

TEATRO INGLÉS Y ALEMÁN EN TRADUCCIÓN

FRANCISCO LAFARGA

El teatro europeo traducido en España fue básicamente francés e italiano: los capítulos anteriores han dado buena fe de ello. Sin embargo, algunas obras de las escenas alemana e inglesa llegaron también a España, normalmente a través de versiones francesas.

Nombres tan preclaros en la historia de la escena alemana como Lessing, fundador del teatro moderno, o Schiller estuvieron presentes en España gracias a versiones francesas. Del primero, sus dos dramas más significativos, *Minna von Barnhelm* y *Miss Sara Sampson*. De Schiller llegó con anterioridad a 1808 únicamente la comedia *Kabale und Liebe* (véase Schneider 1927 y Vallejo 1995).

Se ha señalado asimismo en el capítulo dedicado al drama francés el éxito arrollador de los dramas de Kotzebue, el autor alemán de mayor presencia en España.

Del teatro inglés puede mencionarse a Addison con una comedia amable (*The Drummer*) que conoció varias versiones y constituyó un ejemplo bastante singular de circulación de textos en el siglo XVIII. Otros autores ingleses, como Coleman y Rowe proporcionaron alguna pieza que llegó a España a través de versiones francesas. Con todo, el dramaturgo más traducido fue W. Shakespeare. Las primeras versiones españolas se hicieron, como ha quedado dicho en el capítulo correspondiente, a partir de los arreglos de J.-F. Ducis: de éste, así como de otras traducciones francesas (de Laplace y, sobre todo, de Letourneur) proceden numerosas versiones en otras lenguas, por lo que no hay que ver el caso español como excepcional.¹

La primera traducción directa de un drama de Shakespeare no se publicó en España hasta 1798, aunque eso no significó un cambio de mentalidad y el fin del recurso a las versiones interpuestas francesas, en las que siguieron basándose otras traducciones españolas del primer tercio del siglo XIX (véase Par 1935 y 1936, y Juliá 1918).

1. La bibliografía sobre la fortuna europea de Shakespeare es abundante; véase entre lo más reciente Dirk Delabastita & Lieven d'Hulst (ed.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam, John Benjamins, 1993, que a pesar de su título abarca también parte del siglo XVIII.

Redobla el interés de la primera traducción directa la personalidad de su autor, Leandro Fernández de Moratín. Su *Hamlet*, publicado en 1798, fue el resultado del trabajo de muchos meses, iniciado seguramente durante su estancia en Londres (1792-1793), donde pudo conocer de cerca el teatro inglés y en particular el shakespeareano (véase Effross 1965 y Regalado 1989a y b), aunque no lo terminara hasta mucho más tarde, cuando ya estaba en Italia (mediados de 1794). La edición de *Hamlet*, que apareció con el nombre poético de Moratín (Inarco Celenio), iba acompañada de un prólogo, numerosas notas y una interesante «Vida de Guillermo Shakespeare».² Este texto, curiosamente, se suprimió de la edición de las *Obras* de Moratín hecha en París en 1825, reconocida por el autor, y nunca más volvió a publicarse. En la biografía -como en algunas notas, modificadas también en la edición de 1825- Moratín expresa con severidad su juicio de dramaturgo ilustrado y neoclásico ante el genio desbordante y anárquico de Shakespeare:

Léanse sus obras y en ellas se verán personajes, situaciones, episodios inoportunos e inconexos; el objeto principal confundido entre los accesorios; el progreso de la acción unas veces perezoso y otras atropellado y confuso; incierto el fin de instrucción que se propone; incierto el carácter que quiere exponer a los ojos del espectador para la imitación o el escarmiento. [...] Desorden confuso en los afectos y estilo de sus personajes, que unas veces abundan en expresiones sublimes, máximas de sabiduría sostenidas con elegante y robusta dicción, otras hablan un lenguaje hinchado y gongorino, lleno de alusiones violentas, metáforas oscuras, ideas extravagantes, conceptos falsos y pueriles; otras, en medio de las pasiones trágicas mezclan chocarrerías vulgares y bambochadas ridículas de entremés, excitando así, de un momento en otro, la admiración, el deleite, la risa, el terror, el fastidio y el llanto. (Rodríguez 1991: [29-30])

Moratín, como ya había hecho un Voltaire, por ejemplo, no puede admirar sin reservas el ingenio, la invención y la fuerza dramática de Shakespeare; y aunque sitúa por encima de tales méritos la sujeción a las leyes de la poética, que el dramaturgo inglés parecía ignorar, no puede pasarlos por alto:

