



---

**Universidad de Valladolid**

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

**Las traducciones de García Gutiérrez:  
*Estelle ou le père et la fille*. Análisis de  
una traducción**

Presentado por Alicia Mateos Castro

Tutelado por Ricardo de la Fuente Ballesteros

Soria, 2016

# Índice

1. Resumen del trabajo – pág. 4
2. Palabras clave – pág. 5
3. Introducción – pág. 6
4. Objetivos – pág. 7
5. Metodología y plan de trabajo– pág. 8
6. Desarrollo – pág. 9
  - 6.1 Contexto histórico – pág. 9
    - 6.1.1 El teatro español en el siglo XIX – pág. 16
      - 6.1.1.1 Del Romanticismo al Realismo – pág. 17
      - 6.1.1.2 Influencia del teatro francés – pág. 20
    - 6.1.2 Teatro y traducción – pág. 22
  - 6.2 Antonio García Gutiérrez – pág. 26
    - 6.2.1 Poesía – pág. 27
    - 6.2.2 El trovador y otras obras – pág. 27
  - 6.3 *Estelle où le père et la fille* – pág. 29
    - 6.3.1 Eugène Scribe – pág. 29
    - 6.3.2 Sobre la obra – pág. 29
    - 6.3.3 Comparación de la obra y su traducción – pág. 32
      - 6.3.3.1 Primer Acto – pág. 32
        - 6.3.3.1.1 Escena I – pág. 32
        - 6.3.3.1.2 Escena II – pág. 33
        - 6.3.3.1.3 Escena III – pág. 34
        - 6.3.3.1.4 Escena IV – pág. 36
        - 6.3.3.1.5 Escena V – pág. 37
        - 6.3.3.1.6 Escena VI – pág. 38
        - 6.3.3.1.7 Escenas VI, VIII y Escena I del Segundo Acto (según García Gutiérrez) – pág. 40
      - 6.3.3.2 Segundo Acto – pág. 43
        - 6.3.3.2.1 Escena I – pág. 43
        - 6.3.3.2.2 Escena II – pág. 45
        - 6.3.3.2.3 Escena III – pág. 46
        - 6.3.3.2.4 Escena IV – pág. 47
        - 6.3.3.2.5 Escena V – pág. 47
        - 6.3.3.2.6 Escena VI – pág. 48
        - 6.3.3.2.7 Escena VII – pág. 48
        - 6.3.3.2.8 Escena VIII – pág. 50
        - 6.3.3.2.9 Escena IX – pág. 50
        - 6.3.3.2.10 Escena X – pág. 51
        - 6.3.3.2.11 Escena XI – pág. 52
        - 6.3.3.2.12 Escena XII – pág. 52
7. Resultados – pág. 54
  - 7.1 Traducción de los nombres – pág. 54
    - 7.1.1 Traducción de nombres propios – pág. 54
    - 7.1.2 Traducción de nombres de lugares – pág. 55
  - 7.2 Ortografía – pág. 55
  - 7.3 Verso – pág. 56
  - 7.4 Omisiones a lo largo de la obra – pág. 56

- 8. Conclusiones – pág. 58
  - 8.1 Personajes – pág. 58
  - 8.2 Fluidez narrativa – pág. 58
  - 8.3 Comparación con una traducción actual – pág. 59
  
- 9. Bibliografía – pág 62

## 1. Resumen del trabajo

Visión general del panorama histórico y literario del siglo XIX en España, incluyendo el papel de la traducción de obras teatrales. Revisión de la figura de Antonio García Gutiérrez y análisis y comparación de su traducción de la obra *Estelle ou le père et la fille*. Reflexión sobre los cambios efectuados en ella, poniendo de manifiesto de la diversa modelización entre los usos decimonónicos y los actuales.

Aperçu de la situation historique et littéraire du XIXe siècle en Espagne, tenant compte du rôle de la traduction de pièces de théâtre. Approche et révision de la figure d'Antonio García Gutiérrez. Analyse et comparaison de sa traduction en espagnol de la pièce *Estelle ou le père et la fille*. Réflexion sur les changements y produits et remarque sur les différents modèles d'usage du XIXe siècle de l'époque actuelle.

## 2. Palabras clave

García Gutiérrez, Scribe, teatro, personajes, traducción.

García Gutiérrez, Scribe, théâtre, personnages, traduction.

### 3. Introducción

La traducción es una disciplina en evolución continua. Para este camino hacia el futuro, que a veces puede parecer incierto, conviene contar con una guía o, al menos, una base que permita ver desde dónde se empieza. Para ello, el estudio de obras y traducciones de otras épocas es fundamental y muy necesario y ése es precisamente el motivo de este trabajo. A través del análisis de una obra teatral del siglo XIX se espera estudiar los métodos de traducción del pasado para establecer un contraste con los del presente y ver, de una forma más clara, cómo ha avanzado esta disciplina, siempre poniendo en contacto unas culturas con otras. Además, así se da una utilidad práctica a los conocimientos adquiridos en la asignatura de *Fundamentos de la traducción* sobre historia, métodos y evolución de la traducción, así como también los de *Retórica*, a través del análisis del estilo y recursos empleados por el traductor para esta labor.

Casi tan importante como este estudio de la traducción es el estudio de la historia y de la sociedad que se hace junto con el análisis. Al enfrentarnos a un texto literario de otra época vemos por fuerza plasmados los ideales, gustos y acontecimientos de la misma de una forma que no podríamos contemplar en un manual de historia normal y corriente.

Para este fin se ha seleccionado la comedia *Estelle ou le père et la fille*, de Eugène Scribe, autor inmensamente popular en la escena del Romanticismo francés. La traducción la ha realizado Antonio García Gutiérrez, también un dramaturgo y poeta del Romanticismo, de inmensa popularidad tanto en España como en Hispanoamérica en aquella época, que, aún hoy, se estudia en los libros de texto de literatura. Es extraño comprobar que ambos autores, especialmente Scribe, pese a adaptarse a la perfección a los gustos de la sociedad del siglo XIX, sean hoy poco conocidos, e incluso olvidados. Esto, sin duda, es una prueba no sólo de la evolución de las tendencias literarias, sino del público y de una sociedad que, como la traducción, no para de moverse y avanzar.

Sin embargo, aunque estas obras se hayan quedado atrás, aunque estos métodos de traducción ya no se sigan, su estudio puede resultar muy valioso para comprender los orígenes tanto de la literatura como de la traducción actual y, además, conocer otra visión del mundo, de la escritura y del trato a los originales y al autor, que sería difícil atisbar de otro modo.

Sólo queda aclarar una pequeña cuestión sobre los nombres y algunos casos de ortografía. En este trabajo se ha optado por mantener los nombres de los personajes en francés, igual que en el texto original, además de mantener en algunos casos la ortografía y formas francesas, como en el uso de la forma de cortesía *monsieur*.

## 4. Objetivos

Este trabajo tiene dos objetivos fundamentales.

El primero es el análisis de una obra y su traducción, comprobando los cambios que se producen en la segunda y cómo afectan al desarrollo de la obra. Para ello se evaluarán los cambios que puedan afectar tanto a la trama como a los personajes. A modo de objetivo secundario, también se hará un análisis de los métodos y soluciones empleados por García Gutiérrez para la traducción de la obra. Además, otro objetivo adicional será el de dar a conocer la figura de Antonio García Gutiérrez, como dramaturgo y como traductor.

El segundo es, a través de este trabajo de análisis y comparación, estudiar cómo ha evolucionado la traducción desde el siglo XIX, en especial la traducción literaria. Pondremos especial atención en la traducción de los nombres y el tratamiento del verso, pero también en la idea de traducción propia de dicha época, en contraste con la que se tiene en la actualidad.

## 5. Metodología y plan de trabajo

Para la realización del trabajo se ha seguido fundamentalmente una metodología de lectura y comparación, primero de la obra original francesa, luego de la traducción de García Gutiérrez. Esto se ha acompañado por la lectura de diversas obras de historia de la literatura, la traducción y de la lengua, tanto a modo de consulta como para establecer una base teórica. Estos libros se encontraron en la biblioteca del Campus Duques de Soria, pero para hallar la traducción de García Gutiérrez fue necesario recurrir a los fondos de la Biblioteca Nacional de España, a los que se pidió la reproducción de la misma. La edición obtenida es la segunda, impresa en 1852.

No obstante, fue más complicado encontrar la obra original francesa, teniendo que realizar una verdadera búsqueda. Se intentó encontrar en formato electrónico en internet, pero fue imposible. Luego se halló una edición de obras del mismo autor, Scribe, digitalizadas, pero la que se analiza en este trabajo no estaba entre ellas. También se intentó encontrar en la página *Gallica* (programa de digitalización de la Biblioteca Nacional de Francia), pero tampoco fue posible porque el texto no estaba escaneado. Finalmente, la obra pudo consultarse en línea en la página de la *Österreichische Nationalbibliothek*, es decir, la Biblioteca Nacional de Austria.

En general se ha trabajado de modo autónomo, especialmente entre junio y julio, aunque siempre añadiendo las indicaciones dadas por el tutor en las reuniones mantenidas para su seguimiento, además de investigar en los puntos que se proponían.



## 6. Desarrollo

### 6.1. Contexto histórico

El siglo XIX fue una época convulsa y de grandes cambios en diversos niveles. La sociedad abandonó el Antiguo Régimen para zambullirse en una era de revoluciones políticas y económicas que sacudieron la realidad del momento y la visión que hasta entonces se tenía del mundo. Desapareció la sociedad estamental. Las ideas de la ilustración se difundieron, en gran medida gracias a la Guerra de Independencia Americana de 1776 y a la Revolución Francesa de 1789. La primera Revolución Industrial, que comenzó en el Reino Unido a finales del siglo XVIII, transformó no sólo la economía, sino también la sociedad. El modelo agrario que había imperado hasta entonces pasó a convertirse en un modelo urbano.

Con la Primera Revolución industrial también cambió la sociedad de la época. El trabajo en el campo dejó de asegurar la subsistencia de una gran parte de la población, por lo que hubo numerosos traslados a las ciudades, a la espera de conseguir empleo en las fábricas. Se trataba sin embargo de un empleo muy precario, duro, con muchas horas de trabajo por un sueldo miserable en condiciones inhumanas. Estas condiciones no sólo alcanzaron a hombres y mujeres adultos, sino también a niños (un buen testimonio de esto son las novelas de Dickens, fiel retrato de esta sociedad), que, por su pequeño tamaño, eran más apropiados para algunos tipos de trabajo. Por supuesto, esta gente humilde no sólo sufría en las fábricas, sino también en el sector servicios, ya fuera el doméstico, trabajando en hogares, u otros, como el de los vendedores ambulantes. También en los oficios artesanales. Se trató en conjunto, de una clase social sin propiedades ni esperanzas de futuro, cuyas pésimas condiciones de vida llevaron a liderar numerosas revueltas sociales en todo el siglo XIX, primero en Reino Unido y luego en el resto de Europa, siempre intentando derrocar a la clase dominante. Sufrieron especialmente las mujeres y los niños, por tener un sueldo más bajo, pero también los inmigrantes, debido a su condición de extranjeros. Esta nueva clase social no llegaría a España hasta la Segunda Revolución Industrial, con la industrialización de zonas de Cataluña.

Como contraste al proletariado, surgió la burguesía industrial, una clase social formada por empresarios enriquecidos por la nueva importancia económica de la industria, que pronto igualaron en riqueza (o superaron, en algunos casos) a las clases terratenientes. Se trataba del grupo social propietario de fábricas y máquinas, que, tras luchar por su lugar en la política y en la sociedad hasta mediados del siglo XVIII, se convirtió en una élite de carácter conservador que defendía una sociedad de clases “abierta” en la que, en principio, era posible ascender por méritos propios. La realidad era otra, ya que las diversas vías de acceso, ya fuera mediante los estudios universitarios, la industria o el arte eran duras para quienes no tenían dinero suficiente

y el ejército era siempre una opción arriesgada, ya que sobrevivir a las diversas guerras y revueltas que recorrieron el mundo no estaba garantizado.

La Segunda Revolución Industrial siguió contribuyendo a este proceso de finales del siglo XIX a principios del XX con la serie de transformaciones y avances más importante conocida por la humanidad desde el Neolítico. El progreso terminó alcanzando todo el mundo, aunque en algunos países como España fuese de manera más tardía.

También la situación política sufrió grandes cambios. Tras la batalla de Waterloo y la caída del imperio napoleónico, se produjo a finales de 1815 el Congreso de Viena, reunión de las grandes potencias europeas cuyo objetivo fue recuperar el equilibrio en el continente, así como los gobiernos y monarquías legítimas, llevando a cabo una Restauración del absolutismo y una ruptura de los modelos de la Revolución Francesa y de Napoleón. Dicha Restauración atravesó varios periodos críticos en los que se produjeron levantamientos en diversos países europeos para restablecer los principios liberales. La primera oleada de levantamientos se produjo en la década de 1820 en países como España, Grecia y Portugal. La siguiente oleada de levantamientos se dio en la década de 1830. Fue especialmente importante en Francia, donde se dieron tres días de levantamientos (27, 28 y 29 de julio), motivados también por una situación de hambruna y crisis económica que actuó como detonante. La siguiente de estas revoluciones liberales fue la de 1848, que se difundió además de por Francia, por países como Alemania, Italia y el centro de Europa. Empezó en Francia y estuvo motivada por una crisis económica en 1847 y por la negación de derechos y libertades a una gran parte de la sociedad, ya que la monarquía sólo se preocupaba de concedérselos a la burguesía. Uno de los aspectos singulares de esta revolución es su tinte nacionalista, que lleva a luchar por la democracia y la soberanía de los pueblos en sus territorios. Esto se puede apreciar en Alemania, donde se consiguieron crear constituciones para 39 estados o en Italia y en el resto del Imperio Austríaco, en el que se produjeron numerosos levantamientos, en especial en Hungría y Chequia, que lograron cierta autonomía dentro del imperio.

Aunque estas revoluciones fracasaron, dejaron tras de sí la semilla de lo que marcaría el resto del siglo XIX: la lucha por la libertad, la autonomía, la democracia y los derechos humanos. Esto queda patente en otros movimientos independentistas, como los de Hispanoamérica y América del Sur, el de Italia, el de Grecia, la consolidación del Imperio Alemán producida en torno a 1871 o la Guerra de Secesión Estadounidense (1861-1865).

El conflicto entre el Antiguo Régimen y los gobiernos absolutistas también estuvo presente en España, en una serie de conflictos que sacudieron el país entero.

