

LA COMEDIA FRANCESA

FRANCISCO LAFARGA

Situación de la comedia

Al tratar de la situación de la comedia en el siglo XVIII resulta casi inevitable confrontarla con la de la tragedia, no tanto por las diferencias intrínsecas entre ambas como por el distinto funcionamiento de una y otra dentro del sistema dramático español (véase Palacios 1988 y Carnero 1995a).

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 neoclásico, mantenían con los principios y las reglas de la estética clasicista.

Cuando en España empiezan a traducirse comedias francesas, es decir, a mediados de siglo,¹ este género, aun a pesar de presentarse -o de ser visto- como un producto de la estética clásica, no resultaba tan nuevo como la tragedia, de escasa tradición en España.

La enorme riqueza de la comedia española del Siglo de Oro actuaba en el XVIII como un doble agente: por un lado, arrojando a un género nuevo, que resultaba así menos «nuevo»; por otro, favoreciendo una comparación, casi ineludible, de la que salían bien o mal parados uno u otro tipo, según la posición estética de quien realizaba el cotejo. En cualquier caso, no podía olvidarse esa rica tradición, aunque fuera para vilipendiarla.

Por otra parte, la situación de la comedia en el contexto del teatro clásico 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 «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.

Sin embargo, la gran diversidad interna del subgénero comedia, tanto en el siglo XVII como en el XVIII, hacía difícil una uniformidad de criterios en el momento de enjuiciar cada una de las producciones según parámetros clasicistas.

1. Hay, al parecer, una sola excepción: la de la adaptación de un fragmento de *Le bourgeois gentilhomme* de Molière como sainete en 1680, en una función cortesana en el teatro del Buen Retiro de Madrid. Véase más abajo.

Por otra parte, las novedades introducidas en el teatro francés en el transcurso del siglo XVIII, en particular el extraordinario desarrollo del teatro musical y la aparición del drama burgués, representaron una desviación real respecto de la norma establecida, y contribuyeron a resquebrajar el edificio cada vez más endeble del clasicismo.

Aunque, por lo hasta ahora expuesto, la comedia quedara parcialmente al margen de la estética clásica, no fue olvidada en la reforma general emprendida en distintos momentos de la historia teatral del siglo XVIII. Cuando se intentó cambiar el gusto se miró hacia la comedia francesa, que podía proporcionar algunos modelos válidos para la nueva comedia.

Así, es interesante constatar que, a raíz de la reforma -o del inicio de reforma- promovida por el conde de Aranda con la creación del teatro de los Reales Sitios, se encargó la traducción de varias piezas francesas que iban a constituir la parte más importante del nuevo repertorio. Algo más de la mitad de esas piezas son comedias, con títulos como: *Le malade imaginaire* (1673) de Molière, *Le joueur* (1696) de Regnard, *Le philosophe marié* (1727) de Destouches, *L'école des mères* (1732) de Marivaux, *Le glorieux* (1732) de Destouches, *La pupille* (1734) de Fagan, *Le dissipateur* (1736) de Destouches, *Le méchant* (1747) de Gresset, *Le marchand de Smyrne* (1770) de Chamfort.

Si nos fijamos en la cronología, observaremos que sólo una de las comedias seleccionadas, la de Molière, pertenece al período clásico: curiosamente, fue la última de sus producciones. En el otro extremo de la lista, podemos advertir igualmente que sólo una es estrictamente contemporánea, *Le marchand de Smyrne*. El resto pertenece casi enteramente a una línea molieresca, la comedia de carácter, teñida en el XVIII de leve crítica social y con alguna dosis de moralidad: es notable, por otra parte, la presencia en este grupo de hasta tres piezas de Destouches. Es interesante notar también que la única obra de Marivaux no es precisamente de las más características de este dramaturgo, sino que enlaza con el resto de las seleccionadas por su carácter educativo y moralizador.²

En cuanto a la cronología, uno puede preguntarse por qué recurrir a obras con más de treinta o cuarenta años de existencia (dejando aparte a Molière por su figura de maestro y modelo). Tal vez porque algunas de ellas (sobre todo las de Destouches) seguían permaneciendo en cartel en París: *Le philosophe marié* fue el mayor éxito del teatro francés de la primera mitad del siglo (véase Lagrave 1972: 597-607). Tal vez también porque la producción de los años 1750 y 1760 no fue

2. Se ha relacionado esta pieza con la obra cumbre de la comedia neoclásica española, *El sí de las niñas*. Véase Gatti 1941a, Laborde 1946 y Strathmann 1981. René Andioc apunta entre las posibles fuentes de inspiración de Moratín, además de Molière y Marivaux, *Le traité nul* de Marsollier des Vivetières, ya sea del original o de su traducción española *El contrato anulado* (véase Fernández de Moratín 1968: 137-141).

juzgada apropiada para la finalidad que se pretendía. Una rápida ojeada a la actividad teatral francesa de esas dos décadas nos muestra, por un lado, las últimas producciones de La Chaussée, las de sus continuadores en el género de la *comédie larmoyante*, así como los dramas burgueses de Diderot y sus seguidores: en cualquier caso, no se trata de verdaderas comedias, por lo cual no se consideran en este capítulo. Otro género de éxito en la época fue el teatro musical, con la rápida ascensión de la ópera cómica, gracias sobre todo a Favart; también asistimos al inicio de la producción del teatro para casas particulares de Collé o de Carmonnelle. No se trata, en definitiva, de piezas que respondan claramente a la estética clásica, antes bien, en muchos casos se alejan conscientemente de ella.

O sea que quienes seleccionaron las comedias destinadas a los Reales Sitios, y luego a los teatros públicos de Madrid, tuvieron sus razones para ir a buscarlas, en su mayoría, a épocas anteriores.

