, y que el ingenio (al igual que la virtud) hay que buscarlos del lado de la condesa y de su doncella. Además del hecho innegable que Beaumarchais lo relegó al subtítulo y Bretón, dando un paso más, lo expulsó definitivamente del cartel y de la portada, cambiando incluso su nombre por el de Lisardo.

Con todo, no sólo Figaro ha perdido su denominación de origen, pues idéntica suerte han corrido la totalidad de los personajes, a excepción del jardinero Antonio. El conde de Almaviva no podía, a todas luces, conservar un nombre tan poco castizo y netamente inadecuado para su dignidad: en la traducción porta el de Fuen-Genil, con lo que la acción, para adecuarse sin duda a la geografía, se desarrolla en los alrededores de Granada, y no de Sevilla. La condesa no se llama Rosine, sino Elvira, de más rancio abolengo, mientras que Suzanne ha trocado su nombre por el de Flora/Florita. Con los demás personajes sucede otro tanto.⁸

Se empieza a notar, desde la primera página, toda una labor de españolización o de aclimatación del texto original, que se manifiesta en la elección del nombre de los personajes, de la localización de la acción, del uso de expresiones castizas o más

29-30 (1949), pp. 55-56; G. Rivera, "Beaumarchais y Clavijo" *Hispania XX* (1937), pp. 133-138. Aparte de eso, puede verse Paul Mérimée, "Une critique espagnole du *Mariage de Figaro*" *Revue de littérature comparée XVI* (1936), pp. 195-223.

(7) La citan de paso, por ejemplo, Cándido Bretón y Orozco en los "Apuntes sobre la vida y escritos de D. M. Bretón de los Herreros, con un catálogo de sus obras" en el vol. I, pp. III-XLVIII de la edición de las *Obras*, Madrid, Imprenta de M. Ginesta, 1882; M. Roca de Togores en la *op. cit.* o Gerard Flynn en su *Manuel Bretón de los Herreros*, Boston, Twayne, 1978.

(8) Son los siguientes: Marceline (Gervasia), Fanchette (Juanita), Chérubin (Narciso), Bartholo (D. Serapio), Bazile (D. Remigio), Don Gusman (D. Pancracio), Double-Main (D. Dimas de la Mandibula), Gripe-Soleil (Toribio).

vinculadas a la realidad de los espectadores.⁹ Los ejemplos son numerosos y sólo citaré algunos. En I,10 Figaro, hablando a Chérubin, le dice que ya no tendrá “plus d'échaudés, de goûtés à la crème; plus de main-chaude ou de colin-maillard”, que Bretón traduce así: “las tortitas de Morón, las conservas, las cuatro esquinas, el conde de Cabra y la gallina ciega”. En boca de Flora Narciso no es un “bel oiseau bleu”, sino un “lindo don Diego” (II,4 = II,3). Otras expresiones adquieren en la traducción mayor viveza y colorido que en el original: así, “clocher devant les boiteux” pasa a ser “buscar mendrugos en cama de galgos” (I,2); “rosser” se convierte en “poner más blando que un guante” (V,8); “il ne faut pas vous faire prier” se traduce por “no hay que hacerse de pencas” (V,16). En algunos casos la frase expresiva es añadida por el traductor, como cuando Antonio, para expresar que va a pasar algo gordo exclama: “Aquí va a haber cañas y toros” (V,13).

Algunas palabras (pocas) que aparecen en español en el texto han sido respetadas: “Demonio”, “Santa bárbara” (“¡Santa Bárbara, qué granizo!”), ambas en V,8. Bretón no ha conservado ni traducido la expresión más o menos occitana “qu'es aquo”, puesto que, si bien constituía un guiño para los espectadores del París de 1784, no tenía sentido para el público madrileño.¹⁰

Sin abandonar el campo de la expresión, quisiera llamar la atención sobre la pericia del traductor al salir airoso de algún escollo representado por equívocos o juegos de palabras en francés. Pienso en particular en el que se halla en el documento por el cual Marceline pretende la mano de Figaro y cuyo contenido se examina en la escena del juicio (III,15 = III,11): “laquelle somme je lui rendrai à sa réquisition dans ce château; et je l'épouserai par forme de reconnaissance” que se traduce por “y añadiendo que si no niega la referida su mano, se casará con ella”. En el original, Figaro arguye que la correcta interpretación del texto pasa por leer “ou” en lugar de “et”, convirtiendo la copulativa en disyuntiva; en la traducción se dice que la frase debe leerse así: “... la referida suma, no se casará”. Más difícil era resolver el juego entre “enfant trouvé” y “enfant perdu”, y Bretón decidió suprimirlo.

(9) Ermanno Caldera, *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini, 1978, pp. 177-178, al tratar de algunas traducciones de Bretón, pone de manifiesto la búsqueda por parte de éste de expresiones más idiomáticas.