La Guerra de la Independencia (1808 y 1814), la guerra contra los franceses, su forma de gobierno y su presencia en el país era inevitable. Tras la marcha de la familia real a Bayona, arrebatando así la dinastía de gobernantes legítimos del país para sustituirla por la del propio Bonaparte, por presión de éste, los choques que se producían entre la población en Madrid y el

ejército eran cada vez más violentos. Esto culminó en los levantamientos del 2 de mayo y la brutal represión que les siguió, llevada a cabo por Murat y un ejército de 35 000 hombres, que lo aplastaron sin mayor problema. Sin embargo, como eco de esta protesta, surgieron movimientos de resistencia en toda la Península, con un marcado carácter popular. Se localizan entonces dos zonas bien diferenciadas: las ocupadas por el ejército francés, donde los generales de Napoleón ejercían el poder en lugar de los propios españoles, más influenciados por las ideas francesas y conocidos por ello como «afrancesados»; y las ocupadas por los revolucionarios. En estas últimas se vieron situaciones características de los territorios que abandonan el Antiguo Régimen, como gente lanzándose a la calle para defender sus derechos y rebelándose de forma violenta contra las Autoridades del Sistema. En ese contexto surgieron en las zonas no ocupadas las Juntas Locales y Regionales. Las formaban sobre todo notarios y clérigos. Muchas se fueron concentrando en las capitales, convirtiéndose en Juntas Supremas Regionales y proclamando «su legitimidad como herederas de las antiguas Cortes». No obstante, cuando empezó el conflicto, las autoridades propias del Antiguo Régimen, como la Junta de Gobierno y el Consejo de Castilla, seguían existiendo, aunque habían perdido su legitimidad debido a su aceptación de Napoleón y a la proclamación del rey José I. Tras el éxito de la batalla de Bailén, las Juntas, reunidas en Aranjuez, se unieron para crear una Junta Central Suprema, que asumiría todo el poder. Esta Junta siguió actuando como las anteriores, es decir, más como un mecanismo para dirigir el levantamiento que como una revolución contra el poder establecido. En el año 1810, después de una serie de derrotas que terminaron con la ocupación de gran parte de Andalucía por parte de los franceses y el traslado a Cádiz de la Junta Central, los diputados decidieron dar el siguiente paso en la revolución. Para remediar el vacío de poder producido por la ausencia de rey legítimo, se propuso la creación de una Constitución legítima como base de un nuevo Estado. Por este motivo, se convocaron Cortes, que el 24 de septiembre reunieron en la Real Isla de León a un grupo de gente de diversa condición (abogados, funcionarios, religiosos, militares y también nobles y catedráticos) con el objetivo de sentar los cimientos de un nuevo estado. Se declararon constituidos en Cortes de manera legítima y portadores de la soberanía nacional y proclamaron la nulidad del régimen impuesto por Napoleón y su fidelidad a Fernando VII.

En esas Cortes había una marcada corriente de pensamiento liberal que reconocía la necesidad de romper con las instituciones del Antiguo Régimen, aunque no fuese de forma tan radical como la Revolución Francesa. La asamblea declaró la libertad de prensa y abolió el régimen señorial, comenzando a sentar las bases necesarias para la igualdad ante la ley de los españoles. Se remontaron a las instituciones medievales como los concejos y Cortes e intentaron establecer esa situación de libertad en la que el pueblo había participado en el gobierno del Estado y que había llegado a su fin por la acción de los Austrias, una dinastía extranjera. Así, promulgaron la primera Constitución el 19 de marzo de 1812. Se trataba de una Constitución democrática con derecho de sufragio que proclamaba la soberanía nacional, monárquica,

establecía los principios de la libertad individual, igualdad ante la ley y libertad de trabajo, división de los poderes (legislativo en las Cortes con el rey, ejecutivo en el rey y judicial en tribunales nombrados por ley); así como un sistema muy novedoso para gobernar las provincias, formado por alcaldes, regidores y un procurador síndico, elegidos por votación en los pueblos; y diputaciones, cuyo jefe superior nombraba el rey para el gobierno de las provincias. También se establecía la religión católica como la única del Estado y Cortes unicamerales formadas por diputados que elegían las Juntas Provinciales, que a su vez se escogían por sufragio universal masculino.

La Constitución de 1812 fue, por su carácter liberal y sus medidas especialmente avanzadas para la época, una gran influencia e inspiración para otros textos de la época, en especial en las antiguas colonias españolas en América, que intentaron mantener ese espíritu en sus propias constituciones. Sin embargo, no logró una transformación profunda y completa de la sociedad española, a pesar de medidas como la distribución de tierra municipal entre los que fuesen propietarios de título de deuda o los que hubiesen prestado servicio militar, medidas que a su vez provocaron fenómenos como el cese del pago de diezmos y derechos señoriales por parte de los campesinos. Tampoco es claro si su objetivo era la revolución política, ya que

*[...] de lo que se trató fue de rellenar un vacío de poder con un texto constitucional que, bajo la apariencia de restauración monárquica, limitara el poder de la monarquía y suprimiera los privilegios de la nobleza del Antiguo Régimen, declarara la nación como sujeto de soberanía e instaurara un régimen representativo. (Santos, 2003: 325)*

Este texto, no obstante, no llegó a consolidarse. Para lograr la efectividad de la Constitución era necesario conseguir la independencia, pero la guerra dejó al país con graves problemas económicos que lo llevaron a la bancarrota. Tampoco había un Estado real, ya que las autoridades antiguas habían desaparecido y las nuevas, salvo en una pequeña zona, no tenían poder real. Esta situación llevó a la anulación de la Constitución y todas las instituciones liberales con el retorno de Fernando VII y su pronunciamiento contra la Constitución y los que se proponían constituir un estado basado en la soberanía nacional. Para ello contó con el apoyo de un tercio de los diputados de 1813.

*[...] así nació el moderno estado español, como un retorno al absolutismo y como persecución de liberales que, si no querían caer en prisión, debían abandonar el país y de «afrancesados» que habían colaborado con el invasor; antes en guerra civil, liberales y afrancesados conocían idéntico destino, el destierro. (Santos, 2003: 328)*

La vuelta al absolutismo se llevó a cabo con gran rapidez, contando también con el apoyo de los movimientos de restauración que se llevaban a cabo en Europa, promovidos por el Congreso de Viena. Esta etapa, con el retorno entre otros de los privilegios de la Iglesia y el fin de medidas como libertad de prensa, es la conocida como Sexenio absolutista. El país, sin embargo, seguía sin solucionar su complicada situación económica, agravada por la guerra. Esto, junto con la conquista de la independencia de las colonias en América y un ejército en condiciones muy precarias debido a la mala economía, provocó que se propagaran las manifestaciones contra el absolutismo. Una especialmente importante se produjo en 1820, coincidiendo con otras revoluciones liberales de Europa, con el pronunciamiento del coronel Rafael de Riego, conspiración para la que contaba con el apoyo de autoridades en Cádiz y personajes de la talla de Juan Álvarez Mendizábal. El germen surgió en las cercanías de Cádiz y pronto se extendió a otros puntos de la Península, de modo que el rey Fernando VII tuvo finalmente que jurar la Constitución. Así comenzaría la etapa conocida por el Trienio Liberal, caracterizada por la rivalidad entre los moderados o doceañistas (favorables al equilibrio de poderes entre el Rey y las Cortes que existía en ese momento) y los llamados veinteañistas o exaltados, que defendían la creación de una nueva Constitución, sin olvidar una férrea oposición por parte de los partidarios del absolutismo, así como la hostilidad del Rey. Esta rivalidad, que se trasladó a todos los ámbitos, perduraría hasta el fin del Trienio Liberal en 1823, con el envío de los «Cien mil hijos de San Luis» por parte del Congreso de Viena para restablecer el absolutismo. Pese a que el régimen no durara mucho y el año de 1820 permaneciera como «una tormenta que la violencia conjuró en beneficio del perjurio» (de Santos, 2003: 335), las ideas de igualdad y libertad que promovía el Trienio no desaparecieron del todo.

A la restauración del absolutismo siguió una brutal represión, así como la anulación de las instituciones. La represión afectó al campo cultural.

*Ciertamente, la Inquisición no fue restaurada, pero los obispos montaron unas Juntas de Fe encargadas de velar por el dogma y la moral, a lo que ayudaba el ministro de Gracia y Justicia, Francisco Tadeo Calmare [...] (Santos, 2003: 337)*

El país, sin embargo, seguía teniendo sus propios conflictos, como se vio en 1830 con el nacimiento de la infanta Isabel. En este caso, fue entre los que la apoyaban como heredera al trono, luchando porque el rey derogase la Pragmática Sanción de 1789, y los partidarios del hermano del rey, Carlos María Isidro. El conflicto provocaría una gran división entre los partidos más absolutistas, que apoyan a Carlos María Isidro junto con algunos religiosos y campesinado, y los de Isabel, en una guerra que marcó al país y no terminaría de resolverse.

Esa guerra creó una situación complicada, que la desamortización de 1836 agravó aún más. María Cristina, madre de Isabel II y regente, sufrió cierta impopularidad. Hasta entonces, el poder entre los partidarios moderados y progresistas (en los que la reina regente decidió apoyarse) se había alternado según la Constitución de 1837. Esa situación tocó a su fin, cuando, tras la victoria progresista en las elecciones de 1839, los moderados se negaron a disolver las Cortes, aunque no estallara hasta la aprobación de la llamada Ley de Ayuntamientos en 1840. Debido a este conflicto, María Cristina concedió la regencia a Espartero, conocido militar por su participación en la primera guerra carlista y miembro del partido progresista. Durante los tres años que duró la regencia, Espartero tuvo que enfrentarse a la tensión entre los diferentes partidos políticos, que terminó desembocando en un pronunciamiento moderado en 1841 y una insurrección en Barcelona en 1842 «en la que ya eran evidentes reivindicaciones demócratas, republicanas y socialistas» (Santos Juliá, 2003: 353), cuya desacertada gestión provocó la caída política de Espartero.

A partir de 1843 se declaró la mayoría de edad de la reina. En sus diez primeros años de gobierno predominó el partido moderado, dirigido por Narváez. Entre las leyes y reformas de este periodo destaca la Constitución de 1845, que abolía algunas de las medidas liberales, así como una reforma de Hacienda. La Iglesia Católica también la reconoció como monarca a cambio de solicitar el cese de la desamortización. La corrupción en el gobierno llevaría al pronunciamiento liberal de O'Donnell que, finalmente, condujo a un gobierno progresista del mismo junto con Espartero, que asumió el poder en 1854. Los vaivenes entre moderados y progresistas continuaron durante el reinado de Isabel II hasta 1868, año en el que, debido a los escándalos y medidas de los moderados, los liberales exigieron el destronamiento de la reina.

A la revolución siguieron unas Cortes Constituyentes, convocadas por Serrano, y unas elecciones que finalmente dieron paso a una nueva Constitución Monárquica. Era necesario contar con un rey, también para devolver la estabilidad a la situación política del país. El elegido, cuya candidatura fue impulsada por Prim, fue Amadeo I de la Casa de Saboya, que llegó a España en 1870. Su reinado, no obstante, fue breve. En 1873, tras verse abrumado por la situación independentista de Cuba, la nueva guerra carlista que comenzó en 1872 y la general falta de apoyos políticos, decidió volver a Italia. Al día siguiente de su marcha se proclamó la I República, aunque el régimen no contara con fuerza política y social, dirigida por dos federales, Figueras y Pi i Margall, y dos unitarios, Salmerón y Castelar. El objetivo de la República era unificar las distintas tendencias y ofrecer un gobierno según los principios de la revolución del 68, aunque no tuvo éxito. Debido a los desórdenes entre los grupos, el general Pavía dio un golpe de Estado que acabó con un gobierno que no había terminado de consolidarse. A ello le siguió un régimen de transición presidido por Serrano hasta la proclamación como rey de Alfonso XII, hijo de Isabel II, por parte de Martínez Campos.

El responsable de la restauración de la monarquía fue Cánovas del Castillo, que, además, consolidó un régimen oligárquico bipartidista, en el que el partido conservador liderado por el propio Cánovas del Castillo se alternaba en el poder con el partido liberal de Sagasta. Se adoptó la monarquía con una nueva Constitución (aprobada en 1876), como una forma intermedia entre un régimen más autoritario y las exigencias de los progresistas. Este régimen continuó también tras la muerte de Alfonso XII, durante el reinado de Alfonso XIII, debiendo hacer frente a grandes crisis como la de 1898.

En este contexto de grandes cambios, la literatura se mostró como un fiel reflejo de la sociedad, tanto española como europea. Ya desde finales del siglo XVIII había un movimiento de renovación frente al clasicismo en la literatura y otras artes, una búsqueda de unos nuevos ideales de belleza que se tradujeron en un interés por lo exótico, el pasado y la ruptura de formas del Neoclasicismo. En un mundo que avanzaba a pasos agigantados, el Romanticismo fue una rebelión contra la sociedad y lo establecido, la exaltación del individualismo y las pasiones desatadas del hombre, la huida de un presente gris marcado por el humo de las fábricas y una sociedad anclada en el pasado.

Por su pasado, empapado de la tradición árabe y marcado por la Reconquista; su tenaz resistencia a Napoleón Bonaparte y la lucha por su independencia, al igual que por sus tradiciones y paisajes, España fue una fuente de inspiración continua para los autores románticos de toda Europa, pero el Romanticismo tuvo un desarrollo tardío entre los artistas del país. Tuvo además dos grandes vertientes; una más conservadora, que buscaba especialmente revivir un pasado glorioso; y una más progresista, que se rebelaba contra la política de la época, el llamado Romanticismo de protesta. El movimiento comenzó antes en narrativa, especialmente con novelas históricas de inspiración medieval, entre las que destacó *El señor de Bembibre* (1844), de Enrique Gil y Carrasco, protegido del poeta Espronceda. En poesía, por otra parte, aunque tuvo un desarrollo más tardío, se produjeron grandes obras, en especial a partir de 1840, coincidiendo con el reinado de Isabel II, en especial con la regencia de Espartero. Entre estos autores, el mayor exponente del romanticismo de protesta y gran poeta de la época fue Espronceda, autor de *Poesías líricas*, *El diablo mundo* (poema comenzado en 1839 con clara inspiración byroniana, que no llegó a terminar, considerado su mejor obra) y de la obra *El estudiante de Salamanca*. Además, «sus poemas políticos conocieron un enorme éxito y no carecen de la digna emoción de una nueva retórica» (Mainer, 2010: 487)

El Romanticismo, sin embargo, no fue la única tendencia artística del siglo XIX. El Realismo, aunque tomara algunas características del costumbrismo (otra de las ramas del romanticismo, centrada en las costumbres, y con una visión más nacionalista), como la descripción minuciosa de paisajes, ropas y usos, terminó distanciándose hasta resultar en cierto modo opuesta. Mientras el Romanticismo huía a tiempos pasados y países lejanos, el Realismo retrataba fielmente la sociedad actual, encontrándola como algo fascinante. Había en general

cierta predilección por la burguesía y por la nueva clase media. Al igual que en el Romanticismo, es posible distinguir dos ramas, conservadora y progresista. Los principales protagonistas de la última son Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas, *Clarín*, que leyeron a numerosos autores extranjeros, como los grandes novelistas rusos o Dickens, (sin olvidar tampoco a Miguel de Cervantes y la herencia que legó a la novela española) y lucharon por representar la sociedad coetánea con sus luces y sombras. En la corriente conservadora y regionalista, destacaron especialmente autores como Jose María de Pereda, con ideas de claro tinte más conservador y moderado, que fue reconocido como autor de culto en su Cantabria natal, a la que siempre representó fielmente en su obra, y Juan Valera, representante del costumbrismo andaluz.

El Costumbrismo y el Realismo no se limitaron sólo a la novela. Con el nuevo siglo, la prensa comenzaba a ganar importancia y estos dos movimientos encontraron su hueco en artículos de periódicos y revistas, en especial gracias a Mariano José de Larra. Crítico literario con el pseudónimo *Fígaro*, traductor y dramaturgo, Larra fue ante todo un periodista que, desde muy joven, escribió para diversas publicaciones textos de carácter más progresista, que superaron el regionalismo en el que se veía atrapado el costumbrismo. En sus textos no sólo criticaba las obras de diversos autores y las actuaciones en los escenarios de los actores, si no también la sociedad española y su política. A través de un estilo afilado, incluso ácido, a la vez que muy preciso e inteligente, Larra representaba las costumbres y ritos de un país a la vez que criticaba sus vertientes menos favorables.