Tal selección, por otra parte, señalaba un camino a seguir en la reforma teatral: la necesaria sujeción a unas normas clásicas y a unos modelos alejados de la tradición nacional, que sólo podía recuperarse si se ajustaba a esas normas. Precisamente en el contexto del teatro de los Reales Sitios se producen los primeros arreglos o refundiciones de comedias áureas, un fenómeno que iba a alcanzar, a finales de siglo, un auge notabilísimo.

Tal actitud, unida a algunas medidas concretas, como la prohibición de representar comedias de santos y autos sacramentales, iba a propiciar la confrontación entre dos tipos de comedia: barroca y neoclásica, antigua y moderna, nacional e importada.

Que el modelo, en un primer momento, estaba en el extranjero y concretamente en Francia lo demuestran las traducciones de distintas comedias «regulares» durante los años 1770 y 1780, época en que, tras el ejemplo de Nicolás Fernández de Moratín con *La petimetra* (1767), iban a componerse en España distintas comedias regulares, debidas a las plumas de Iriarte (*Hacer que hacemos*, 1770, y más tarde *El señorito mimado*, 1787, y *La señorita malcriada*, 1788), de Trigueros (*Los menestrales*, 1784), Meléndez Valdés (*Las bodas de Camacho*, 1784), Forner (*La cautiva española*, 1784; *La escuela de la amistad*, ¿1794?) y, finalmente, Leandro Fernández de Moratín, quien a partir de *El viejo y la niña* (escrita en 1786) inicia una carrera que culminará con *El sí de las niñas*, redactada probablemente en 1801, aunque no representada hasta 1806.

La opinión que podía tenerse en España de la comedia francesa durante buena parte del siglo XVIII, dada la ausencia de testimonios directos, debe basarse en conjeturas; con todo, el interés que suscitó y la inclusión de algunos de sus títulos en los programas de reforma parecen mostrar que se la apreciaba, aunque primordialmente fuera por el prestigio de Molière y sus seguidores.

En realidad las apreciaciones concretas de la comedia francesa son relativamente tardías en España. La más amplia, y la de mayor peso específico por la

personalidad de su autor, es sin duda la de Juan Andrés, quien en el volumen IV -publicado en castellano en 1787- de su conocida historia literaria se refiere a la situación de la comedia en Francia, primero en el siglo XVII y luego en la época contemporánea. Sus mayores elogios se dirigen a Molière (véase Andrés 1784-1806: IV, 177-187), presentándolo como el creador de la comedia moderna y renovador del teatro, y situándolo muy por encima de los poetas 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)

Insiste luego en la decadencia del teatro cómico francés a lo largo del siglo XVIII, del que sólo salva dos obras: *La métromanie* de Piron y *Le méchant* de Gresset, aunque menciona otros autores, como Voltaire (*L'enfant prodigue*, *Nanine* y *L'Écossaise*), Palissot (*Les philosophes*), Dorat y Cailhava (Andrés 1784-1806: IV, 214-218). Señala Andrés, relacionándolos con la decadencia de la comedia, el nacimiento y auge de un nuevo género, el drama, al que dedica los mayores elogios por su carácter moral (Andrés 1784-1806: IV, 218-225). También se refiere a Mme de Genlis, conocida autora de piezas morales, destinadas en particular a la juventud (Andrés 1784-1806: IV, 225-227).

La idea de la decadencia de la comedia francesa la recoge también Pedro Estala en el largo prólogo a su traducción del *Pluto* de Aristófanes, de 1794. Deja a salvo de esa decadencia a Molière, maestro y modelo indiscutible, referencia necesaria:

La comedia del mismo Moratín intitulada *La Petimetra*, aunque muy arreglada y sin considerables defectos, está muy lejos del mérito de las de Molière. El erudito D. Tomás Iriarte ha compuesto dos, *El señorito mimado* y *La señorita mal criada*, que con razón han agradado al público por su buena moral, artificio y regularidad. [...] Actualmente tenemos un Molière en la persona de D. Leandro Moratín. (Aristófanes 1794: 42-43)

Aunque Manuel García de Villanueva dedica en su *Origen, épocas y progresos del teatro español* (1802) mucho espacio a la situación del teatro en la Francia -en realidad, en el París- del momento, tanto en el aspecto material como literario (y así, menciona a Collin d'Harleville, Fabre d'Eglantine y Picard), hace también

un balance de la situación anterior.³ En las líneas que dedica a Molière no es tan elogioso como Andrés y, aunque lo considera el restaurador de la comedia en Francia, le 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 1802: 186)

A algunas comedias en que, según García, el dramaturgo francés «se sujetó menos a las reglas», las considera verdaderas farsas, aunque «farsas de Molière» (p. 187). En su repaso a la situación de la comedia durante el siglo XVIII, Manuel García -siguiendo y citando a J. Andrés- insiste en la idea de decadencia del género.

Tal decadencia se acentúa a principios del siglo XIX. Así, los redactores del *Memorial literario* se refieren a ella en varias ocasiones, usualmente en relación con la reseña o la 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 Piron 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.⁴

No siempre las opiniones de los memorialistas son propias: el recurso a autoridades extranjeras (normalmente francesas) no es extraño, como cuando reproducen a La Harpe y su célebre *Liceo*:

Pero la comedia, que no ha logrado un ingenio tan feliz [como Voltaire para la tragedia] ha necesitado para componer un corto número de obras de mérito reunir los esfuerzos de tres o cuatro autores que han quedado harto inferiores a Molière; y esto sin haber hecho cada uno más que una sola comedia. Así que las composiciones de este siglo que más ennoblecen a Tálía se reducen al *Vanaglorioso* (*Le Glorieux*), la *Metromanía* y *El malvado* (*Le Méchant*) y aunque tienen mucho mérito es en grado muy inferior al *Tartufo* y al *Misántropo*.⁵

3. El panorama del teatro francés (desde la Edad Media hasta la época actual) ocupa las pp. 154-226.

4. *Memorial literario* II, 1802, pp. 60-61.