Su genio observador, su entendimiento despejado y robusto, su exquisita sensibilidad, su fantasía fecundísima llenaron de bellezas plausibles aquellas mismas obras en que tantos errores abundan; belleza originales, porque él de nadie imitó; bellezas de todos géneros, porque a todo se atrevió con igual osadía; bellezas, en fin, que han podido asegurar su gloria, por espacio de dos siglos, en el concepto de toda una nación. (Rodríguez 1991: 38-39)

2. Un facsímil de esta edición puede leerse en Rodríguez 1991. La vida de Shakespeare está basada en parte en la que había publicado William Rowe.

Tales opiniones, coherentes con el pensamiento de Moratín y perfectamente adecuadas en un contexto neoclásico, difícilmente podían aceptarse treinta años más tarde, cuando la sensibilidad general hacia Shakespeare había cambiado notablemente (véase Rodríguez 1991: 58-65).

El prólogo puesto por Moratín a su traducción, y que se ha conservado en las ediciones siguientes con el nombre de «Advertencia», es sobre todo una justificación de la propia traducción, precedida de algunas consideraciones sobre la tragedia en las que insiste -en la línea de la «Vida»- en los altibajos del texto shakespeariano:

La presente tragedia es una de las mejores de Guillermo Shakespeare y la que con más frecuencia y aplauso público se representa en los teatros de Inglaterra. Las bellezas admirables que en ella se advierten y los defectos que manchan y oscurecen sus perfecciones, forman un todo extraordinario y monstruoso: compuesto de partes tan diferentes entre sí, por su calidad y su mérito, que difícilmente se hallarán reunidas en otra composición dramática de aquel autor ni de aquel teatro; y por consecuencia ninguna otra hubiera sido más a propósito para dar entre nosotros una idea del mérito poético de Shakespeare y del gusto que reina todavía en los espectáculos de aquella nación. (Rodríguez 1991: [3-4])

La traducción que se propone Moratín será fiel y exacta, alejada de las versiones francesas de Laplace y Letourneur, que califica de inexactas, incompletas y «pérfidas». Es curioso notar que no menciona a Ducis, ni la versión de *Hamlet* hecha por su enemigo Ramón de la Cruz. Y, como tantos traductores, pondera las dificultades del texto en un claro ejercicio de *captatio benevolentiae*:

Baste decir que, para traducirla bien, no es suficiente poseer el idioma en que se escribió, ni conocer la alteración que en él ha causado el espacio de dos siglos; sin identificarse con la índole poética del autor, seguirle en sus raptos, precipitarse con él en sus caídas, adivinar sus misterios, dar a las voces y frases arbitrariamente combinadas por él la misma fuerza y expresión que él quiso que tuvieran y hacer hablar en castizo español a un extranjero, cuyo estilo, unas veces fácil y suave, otras enérgico y sublime, otras desaliñado y torpe, otras oscuro, ampuloso y redundante, no parece producción de una misma pluma. (Rodríguez 1991: [7-8])

No obstante sus declaraciones, la versión de Moratín presenta algunas desviaciones respecto del original, así como errores de traducción, debidos tanto a su posición neoclásica como a su no muy fundado conocimiento de la lengua inglesa y de algunas peculiaridades culturales de la época de Shakespeare (véase Díaz 1989 y López Román 1990).

La traducción fue objeto de un furibundo ataque por parte de Cristóbal Cladera, sacerdote mallorquín enemigo de Moratín, quien se entretiene en señalar las diferencias entre ambos textos. No obstante, la actitud conciliadora de Moratín

evitó que estallara la polémica y el librito de Cladera quedó sin continuidad y como una anécdota en la historia del segundo *Hamlet* español.³

Hamlet no fue la única aproximación de Moratín al teatro inglés: seguramente de su estancia en Inglaterra datan varios fragmentos traducidos de piezas inglesas, que se conservan manuscritos.⁴ Se trata de la *Venice Preserved* de Thomas Otway (el fragmento más largo), *The Mourning Bride* de William Congreve y *The Grecian Daughter* de A. Murphy; estos breves fragmentos es lo único que queda de posibles traducciones completas de tales piezas (véase Guzmán & Santoyo 1992).