### **6.1.1. El teatro español en el siglo XIX**

Como la sociedad, el teatro también experimentó una marcada evolución a lo largo del siglo. En su primera mitad aún pervivían los conflictos entre los defensores del Neoclasicismo como Erauso y Zabaleta y los del llamado *Arte Nuevo* de Lope, es decir, la ruptura de las unidades de espacio y tiempo y de las normas tradicionales del teatro. Aunque cabe destacar que las obras del Barroco aún se representaban con cierto éxito, como las comedias de magia o las comedias reconocidas de los autores clásicos, como Calderón de la Barca, Tirso de Molina y el sin par Lope de Vega, rey indiscutible de la escena de aquella época. Sin embargo, los desacuerdos comienzan a limarse, ya que los defensores del Neoclasicismo reconocen algunas de las virtudes del teatro del Barroco. Luzán, pese a sus severas críticas, alaba ciertos aspectos de este teatro, al igual que Nicolás Fernández de Moratín, férreo enemigo de la producción nacional, que comienza a «ablandarse al exaltar las “cosas altísimas” que hay en él y al afirmar que hay piezas que, con añadirles o quitarles una sola palabra, quedarían perfectas» (Caldera y Calderone, 1988: 380). Por supuesto, también hay autores dispuestos a condenar el teatro del siglo XVIII, como Nasarre, Carrillo y Nieto Molina entre otros. En esta primera mitad, los principales líderes de los partidos tradicionalista y radical eran respectivamente Leandro Fernández de Moratín y Quintana; un autor de comedia y otro de tragedia. Los partidarios de



Moratín mostraban más admiración hacia el teatro nacional, mientras los de Quintana, con tendencias más cosmopolitas, se inclinaban por la producción extranjera, desdeñando la nacional. Debido a la magnitud de estos enfrentamientos, Nicolás Böhl de Faber, que sería el introductor del Romanticismo en España, trató de mantener una postura equilibrada, reconociendo las virtudes del teatro más antiguo. De este modo, Böhl de Faber enuncia los principios del llamado justo medio o búsqueda de la moderación según Aristóteles:

*Nunca hemos aprobado el sistema de una perfección excesiva que los críticos franceses pretenden establecer a favor de la literatura clásica, si bien estamos muy distantes de adherirnos a las paradojas que nos dicen están vertiendo en Alemania los críticos del nuevo cuño [...] Pasatiempo crítico (1ª parte, nov., 1817)*  
Extraído de ( Caldera y Calderone, 1988: 381)

Poco a poco, el ideal de moderación se va traduciendo en una postura intermedia entre el Neoclasicismo y el Romanticismo.

El teatro también va ganando importancia entre la sociedad como actividad cultural, por lo que aumenta el número de construcciones para tal fin, así como las posibilidades de formación para los actores, como el Real Conservatorio fundado por la reina María Cristina, donde se impartían clases de materias como canto y declamación. También se produce una mejora de los decorados y efectos gracias en principio a la contratación de artistas extranjeros para este fin.

#### **6.1.1.1. Del Romanticismo al Realismo**

Con Böhl de Faber se introdujo el Romanticismo en España, pero la polémica aún se sostuvo un tiempo, así como las tendencias clasicistas. Sin embargo, poco a poco, los términos «clásico» y «romántico», se fueron difuminando para dar paso a la búsqueda de un teatro nacional frente a los teatros franceses y alemanes, que hasta entonces habían sido una gran influencia. Esta tendencia puede estar relacionada con el llamado Romanticismo reaccionario español, ya documentado por Guillermo Carnero. Las disputas entre clasicistas y románticos terminaron definitivamente en 1827, cuando Agustín Durán defendió en su *Discurso* la importancia de mantener y defender la tradición nacional. Esta idea, que ya asomaba entre los críticos de la época y la visión más moderada de esa nueva posición intermedia, es además uno de los pilares del Romanticismo europeo. Además de establecer la idea de la nacionalidad como criterio estético, Durán sigue defendiendo la búsqueda del justo medio, animando a los jóvenes dramaturgos a encontrar un compromiso entre las obras del pasado y el presente, y también perseguir la búsqueda de una verdad «poética e ideal» en sus obras. Esta persecución del justo

medio, tradición, leyenda y recreación de un pasado legendario fue lo que marcó las obras de la tercera década del siglo XIX. Así, según Cecilio Alonso,

*El leitmotiv del Discurso era la afirmación de que el teatro debía ser en cada país «la expresión poética e ideal de sus necesidades morales», determinantes de una «inspiración fatídica» que se resistía a la imposición de normas procedentes de obras extranjeras. Ahora bien, esta defensa del espíritu nacional de la literatura, estaba matizada por cierta transigencia romántica que evitaba el imponer destruyendo. (Alonso, 2010: 307)*

Durán realizó la defensa del carácter español frente a otros como el alemán y el francés, promoviendo así un romanticismo conservador. Sin embargo, el teatro romántico también es en cierto modo la búsqueda de un ideal liberal a través de héroes que se rebelan contra el orden establecido y la autoridad, como, por ejemplo, *Antonio Pérez y Felipe II*, de Muñoz Maldonado, *Don Álvaro (Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas) o el trovador Manrique, protagonista de *El trovador*, de García Gutiérrez, que se verá con más detalle más adelante. Dentro del teatro romántico se encuentran dos géneros bien diferenciados, drama y comedia.

El drama busca reflejarse en un pasado glorioso y siempre mejor que el presente, realizando un ensalzamiento de lo castellano, el tradicionalismo conservador como «verdad española». Dentro del drama destacan las tragedias, que dotan al protagonista de humanidad y emborronan la barrera entre él y el antagonista. Las tragedias también dan una nueva dimensión a los sentimientos en la trama, conduciendo a los personajes a un final amargo e inevitable, como *Doña Blanca de Borbón*, (compuesta en 1829 y representada en 1825) de Antonio Gil y Zárate. En cuanto a la ambientación, es posible encontrarlas tanto con una marcada vertiente fantástica, como es el caso de *El diablo verde o Lo necesario y lo superfluo* (1830) o localizadas en un entorno absolutamente cotidiano, como *Todo lo vence el amor o La pata de cabra*, (1829) de Juan Grimaldi. Tampoco faltaron piezas con un claro matiz ideológico o incluso anticlerical, con frecuencia aludiendo a acontecimientos políticos relativamente recientes, como la Constitución de 1812 o el Pronunciamiento de Riego. Ya en pleno romanticismo, floreció el género del drama histórico, con piezas de la talla de *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla (1844) o el *Macías* de Larra, estrenado en 1844.

La comedia, por otro lado, se identifica más con el presente, con frecuencia atacando con saña un Romanticismo que representa como exagerado, identificando el Clasicismo con la moderación y el justo medio.

A partir de la segunda mitad del siglo comienza a despegar el costumbrismo. Esta tendencia, que comenzara como parte del Romanticismo, y cuya principal característica era

retratar la sociedad de manera fiel, acaba dando lugar al Realismo. Así, se empieza a exigir de las obras no sólo la ruptura de los esquemas, sino también, según Rodríguez Rubí, que las obras describan o reflejen con mayor o menor intención los rasgos más característicos de la nación a la que pertenecen. El dramaturgo recupera, en cierto modo, su función de educador y el teatro se convierte en la representación de la sociedad. Continúa la producción de dramas históricos, aunque se producen innovaciones en la comedia, apareciendo las comedias de costumbres, destacando especialmente Ventura de la Vega, en especial por sus comedias acordes al gusto de los eruditos. La comedia popular se convierte poco a poco en el género predominante. En contraposición se encuentra una alta comedia, situada en una posición intermedia entre la comedia de costumbres y la sátira hacia los dramas románticos. De esta se puede decir que

*En cambio, la alta comedia posee una moderación cómica digna de recuperarse. Con su equidistancia respecto de la sátira costumbrista y de la representación de costumbres cómicas, se aparta tanto de la antigua comedia de costumbres como de las exitosas zarzuelas. (Rodríguez Sánchez de León, 2003: 1888)*

También entre en escena la zarzuela, que incorpora un elemento musical, además de la representación de los dramas históricos y obras románticas más exitosas.

### 6.1.1.2. Influencia del teatro francés

El teatro romántico español no sería lo que es sin la inspiración e influencia, revolucionaria para la época, del teatro francés. En plena Restauración, los románticos franceses oponen su voluntad creadora a los gustos de una sociedad en la que la burguesía, con su tendencia al clasicismo, y de gustos más recatados, es principal público y juez del teatro. Frente a éstos, surge una generación de jóvenes (pues el Romanticismo fue en sus comienzos un fenómeno de la juventud que se rebela contra los criterios e ideas establecidas) que proponen un nuevo teatro en el que lo importante no es la reacción del espectador, sino la comunión con su yo creativo, un yo creativo que choca con las normas de la época y las preferencias de la burguesía, creando un conflicto en el autor entre lo que pide el público y lo que él quiere hacer. Se trata de un teatro que rompe con las convicciones y gustos de la época por la moderación y las obras con fines educativos y de aprendizaje, tan celebradas por el público de la época, en el que abundan las tramas complejas, dirigidas en su mayoría por el destino y con gran carga trágica, situadas en una ambientación histórica que en numerosas ocasiones bebe de fuentes barrocas, como Shakespeare o Calderón de la Barca.

Entre estos jóvenes autores destaca la figura de Victor Hugo, aún en sus comienzos como autor. Victor Hugo experimentó con viveza ese conflicto entre su propia creación y la relación con el espectador, esa oposición del individuo ante la colectividad que tan importante era en un arte como es el teatro, el llamado fracaso colectivo. Sin embargo, el entonces joven autor se mostró determinado a ser el único dueño de su creación, rechazando plegarse a los gustos de la burguesía, más conservadora. Era tal su afán de rebelarse que llegó a rechazar una posible oferta para dirigir la Comédie-Française, el teatro más importante del país, sólo por su deseo de ser dueño de su creación, anulando así el conflicto entre su yo creativo y el espectador. Esta concepción, aunque plenamente romántica, hace que el fracaso del teatro romántico sobre los escenarios sea tan lógico como su triunfo como lectura.

Por la complejidad de su obra, su inspiración shakesperiana y la carga ideológica que imprime en ella, Victor Hugo se convierte en el dramaturgo de referencia, así como una suerte de líder de la tendencia romántica, pese a no ser el único autor ni el más experimentado. En esto pudo influir su complicada relación con la escena francesa, con numerosos teatros pero aún sumida en la Restauración y el Clasicismo y sometida a la censura ideológica. Un ejemplo de esto fue un acontecimiento que sacudiría el panorama teatral, la llamada «Batalla de Hernani», producida en el estreno de dicha obra en La Comédie-Française en 1830, libre de la censura de la época. En ella se produjo un enfrentamiento violento entre los defensores del antiguo movimiento y los del Romanticismo, encarnado en una juventud vestida de manera provocativa. Pese a los ataques de la prensa y el silencio de la autoridad, que continuaba azuzando la disputa, la popularidad de la obra no tuvo freno.

Estudiosos franceses, como Vigny y Stendhal, analizaron las obras que ocupaban la escena francesa, así como los gustos del público. Así, se descubre la preferencia del público por el siglo XVI, pista para la creación de obras francesas que no dependan de Shakespeare. Sin embargo, este sistema no termina de cuajar debido tanto a las reticencias de alternar lo sublime con lo grotesco, como hacía Víctor Hugo, como también a la rigidez de las formas de dicho teatro. Termina oponiéndose el llamado drama inglés y el español, aunque este último no se mencione. El Romanticismo francés debe sufrir también la censura, que le impide tratar temas complejos como es «el tema del poder ligada a su doble encarnación material, el sacerdote y el rey» (Del Prado Biezma, 2003, 2138), ya que es su tratamiento libre el que da signos de modernidad. Este tema será uno de los más tratado por el teatro romántico francés.

Otros dramaturgos muy reconocidos fueron Dumas y Scribe.

Es de destacar que, si bien el teatro español influyó en gran medida el teatro romántico francés, la influencia que estas obras tuvieron en los dramaturgos españoles fue también muy importante. Así, con estas obras que bebían directamente de su pasado, los jóvenes tuvieron ocasión de practicar y aprender, así como de conocer temas y elementos que luego incorporarían a sus propias tramas con más o menos éxito.

### 6.1.2. Teatro y traducción

Parece evidente que si la traducción existe es porque el texto original existe. Sin embargo, las traducciones no son siempre fieles traslados de su lengua de origen a la de destino. Sea por pretender acercarse mejor a la realidad del original al público en la lengua de destino, o por presiones de otro tipo, por ejemplo, ideológicas (se han dado numerosos casos de textos de los que se han omitido pasajes o los traductores han añadido prólogos justificando un cambio o desaparición de un fragmento de texto concreto por no ser moralmente adecuados). Además, por su propia naturaleza y su objetivo, una traducción nunca será del todo idéntica al texto original.

*Convenimos, entonces, en que un original y su traducción no son lo mismo, pero ¿acaso el original es siempre idéntico a sí mismo? ¿Es el original una criatura monolítica, siempre idéntica a sí misma? ¿Acaso los textos creados en la lengua madre del escritor se han leído siempre igual? ¿Un original tiene sólo una lectura? La traducción ha de parecerse al original, pero ¿a qué se parece el original? El original, ¿en qué sentido podría decirse que es lo mismo? ¿Y lo mismo que qué? Sin la traducción no pensaríamos en el original, porque este ya no lo sería, y resulta complejo entenderlo sin las traducciones. Por otro lado, la relación que se establece entre el traslado y su original es única en su género, porque no es igual a la comparación de un texto con otro, una lengua con otra, una cultura con otra. Antoine Berman hablaba de la «densidad significativa» de la traducción y sostenía que la relación entre las obras originales y la traducción era la de un mutuo engendramiento. (Rubio Tovar, 2013: 123-124)*

Esta relación entre traducción y texto original, sin embargo, se ha entendido de manera diferente a lo largo de la historia. En la Edad Media, debido a la dificultad para determinar la labor del traductor, se daban numerosos nombres al arte de trasladar textos de una lengua a otra, con diferentes connotaciones en algunos casos (como la paráfrasis, que incluía notas y diversas explicaciones del texto, por lo que no eran exactamente traducciones). Se consideraba el texto casi como un bien común, siendo también labor del traductor mejorarlo y pulirlo, lo que en algunas ocasiones llevó a traductores o copistas a comenzar a introducir sus propias modificaciones al texto, en algunos casos llegando a incluir incluso pasajes completos. Es en estos casos cuando se habla de *reescritura*. El proceso de *reescritura* está marcado por el carácter del pueblo o sociedad para el que se traduce, produciendo incluso modificaciones en el texto. Un ejemplo lo podemos encontrar en una de las traducciones de *El Buscón*. «La alteración más importante del texto es el cambio sustancial del final de la novela. En el caso de «El Buscón»,

Pablos se enamora de la única hija de un comerciante rico, se embolsa la dote y se convierte en un hombre honesto: no hay viaje a América.» (Rubio Tovar, 2013: 155).

La reescritura puede abarcar diversos procesos, desde simplemente unificar elementos separados, dándoles coherencia, a añadir o eliminar información, según sea necesario dependiendo de la época, avances o situación del país de la lengua meta. Así, tenemos diferentes tipos de reescritura.

Uno de ellos es la *ordenatio*. La *ordenatio* es la manera de reescritura que se da al modificar la estructura de la obra original, ya sea cambiando la forma de los capítulos, su división o añadiendo nuevos. A veces puede ir acompañada de *esplanación* o anotaciones y explicaciones adicionales sobre un tema, aunque suele ser más el caso de textos escolares. La *ordenatio* condiciona la lectura de la obra, al igual que su maquetación, por lo que cuando se da suele ir acompañada por notas y glosas del traductor en las que se explica el por qué de la decisión tomada.

Otros procedimientos de reescritura son la *amplificatio* y la *abbreviatio*. De este manera se añadía o eliminaba información del “arquetipo” original, ya fuera por actualizarlo o por diversos errores en la traducción o en las copias del texto.