5. *Memorial literario* II, 1802, pp. 207-208.

Pocos autores, además de los aludidos por La Harpe (o sea, Destouches, Piron y Gresset) parecen salvarse del naufragio del teatro francés a finales de siglo:

Prescindamos de Beaumarchais, de Mercier, de Colin d'Harleville, de Fabre d'Eglantine, de Collé y de otros varios que, aunque inferiores a Molière y a Regnard, no han sido sin embargo los que peores composiciones han ofrecido en estos tiempos a los ojos del mundo.⁶

La nostalgia por otros tiempos mejores asoma en cualquier circunstancia; así, en las notas necrológicas de dramaturgos e incluso de actores franceses: en la del cómico Molé, por ejemplo, puede leerse que pertenecía «a la escuela antigua formada en aquellos tiempos en que el teatro francés conservaba todo su lustre, viniendo a ser la más excelente escuela de civilización y cortesanía».⁷

Por otra parte, la comedia «regular» (francesa, normalmente) se vio envuelta en las polémicas teatrales en torno a la validez y vigencia del teatro barroco, que se sucedieron con distintas alternativas durante la segunda mitad del siglo XVIII y hasta la época romántica. Quienes negaban el pan y la sal al teatro áureo, veían en el extranjero el modelo a seguir y el recambio; por el contrario, sus defensores -que los tuvo- se empeñaban en señalar las trabas formales e ideológicas del teatro «moderno», supeditado a las reglas y a las convenciones. Voces hubo, sin embargo, que intentaron ser ecuanímes y sopesar los pros y los contras de uno y otro teatro. En tal sentido se expresan los redactores del *Memorial*:

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 y 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?⁸

6. *Memorial literario* I, enero de 1805, p. 21.

7. *Memorial literario* 37, septiembre de 1803, p. 21.

8. *Memorial literario* II, 1802, p. 56.

Los grandes comediógrafos y sus versiones en España

Como ha quedado dicho, parte de la reforma teatral emprendida en el siglo XVIII pasaba por la traducción. El problema no residía tanto en elegir las obras originales, pues una primera selección se había realizado ya en Francia, sino en lograr textos finales que tuvieran suficiente calidad literaria.

La recepción del teatro francés, y en particular de la comedia, está vinculada, pues, con la cuestión de la traducción, tan discutida en el siglo XVIII. No es este el lugar para evocar en sus detalles un debate amplio y muy controvertido.⁹ Sin embargo, pueden mencionarse algunos detalles directamente relacionados con la evolución del teatro. Así, evocando la necesidad de una reforma, y con el trasfondo de un proyecto puesto en marcha hacía poco, el *Memorial literario* insiste en la utilidad de la traducción, y en que esta tarea no es del todo imposible en la España del momento:

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 debía 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.¹⁰

Pero a menudo los textos que se toman por modelos llegan tan deformados a la escena por la intervención de los malos traductores, que su ejemplo no es sólo nulo, sino incluso pernicioso.

Los críticos teatrales no se cansan de señalar, en las reseñas de los periódicos, los errores de traducción y sus consecuencias negativas para la comprensión del texto teatral y de su función estética.

Sería engorroso e inútil dar en este capítulo la nómina de los autores cómicos traducidos: se hallarán en el catálogo correspondiente. Con todo, se pondrán de manifiesto los autores más representativos -incluso desde una perspectiva actual- y las obras que, por uno u otro motivo, constituyen casos especiales. Por otra parte, la diversidad de la comedia en Francia, con sus distintos

9. Aunque la historia de la traducción en la España del siglo XVIII todavía no se ha escrito, disponemos de algunos elementos. Por un lado, los textos recopilados en Santoyo 1987; por otro, distintos estudios que inciden en aspectos generales de la traducción y, en particular, en su relación con la literatura; varios de ellos están reunidos en el volumen colectivo ed. por M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga, *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991; de Aragón, Checa, Fernández & Nieto y Urzainqui. Puede verse también Lafarga 1986.

10. *Memorial literario* II, 1802, p. 57.

subgéneros y su consiguiente repercusión en España, será evocada en el apartado siguiente.

Examinando la presencia de comediógrafos franceses en España se aprecia la permanencia de Molière a lo largo del siglo, contrastando con las apariciones esporádicas, en ocasiones 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. 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. En efecto, en ocasión de una función cortesana ante Carlos II y María Luisa de Orleans, se representó en 1680, en el teatro del Buen Retiro, la comedia de Calderón *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, acompañada, como era natural, de loa, entremés y sainete: este se titulaba *El labrador gentilhombre*.¹¹ Se trata de la adaptación de distintos episodios del *Bourgeois gentilhomme*, en especial la clase de dicción que toma el labrador -aumentada en la versión con un apartado de lengua francesa- y la burla de que es objeto en la célebre ceremonia turca.¹²

El mismo tratamiento dieron a la comedia de Molière los autores de dos adaptaciones realizadas a finales del XVIII o principios del XIX: aun presentando el mismo título (*El plebeyo noble*), son dos textos distintos. Una de ellas ha sido atribuida por algunos estudiosos a Ramón de la Cruz, aunque es cierto que no existen pruebas para ello.¹³ La otra, según consta en el manuscrito, habría sido realizada por Juan de Mata, cómico del teatro de Barcelona (véase Lafarga 1978, que incluye el texto de la pieza).

Desde la adaptación del *Labrador gentilhombre* tuvieron que transcurrir más de sesenta años para que apareciera una nueva traducción de Molière: se trata de *El avariento*, vertida por Manuel de Iparraguirre y publicada en 1753. La obra, que se anuncia como «comedia famosa», va precedida de un prólogo del traductor en el que, alternando con citas de Moréri, Perrault y el padre Rapin, se vierten grandes elogios de Molière:

11. Véase Cotarelo 1899b: 75-77 y Serrano 1995; el estudio de Cotarelo, con casi un siglo de vida y aun conteniendo algunos errores e inadvertencias, todavía no ha sido superado como trabajo de conjunto.