Tampoco los *Hamlet* de Ramón de la Cruz y de Moratín fueron las únicas presencias de Shakespeare en la vida literaria española anterior a 1808. Si bien no hubo en España la polémica shakespeariana que se dio en otros países, existieron algunas referencias, la más notable de las cuales es, a mi entender, un «Paralelo entre Shakespeare y Corneille», publicado en el *Memorial literario* de 1806, firmado por G. Romo, que no era colaborador habitual del periódico.⁵ Más tarde apareció una réplica, firmada por J. S. C.⁶

Ambos artículos se hacen eco de alguna de las opiniones vertidas por Moratín en los textos que acompañaban a su traducción (prólogo, biografía, notas), aunque cada autor las utiliza en beneficio propio. El primero se muestra claramente partidario de Shakespeare, mencionando sus méritos, siempre en paralelo con los de Corneille, aunque sin rebajar los de éste. Así, a la uniformidad en los caracteres e intriga del trágico francés corresponde la variedad en Shakespeare; si Corneille era muy diestro en la regularidad, Shakespeare tenía demasiado ingenio para sujetarse a la reglas; en definitiva, si Corneille fue un excelente poeta dramático (algo que nadie ponía en duda), Shakespeare fue un gran genio poético.

El autor de la réplica se muestra muy crítico respecto de Shakespeare y, siguiendo el esquema del artículo anterior, pone frente a frente las características que atribuye a cada uno de los dramaturgos: así, al estilo sublime y digno de Corneille opone el lenguaje hinchado y confuso de Shakespeare; el tratamiento de las pasiones, suave y didáctico en el trágico francés, resulta violento y horrible en el dramático inglés; el tono elevado y majestuoso de Corneille se aviene mal con la mezcla de lo elevado y lo bajo en Shakespeare. En definitiva, opina que la fama de Shakespeare pasará cuando triunfe la Ilustración en Inglaterra, mientras que Corneille permanecerá siempre como modelo.

3. *Examen de la tragedia intitulada Hamlet, escrita en inglés por Guillermo Shakespeare y traducida al castellano por Inarco Celenio, poeta árcade. Por D. C. C. T. D. D. U. D. F. D. B.*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800. Las iniciales corresponden a «D. Cristóbal Cladera, traductor del *Diccionario universal de Física* de Brisson».

4. *Apuntaciones sueltas que, al parecer, son traducciones de varios pasajes de tragedias inglesas*, ms. autógrafa de 7 hh., B. Nacional ms. 18666 (15).

5. *Memorial literario* V (1806), pp. 221-228.

6. *Memorial literario* VI (1806), pp. 385-394.

Otra traducción, según todos los indicios directa, del inglés es la que realizó Manuel José Quintana del *The Castle Specter* de Mathew Lewis con el título *El duque de Viseo*, y que se incluyó en la colección *Teatro Nuevo Español* en 1801.

En la advertencia, Quintana justifica los cambios que ha introducido en el sentido de limar asperezas del original y darle un aspecto más regular y comedido:

El público de Londres, acostumbrado a las mayores extravagancias en las obras sublimes y desatinadas del extraordinario Shakespeare, ha perdonado a Lewis o, por mejor decir, ha aplaudido en él la mezcla absurda de las bellezas más trágicas y teatrales con las bufonadas más groseras, la verosimilitud y la decencia corrompidas con apariciones y juegos de teatro pueriles, y la verdad y naturalidad de los diálogos rotas con una música inoportuna: este conjunto de incoherencias ha dado lugar a que se diga que *El espectro del castillo* es un drama lírico-tragicoómico con algunas partes de farsa. Era, pues, forzoso abandonarlos tratando de hacer una obra regular; y por lo mismo dar otra marcha a la acción, ponerla en movimiento por otros medios y alterar algunos caracteres que no están bastante bien desenvueltos en la obra inglesa o no se presentan con la nobleza y dignidad correspondiente. (pp. 6-7)

Con motivo de su estreno en 1801 la pieza mereció una severa crítica de la prensa. Entre otras cosas, se la acusaba de ser

un tejido de atrocidades, un cuento inverosímil cargado de incidentes inconexos y de situaciones forzadas; en fin, uno de los monstruosos dramas forjados sólo para horrorizar a los espectadores y, por desgracia, demasiado a la moda en ciertos teatros extranjeros.⁷

De poco habían servido, pues, las correcciones que Quintana había introducido en la obra en su deseo de hacerla más regular y comedida.

7. *Memorial literario* 1801, I, p. 170.