Sin embargo, también se dieron otros procesos, como las refundiciones o retraducciones, en las que se vuelve a traducir un texto antiguo o incluso reescribirlo, a veces estando en la propia lengua meta. Esto tiene su explicación en la necesidad de actualizar el lenguaje del texto, así como su contexto o ambientación, con el objetivo de acercarlo a una nueva generación. Este fenómeno se dio con mucha frecuencia en el panorama literario español, en el que los dramaturgos adaptaban piezas famosas del repertorio de teatro clásico español tanto para acercarlo al público del nuevo siglo como para afilar sus plumas y practicar.

Para hacer llegar las novedades del extranjero a una población que mayoritariamente sólo hablaba español es fundamental recurrir a la traducción. Sin embargo, en este contexto, la traducción de las obras de teatro no se limita al trasvase del texto de una lengua a otra. En numerosas ocasiones, el traductor introduce cambios en el argumento o incluso en el mensaje, adaptando la obra más a su gusto. También es necesario tener en cuenta la realidad política y religiosa del país, diferente a la de otros países europeos, por lo que también es necesario adaptar el texto de modo que se acerque más al público español. Este proceso de adaptación puede abarcar desde la traducción literal de los nombres de personajes o lugares al traslado de la ambientación a lugares conocidos y fácilmente identificables para el público español.

La traducción, especialmente de textos franceses, supuso una gran fuente de obras, sobre todo en las dos primeras décadas del siglo XIX. Esto se debe a la fuerte demanda de obras nuevas en cartelera y a que las traducciones, siendo sensiblemente menos costosas que escribir una obra desde cero, estaban razonablemente bien pagadas. Es el mismo caso que se produce

con las llamadas «refundiciones». Al igual que estas, las traducciones sirven como práctica a los autores, por lo que en muchos casos pueden llegar a influenciar tanto sus tramas como su estilo.

Uno de estos traductores fue una figura tan ilustre como Mariano José de Larra, aunque su caso es un tanto diferente al de otros jóvenes traductores. Nacido en Madrid en 1809, su padre fue un médico que apoyaba las ideas del régimen bonapartista, uno de los llamados «afrancesados». Por este motivo la familia dejó España al concluir la guerra de la independencia, cuando Larra contaba con cinco años de edad, para refugiarse en Francia. Así, durante cinco años Larra residió y se formó en Francia, aunque luego continuaría sus estudios en España. Esta formación en ambos países y lenguas hizo no sólo que las dominara a la perfección, sino que comprendiera y conociera la cultura y sociedad de ambos países, además de desarrollar una admiración por Francia que se mantendría también en su vida adulta.

Como ya se dijo, Larra cultivó diversos géneros hasta el momento de su muerte, desde los artículos periodísticos a la crítica literaria pasando por la novela histórica y las piezas teatrales. Comenzó a traducir por su colaboración con el empresario teatral Grimaldi.

*Para él tradujo y adaptó piezas teatrales, entre otros, de Eugène Scribe («Felipe», «El arte de conspirar», «Partir a tiempo»), Victor Ducange («Roberto Dillon, el católico de Irlanda») Casimir Delavigne («Don Juan de Austria o la vocación») y Felicité R. de Lamennais («El dogma de los hombres libres», una de sus traducciones más conocidas). (Hoyos Seijo, 2014: 106)*

Para Larra, a diferencia de otros autores, la traducción no fue tanto una forma de ganarse la vida y comenzar una carrera literaria, sino más bien una «forma de expresión y de hacer crítica política y social, un complemento a su actividad como periodista y a la producción de textos propios.» (Hoyos Seijo 2014: 106)

En la traducción, Larra se distinguió por su deseo de transmitir ideas y pensamientos, escogiendo con cuidado las obras que traducía y negándose a permanecer como un traductor invisible a los ojos del lector, actuando como «traductor divulgador», dejando anotaciones en más de un escrito, como, por ejemplo, la siguiente:

*El traductor de «Las palabras» ha creído indispensable poner, al lado del pensamiento de Lamennais, pensamientos suyos, por más que los reconozca inferiores al que preside a la obra que ha tratado de vulgarizar en España.*

Mariano José de Larra, *Cuatro palabras del traductor*, extraído de (Hoyos Seijo, 2014: 106)

Además, Larra escribió diversos artículos tanto para justificar sus propias elecciones al traducir y plasmar sus pensamientos sobre la traducción como mecanismo de divulgación, como



para criticar con ferocidad traducciones realizadas por otros autores que, a su juicio no eran del todo adecuadas.

*En consecuencia he traducido este libro porque, sean cuales fueren sus doctrinas, pertenezcan al presente o al porvenir, creo que la palabra no puede ser jamás nociva. La mentira impresa y propalada cae por sí sola, y puede ser rebatida con la palabra misma. Por el contrario, la verdad impresa y propalada triunfa sin fuerza de convencer, triunfa sin violentar, y éste es el más bello triunfo posible.*

Mariano José de Larra, «Cuatro palabras del traductor», extraído de (Hoyos Seijo, 2014: 107)

*Rigoletti es el último bufón, sin contar con el autor y el traductor de la piececilla, que son posteriores a él (...) porque los traductores ni siquiera han caído en la cuenta de que esas comparsas numerosas del original son una exigencia forzada del canto; lo cual no existiendo en la traducción, y siendo casi siempre de mal efecto aquella aglomeración de personajes mudos y ridículamente ataviados puede y debe las más veces suprimirse. [...] En fin, «El último bufón» es el último vaudeville traducido por el último traductor.*

«Las fronteras de Saboya, o el marido de tres mujeres. El último bufón. Comedias nuevas traducidas». *El Español. Diario de las Doctrinas y los Intereses Sociales [Madrid]*, núm. 131 (jueves 10 de marzo de 1836). Extraído de (Hoyos Seijo, 2014:107).

## 6.2. Antonio García Gutiérrez

La vida de Antonio García Gutiérrez (1813-1884), que abarcó la mayor parte del siglo XIX, parece en parte propia de una de las grandes obras del Romanticismo, algo apropiado para uno de los autores de mayor éxito del panorama teatral de su época.

Nació en Chiclana de la Frontera (Cádiz), en una época turbulenta y en una provincia que un año antes había presenciado el nacimiento de la Constitución. Cádiz siempre estuvo relacionada con el arte y la cultura y tal vez eso, junto con lo revolucionario de la época, influenciaron a un joven García Gutiérrez para que dejara su hogar en 1833, abandonando los estudios de medicina, y acudir a Madrid en busca de una carrera literaria. Fue así como hizo amistad con los principales autores de su época, como Espronceda y Larra, algunos de los cuales recomendaron al importante empresario del teatro, Grimaldi, la primera comedia que escribió. Aunque esa comedia no llegó a estrenarse, fue suficiente para conseguirle un puesto en la redacción de *Revista Española*.

Su segunda obra, *El trovador*, corrió mejor suerte, estrenándose en 1836 y siendo un éxito tanto de crítica como de público. Este triunfo sin precedentes hizo que su carrera como dramaturgo despegara. El éxito le acompañaría hasta el final de su vida.

En 1844 se marchó a América, residiendo en Cuba y Méjico hasta 1850, cuando regresó a España convertido ya en un autor de inmensa popularidad tanto por sus obras como la adaptación de Giuseppe Verdi de una de ellas como ópera, *Simón Bocanegra* (1843). A ésta se le sumaría la adaptación como ópera de *El trovador*, (*Il trovatore* en italiano, representada por primera vez en 1853)

Sin embargo, pese a su brillante trayectoria, Antonio García Gutiérrez no se dedicó en exclusiva a la escritura de obras de teatro y zarzuelas. Combinó la producción de obras originales con la traducción de los grandes nombres del Romanticismo francés, como Dumas, Lemoine o Scribe (autor de la obra que tratamos en este trabajo), así como con labores diplomáticas en Londres (fue nombrado comisario interventor de la Deuda española en 1856), Francia e Italia (ejerció como cónsul de España en Bayona y Génova). Antes, en 1856, había sido nombrado comendador de la Orden de Carlos III. También consiguió grandes honores en el plano cultural, entre ellos, ser nombrado miembro de la Real Academia en 1862 y director del Museo Arqueológico Nacional en 1872.

Murió en 1884 y su fallecimiento marcó al país entero. En sus obras se puede apreciar cierta ideología liberal que le lo convierten en alguien imprescindible para el Romanticismo español.

### 6.2.1. Poesía

Además de sus dramas históricos y zarzuelas, Antonio García Gutiérrez publicó dos volúmenes de poesía en plena efervescencia romántica, *Poesías* en 1840 y *Luz y Tinieblas* en 1841. Ambas obras contenían composiciones de temas varios en los que se mezclaba lo histórico con lo religioso y lo meramente lírico. También es de mencionar el poema *¡Abajo los Borbones!* (1868), que celebraba el triunfo de la revolución y alcanzó gran popularidad. No obstante, su obra poética no trascendió mucho más. Numerosos autores coinciden en que no fue en la poesía donde García Gutiérrez alcanzó su mayor grado de perfección y belleza lírica, sino en sus dramas históricos, donde la fuerza de los personajes se unía a los versos y les daba un significado aún mayor.

### 6.2.2 *El trovador* y otras obras

Hablar de Antonio García Gutiérrez es hablar de *El trovador*. Su obra más conocida, la que lo catapultaría a la historia el día de su estreno en 1836, cuando el público del teatro *El Príncipe* llamó al escenario al dramaturgo en una ocasión histórica. La que inspiraría a Verdi en la composición de su mítica ópera *Il trovatore*, que tanta fama adquiriría.

Se trata de un drama histórico en el que se mezclan prosa y verso (el autor luego lo refundiría a verso en su totalidad) que narra la historia de la venganza de la gitana Azucena sobre una familia de la nobleza aragonesa, así como la lucha del trovador Manrique, hijo de la gitana, por conseguir el amor de la joven Leonor contra el que luego se revelaría como su hermano, don Nuño de Artal. La historia, ambientada en el Aragón del siglo XV, reúne todos los requisitos de un drama histórico que luego ayudarían a consolidar el género, bebiendo además de fuentes del calibre del *Macías* de Larra y del *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas. En ellas se inspira sobre todo para la concepción de un héroe, Manrique, que no duda en enfrentarse a la adversidad e intentar superar los problemas debidos a su linaje y la sociedad con tal de obtener el amor de su amada. También se puede notar en ella el peso del destino, un destino firme, férreo e inamovible que al final termina alcanzando a su protagonista, que muere ejecutado a manos de su propio hermano como resultado de la maldición de la gitana. En la obra se dejan ver ciertas ideas liberales, de nuevo ligadas al personaje de Manrique, pero también se puede observar cierta innovación en los personajes femeninos. La gitana Azucena es un personaje original dentro del panorama español. Esto se debe no sólo a su gran fortaleza y capacidad para movilizar la trama, ya que su venganza es el hilo conductor, y cómo está dispuesta a todo para conseguirla, incluyendo mentir y consagrar una gran parte de su vida, además de sacrificar a alguien de quien se ha ocupado toda su vida, sino también a «su condición de mujer proscrita y ser un emblema de la libertad» (Huerta Calvo. 2014: 36). No obstante, también se puede percibir

cierta innovación en el personaje de Leonor, que manifiesta rebeldía y determinación mientras está en el convento, recita unas líneas sobre el amor que pueden ser consideradas rompedoras en su época.

Sin embargo, no es ésta la única obra a destacar en una vastísima producción teatral. Siguiendo la línea del drama histórico encontramos *Simón de Bocanegra*. Aclamada con frecuencia como la mejor de sus obras, sigue la historia de un pirata que narra a convertirse en Duque de Génova, un ser humano más allá de un personaje, con todas sus contradicciones, que al mismo tiempo exalta la lucha contra la clase de la nobleza. También fue adaptada por Verdi en una ópera que lleva el mismo nombre. Tampoco se pueden omitir las numerosas zarzuelas ni parodias, como *Los hijos del tío Tronera*, sobre su propia obra, *El trovador*. Se puede decir en conjunto que García Gutiérrez fue uno de los mayores contribuyentes al teatro de su época con unas obras que nunca dejaron de conquistar al gran público.

### **6.3. Estelle ou le père et la fille**

La obra a estudiar es una comedia en dos actos según la edición en español y en un acto según la edición francesa estrenada en 1834 en Francia, representada por primera vez en España en 1840. Se trata en conjunto de una típica comedia de vodevil, accesible para el gran público por estar ambientada en el entorno y época actual y con un final feliz y justo para todos sus personajes. Como su objetivo, como el de las pequeñas piezas de teatro, era entretener al público durante el intermedio de la obra que se seguía en esos momentos, cuenta con un argumento fácil de seguir y con numerosas canciones y piezas en verso intercaladas a lo largo de toda la obra.

#### **6.3.1. Eugène Scribe**

El autor de la obra, Eugène Scribe, fue sin duda uno de los más prolíficos de la historia del teatro, llegando a firmar en torno a quinientas piezas. Con una firme pasión por el teatro que le llevó a escribir desde que era muy joven, comenzó en plena Restauración una carrera prometedora. Su primera obra, la comedia *Une nuit de la garde national* se estrenó en 1815 y fue el primer paso de una carrera exitosa tanto en Francia como en el extranjero, donde su obra se expandió gracias a la labor de los traductores, pero también por sus colaboraciones con otros medios y parte de artistas como Verdi. En la mayor parte de sus obras, muy apreciadas por su público, se puede apreciar un esquema similar. Este se basa en un principio a partir de un suceso en apariencia simple y sin importancia que va creciendo poco a poco hasta dar lugar a una trama complicada que, no obstante, acaba resolviéndose felizmente.

No obstante, pese a este gran éxito en su tiempo, su popularidad no se mantendría a lo largo de la historia, siendo la mayor parte de sus obras olvidadas.

#### **6.3.2. Sobre la obra**

Un hombre se recluye en su castillo de los Pirineos, rechazando la compañía de todos salvo la de su hija, a la que ni siquiera dirige la palabra. En ese contexto, un joven marino, amigo de la misma, acude a verle para pedir la mano de la chica en matrimonio, al mismo tiempo que un viejo amigo se presenta en respuesta a una misteriosa carta sobre cuestiones jurídicas. Ése es el argumento de esta pequeña obra, cuyo misterio se va desarrollando con un estilo ágil que hace pensar en otros grandes autores del siglo XIX como Alejandro Dumas. Las acotaciones, sin ser excesivas como en otros autores, cumplen con su función a la perfección, la de dar una idea del entorno en el que se mueven los protagonistas, así como de sus acciones, sin caer en una longitud excesiva o en un estilo literario en exceso y poco adecuado para una posible representación. Así mismo, se reproduce con fidelidad la vida de la sociedad de su época, tal vez

cayendo en algunos estereotipos, como el del militar dado a los excesos y a batirse. Estos estereotipos también pueden verse en los cuatro personajes principales.

De monsieur de Soligni se puede decir que es el protagonista de la obra. Un hombre ya mayor, rico, en apariencia malhumorado continuamente, pero capaz de sentir un gran amor por su hija a la vez que se preocupa profundamente por su honor, lo que remite a otros personajes del teatro francés del siglo XVII, en especial a los de Molière (podemos encontrar ciertas semejanzas, por ejemplo, entre él y Argan, protagonista de *El enfermo imaginario*). No hay que olvidar que el Romanticismo en general y no sólo en España bebe de la tradición de cada país. Las grandes obras del teatro francés son, por supuesto, una fuente inspiración para los autores del siglo XIX.

A continuación está Estelle, la hija. De nuevo, en ella se pueden encontrar muchas características del arquetipo de personaje femenino de la época. Joven, hermosa, dotada para el baile, la música y otros talentos femeninos, lo que más destaca en ella es su amor y obediencia filial a toda prueba, así como su dulzura, amabilidad y buen carácter.

Junto a ellos tenemos a monsieur de Furmichon, el notario, y a Raymond, el joven pretendiente de Estelle.