12. El texto de esta adaptación puede leerse en las *Obras* de Calderón de la Barca, Madrid, Rivadeneyra, 1945, pp. 393-394 (BAE, 14).

13. El hecho de que aparezca publicada -si bien en la tardía fecha de 1820- en un volumen de sainetes sacados de comedias de Molière, todos de Ramón de la Cruz, hizo suponer a Cotarelo 1899: 400 que podía ser también del sainetero. Así lo consideré yo mismo, siguiendo a Cotarelo, y no viendo ninguna prueba en contra; Fernández 1993: 521 lo da como probable de Cruz. Por su parte, M. Coulon, basándose en una supuesta aversión del sainetero por las situaciones inverosímiles, rechaza tal atribución (véase Coulon 1993: 177 y nota).

La casualidad de verme poseído de una dominante melancolía ofreció a mis manos las obras del incomparable Molière. No puedo ponderarte el gusto con que me engolfé en su lectura. El espíritu tan decaído se vigoró, la humanidad recuperó sus perdidas fuerzas; tan distinto de mí mismo que, dulcemente engañado, creí verificada en mí alguna prodigiosa metamorfosis, admiré lo delicado de su invención y el ver tan fielmente practicados todos los preceptos del Arte, tanto juicio con tanta sal, tanta oportunidad en la disposición, sin confundir ni actores ni objeto, tanta sutileza embozada en un estilo al parecer común, y tanta destreza para embelesar a los oyentes que jamás se fatigó la Majestad de oír-la, ni el príncipe ni el plebeyo. (Molière 1753: 11-12)

No consta que llegara a las tablas esta pieza, la cual, en opinión de otro traductor muy posterior de la misma, presenta enormes defectos: «apareció tan cruelmente dilacerada como que el traductor con un tajo de su erudición la privó de ser comedia» (Molière 1820: XI).

Este mismo traductor arremetió también contra Dámaso de Isusquiza, autor de una nueva versión de la comedia aparecida en 1800.¹⁴ *El avaro* de Isusquiza se representó en septiembre de dicho año en el teatro del Príncipe; su publicación en la colección *Teatro Nuevo Español* la sitúa entre las piezas seleccionadas para la reforma teatral emprendida en aquellos años (véase Lafarga 1993). La «españolización» a la que sometió el traductor el texto molieresco no lo eximió de duras críticas en cuanto a la traducción propiamente dicha.¹⁵ Sin embargo, la comedia se repuso en varias ocasiones a partir de 1815, con algunas supresiones de personajes y escenas (véase Cotarelo 1899b: 81 nota).

No es mi intención, como he indicado anteriormente, comentar todas y cada una de las traducciones de Molière; solamente mencionaré algunos casos que considero relevantes, tanto desde el punto de vista de la historia literaria como desde el ángulo del tratamiento dado a los textos. Este aspecto queda perfectamente ejemplificado en las adaptaciones en forma de sainete realizadas por Ramón de la Cruz, y que se examinarán más adelante.

Una de las traducciones propiamente dichas más notables fue sin duda la que del *Tartuffe* hiciera Cándido María Trigueros con el título *Juan de Buen Alma* (también conocida como *El gazmoño* y *La hipocresía castigada*). La versión fue estrenada en Sevilla en 1768 (con varias representaciones en años siguientes) y en Madrid en 1777 (véase Defourneaux 1962b y Aguilar Piñal 1987: 199-204). La traducción, adaptada a las costumbres sevillanas, presenta numerosas modificaciones, tanto de tipo estructural (nombres de personajes, reducción a tres actos)

14. «Si no tan defectuosa, salió tan malamente como se deja ver por el juicio que insertaron los redactores del *Memorial literario*» (*ibid.*). Al final de su texto, Gil Lara dedica varias páginas a cotejar distintos pasajes de las dos versiones mencionadas con el original, para dejar patentes sus defectos.

15. Véase el *Memorial literario* I, octubre de 1801, pp. 202-209.

como de contenido (supresión de ciertas situaciones). No obstante tales modificaciones, quedaba todavía muy clara la sátira de la hipocresía religiosa y de la falsa devoción, por lo que la pieza causó escándalo en sus representaciones. Fue una de las numerosas «pruebas» de impiedad aducidas en el proceso inquisitorial de Olavide (a cuyo círculo sevillano estaba vinculado Trigueros) y terminó siendo condenada por el Santo Oficio por edicto de 20 de junio de 1779 en el que, curiosamente, no se mencionaba ni al autor principal ni al traductor (véase Defourneaux 1962a).

No era este desconocido, pues Sempere se la atribuye sin ninguna duda:

El Gazmoño, por otro nombre *Juan de buen alma*. Comedia imitada del *Tartuffe* de Molière. Aunque el autor procuró suavizar varias cosas de su original, y se representó con mucho aplauso en varios teatros de España; o sea por su asunto o por haberse alterado en la ejecución, se puso en el índice de los libros prohibidos. (Sempere 1969: VI, 104)

De esta versión se conservan sólo copias manuscritas; existe, sin embargo, una edición reciente (véase Carroll 1979). También manuscrita se conserva una *Crítica sobre el Tartuffe* (sic) en la que se comenta brevemente el argumento, se señalan ciertos defectos en la disposición de la verosimilitud y la pintura de los caracteres, y se alude a la escasa utilidad moral que puede tener en el siglo XVIII: en efecto, el anónimo autor la considera demasiado vinculada a la situación de Francia en el momento de su composición y piensa que tal vez sería mejor presentar un filósofo (él dice «petimetre») que se burlara de la religión.¹⁶

No se ha encontrado otra versión atribuida a Juan Vallés, estrenada en 1802 y mencionada por Moratín y Cotarelo (1899b: 112); por otra parte, la más célebre de todas, la de Marchena (estrenada en 1810) cae fuera del período estudiado en esta obra.