(10) En efecto, Beaumarchais había utilizado dicha expresión en sus *Mémoires à consulter*, relativas a un largo proceso en el que se vio implicado y que se discutió en el Parlamento de Aix-en-Provence; dichas memorias (o memoriales) tuvieron tanto éxito que, al parecer, una modista de París sacó incluso un sombrero “a la quesaco”.

Numerosas modificaciones y supresiones observadas en la traducción pertenecen al campo de la moral. Podría pensarse que dicha actitud se debe a las condiciones de la sociedad del momento, en los duros años de la reacción absolutista, aunque yo creo que también puede atribuirse al carácter de Bretón, diametralmente opuesto al de Beaumarchais y, por ende, poco dispuesto a aceptar sin más algunas libertades en el terreno amoroso y sexual.¹¹ Se ve claramente desde la primera escena, de la que han desaparecido tanto la alusión a la cama que el conde va a regalar a Figaro y Suzanne, como los escarceos amorosos entre éstos y las palabras que cierran la escena: "*Suzanne — Quand cesserez-vous, importun, de m'en parler [de amor] du matin au soir? Figaro — Quand je pourrai te le prouver du soir jusqu'au matin*". Otras supresiones notables son el alegato de Marceline sobre la virtud de las mujeres ("Mon sexe est ardent et timide...", I,4; aunque se ha mantenido el más largo de III,16 = III,12); la alusión al derecho de pernada (I,10); la respuesta de Antonio cuando le preguntan qué necesidad tiene de beber: "Boire sans soif et faire l'amour en tout temps: il n'y a que ça qui nous distingue des autres bêtes" (II,21 = II,19); varias frases relativas a la atracción que el jovencísimo Chérubin/Narciso siente por las mujeres en general y por la condesa (una mujer casada) en particular: "mon coeur palpite au seul aspect d'une femme. [Y refiriéndose a Marceline] Elle est femme! elle est fille! une fille! une femme! ah que ces noms sont doux! qu'ils sont intéressants!" (I,7) y, en la misma escena, pensando en la condesa, "l'habiller le matin et la déshabiller le soir, épingle à épingle". Bretón ha suprimido también una corta escena (II,25) en la cual la condesa, sola, piensa en el paje al ver la cinta que éste le había robado: "Ah! le ruban! mon joli ruban! je t'oubliais! (Elle le prend sur sa bergère et le roule) Tu ne me quitteras plus... tu me rappelleras la scène où ce malheureux enfant... Ah! Monsieur le comte, qu'avez-vous fait? Et moi! que fais-je en ce moment?".

Parece haber querido preservar Bretón el vínculo del matrimonio, ridiculizando al marido infiel y seductor (ejemplo, el título) y suprimiendo algunas alusiones a la infidelidad. Así, la réplica de Figaro a Suzanne/Flora cuando ésta afirma que sólo amaré a su esposo: "Tiens parole, et tu feras une belle exception à l'usage" (IV,1); o las palabras con las que Figaro muestra el poco interés que presta a la fidelidad (V,8): "Dès le premier

(11) Según su sobrino, "era de carácter ingenuo y sencillo, de amenísimo trato, modesto sin afectación, íntegro, laborioso, exacto en el cumplimiento de sus deberes, amante de su familia, modelo de cónyuges y muy consecuente con sus amigos": C. Bretón y Orozco en *Obras de Bretón, op. cit.*, I, p. XVI.

jour je suis ma femme, et je l'écoute; en un tour de main on est au fait: c'est charmant, plus de doutes; on sait à quoi s'en tenir. [...] Heureusement que je ne m'en soucie guère, et que sa trahison ne me fait plus rien du tout" y que Bretón modifica totalmente en "Mujer indigna. A bien que aún no estoy casado. Me vengaré publicando su infamia".

Todo este proceso de moralización,¹² que se inicia en la primera escena y del que sólo he dado algunas muestras, se cierra con un broche de oro en la última con un parlamento del conde, que no aparece en el original y que reemplaza en la traducción a las divertidas coplas o *vaudevilles*: "Mi querida Elvira, no olvidemos nunca esta noche tan feliz, que me corrige de mis extravíos y te restituye a mi ternura. Y tú, bella Flora, vive feliz y tranquila en los brazos del esposo que elegiste. En mí tendrás siempre un amigo y un protector. Si hasta ahora he corrido ciego en pos de los placeres, bien a mi costa he aprendido a respetar la virtud y no abusar de la inocencia".