El primero se muestra como un amigo fiel, leal, pero también dispuesto a luchar para evitar la injusticia, como se espera de un funcionario honesto y de alguien que aprecia a la familia. Es especialmente interesante cómo consigue ser un apoyo para todos los personajes, tanto el padre como la hija como el pretendiente, a pesar de la diferencia de intereses de todos ellos. Además, monsieur de Furmichon actúa como la base de sentido común y buen juicio de la obra, siempre dispuesto a escuchar y hacer que impere el buen juicio y la razón entre unos personajes a veces ofuscados por sus propias emociones.

El segundo, por otra parte, se puede definir como un personaje típico de este tipo de obras. Un galán joven, apuesto, con todas las virtudes que debe tener alguien de su posición y, por supuesto, enamorado de Estelle. Sin embargo, como ella, también da muestras de obediencia y amor filial al estar dispuesto a batirse en duelo cuando se insulta el honor de su padre. Podemos considerar en ese aspecto que, en cierto modo, Estelle y él son dos partes de un todo que sería la representación de dos jóvenes ideales en el siglo XIX. Sin duda, en ese aspecto pueden ser tomados como modelo de buena conducta y carácter.

Además de estos cuatro personajes también se puede mencionar a Renaud, el criado de monsieur de Soligni, aunque tiene un papel mucho más secundario que el resto, limitándose exclusivamente a llevar a cabo sus funciones y obedecer al señor de la casa.

En cuanto a la estructura de la obra, como se dijo más arriba, está dividida en dos actos según la edición española de 1852. El primero abarca desde la llegada al castillo del notario y Raymond al castillo a la confesión de las intenciones de monsieur de Soligni de desheredar a su hija, dejando claras las dudas de éste sobre su paternidad. El segundo acto retoma este punto

hasta la resolución del conflicto, que culmina con la reconciliación entre padre e hija, la revelación de la identidad de ella y la promesa de boda entre ella y el joven Raymond. En ambos actos se intercalan con frecuencia en el original francés canciones entre las intervenciones en prosa.

En la obra podemos encontrar dos temas fundamentales: el honor y, especialmente, la obediencia y el amor paterno-filial. Este último es, con diferencia, el más importante de la obra, por el cual se produce el conflicto, reflejado especialmente en los personajes de monsieur de Soligni y Estelle y, de un modo más secundario, en Raymond. De manera más transversal se puede vislumbrar el tema de la justicia y el buen hacer de un funcionario público.

Se puede decir en conjunto que es una obra agradable, destinada más a distraer y hacer pensar en un tema de manera ligera que a causar una gran impresión en el gran público.

### 6.3.3. Comparación de la obra y su traducción

#### 6.3.3.1. Primer Acto

El primer acto de la obra consta de ocho escenas en las que se introducen los personajes de la obra y el conflicto. A continuación se presentará la comparación y análisis del original con la traducción realizada por García Gutiérrez.

##### 6.3.3.1.1. Escena I

En esta primera escena se narra la llegada del joven Raymond al castillo donde residen monsieur de Soligni y su hija. Además de presentar el escenario, se hace un primer acercamiento al conflicto a través de las palabras del criado Renaud, que manifiesta que el señor de la casa no está dispuesto a recibir a nadie y que hace años que no ve a nadie en ese castillo, además de un marcado desconcierto al comprobar que el joven Raymond ha conseguido llegar hasta allí debido a que «el puente levadizo estaba echado» según la traducción de García Gutiérrez.

Lo primero que llama la atención en esta primera escena es que se ha traducido el nombre del galán, que sería *Raimundo* en la versión española. Esto está relacionado con la tendencia propia de la época de traducir tanto los nombres propios como los lugares. Sin embargo, llama la atención que no se haya traducido el apellido del criado, *Renaud*, sin duda por no haber equivalente en español o por no tener un significado concreto.

Se trata en general de una traducción escrupulosamente fiel a la obra original, sin llegar a pecar de la literalidad que podrían adolecer otras traducciones, dando soluciones adecuadas y de acuerdo a la época en la que se hizo. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en la solución dada a la palabra *maître*<sup>1</sup>, que, aunque en una primera acepción esté relacionada con el dominio de una materia concreta, en una segunda está más ligada a la posición de amo y señor de una propiedad o de un sirviente, que es la traducción por la que opta García Gutiérrez.

Otra traducción posible según el diccionario Larousse es la de maestro o en general profesional relacionado con la educación, aunque, como se puede ver, no se la solución más adecuada para este caso concreto.

Podemos ver también que, lejos de sustituir la palabra «concierge» por «portero» u «amo de llaves», dependiendo de gustos, el traductor opta por mantenerla, conservando incluso la ortografía francesa, «conserge». A lo largo de la obra se verán pequeños cambios como este en varias palabras, en especial intercambios de la grafía x por la s.

---

<sup>1</sup> Para más información véanse las diferentes acepciones de la palabra *maître* en el diccionario monolingüe *Larousse online*.



Más interesante es, sin embargo, lo que hace García Gutiérrez con la siguiente línea pronunciada por Renaud: «Si monsieur s'en aperçoit, le vieux concierge será renvoyé.» en el original francés. Antes de continuar es necesario aclarar que en francés, según el diccionario monolingüe Larousse online, el verbo *renvoyer* presenta entre sus acepciones tanto la de volver a enviar a alguien a un lugar (primera acepción) como la de despedir (*licencier*) a alguien de su puesto de trabajo. Así, aunque la traducción literal sería *a priori* la de «Si el señor se da cuenta, volvería a mandar al viejo conserje.», García Gutiérrez opta por traducirlo guiándose por la otra acepción, la de despedir, de modo que tenemos lo siguiente «Si mi amo lo llega a saber, despide inmediatamente al conserje, y eso que hace años que le tiene en casa». De este modo, el autor no sólo da un matiz diferente, sino que también da una idea del carácter firme y en cierto modo aterrador de monsieur de Soligni. También es interesante percibir cómo García Gutiérrez elimina el adjetivo *viejo* de la frase para sustituirlo por un pequeño matiz de su propia cosecha «*que hace años que le tiene en casa*». No se limita a una simple solución por compensación, eliminando una parte de la frase para luego añadirla en otro lugar, sino que con ese «*que hace años que le tiene en casa*» añade información que no se ha dado por el autor y que, según cómo se analice el texto puede no ser cierta, ya que según Scribe, monsieur de Soligni y Estelle llevan dos años residiendo en ese castillo en los Pirineos, pero no se especifica cuánto tiempo hace que contrataron a ese conserje.

#### 6.3.3.1.2. Escena II

La segunda escena arranca con la llegada de un nuevo personaje, el notario Furmichon, que confunde a Raymond con parte de los habitantes del castillo para luego prometer conseguirle una audiencia. Para ello se vale tanto de su dignidad de notario de Su Majestad como de su amistad con monsieur de Soligni, aunque en ese momento aún no se ha revelado ese dato. En el transcurso de esa conversación se oyen unos tiros que ellos al principio atribuyen a una situación peligrosa, aunque finalmente se trata del *conserje* persiguiendo a algún animal.

Al igual que en la escena anterior, podemos ver una traducción muy fiel sin llegar a ser literal, siempre buscando la naturalidad. Continúa la mecánica de traducir los nombres y eso se puede ver en el nombre del *conserje*, *Michel*, que pasa a ser *Miguel*, nombre más familiar para todos los hispanohablantes. En esa misma intervención de Renaud se dice en el original francés sobre el conserje que «il aura aperçu un isard», es decir, un rebeco, animal similar a una cabra montés o íbice ibérico. De esto dice García Gutiérrez que «habrá visto algún jabalí». Se trata de dos animales muy diferentes, de modo que en principio no hay lugar a error. Es posible que haya decidido sustituir el íbice por un jabalí por considerarlo una pieza de caza más apropiada o simplemente por gusto.

No obstante, en esta escena se verá algo que se convertirá en habitual en toda la obra y es que García Gutiérrez no ha traducido la canción que acompaña a la explicación de Renaud

sobre el paradero del conserje. Este acompañamiento musical resulta habitual en este tipo de piezas y por eso puede desconcertar que García Gutiérrez haya optado por omitirlas, especialmente si, como en este caso, que no cuenta más de ocho versos, son cortas. Desde el punto de vista del traductor, sin embargo, es posible entender esta decisión ya que la traducción de textos en verso es sensiblemente más difícil que la de textos en prosa. Es necesario prestar atención al ritmo, la rima y ser capaz de trasladarlas a la lengua de llegada. En este caso, además, también habría que tener en cuenta la melodía, pues este texto estaba pensado para ser cantado. Tal vez, si no iba a cantarse en su representación en español, esta serie de razones bastaran para convencer a García Gutiérrez de no traducirla. Otra posible razón además podría estar relacionada con el público que acudía al teatro. Aunque en esa época se produjo una «democratización» del teatro, la mayor parte del público seguía siendo gente de clase media-alta que, por supuesto, sabía francés. Sabrían además que la obra era de Scribe y tal vez por eso también valorasen más que no se tradujeran los versos.

#### 6.3.3.1.3. Escena III

En la escena III se revelan varios detalles que influirán más adelante en la trama de la obra. Continúa la conversación entre Raymond y el notario Furmichon mientras Renaud va a buscar a monsieur de Soligni. El notario reitera su deseo de ayudar y servir en lo que pueda a Raymond, pero esta vez se le añade una explicación y es que dicho notario también tiene un hijo muy joven en el ejército. Este personaje aparecerá más adelante en la trama, aunque no se le llegue a nombrar. En esta escena, además, se puede ver algo del carácter de Furmichon, en especial su bondad y deseo de ayudar a los jóvenes, que luego será determinante.

Lo más interesante de esta escena, que en esencia mantiene el mismo estilo de traducción que las anteriores, es cómo se han traducido algunos nombres. Tenemos en primer lugar el nombre de un río de la región, Gave, que se ha dejado tal cual, probablemente por no tener una solución cercana en español. El caso de la región, Jurançon, traducido por Juranson, es ligeramente diferente, ya que ha sufrido una adaptación ortográfica al español, aunque en esencia siga siendo el mismo (el mismo caso que el de, por ejemplo, el nombre de monsieur de Soligni, que en la traducción de García Gutiérrez aparece como *Soliñi*). Se trata de algo común en la época. Sin embargo, en cuanto a nombres de lugares, en esta escena el mayor cambio se ve en el que sufre el de la localidad de Bagnères, lugar donde el autor sitúa la base militar del hijo del notario, y que García Gutiérrez traduce por *Bañeras*.

Sin embargo, en cuanto a nombres en general se refiere, no es éste el caso más peculiar de esta escena. Ese honor corresponde a la traducción que se hace del nombre del hijo del notario. En el original francés, el nombre de este personaje es *Hector*, como el príncipe troyano al que se enfrentara Aquiles en *La Ilíada*. Lo llamativo de este caso es que, aunque existe un equivalente en español para este nombre, Héctor, García Gutiérrez opta por nombrar a este

personaje como *Enrique*. Esta solución resulta aún más llamativa si se tiene en cuenta que en escenas posteriores Scribe introduce un juego de palabras relacionado con el príncipe troyano y su mujer, Andrómaca, imposible de trasladar si se mantiene el nombre de Enrique. El motivo de esta solución de traducción es un misterio, aunque tal vez esté relacionado con el poco tiempo de que disponía el autor para la misma.

Al margen de las cuestiones sobre los nombres, queda otro detalle a comentar en esta escena. Tras la explicación del notario sobre su hijo y la disputa en la que entró, aparece otro texto en verso, probablemente para ser cantado, en el que describe el carácter de su hijo. Un poco antes de esa explicación, de nuevo hablando de su hijo, hay otro fragmento en verso en el que Furmichon aclara por qué ayuda a los militares jóvenes. En este caso, en lugar de omitirlo directamente, como ocurrió en la anterior escena, García Gutiérrez opta por no incluir el segundo, el que habla del carácter del hijo de Furmichon y adaptar a prosa el primero, de modo que los versos siguientes:

*FURMICHON:*

*Quand un militaire, un jeune homme  
Paraît à mes yeux attendris,  
Sans m'informer comme il se nomme,  
Je l'aide autant que je le puis;  
D'avance il est de mes amis!...*

*Raymond:*

*Eh, quoi, monsieur, sans le connaître?...*

*Furmichon:*

*S'il a besoin d'un appui...me voilà!  
Je le soutien, en me disant: Peut-être  
Un autre à mon fils le rendra!*

Quedan de este modo:

*FURMICHON: Tengo un hijo de diez y ocho años, oficial de dragones: me muero por los jóvenes militares... así es que, cuando encuentro a alguno, sin informarme de su nombre, me decido a protegerle...*

*RAIMUNDO: Es posible?*

*FURMICHON: Sí por cierto; le sirvo con gusto haciéndolo, me cargo que mi hijo se verá algún día en el mismo caso y agradeceré que le protejan.*

#### 6.3.3.1.4. Escena IV

En esta escena hace su primera aparición la hija de monsieur de Soligni, Estelle, que en la traducción de García Gutiérrez es adaptado, como otros nombres de personajes, al español, pasando a ser *Estela*. Se dan algunos detalles que son importantes para la trama, como la explicación de cómo se conocieron Raymond y Estelle (viejos amigos de la infancia que se veían todos los días a raíz de un viaje del padre de la joven, amigo a su vez del padre de Raymond), así como las motivaciones de Raymond para haber acudido a ese castillo y para permanecer en la Marina: alcanzar una alta posición que le permita casarse con Estelle, ya que, mientras ella procede de una familia rica, él, según dice, no tiene nada que ofrecerle. Además, Estelle comenta la conducta de su padre que, para sorpresa de todos, ha dejado de dirigirle la palabra desde hace dos años a causa de un extraño descubrimiento. La escena concluye cuando, finalmente, llega el padre de la joven y Raymond abandona la sala, con cierta burla por parte del notario Furmichon.

La traducción de esta escena presenta, en algunas intervenciones, pequeños cambios que, no obstante, pueden cambiar ligeramente el matiz de lo que se dice. Esto se puede ver en el momento en el que Furmichon pregunta a los jóvenes cuándo se conocieron ya que, mientras en el original francés Estelle declara que son amigos de la infancia, en la versión de García Gutiérrez simplemente se dice que se conocen desde hace tiempo. Poco más tarde, mientras se desarrolla esa parte de la conversación, en concreto mientras Raymond explica que veía a Estelle y su madre todos los días, hay una pequeña intervención de la joven («*C’était notre chevalier...à moi surtout; il ne me quittait pas*»), que García Gutiérrez decide omitir. Otra pequeña modificación en este mismo sentido se hace en la intervención de Raymond, en la que, tras explicar sus planes de convertirse en almirante o morir en el intento, según el original francés dice a Estelle: «*Oui, mademoiselle... c’est là tout ce que je vous demande, attendez-mois jusque là.*», que García Gutiérrez decide sustituir por «*Sí, encantadora Estela; únicamente os pido que no me olvidéis.*», que exige un menor compromiso que la petición en francés. A continuación sigue una pequeña conversación en verso entre Estelle y Furmichon sobre las virtudes y carácter de Raymond, que el dramaturgo español omite finalmente de la obra.

En general, los mayores cambios que se dan en la escena IV son omisiones, especialmente en las intervenciones de Estelle, que explican lo que ha ocurrido con su padre y su cambio de carácter. De estos fragmentos, largos y más pesados que los ágiles diálogos, con frecuencia se omiten partes que para el espectador no son necesarias para entender la trama y, no obstante, de permanecer ahí podrían convertir la escena en algo tedioso. Un ejemplo de esto es la enumeración de caprichos con los que monsieur de Soligni consentía a su hija, o la existencia de una tía de Estelle, hermana de su madre, que no tienen ningún papel en la trama. También podemos encontrar estas pequeñas omisiones en otros personajes. Por ejemplo, se

omite que el barco que dirige Raymond zarpará de Bayone al día siguiente, pues ya se dijo antes que el joven no disponía de mucho tiempo y que pensaba zarpar en un largo viaje.