Interesante por la personalidad de su traductor es el *Amphitruon*, comedia atribuida al censor teatral Santos Díez González y estrenada el día de Navidad de 1802. La atribución es de Moratín y se halla recogida por Cotarelo, quien comenta: «capaz era D. Santos [...] de traducirla tan esmeradamente [del latín] como cualquiera de los anteriores y posteriores y, sin embargo, prefirió hacer el traslado de otro traslado, porque para él Molière, aun en aquello que imitaba, era superior a todo original» (Cotarelo 1899b: 118).

El manuscrito conservado -la pieza permanece inédita- lleva censuras del propio D. Santos, en las que insiste en la observancia de la verosimilitud y de las

16. *Crítica sobre el Tartuffe*, ms. 12 hh. 20 cm. (BIT 31540), sin fecha y con las iniciales C. M. H. (de otra mano) al final. La crítica de la comedia de Molière ocupa las hh. 2 rº a 9 vº; en 9 vº-10 vº alude al teatro español, y de ahí pasa a las opiniones de Voltaire sobre Shakespeare y el teatro y la épica castellanas (hh. 10 vº-12 vº).

normas clásicas en general, al tiempo que se muestra muy riguroso al examinar el contenido: «esta comedia, tanto en latín como en francés y en castellano, no es muy arreglada a la pureza de ideas que deben excitarse en la escena» (Cotarelo 1899b: 119). Tal actitud parecería suficiente para hacernos dudar de la paternidad de Díez González, a pesar de la autoridad de Moratín.

No todas las traducciones molierescas tuvieron aceptación. Así, *Las travesuras de Escarpín*, con autor incluso controvertido (véase el catálogo), fracasó estrepitosamente el día de su estreno. No se llegó a publicar y una nota puesta en la portada del manuscrito reza: «Esta comedia apestó la circunferencia. No la dejaron acabar: la hicieron las mujeres, pero no estuvo la falta en ellas, sino es que la comedia no tiene valor en sí. No vale nada. 19 de agosto de 1776».¹⁷

De las demás traducciones poco hay que decir: las más interesantes caen fuera del ámbito cronológico de este trabajo. *El enfermo de aprensión* por Lista y *La escuela de las mujeres* por Marchena son de 1812. En cuanto a las célebres versiones de Moratín, *La escuela de los maridos* y *El médico a palos*, son también de los años 1812-1814.¹⁸

Si el teatro de Molière cuenta con nutrida representación en las tablas y en la edición española, no ocurre lo mismo con otros comediógrafos franceses del siglo XVIII actualmente considerados de primera línea. Los casos de Marivaux y de Beaumarchais son, en este sentido, ejemplares.

Marivaux, a pesar de las muchas críticas de los doctos que recibió en su tiempo, fue un autor muy apreciado por el público, y alcanzó enorme éxito en los escenarios. Aunque el siglo XIX lo apreció poco, su teatro ha sido revalorizado a partir de mediados del siglo XX. Son escasas, sorprendentemente, las traducciones realizadas en la época aquí estudiada, en rigor sólo dos. *La escuela de las madres*, como ha quedado dicho, fue seleccionada para «ilustrar» el teatro español en la reforma arandina; es posible que fuera la versión representada en 1791 e impresa en tres ediciones distintas a finales de siglo: La otra, *La viuda consolada* (traducción de *La seconde surprise de l'amour*), fue interpretada en 1802 con «personajes del gran tono, [que] se expresan en el lenguaje culto, cultísimo y transpirenaico que les corresponde».¹⁹ Las demás versiones son, en realidad, adaptaciones: se trata de comedias que Ramón de la Cruz redujo a sainetes, introduciendo numerosísimas

17. BN ms. 15388. La pieza tampoco gustó en París en ocasión de su estreno, en 1671, aunque luego se convirtiera en una de las piezas regularmente programadas en la Comédie-Française. Boileau se hace eco de la escasa calidad de la comedia en su *Art poétique* (canto III, versos 399-400):

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je ne reconnais pas l'auteur du *Misanthrope*.

18. Andioc 1979: 55-56, apunta la posibilidad de una redacción de *La escuela de los maridos* anterior a 1808, sacada a la luz en 1812 para cumplir -tal vez a regañadientes- con un encargo oficial.

19. Según los redactores del *Memorial literario* de 1802, II, p. 201.

modificaciones: *L'école des mères*, *L'héritier de village* y *Le triomphe de Plutus* (véase Bittoun 1995).

Sea como fuere, es interesante constatar que las piezas elegidas para la traducción o adaptación son poco representativas de la actividad teatral de Marivaux, tanto por su formato (piezas en un acto) como por su temática (insistencia en la comicidad). Las grandes piezas que han cimentado su fama y son expresión de su peculiar estilo y tono (*Le jeu de l'amour et du hasard*, *Les fausses confidences*, *La double inconstance*, entre otras) no llegaron al público español.²⁰

No es muy distinto el caso del otro gran comediógrafo del siglo, Beaumarchais: con anterioridad a 1808 se hizo únicamente una traducción del *Barbier de Séville* con el título *La inútil precaución*, realizada por Manuel Fermín de Laviano. No llegó a publicarse y el manuscrito conservado incluye aprobaciones para la representación de 1780; sin embargo, no consta que se llevara a escena. Otras versiones realizadas no lo son directamente de la pieza francesa, sino de óperas italianas: *El barbero de Sevilla*, representada en un teatro particular en 1789, y *El matrimonio de Fígaro* (el manuscrito dice «Figaró»), realizada en 1802, de la que no se tienen noticias de posible representación.