Otra dimensión de la comedia de Beaumarchais es la social y política. Sin llegar a afirmar, como ha hecho parte de la crítica, que *le Mariage* es una pieza revolucionaria, hay que reconocer que lleva una indudable carga "filosófica".¹³ ¿Qué tratamiento le dio Bretón? No sorprenderá a nadie el que adelante que bastante reducido, por las causas mencionadas anteriormente, a las que hay que agregar la censura, especialmente dura en la época de composición de la traducción. Según A. Gil y Zárate, "la comedia filosófica presentaba demasiados escollos, hartas contingencias de chocar a cada paso con tan implacable enemiga, para que un ingenio que perdía mucho con perder el fruto de sus tareas, se arriesgara a tratar asuntos en que la derrota era inevitable. Ante la suspicaz censura no hubieran encontrado merced comedias que atacasen los vicios de la época o las ridiculeces de los personajes que entonces merecían los azotes de la crítica".¹⁴ Intenta, tras estas afirmaciones, justificar la actitud a menudo timorata y más que comedida de Bretón. Sin embargo, éste no tiene empacho alguno en afirmarla del modo más gratuito, poniendo en boca del conde estas palabras que no aparecen en el original: "Todas las extravagancias de la socie-

(12) Observado también por E. Caldera, *op. cit.*, pp. 174-178, al examinar dos traducciones de Scribe, *Un paseo a Bedlam* y *El confidente*.

(13) De la bibliografía sobre Beaumarchais, bastante amplia, puede señalarse J. Scherer, *La dramaturgie de Beaumarchais*, París, Nizet, 1954; M. Descotes, *Les grands rôles du théâtre de Beaumarchais*, París, PUF, 1974; F. Levy, "Le Mariage de Figaro": *essai d'interprétation*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1978; G. Conesa, *La trilogie de Figaro*, París, PUF, 1985.

(14) A. Gil y Zárate, "Don M. Bretón de los Herreros" en *Galería de españoles célebres contemporáneos*, Madrid, 1842, p. 35.

dad están sometidas al azote del teatro, siempre que en él se respete al gobierno y a la sana moral, y no se prostituya en odiosas personalidades" (II,14 = II,11).

Las supresiones introducidas por Bretón en este campo son, como era de esperar, numerosas: descripción de los cortesanos por Figaro en II,2 ("recevoir, prendre et demander, voilà le secret en trois mots"); alusión de Suzanne al fingimiento entre las señoras ("j'ai vu combien l'usage du grand monde donne d'aisance aux dames comme il faut, pour mentir sans qu'il y paraisse", II,24); parlamento de Figaro sobre qué sea la política (III,5 = III,3); alusión a la venta de cargos públicos (III,11 = III,8) y al mal funcionamiento de la administración de justicia (III,13 = III,9). Si bien se han conservado algunas puyas dirigidas a los grandes, como la célebre réplica de Figaro al conde cuando éste le echa en cara su mala reputación: "Pero valgo más que ella. ¿Hay muchos señores que puedan decir otro tanto?" (III,5 = III,3). La modificación más notable, sin embargo, es la introducida en el conocido monólogo de Figaro (V,3): sus casi tres páginas de fuerte carga crítica sobre la injusticia y la desigualdad social se han visto reducidas en boca de Lisardo a unas pocas líneas, en las que apunta, a lo sumo, la rabia del privado de fortuna: "No, señor conde, no os reiréis de mí. Porque sois poderoso, todo os lo creéis permitido, sin genio, sin virtudes que justifiquen vuestra jerarquía, vuestra grandeza. ¡Y yo que valgo cien veces más, perdido entre la plebe miserable, juguete tuyo desde que nací, perra fortuna...!".

Distintos cambios afectan a las partes cantadas. Parece que el traductor haya querido a veces enmendar las "españoladas" de Beaumarchais; así, en la escena de la boda se toca y baila una contradanza, más apropiada para la circunstancia que el "fandango avec des castagnettes" (IV,9), mientras que se suprime la "séguedille" que canta Figaro en II,23 para hacer entonar a D. Remigio aquello de "La calumnia é un venticello",¹⁵ que, como es sabido, pertenece al *Barbiere di Siviglia* de Rossini y nada tiene que ver con el *Mariage* (eso sí, quien la canta es siempre D. Basilio). Sabia y oportuna utilización de una tonada muy conocida en la época, debido al enorme éxito de la ópera, estrenada en Madrid en agosto de 1821 y representada luego en innumerables ocasiones.¹⁶

(15) El mismo personaje reaparecerá más tarde cantando el final de la misma aria: "Sotto il pubblico flagello / per gran sorte va a crepar" (IV,10).

(16) Utilización tanto más llamativa cuanto que Bretón atacó en varias ocasiones el gusto por la ópera; véase, como más conocido, su opúsculo *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*, Madrid, M. de Burgos, 1828.

La labor desarrollada por Bretón ante el *Mariage de Figaro* va algo más allá de la traducción literal e incluso de la adaptación, pues tuvo que enfrentarse con un texto que, salvadas todas las distancias y suprimido todo lo que pudiese haber entre líneas, se presentaba en un marco español, con personajes andaluces y músicas *ad hoc*. De ahí la utilización en el título de este trabajo, tal vez de manera algo exagerada, del término "reconstrucción", con el que he intentado llamar la atención sobre una determinada actitud del traductor. Cabría, con todo, preguntarse si Bretón ha salido airoso del reto que significaba traducir o adaptar para un público español una obra supuestamente española.