Por supuesto, los dos nombres de lugares que aparecen, Bayone y Navarin (Navarino en español, lugar en Grecia donde se produjo en 1827 la célebre batalla de Navarino, a la que hace referencia Raymond), están traducidos.

### 6.3.3.1.5. Escena V

Finalmente, hace su entrada monsieur de Soligni, que recibe cálidamente a monsieur de Furmichon. Asimismo queda patente la frialdad con la que trata a Estelle, recurriendo al tratamiento de cortesía, cuestionando la orden que da a Renaud sobre la habitación asignada a Furmichon para que se quede un par de días.

No hay mucho que decir de la escena, salvo del tratamiento de cortesía. Para el siglo XIX ya se utilizaba en España *usted*, derivada de formas como *vuesa merced*, aunque, a diferencia de éstas, utilice la tercera persona verbal en lugar de la segunda persona plural. Sin embargo, García Gutiérrez mantiene el *vous* francés, que también recurre a la segunda persona plural, en su versión en español, traduciéndolo como *vos*. Esto, que podría ser justificable dependiendo de la ambientación de la obra (en una obra anterior al siglo XVIII tendría sentido mantener el *vos* como forma de cortesía), es, en esta obra concreta, un error o anacronismo, ya que se ambienta en plena Restauración borbónica.

La otra cosa que destaca de esta escena es que, de nuevo, vuelve a haber intervenciones en verso que García Gutiérrez decide omitir. Sin embargo, en este caso su ausencia puede ser un tanto más problemática, ya que expresan los pensamientos de los personajes que en ese momento se encuentran en escena, es decir monsieur de Soligni, Estelle y Furmichon y además sirven para cerrar la escena y dar paso a un punto culminante del primer acto de la obra. En el caso de Soligni, estos pensamientos se centran especialmente en la cólera que siente y que opta por ocultar:

*Contrainte sévère,  
Funeste rigueur,  
Cachons ma colère  
Au fond de mon coeur*

Estelle, por su parte, manifiesta cierta resignación ante la imposibilidad de acercarse a su padre, sabiendo que ella no puede hacer nada para solucionar esa sensación:

*Vainement j'espère  
Attendrir son coeur;*

*Rien ne peut d'un père  
Calmer le rigueur*

Furmichon, por su parte, firme en su papel de defensor de la juventud, confía en poder averiguar el misterio de la cólera de monsieur de Soligni, así como saber apaciguarla:

*Je saurai, j'espère.  
Lire dans son coeur,  
Je saurai d'un père  
Calmer le rigueur*

Antes de este final había dos pequeñas intervenciones en verso de Estelle y Furmichon en las que este último pregunta a la joven qué piensa hacer, obteniendo como única respuesta obedecer y aguantar, muy en su línea de hija ideal y modelo de fidelidad filial. Sin embargo, García Gutiérrez opta, quizá por la dificultad de trabajar por los versos y por darle más agilidad, por dejarlo en una escueta pregunta de Estelle a Furmichon («¿Lo habéis oído?») antes de abandonar la escena siguiendo las órdenes de su padre.

#### **6.3.3.1.6. Escena VI**

Tras seis escenas hablando sobre el repentino cambio de monsieur de Soligni hacia todo el mundo y, en especial hacia su hija, Estelle, el misterio queda finalmente resuelto. Monsieur de Soligni revela a Furmichon su intención de concederle toda su herencia ya que, según dice, está convencido de que Estelle no es su hija, sino de un viejo amigo que aprovechó una de sus numerosas audiencias. Según explica, averiguó eso a través del testamento de su mujer (ya fallecida) en la que, en caso de que él no volviera de su último viaje, dejaba a su hija bajo el cargo de ese amigo. La respuesta definitiva la halló en una carta de ese amigo dirigida a la madre de Estelle en el que decía que había engañado a Monsieur de Soligni durante mucho tiempo. Furmichon, por supuesto, rechaza la idea de culpar a Estelle por ello y propone casar a la joven, consiguiendo arrancar además a monsieur de Soligni una dote generosa, al menos en la versión francesa, ya que en la española la escena concluye antes de que puedan terminar de negociar el importe de la misma.

El tratamiento de esta escena es muy similar al de la escena IV, tal vez porque en cierto modo son parecidas. En ambas, los personajes principales dejan salir sus sentimientos e ideas, de modo que el público pueda saber más sobre el desarrollo de la obra. Ambas son largas y por eso el autor se ve en el deber de agilizar algunas partes que puedan ser más pesadas para el espectador medio. También sigue habiendo pequeños cambios, no obstante, como cuando monsieur de Soligni manifiesta que no intervendrá en la boda de su hija. Mientras que en la

versión francesa lo hace utilizando signos de exclamación («*Moi! ...me moler de son mariage!*») dándole un claro matiz de indignación ante la sola idea de involucrarse, García Gutiérrez da una solución en un tono mucho más frío y neutro: «*Yo... yo no intervengo en su casamiento.*» Este cambio, que puede parecer pequeño y sin importancia, puede cambiar la percepción de los espectadores sobre el personaje en cuestión. Se aclarará este punto más adelante.

La primera de estas omisiones de información importantes va ligada al hijo de Fumichon, cuyo cambio de nombre ya se comentó en la Escena II. En este caso, sin embargo en el original francés se produce un breve diálogo entre Fumichon y monsieur de Soligni comparando al hijo de este primero, Héctor, con la hija de Soligni, Estelle. De este diálogo se concluye en el original francés que Héctor es un joven generoso e incluso algo derrochador e incluso que «*il ne manque pas d'Andromaqes*» y, mientras que Fumichon está preocupado por el carácter de su hijo, monsieur de Soligni aprovecha para narrar las virtudes de tener un hijo varón, sin disimular el resentimiento que siente hacia Estelle. Esta intervención no aparece en la versión en español de García Gutiérrez (y tal vez esa sea la explicación del cambio de nombre del personaje aludido), que continúa directamente con la petición de Soligni sobre su herencia.

A lo largo de las intervenciones siguientes, en las que Soligni narra su triste historia a su amigo, con largas intervenciones llenas de sentimiento que, de no ser por las ocasionales interrupciones de Fumichon con preguntas breves, podrían pasar por un monólogo. García Gutiérrez, sin embargo, opta por cortar las partes en las que Soligni no narra la historia propiamente dicha, sino que expresa sus dudas, miedos y lo que sintió en aquellos momentos, de nuevo por cuestiones de agilidad en el desarrollo de pieza. También se producen recortes en algunas de las contestaciones de Fumichon, en la que intenta tranquilizarle y asegurarse de que no se arrepiente, así como la omisión de un pequeño diálogo en verso sobre la facilidad para encontrar a alguien dispuesto a aceptar una fortuna.

También se producen omisiones al final de la escena, cuando se está negociando el valor de la dote que monsieur de Soligni está dispuesto a conceder a Estelle. En la original francesa dicha dote comienza en cincuenta mil francos, asciende a cien mil y termina finalmente en doscientos mil francos, incluyendo una intervención en verso sobre la necesidad de dar una dote adecuada a la fortuna de Soligni. En la traducción de García Gutiérrez, sea por un fallo en el momento de traducir la cifra o por otros motivos, la cantidad de la dote parte de unos mil francos y pasa luego a cien mil. Sin embargo, antes de que el reproche de Fumichon sobre lo exiguo de esa dote dada la fortuna de monsieur de Soligni llegue a materializarse en la llegada a los doscientos mil francos, la escena termina. Estelle reaparece de nuevo, dando paso a las escenas finales del primer acto.

### 6.3.3.1.7. Escenas VII, VIII y Escena I del segundo acto (según García Gutiérrez)

Estelle vuelve a hacer acto de presencia para anunciar tanto a monsieur de Soligni como a Furmichon que hay un joven buscando a este último. Se trata de Raymond, a quien Furmichon aprovecha para describir como un buen pretendiente para Estelle, consiguiendo que este último le reciba tras cierta reticencia que el notario soluciona anunciando su intención de volver a su casa en la siguiente intervención:

*FURMICHON (prennant son chapeau et sa canne qui sont sur la table, et prêt à sortir): Alors, puisque je ne peux recevoir mes amis chez toi...*

*SOLIGNI: Où va-tu?*

*FURMICHON: Le recevoir chez moi! Je pars avec lui...*

Consiguiendo de este modo que monsieur de Soligni acepte ver a Raymond. Al mismo tiempo, Soligni reconoce que ha sido injusto con Estelle, aunque sigue considerando que no es su hija y resuelto a desheredarla. Furmichon mantiene su decisión sobre aceptar dicha herencia, considerándolo una injusticia.

Es curiosa la traducción que ofrece García Gutiérrez de esta escena. Aunque *a priori* no se distingue ningún cambio importante del texto original francés (ninguno más allá de alguna reformulación o de invitar a Raymond a comer en lugar de a cenar, como dice el texto de Scribe) cuando se comparan ambos se puede ver que hay una ligera diferencia en el final de la escena que también cambia la escena VIII y por ello se comentarán en el mismo apartado.

Mientras que el final de la escena VII del texto original francés es Estelle partiendo en busca de Raymond, García Gutiérrez hace que en su traducción dicha escena concluya con monsieur de Soligni y Furmichon discutiendo a causa de la herencia de Soligni. Sin embargo, en la traducción de García Gutiérrez, la cuestión de la herencia no se vuelve a tocar, ni en esa escena ni en la siguiente, dejándola para la primera escena del segundo acto, aunque en la versión original francesa la discusión continúa durante toda la escena VIII, concluyendo de este modo:

*SOLIGNI: Tu acceptes donc?*

*FURMICHON: J'aimerais mieux mourir.*

*SOLIGNI: Et moi, j'aimerais mieux anéantir ma fortune, la détruire, la jeter au feu... (jetant un coup d'oeil sur la table, vivement) ou plutôt, je ne plus besoin de toi... (montrant la table) j'ai là ce modèle d'obligation.*

*(Il va s'asseoir à la table)*

*FURMICHON: Que veux tu faire?*



*SOLIGNI: Cela ne te regarde pas.*

Al perder esta intervención o, más bien, trasladarla al segundo acto, García Gutiérrez gana probablemente en agilidad, pero resta, tal vez, suspense al final de ese primer acto.

Aunque no es éste el único cambio que se produce. En lugar de mantener esta escena, dejando la marcha de Estelle en la escena VII, García Gutiérrez opta por trasladar ese momento, así como la pequeña conversación que mantiene con Furmichon, a la escena VIII, ocupando así el lugar de la intervención antes citada. De este modo, ambas escenas quedan más ordenadas, dando lugar a situaciones establecidas con más claridad.

Así, en la traducción de García Gutiérrez, monsieur de Soligni deja la escena en la escena VII mientras que en la obra original francesa lo hace en la escena VIII, cerrando así el primer acto. García Gutiérrez opta por cerrarlo con la intervención de Estelle y Furmichon, intervención que por otra parte es completamente diferente a la de la obra original francesa:

*ESTELA: Dios mío, riñen!*

*FURMICHON: No temáis, que esto no es nada. Decidle que venga dentro de media hora.*

*ESTELA: Sí, señor, está en el patio, pero no se atreve a subir...*

*FURMICHON: Vamos, tendré yo que ir a animarle. No necesitaría tanto mi hijo Enrique, que es una pólvora junto al fuego.*

*Estela: Sí, animadle mucho, porque si no, lo que es por él, no nos casamos en la vida.*

Siendo la conversación del texto francés la siguiente:

*ESTELLE: Voilà qu'ils se disputent!*

*FURMICHON (allant à ESTELLE): N'ayez pas peur! cela s'arrange! allez le chercher... qu'il vienne!*

*ESTELLE: Oui, monsieur... il est là dans l'autre appartement.*

*FURMICHON: Eh bien! qu'il paraisse!*

*(Elle sort un instant par la porte à droite)*

Es posible encontrar grandes diferencias entre estos fragmentos, pese a que a priori deberían ser idénticos, salvo por estar en lenguas diferentes. Además del pequeño detalle de dejar a Raymond en otra habitación o en el patio, en el caso del texto francés y español respectivamente, encontramos diferencias notables especialmente en las palabras de Estelle. Mientras que en el texto francés se limita a informar sobre dónde está Raymond, en el español

llega a pedir a Furmichon que le anime ya que, de lo contrario ve difícil que se casen. Se trata de un añadido de García Gutiérrez que, a la vez que da más carácter a Estelle, pone de manifiesto sus intereses y resalta un tema que había permanecido como secundario en el texto original de Scribe: el amor que siente por Raymond. En cierto modo, tiene sentido que, siendo la época del Romanticismo y de la exaltación de los sentimientos, García Gutiérrez decida añadirle este matiz, a pesar de modificar el original. Es posible que también sea así más acorde al gusto del público español. Más importante que esto parece, en cierto modo, que Estelle aparezca como una persona menos tímida y más segura de lo que quiere, siempre sin dejar de lado el ser la hija ideal y modelo de joven de la época. Lejos de ser el personaje asustado de Scribe, con la traducción de García Gutiérrez, Estelle se convierte en alguien con un objetivo que desea cumplir (además de descubrir qué le ocurre a su padre): casarse con Raymond, lo que contribuye a darle complejidad y acercarla al gran público.

También es de notar la alusión que en el texto de García Gutiérrez hace Furmichon a su hijo, comparándolo con Raymond. Se puede interpretar como una suerte de compensación por los momentos en los que se omitieron fragmentos sobre este hijo (Enrique, recordemos, en el texto de García Gutiérrez, en lugar de Hector, como se llamaba en el original) en el texto español. Esta alusión, si bien no es tan amplia como la de Scribe, da una idea sobre el carácter impetuoso de este personaje y, más importante aún, lo pone como contraste a Raymond, más tranquilo y tímido. Dado que, al final de la obra se volverá a nombrar al hijo de Furmichon, e incluso llegará a tener cierto papel en la trama, a pesar de no llegar a aparecer, esta compensación con comparación se hace aún más interesante y necesaria para el propio interés del desarrollo de la obra y del tratamiento de los personajes.

### 6.3.3.2. Segundo Acto

El segundo acto consta según la versión de García Gutiérrez de XIII que conducen al clímax de la obra y, finalmente, a la resolución del conflicto. Al igual que en el caso anterior, presentamos a continuación la comparación y análisis del original con la traducción que ha realizado García Gutiérrez.

#### 6.3.3.2.1. Escena I

La primera de este primer acto (escena IX según Scribe) y la segunda según la versión de García Gutiérrez, comienza con la aparición de Raymond, que, animado por Estelle y Furmichon, se dispone a presentarse ante monsieur de Soligni para solicitar su consentimiento para casarse con Estelle.

Al igual que en casos anteriores, aunque en general la escena mostrada es idéntica a la del original francés, la traducción de García Gutiérrez presenta cambios. El más notable puede ser la ausencia de las intervenciones en verso al final de la misma, que en el texto francés sirven para mostrar de una manera más clara los pensamientos de los personajes. García Gutiérrez opta por mantener algunas de ellas en el diálogo, como las de Furmichon, diciendo a Estelle que salga y animando a Raymond respectivamente, o la de Estelle, expresando la esperanza de que su matrimonio la ayude a reconciliarse con su padre:

*FURMICHON (à ESTELLE): Pour nous, partons... Vous ne pouvez, ma chère  
Entendre ici ce qu'il va demander*

*...*

*Avancez, allons, du courage!*

*N'allez pas trembler devant lui;*

*Et soyez, pour ce mariage,*

*Comme en face de l'ennemi*

Quedaría convertido en lo siguiente:

*FURMICHON: [...] Valor... no hay que temblar; es necesario que os presentéis ante él con firmeza... como si estuvierais delante del enemigo.*

*[...]*

*Venid, hija mía, vos no debéis oír esto.*

El notario, además, en el texto original francés vuelve a aludir a su hijo para compararlo con Raymond, que tiene un carácter más tímido, alusión que mantiene García Gutiérrez. En cambio, las palabras de Estelle pasan de esto:

*ESTELLE:*

*Fais, mon Dieu! que ce mariage,  
Par mon père ici soit béni;  
Et que cet hymen qui m'engage  
Puisse me rapprocher de lui*

A la siguiente frase: *Estelle: Dios mío, haced que mi padre bendiga mi matrimonio.*

Cabe destacar que García Gutiérrez ha decidido eliminar las intervenciones de Raymond, que actuaba de eco de la Furmichon, y de monsieur de Soligni, quizá por la dificultad para integrarlas en el texto de manera fluida. Eran las siguientes.