No era, sin embargo, un autor desconocido en la España de la época: una parte de su fama en los círculos literarios y mundanos se debía a su viaje a Madrid y a su altercado con Clavijo y Fajardo (véase Beaumarchais 1970 y Rivera 1937). También su *Mariage de Figaro* fue objeto de atención, y así lo demuestra la *Carta de un español a una señora sobre la decantada comedia intitulada El casamiento de Fígaro*, publicada en Madrid en 1787. El anónimo autor, entre otras cosas, reprocha a Beaumarchais su escaso conocimiento de las costumbres españolas y el que haya pintado tan a la ligera a sus personajes.²¹

Esta es la breve historia española de las, sin duda, dos comedias más célebres de todo el XVIII francés. Ironías de la historia: Beaumarchais fue más conocido en España por sus dramas: *Les deux amis ou le négociant de Lyon*, *Eugénie* y *La mère coupable*, tercera parte de la llamada «trilogía de Figaro» (véanse entre las traducciones de dramas).²²

Los subgéneros cómicos y sus transformaciones en España

La variedad del teatro cómico en Francia ofrecía un amplio abanico a los traductores españoles. Descartados los grandes autores ya mencionados en el

20. La situación, con todo, cambió en los siglos XIX y XX: véase Bittoun 1994.

21. Merimée 1936 atribuye el opúsculo -cuyo texto incluye- a V. García de la Huerta. Las iniciales M. de la H. de la portada han inducido a Aguilar Piñal (1981-1995: IV, 471) a adjudicarlo a Miguel de la Higuera.

22. De ámbito general, aunque en su mayor parte referido a los siglos XIX y XX, es el estudio de Amparo Contreras 1992.

apartado anterior, el resto del teatro objeto de traducción puede agruparse en distintos subgéneros, el primero de los cuales, si atendemos a la cronología, es el representado por la comedia de carácter.

La comedia de carácter, ilustrada brillantemente por Molière, tuvo en Regnard y Destouches a sus mejores representantes en el s. XVIII. Del primero, el *Memorial literario* publicó este cálido elogio:

Quien no se complace leyendo las comedias de Regnard no es digno de admirar a Molière, dijo un trágico moderno; pero nosotros prescindimos de la arrogancia de esta aserción, sin negarle por esta causa a este célebre dramático un genio superior y verdaderamente cómico. Su diálogo, siempre gracioso, está adornado con los chistes más delicados; y en sus comedias respiran de continuo los chistes y la amenidad. Si el *Jugador*, que fue la primera comedia que dio, después de veintitrés años de la muerte de Molière (en cuyo espacio el teatro francés estuvo miserable y abatido) no anunció un rival de aquel dramático, manifestó al menos un digno sucesor suyo.²³

El jugador es precisamente la obra de Regnard que más llamó la atención de los traductores españoles (véase Guinard 1985). Una primera versión, con el título *Malos efectos del vicio y jugador abandonado*, no publicada, se representó en el madrileño teatro del Príncipe en agosto de 1784, en traducción atribuida a Olavide, que no sería otra que la realizada para el teatro de los Reales Sitios. Otro manuscrito de la misma versión se titula *El jugador o daños que causa el juego*. La única traducción publicada es muy tardía, de 1820, y se debe a M. E. de Gorostiza, pues el *Jugador* que corrió impreso fue la versión del *Béverlei* de Saurin (o sea, adaptación del *Gamester* de Moore), que aparece normalmente como «el jugador inglés» para diferenciarlo del francés. Aun cuando en el título de la versión española de Regnard se han cargado las tintas, insistiendo en las funestas consecuencias del juego, lo cierto es que sigue tratándose de una comedia: el vicio en cuestión recibe un tratamiento cómico y el jugador es un personaje ridículo. Con todo, no deja de ser curiosa tal desviación, que podría obedecer tanto a un deseo de marcar la diferencia con una modalidad muy parecida existente en el teatro clásico español, la «comedia de figurón», como a una intención moralizadora que se había adueñado muy pronto de la comedia en Francia y otros países y que terminaría por hacerlo también en España.

Otras comedias de carácter de Regnard que se tradujeron fueron *El herejero universal* y *El distraído*. La primera de ellas lo fue por J. Clavijo y Fajardo, en fecha incierta; y la segunda por F. Enciso Castrillón: se representó en mayo de

23. *Memorial literario* I, enero de 1805, pp. 32-33.

1804 y obtuvo críticas favorables, especialmente por la lengua y la versificación (véase Coe 1935: 72).

Con la última de las comedias de Regnard traducidas nos encontramos con un caso particular: la amplificación del original, que de un acto en el original pasa a tres en la versión. Esto sucede con las *Citas debajo del olmo* de José María de Carnerero (1801). El propio adaptador -puesto que en tales condiciones resulta difícil hablar de traducción- declara que ha imaginado totalmente el acto II, mientras que la materia del I la ha repartido entre sus actos I y III: por ello piensa que casi podría presentar su comedia como original.²⁴

La comedia de Philippe Néricault Destouches, aun conservando el esquema de la comedia de carácter, se tiñe de moralidad y eso posiblemente pudo hacerla más interesante para determinados traductores. Por ejemplo, Tomás de Iriarte, quien entre 1769 y 1772 tradujo para el teatro de los Reales Sitios *Le dissipateur* y *Le philosophe marié*. Estas piezas se sitúan en una línea de teatro moralizador en la que poco más tarde iba a dar sus comedias originales *El señorito mimado* y *La señorita malcriada*. En el caso de Iriarte se hace muy patente el recurso a la traducción como adiestramiento antes de decidirse a componer obra original (véase Cotarelo 1897: 71-72 y Ríos 1987b).

De la primera traducción, *El malgastador*, se conservan dos ediciones sueltas; el *Filósofo casado*, del que también hay sueltas, tuvo el honor de ser incluido por Iriarte -junto con la traducción de *El huérfano de la China* de Voltaire- en la edición de sus obras por estar en verso:

Las trasladó sin ceñirse muy rigurosamente a los originales, y añadiendo o quitando lo que le pareció conveniente, porque así lo requería ya la diferencia de nuestras costumbres y lenguaje, ya el justo miramiento de no dejar correr máxima o expresión que pudiesen ofender nuestra delicadeza. (Iriarte 1787: V, sin pag.)²⁵

En cuanto a otra comedia célebre de Destouches, *Le glorieux*, gozó de varias traducciones, todas de escritores de fama en su tiempo: primero Clavijo y Fajardo, y luego Valladares y Enciso. Con todo, sólo se publicó la primera con el título *El vanaglorioso*: aunque preparada para el teatro de los Reales Sitios, las ediciones conservadas son de finales de siglo. A la versión de Valladares (*El vano*

24. Véase la «Advertencia del traductor», pp. 7-12.

25. Es curiosa la vacilación en el uso de la prosa y el juego entre la representación y la lectura: «Semejantes traducciones, aunque hayan producido buen efecto en la escena animadas con la acción teatral, la pierden en la lectura por no descubrirse en ellas el mérito de la dificultad vencida y por carecer de aquel particular atractivo del oído que en las hechas en verso se aprecia generalmente» (Iriarte 1787: V, sin pag.). Las dos comedias largas de Iriarte están en verso.

humillado), representada en 1802, corresponde la crítica aparecida en el *Memorial literario* en la que, aun alabándose la traducción, se le reprocha el estar en prosa.²⁶

El teatro musical alcanzó en Francia un enorme desarrollo, añadiendo a las formas tradicionales, representadas sobre todo por la ópera (ópera seria, *grand opéra*), nuevas modalidades nacidas o perfeccionadas en el siglo XVIII. La más lograda y la que iba a tener mayor fortuna fue la ópera cómica, con alternancia de partes cantadas y partes recitadas, que se fue consolidando según avanzaba el siglo, ganando en gracia, vistosidad y buen gusto.

Si bien algunos de los grandes letrados de mediados de siglo están presentes en las traducciones (Favart, Sedaine), el mayor número de ellas corresponde a finales del siglo XVIII y principios del XIX, momento en que, debido a un declive de la comedia, el teatro musical ocupó un lugar de privilegio. La presencia de autores como Marsollier des Vivetières, Bouilly, Révéroni Saint-Cyr, Hoffman, Picard fue frecuente en las carteleras españolas de la época. También circularon los textos originales: así, en la lista de libros de la biblioteca de la Sociedad Vascongada de Amigos del País realizada en 1772 figuran varias óperas cómicas francesas casi contemporáneas (de Favart, Marmontel, Sedaine, Lemonnier), junto con algunas óperas italianas antiguas.²⁷

La ópera cómica francesa coincidía en su forma con la zarzuela. Si bien algunas óperas cómicas francesas se anunciaron como zarzuelas -prueba del arraigo del género-, también es cierto que el declive transitorio de éste -dentro de la decadencia del teatro clásico español- favoreció el auge del género francés y, en general, del teatro musical de importación. Las denominaciones dadas a las obras francesas resultan dispares: si en muchos casos conservaron el original de ópera cómica, en otras se denominaron simplemente ópera, o adoptaron distintas variantes del tipo ópera seria, ópera lírica, ópera bufa. Hay casos extremos: así, *Le déserteur* de Sedaine, que es una ópera cómica, apareció en su versión española como «drama jocoso», mientras que *L'amant statue* de Guichard recibió la denominación de «pieza dramática de representación y música».

La traducción de este tipo de obras planteaba problemas específicos por la dificultad en adaptar el nuevo texto a la música preexistente. Así lo hace ver expresamente una traductora, M^a Rosa Gálvez, en una nota puesta a *Bion*:

La libertad de la traducción de los versos de cantado y la irregularidad de su medida nacen de la precisión de acomodar las sílabas largas o breves a los puntos graves y agudos de la música: precisión que, por habérsela dispensado otros traductores, nos ha proporcionado oír cantar *corázon* en vez de *corazón*, no hacer

26. *Memorial literario* III, 1802, pp. 207-211.

27. Véase Areta 1976: 153-154. Sabemos también que en la misma Sociedad se representaron varias piezas como medio de sana diversión coincidiendo con las reuniones de los socios; algunas de esas obras fueron traducciones o adaptaciones del francés y del italiano.

sentido las letras, parar el verso donde no debía y otros defectos, que conocen muy bien los profesores de música, aunque suelen ocultarse entre la bulla de la orquesta. (Gálvez 1804: I, 108-109)

Tal vez fuera esa dificultad, unida a la complicación y esfuerzo económico inherentes a la escenificación de una obra musical, la que indujo a algunos traductores a suprimir la música -y con ella las partes cantadas-, convirtiéndose así las óperas cómicas en comedias o dramas: el caso más conocido es el de *Les moissonneurs* de Favart, convertida por Ramón de la Cruz en *La espigadera* (véase Dowling 1991), aunque hay otros (*Acemia*, *El aguador de París*, *El contrato anulado*).

Otra modalidad del teatro cómico de enorme popularidad en Francia fue la *petite pièce*, comedia en un acto, de tono satírico y anecdótico, cuando no paródico, que solía representarse como complemento de una tragedia o de una comedia larga. Este tipo de obras, tanto por su aspecto formal como de contenido, intención y función, venía a coincidir con el sainete. Por ello, no es extraño que el mayor y mejor traductor o adaptador de ellas al teatro español fuera el más grande sainetero, Ramón de la Cruz. La brevedad de la forma y rapidez del desenlace, la pintura de costumbres, la galería de personajes de época, la sátira social y cierta intención moralizadora hacían a las comedias de Legrand, Dancourt y Pannard especialmente aptas para convertirse sin dificultad en sainetes. Algunas de estas piececillas perdían en el paso su carácter paródico, que ningún sentido tenía en el nuevo contexto. También el teatro francés para casas particulares, que alcanzó enorme desarrollo, proporcionaba piezas cortas en la línea del sainete, y el propio Cruz las aprovechó para sus adaptaciones (sobre todo de Carmontelle).