*RAYMOND:*

*Avançons, allons, du courage!  
N'allons pas trembler devant lui;  
Et soyons, pour ce mariage,  
Comme en face de l'ennemi,*

*SOLIGNI, à la table (à part):*

*Cet écrit à jamais m'engage,  
Ma fortune sera pour lui;  
Et par-là, du moins mon outrage  
Ne restera pas impuni.*

También conviene comentar otra de las frases de Furmichon del comienzo de la escena, cuando Estelle se lamenta por no poder abrazar a su padre. Mientras que el original francés lo expresa del siguiente modo:

*ESTELLE: Ah! que ne puis-je me jeter dans ses bras.*

*Furmichon: C'est inutile dans ce moment... (à part) et ça gêterait tout...*

García Gutiérrez lo traslada como:

*ESTELLE: Ah! Si yo pudiera arrojarme en sus brazos!*

*FURMICHON: Es imposible en este momento. (Además, sería echarlo todo a rodar)*

Mientras que Scribe emplea un verbo que no deja lugar a dudas (*gâter, estropear*), la solución de García Gutiérrez puede dar lugar a error, ya que, mientras *echar a rodar* tiene el significado de ser causa o motivo de algo, *echar a perder* tiene el de estropearlo. Es posible, sin embargo, que en la época tuvieran un significado o connotación parecida ya que la RAE los incluye a ambos dentro de la misma acepción, la de ser causa o motivo de algo en concreto.

### **6.3.3.2.2. Escena II**

Finalmente, Raymond se decide a hablar con monsieur de Soligni sobre su deseo de casarse con Estelle, a lo que Soligni accede inmediatamente, poniendo como punto a favor el hecho de que Furmichon le ha presentado como un buen partido. Sin embargo, el celo del joven y su deseo de hacer las cosas bien y desear contar con la presencia del supuesto padre de la novia le llevan a revelar que es hijo de monsieur de Bussières, amigo de Soligni y, según éste, verdadero padre de Estelle. Al descubrirse esto, monsieur de Soligni decide aprovechar la ocasión para llevar a cabo su venganza e insulta a su antiguo amigo. Esto obliga al joven Raymond a salir en defensa de la memoria de su padre. La conversación concluye cuando ambos fijan un duelo para ese mismo día. Se trata, sin duda, de una de las escenas más importantes del acto.

La traducción que García Gutiérrez hace de esta escena es escrupulosamente fiel y cercana al original, sin hacer ningún cambio ni recortar ninguna de las intervenciones de los personajes, manteniendo un diálogo ágil e intenso. Esto tal vez se deba además al gran peso dramático y argumental de la escena. Solamente cabe mencionar aquí la adaptación de una intervención en verso de Raymond. En el texto original francés sería del siguiente modo:

*Et vous oubliez, je le vois,  
Que son sang coule dans mes veines;  
Son nom, son honneur sont à moi,  
Et ses injures sont les miennes!  
En vaine vous avez espéré  
Qu'il ne pourrait plus vous entendre!...  
Mon père, tant que je vivrai  
Existe encore pour se défendre!...*

Mientras que García Gutiérrez lo presenta así:

*...y vos os habéis olvidado sin duda de que su sangre corre por mis venas, su nombre y su honor me pertenecen, como me pertenece vengar sus injurias. Mi padre ha muerto, pero mientras yo viva, vive mi padre para defenderse.*

A pesar del cambio, se sigue manteniendo la determinación de Raymond de defender el honor de su padre y el ejemplo que da de fidelidad hacia su figura, así como la importancia que tenía para la época la familia y el honor.

La escena del texto original francés concluye con el lamento de Raymond y la felicidad de Soligni. Ambas partes, precedidas por una exclamación del conjunto «*À la morte qui s'approche*» actúan como eco y contraste la una de la otra.

*RAYMOND:*

*Pour moi plus d'espérance*

*Mais puis-je au fond du coeur*

*Supporter qu'il offense*

*Mon père et son bonheur!»*

*SOLIGNI:*

*En fin ma vengeance*

*Est offerte à mon coeur;*

*c'est ma seule espérance*

*C'est là mon seul bonheur!*

Al igual que en ocasiones anteriores, García Gutiérrez opta por omitir estas partes del conjunto y, si bien la felicidad de monsieur de Soligni por el próximo duelo queda bien patente, no se detiene a expresar el problema que ve Raymond al batirse en duelo con el padre de su amada, aunque sí se expresa que acepta el duelo y todo lo que sea necesario por defender el honor de su padre de alguien que lo ultraja sin, según él, motivo alguno. Esta decisión de omitir totalmente la intervención, sin adaptarla a prosa como en otras ocasiones, aunque correcta y coherente de acuerdo al modo en el que ha actuado García Gutiérrez y adecuada para mejorar la fluidez narrativa de la obra, puede tener el inconveniente de restar peso a la tragedia que vive Raymond, obligado a batirse en duelo con el padre de su amada.

### **6.3.3.2.3. Escena III**

La que Scribe enumera como XI es una escena corta en la que Estelle y Furmichon, alarmados por las voces y el gesto serio de Raymond y monsieur de Soligni respectivamente, van a preguntarles qué ha ocurrido. Estos, sin embargo, acuerdan celebrar el duelo en una hora en las murallas.

Mientras que en el texto original francés toda la escena se desarrolla en verso, con los actores cantando, García Gutiérrez vuelve de nuevo a transformarla en prosa en su traducción.

#### **6.3.3.2.4. Escena IV**

En la escena XII según Scribe, Furmichon y Estelle consiguen averiguar qué ha ocurrido entre monsieur de Soligni y Raymond preguntando al joven. Es entonces cuando Furmichon se entera de que Raymond es hijo de monsieur de Bussières. Mientras que para Estelle esta revelación no es un misterio ni tiene ninguna importancia, ya que trató con él y su padre cuando era pequeña, Furmichon se horroriza y se compadece de ellos al pensar que son hermanos. Le sirve además para comprender el motivo de la furia de Soligni. Opta por no decir nada a ninguno de los dos, más allá de que su matrimonio, para desesperación de ambos, no es posible y que deberían separarse. La escena termina cuando Raymond se despide tanto de Furmichon como de Estelle, en especial de esta última, deseando que no le olvide.

García Gutiérrez no lleva a cabo grandes cambios en esta escena. Sin embargo, sí que omite la última intervención de Raymond, que en el original francés era la siguiente: «Adieu, monsieur... adieu, Estelle...j'espère, quoi qu'il arrive, que tous les deux vous serez contents de moi».

#### **6.3.3.2.5. Escena V**

La escena XIII según Scribe consiste en una corta conversación entre Estelle y Furmichon, lamentándose del destino de Raymond y de su suerte en el duelo. Furmichon sigue intentando convencer a Estelle de que no debe seguir amándolo.

No hay grandes cambios, salvo al final de la escena, cuando Furmichon se decide finalmente a aceptar la herencia de monsieur de Soligni. En ambos casos lo termina haciendo, y con propósitos parecidos, pero no del todo idénticos.

El texto original francés es el siguiente: «[...] Et quand j'y pensé maintenant, cette donation de Soligni... j'ai tort de refuser... (haut) J'accepterai, mon enfant... mais pour tous vous rendre un jour.

Y en el español lo expresa del siguiente modo: «Ah... ahora que me acuerdo, esa donación de Soligni. Hice mal en rehusarla. La aceptaré, hija mía, pero para haceros feliz.

En el texto de Scribe, Furmichon se muestra más concreto sobre este punto, afirmando que devolverá la herencia a Estelle en algún momento. Por su parte, en la versión en español sus intenciones, más allá de hacerla feliz, son más vagas.

#### 6.3.3.2.6. Escena VI

La que Scribe enumera como XIV es una escena larga que prelude el clímax del segundo acto y casi se podría decir de la obra. El intento de Furmichon de conseguir la herencia de monsieur de Soligni resulta vano, ya que este último ya la ha cedido a otro, enviando los papeles correspondientes. Además, monsieur de Soligni aprovecha para interrogar a Estelle sobre su relación con Raymond y su padre. Acaba descubriéndose la existencia de una carta escrita por la madre de Estelle en su lecho de muerte dirigida a monsieur de Bussières. Dicha carta se encuentra en un joyero cerrado cuya llave está en poder de Estelle. Confiando en que pueda aclarar la verdad, monsieur de Soligni reclama la carta, terminando la escena cuando ordena que le dejen para leerla.

En su mayor parte, la traducción de García Gutiérrez es escrupulosamente fiel al texto original. La sola variación es la omisión de dos intervenciones en verso, de Furmichon y Estelle respectivamente, en la que el primero pide a la segunda que no entregue la llave a su padre, ya que eso tendría consecuencias fatales para ella. Lo expresa del siguiente modo:

*Il y va de votre avenir  
Et du bonheur de votre vie;  
Gardez-vous bien d'y consentir,  
Ecoutez-moi je vous en prie.*

A la que obtiene la siguiente respuesta de Estelle:

*Ah, je n'écoute que mon coeur  
Et sa voix qu'ici je révère...  
Dut-il ordonner mon malheur,  
Je dois obéir à mon père!*

Aunque omitir este diálogo no afecta al desarrollo de la obra, sí que se pierde la magnitud del amor que Estelle siente hacia su padre, aunque será un tema que se volverá a expresar más adelante en la obra.

#### 6.3.3.2.7. Escena VII

Finalmente, monsieur de Soligni lee la carta que hay en el joyero de su hija y que contiene las últimas voluntades de su mujer. En esta escena XV según el texto de Scribe, monsieur de Soligni lee (en voz alta, para que llegue al público) esta carta dirigida al que fuera su



amigo, monsieur de Bussières, en la que se aclara que no hubo infidelidad por parte de su mujer y que Estelle es su verdadera hija.

En esta escena podemos encontrar varios cambios, que van desde mantener *cofrecito* como traducción de *écrin* y de cambiar el nombre de monsieur de Bussières a Eduardo (llamándose *Ernest* en el texto original francés) por motivos poco claros, tal vez ligados a una mayor popularidad del nombre *Eduardo* en España.

Encontramos el primero de estos cambios en forma de añadido de García Gutiérrez cuando monsieur de Soligni coge el sobre y lee a quién va dirigido. Mientras que en el texto original francés sólo intenta darse ánimos diciendo: «*Allons, du courage!*» en la traducción de García Gutiérrez añade algo más, diciendo en su lugar: «*Los infames. Valor...*» Es llamativo, aunque no ilógico dentro del contexto de la obra, que García Gutiérrez añada esto, ya que, en general, en su texto monsieur de Soligni se ha comportado de un modo menos expresivo que en el original francés. Quizá esto sea una suerte de solución por compensación para que el público vea de una forma más clara lo afectado que está el personaje o, quizá, para clarificar la magnitud del supuesto crimen cometido por su mujer y su amigo.

El siguiente cambio aparece dentro de la carta de la madre de Estelle, esta vez como omisión de un pequeño fragmento. En la carta se dice de monsieur de Bussières «*Soyez-en béni devant Dieu*» antes de pasar a confiarle a Estelle. Esto, sin embargo, se pierde en el texto en español, quizá por ser considerado innecesario por parte de García Gutiérrez.

A continuación viene el que es el mayor cambio producido en esta escena. Se trata aún de la carta de la mujer de monsieur de Soligni y madre de Estelle, en este caso sobre la relación entre esta última y Raymond. En el texto original francés este punto queda expresado del modo siguiente:

*[...] J'ai cru voir que Raymond, votre fils, était aimé d'Estelle, qu'il l'aimait aussi, mais que son pen de bien l'avais empêché d'avouer cet amour... comme une pareille crainte pourrait aussi vous retenir, je vous ordonne de les unir un jour...*

Mientras que en el texto en español se dice:

*[...] he creído advertir que Raimundo vuestro hijo era amado de Estela, y que él también la correspondía; pero sin duda no se ha atrevido a declararse a causa de lo escaso de sus bienes. Como pudiera creer que el mismo motivo os impediría consentir en esta unión, yo os mando que la verifiquéis, si es la voluntad de ambos.*

Al margen de detalles más pequeños, como la traducción totalmente literal de “être aimé de”, hay un cambio importante respecto al texto francés. Mientras que en éste se ordena literalmente que se lleve a cabo la boda de Estelle y Raymond, en el de García Gutiérrez ese posible matrimonio se deja a voluntad de los jóvenes. Dado el gusto romántico y el descenso de la popularidad de los matrimonios concertados en esa época, es un cambio que parece lógico. Además, ese pequeño matiz sirve para lavar un poco la imagen de la madre de Estelle, dejando el futuro de su hija en sus propias manos.

Además de esto, hay una parte en verso en la que monsieur de Soligni deja ver la culpabilidad que siente por haber tratado a su hija con frialdad durante tanto tiempo:

*Combien, dans mon erreur cruelle,  
Je fus injuste et rigoureux!  
Et maintenant, comment sur elle  
Oserai-je lever les yeux!  
Remords dont mon âme est flétrie,  
Regrets que rien ne peut calmer.  
Comment retrouver dans ma vie  
Tous les jours perdus sans l'aimer?...*

Aunque no son imprescindibles, estos versos sirven para preludear la reconciliación y consolidar el clímax dramático al que se había llegado en esta escena.

#### **6.3.3.2.8 Escena VIII**

La escena XVI según el texto de Scribe es la de la reconciliación entre monsieur de Soligni y Estelle, aunque, dado que Estelle no hizo nada para ofenderle de manera consciente esa palabra tal vez no sea la más apropiada. La escena concluye cuando Renaud acude para anunciar la llegada de Raymond.

Dada la importancia de esta escena como parte del clímax de la obra y núcleo de la resolución del conflicto planteado (la conducta de monsieur de Soligni hacia su hija y su explicación), García Gutiérrez opta por mantenerla íntegra, sin hacer más cambios que los estrictamente necesarios para que el texto esté escrito en un español natural y correcto.

#### **6.3.3.2.9. Escena IX**

La que Scribe titula como escena XVII es una escena corta en la que Renaud interviene para informar de que Raymond ha llegado.