Mayor violencia tuvo que ejercer Ramón de la Cruz con las comedias de Molière en tres actos (*L'amour médecin*, *Georges Dandin*, *Le médecin malgré lui*) para acomodarlas al estrecho marco del sainete.²⁸

En cualquier caso, las transformaciones introducidas por el dramaturgo suelen ser considerables y su labor, huelga subrayarlo, es más de adaptación que de traducción propiamente dicha. Ya en el prólogo a una colección de sus obras declaraba:

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

28. Además de Cotarello 1899a y 1899b, se han ocupado de las traducciones de Cruz, entre otros: Hamilton 1921 y 1939, Cirot 1923, Iacuzzi 1932, Gatti en varios artículos, resumidos en Gatti 1972, Coulon 1989 y 1993, Lafarga 1978, 1980 y 1982. Un resumen de la cuestión en Lafarga 1994.

tomado los argumentos, escenas y pensamientos que me han agradado y los he adaptado al teatro español como me ha parecido.²⁹

Tal adaptación al teatro español debe entenderse como una acomodación a los usos, costumbres, normas y convenciones dramáticas existentes en España. Para Ramón de la Cruz, esa labor es más creativa que la meramente traductora, pues consiste en la reescritura de una pieza a partir de elementos tomados de otra, con todo un trabajo de adaptación cultural. Como a tantos traductores/adaptadores de su tiempo, le trae sin cuidado mencionar sus fuentes, lo cual, unido a la distancia entre los títulos que da a sus sainetes y los de las obras originales, ha hecho bastante laboriosa la identificación. ¿Quién puede imaginar que tras *El viejo burlado* se esconde *L'école des mères* de Marivaux? El tratamiento de los títulos para las piezas de Legrand y de Carmontelle es, a veces, insólito. Del primero, por ejemplo, *Les nouveaux débarqués* se convierte en *Las arracadas*, *La famille extravagante* en *Las cuatro novias* y *L'amour-diable* en *El maniático*. De entre las obras del segundo sorprenden correspondencias como las establecidas entre *Le diamant* y *Pagar la burla a buen precio*, *Le bavard* y *El padrino y el pretendiente* o *La veste brodée* y *El cortejo fastidioso*.

Los títulos alejados de sus originales tienen su justificación por el contenido mismo de la pieza o por alguna incidencia histórica o cultural. Así, cuando Cruz toma la materia de *L'avocat Pathelin*, de Brueys y Palaprat, para construir dos sainetes (*El pleito del pastor* y *El mercader vendido*), no puede conservar en el título el nombre del célebre personaje de la farsa medieval, que nada significa para la mayoría del público español. Durante mucho tiempo se afirmó que *Zara* era una parodia directa de la *Zaïre* volteriana o de alguna de sus traducciones españolas, y aun cuando ha quedado demostrado que es una traducción o adaptación de *Alménorade* de Carmontelle, el nombre utilizado resulta demasiado vecino del de la heroína de Voltaire o de sus hermanas españolas (Zaida, Xaira) como para no considerarlo un guiño al espectador o al lector avisado. En cualquier caso, estos y otros ejemplos que podrían aducirse no hacen sino mostrar el genio creativo del dramaturgo español.

Otro aspecto notable de las adaptaciones de Cruz es la introducción de modificaciones para que sus versiones resulten más morales, limando o suprimiendo escenas algo escabrosas, situaciones poco honrosas para personas de calidad o palabras demasiado atrevidas. Quizá el ejemplo más representativo sea la versión del *George Dandin* de Molière. Dejando a un lado los necesarios cambios de nombres, llama en primer lugar la atención el giro que da Cruz a la comedia molieresca y que se aprecia en el propio título: *George Dandin ou Le mari confondu* se convierte en *El casamiento desigual y los Gutibambas y Mucibarrenas*. La

29. Cruz 1786-1791: I, LVI-LVII; sobre este texto puede verse Sala Valldaura 1994.

insistencia en el engaño de que es víctima el marido en la pieza de Molière se desplaza en el sainete hacia la desigualdad en el matrimonio, que si bien puede ser de distinto matiz (social, económica, de temperamento), parece señalar hacia lo social por el subtítulo, en el que se alude a la ilustre prosapia de las familias con las que enlaza Juan, un honrado villano. El protagonista, naturalmente, se siente desdichado en un matrimonio que no le da más que disgustos, con una mujer demasiado casquivana y amante del lujo y las diversiones, y unos suegros que le recuerdan constantemente su humilde origen. Ramón de la Cruz, en su adaptación, hace más moral el texto de Molière: la esposa, en rigor, no deshonra ni falta a su marido, puesto que lo que quiere es coquetear con unos forasteros, salir, ir al baile, en definitiva, nada que tenga consecuencias irremediables; y el marido no queda humillado como Dandin, no se rebaja a pedirle perdón a la infiel esposa por haber sospechado -y con razón- de ella, sino que la esposa alocada -que no infiel- recibe una justa y pública reprimenda. Lo que se plantea no es, a fin de cuentas, una cuestión de honra, demasiado seria para un sainete, sino las desventuras de un marido atribulado.

El caso de las versiones de Cruz, aducido para cerrar estas páginas, es significativo en su misma exageración, y representa una actitud muy extendida entre los traductores españoles del siglo XVIII. Llevado por su propio ingenio, fue a veces demasiado lejos en su labor de adaptación. Otros traductores, con menor talento, fueron más comedidos, aunque también intentaron acomodar las piezas extranjeras a unas costumbres sociales, a unos usos dramáticos e incluso a una ideología que eran las imperantes en la España de la época.