A pesar de ser una escena muy corta, sufre una fuerte transformación, siendo la traducción de García Gutiérrez totalmente diferente de la francesa. A continuación el texto de Scribe:

*RENAUD: Monsieur...c'est jeune homme de ce matin qui était sorti...qui revient encore et demande à vous parler, à vous en particulier.*

*ESTELLE: Je reste...C'est en votre présence, mon père, qu'il apprendra ma résolution... Qu'il vienne... fais-le entrer. (voyant que Renaud ne lui obéit point.) Eh bien! Renaud?*

*RENAUD: Impossible, mademoiselle, parce que monsieur me l'a dit ce matin; votre volonté, à vous, ça ne suffit pas.*

*SOLIGNI (se levant avec colère et allant à RENAUD) Ça ne suffit pas!... Apprendre que ma fille est ici souveraine et maîtresse, que tout ici lui appartient... Et dis-le bien à tout le monde, j'entends qu'on obéisse à elle d'abord et avant tout... sinon... chassé à l'instant même.*

Mientras que en la traducción de García Gutiérrez lo resuelve de la siguiente forma:

*RENAUD: Señor, ese joven que vino esta mañana quiere hablaros a solas.*

*ESTELLE: Decidle que entre... quiero manifestarle mi resolución.*

*SOLIGNI: Sí, que entre.*

En el texto original francés, cuando Estelle ordena a Renaud que deje entrar a Raymond, el criado rechaza sus órdenes, ya que según Soligni ella no era quién para ordenar nada. Finalmente, monsieur de Soligni interviene para dejar claro que se debe obedecer a su hija en todo. Así, Scribe confirma que, en efecto, el afecto de monsieur de Soligni por su hija está plenamente restaurado, así como el lugar de ella en la casa. García Gutiérrez, sin embargo, lo da por supuesto haciendo que Renaud no cuestione sus órdenes. Aunque no era imprescindible esa clarificación por parte de Soligni (el lugar de Estelle quedó restablecido en la escena anterior), sí que habría sido conveniente conservarlo, ya que remite a una escena anterior en la que monsieur de Soligni declara que no deben obedecerse las órdenes de Estelle, cerrando así ese círculo de manera definitiva.

#### **6.3.3.2.10. Escena X**

La llamada escena XVII en el texto original francés es una escena más larga que incluye también a Raymond. El joven acude para su duelo con monsieur de Soligni, pero Estelle exige

que no lo hagan. Dado que el ofendido era Raymond, monsieur de Soligni pide a Estelle que le pregunte qué quiere para dejar pasar el duelo. La principal petición de Raymond es la mano de Estelle, a lo que ella acepta. La escena termina cuando monsieur de Soligni recuerda que ha desheredado a Estelle y se aleja de ellos.

En su mayoría, García Gutiérrez ha mantenido con exactitud la escena. Sin embargo, ha omitido un fragmento del texto francés, situado cuando Estelle les dice que renuncien a batirse. Dicho fragmento, que puede provocar algún cambio, es el siguiente:

*ESTELLE (se jetant dans les bras de son père): Eh bien! si je suis toujours votre fille bien-aimée; si, comme vous me le disiez tout à l'heure, vous m'avez rendu votre amour d'autrefois... autrefois vous ne me refusiez rien...*

*SOLIGNI: Eh bien, parle!... que veux-tu?*

*ESTELLE: Que vous renonciez à ce combat.*

Mientras que en la versión española se produce así: «ESTELA: Ah! Es preciso que renunciéis a este combate.» Así, mientras en el texto francés Estelle apela al amor que su padre siente por ella, en la versión de García Gutiérrez se vale de su propia autoridad para mediar en el conflicto entre su padre y Raymond.

#### **6.3.3.2.11. Escena XI**

Furmichon vuelve a aparecer en la escena que Scribe titula como escena XIX. Se acerca a monsieur de Soligni, quien le informa de que ha enviado el documento para desheredar a Estelle. Ambos confían en que la otra persona no la acepte.

Es una escena corta que García Gutiérrez opta por mantener idéntica al texto original francés, sin hacer ningún cambio.

#### **6.3.3.2.12. Escena XII**

La escena XX según Scribe es la escena final de la obra, la que termina de atar todos los cabos sueltos y de resolver el último conflicto que quedaba, el de la herencia de monsieur de Soligni. Comienza cuando Renaud entra en escena para informar de que el joven al que se concedió la herencia la acepta encantado. Este joven resulta ser el hijo de Furmichon. Sin embargo, por ser menor de edad, depende de su padre, que rechaza la donación enseguida, de modo que vuelve a pertenecer a Estelle, haciéndose así justicia.

Aunque en su mayoría García Gutiérrez no hace cambios en esa escena, omite una parte del final del texto francés original:

*«SOLIGNI: Non, mon ami, non, ça ne sera pas ainsi, et je veux que ton fils Hector...*

*FURMICHON: Tant que je vivrai il ne manquera de rien... après moi, c'est différent...*

*SOLIGNI: Je veux lui assurer une rente...*

*FURMICHON: Incessible et insaisissable...*

*SOLIGNI: De six mille francs...*

*ESTELLE: Ce n'est pas assez, de dix mille!*

*FURMICHON: Comme vous voudrez! Ce sera la même chose; il la mangera de même!*

Así, recordando que Furmichon estaba preocupado por su hijo y tal vez por el agradecimiento por toda la ayuda prestada en ese asunto, tanto monsieur de Soligni como Estelle están de acuerdo en ofrecerle una renta al joven. Su padre, sin embargo, sigue convencido de que la malgastará igualmente.

La obra concluye con unos versos sobre lo maravilloso que es el amor en todas sus formas, sea el de un padre o el de un amante, que, por supuesto, tampoco se han traducido:

*O destin prospère!*

*Tu viens dans ce jour,*

*D'un amant, d'un père,*

*Me rendre l'amour*

## 7. Resultados

Tras realizar el análisis de la obra completa y su traducción se han reunido una serie de puntos y características en los que se agrupan todos los cambios. Se expondrán a continuación con el motivo de analizarlos con más detalle que en el texto original, así como de estudiar sus posibles explicaciones.

### 7.1. Traducción de los nombres

La traducción de los nombres es un campo que ha variado sensiblemente. De trasladar todos los nombres a la lengua de llegada se ha pasado a mantenerlos en su idioma original, a no ser que dichos nombres tengan algún significado especial y concreto que, por estar en otro idioma, pueda estar fuera del alcance de los hablantes medios de la lengua meta.

En el caso concreto de esta obra se verá el tema de la traducción de nombres en dos casos diferentes:

#### 7.1.1. Traducción de nombres propios

Actualmente, la tendencia es mantener los nombres en su idioma original. Esto se debe a que no siempre existen equivalentes de un nombre concreto en la lengua meta y, además, son parte fundamental tanto de la ambientación de la obra y el entorno cultural en el que se desarrolla como, incluso del propio carácter de los personajes. En el caso de los nombres propios, salvo excepciones, como los nombres de los monarcas, lo que se recomienda actualmente es mantenerlos, igual que los apellidos.

En la traducción de García Gutiérrez, sin embargo, encontramos un buen ejemplo de esta antigua filosofía de traducción. Todos los nombres se trasladan a su equivalente español. Así, *Estelle*, *Raymond* y *Henrichette* (nombre de la madre de Estelle) pasarían a ser *Estela*, *Raimundo* y *Enriqueta* respectivamente. Los apellidos, sin embargo, se mantienen en el francés original durante toda la obra.

Caso aparte son los nombres que se han cambiado a pesar de tener equivalente en la lengua meta. Hablamos de los nombres del hijo de Furmichon, que en la traducción de García Gutiérrez se llama *Enrique*, y del de monsieur de Bussières, cuyo nombre en el texto francés original era *Ernest* y en el texto de García Gutiérrez pasa a ser *Eduardo*. En principio, no hay explicación para modificar los nombres propios de estos dos personajes secundarios que ni siquiera llegan a aparecer en la obra. Tal vez sea simplemente cuestión del gusto del traductor o incluso de popularidad de los nombres.

### 7.1.2. Traducción de nombres de lugares

La traducción de nombres de lugares ha seguido la misma evolución que la de los nombres propios, traduciéndose en la mayoría de los casos si tienen algún equivalente en español. La tendencia actual es, sin embargo, mantener los nombres en el idioma original, pues hay determinados nombres de lugares que podrían llevar a confusión. Un ejemplo de esto es el de la ciudad francesa de *Lyon*. La traducción literal en español sería la de *León*, pero es una solución poco recomendable dado que en España ya existe una ciudad y una provincia con el mismo nombre. Actualmente, sólo se traducen los nombres de lugares especialmente conocidos, con una solución de traducción ya consolidada. Es el caso, por ejemplo de la ciudad francesa de *Bordeaux*, conocida en español como *Burdeos*.

García Gutiérrez, en esta obra, trata los nombres de lugares de tres maneras diferentes.

Por un lado, están los que adapta al español. Es el caso de *Navarin*, que transforma en *Navarino*, o de *Bayone*, que pasa a ser *Bayona* en su texto. En lo que se refiere a *Navarino* esto se puede explicar, ya que, al ser el sitio en el que tuvo lugar una gran batalla (Batalla de Navarino, 1827), era ya del todo conocido por el público medio y probablemente esta traducción era una forma que ya se utilizaba en la época. El de *Bayona* es, seguramente, pura cuestión práctica, ya que para un español resulta más fácil pronunciarlo así que de la forma francesa, *Bayone*. Además, la ciudad era bien conocida en ese siglo por ser a donde Napoleón condujo a la familia real a principios de siglo.

Por otro, están los nombres que mantiene en francés salvo por adaptaciones ortográficas al español. Es el caso de *Gave*, *Pau*, *Juranson* (*Jurançon* en francés). Son mayoría en la obra.

Dejamos para el final el caso de *Bagnères* por ser el más particular. García Gutiérrez opta por traducirlo por *Bañeras*. Esta opción puede deberse al hecho de que *Bagnères* es un nombre complicado fonéticamente para un español medio, por lo que se busca una adaptación que suene parecido. Algo similar pasa con la ciudad belga de *Brugge* en flamenco o *Bruge* en francés, que en español se conoce como *Brujas*, siendo un nombre que nada tiene que ver con el original (que proviene de la palabra *puente* para el noruego antiguo).

## 7.2. Ortografía

Sobre la ortografía ya se comentó en la comparación de la escena I el caso de *conserge*, en el que se mantiene la ortografía francesa, y también el de palabras en las que se intercambia la grafía *x* por la *s*, así como la *j* por la *g*. Es algo curioso, en especial teniendo en cuenta que fue en 1815, en la octava edición de la *Ortografía*, donde se fijaba la norma que se sigue aún hoy.

*En 1815 quedó fijada la ortografía hoy vigente. Las reformas posteriores han sido mínimas, limitadas a la acentuación y a casos particulares. No llegaron a prevalecer las modificaciones propuestas y practicadas por Andrés Bello, ni los usos personales de Gallardo y otros. (Lapesa Melgar, 2008: 357)*

Dicha norma reserva la *x* para palabras del grupo /ks/, y no para el fonema /x/, que pasa a ser representado por la *j* ante todas las vocales, salvo ante *e*, *i* cuando la etimología lo requiere (como en el caso de *gente*, *género* o *tragedia*). Dado que la traducción de la obra es posterior a 1815, resulta curioso encontrar en ella palabras como *esponer*, *escelente* o *muger*, aunque en otras se siga la norma con corrección.

### **7.3. Verso**

Se ha observado que García Gutiérrez ha optado por no traducir las canciones e intervenciones en verso de los personajes. Las razones de este hecho pueden deberse a la dificultad de traducir textos poéticos, pero tal vez también a falta de tiempo, o incluso a gustos del público que acudía a los teatros (ver Escena II del Primer Acto). Dado que es otro de los medios que utilizan los personajes para expresar lo que sienten, podría parecer que eliminar estos fragmentos de la obra sería perjudicial para la comprensión de la trama. Sin embargo, García Gutiérrez demuestra un gran criterio y opta por eliminar los que no son demasiado necesarios para la historia. Mantiene algunos que sí podrían resultar más importantes, pero adaptados a prosa. Para ello en ocasiones debe reorganizar la escena, ofreciendo un texto más escueto, pero también más claro y de más fácil comprensión. Así, la desaparición del verso no es una pérdida como tal, sino una forma más de economizar y adaptar el texto que, además, facilita su trabajo como traductor al no tener que preocuparse por mantener el ritmo y la rima de esas estrofas del original francés.

### **7.4. Omisiones a lo largo de la obra**

También se han comentado las diversas ocasiones en las que García Gutiérrez omitía fragmentos enteros de algunas escenas. En general, los fragmentos omitidos corresponden a parlamentos más largos de los personajes sobre sus dudas y sentimientos, textos que no contribuyen en general al avance de la trama. Esto se vio especialmente en las escenas IV y VI del Primer Acto, en los personajes de monsieur de Soligni y Estelle. La explicación propuesta es sencilla: mejorar la fluidez narrativa. A juicio de García Gutiérrez, ya un autor consagrado y de gran éxito en la escena española, conocido y querido por el público, esos *pseudo monólogos* entorpecen el avance del guión, por lo que opta por eliminarlos o reducirlos dependiendo de las



circunstancias. Esta economización del texto puede, además, ayudar a los actores a realizar un mejor trabajo, ya que se ahorran un buen número de líneas.

Además de la claridad y la economía del guión, es posible que García Gutiérrez también pensara en el público cuando decidió eliminar esos fragmentos. Como dramaturgo y autor ya consagrado y apreciado por el público, parece lógico que García Gutiérrez tenga cierto conocimiento del público español y sus gustos, diferentes del francés. Esto se puede deducir cuando se comprueba que la mayoría de las escenas y fragmentos recortados corresponden a intervenciones de los personajes sobre sus sentimientos mientras que, por otro lado, las escenas con diálogo más ágil y más acción, como la de la ofensa de Soligni a Raymond, permanecen prácticamente intactas. Estos cambios pueden corresponder a la búsqueda del favor de un público con un mayor gusto por la acción y escenas más visuales y ágiles, en contraste con un público en cierto modo más refinado, con una preferencia mayor por las largas declamaciones llenas de sentimiento y lirismo en el texto.

Analizando la obra y su traducción, debemos tener en cuenta que se trata de una comedia, una obra pensada para ser representada en un teatro. Una obra de teatro necesita del público para tener verdadera vida, para alcanzar su verdadero fin. Se convierte así en una suerte de colaboración entre el dramaturgo, los actores y la gente que acude a teatros, corrales, escenarios para admirar el trabajo realizado y la calidad de las interpretaciones. Por este motivo, saber agradar al público y conocer sus gustos y preferencias se convierte en una parte importante de la labor de un dramaturgo, parte que García Gutiérrez controlaba muy bien ya desde sus inicios, como se ve en el estreno de *El trovador*, su primera obra.

## 8. Conclusiones

Tras analizar la traducción de García Gutiérrez de la obra de Scribe y estudiar los cambios producidos, sería necesario preguntarse hasta qué punto esta traducción modifica el original. Aunque en su mayoría la traducción traslada fielmente la obra original, las modificaciones de García Gutiérrez ha afectado especialmente a dos aspectos fundamentales de la obra original de Scribe.

### 8.1. Personajes

La caracterización de los personajes es uno de los puntos en los que más se perciben todos los cambios realizados en la traducción de García Gutiérrez, especialmente en Estelle y monsieur de Soligni.

En el original francés, Estelle era una joven más tímida, insegura y dependiente de lo que su padre pensara de ella, sin más objetivos que agradarle y averiguar el por qué de su conducta hacia ella y sin más autoridad que la que él mismo le confiere. No obstante, en el texto de García Gutiérrez, sin perder esa dulzura y fidelidad a su padre a toda prueba, la joven gana en autoridad, decisión y objetivos. Ya no sólo quiere saber qué le ocurre a su padre, si no también casarse con Raymond. También, una vez resuelta la situación con monsieur de Soligni, actúa con la autoridad que le corresponde en su posición, sin esperar aprobación de nadie. Por su parte, monsieur de Soligni es, en el original francés, un personaje más efusivo y dado a expresar sus emociones que en la traducción de García Gutiérrez. Es más fácil percibir en él la indignación, rabia o incluso el dolor y las dudas, así como la alegría y la culpa una vez se entera de que Estelle es, en efecto, su hija. En la traducción de García Gutiérrez, no obstante, encontramos a un personaje más frío y amargo y, aún así, capaz de albergar tanto resentimiento como el del texto original francés.

### 8.2. Fluidez narrativa

Las numerosas omisiones y cambios de las escenas afectan por fuerza al ritmo de la obra. Sin embargo, en este punto se puede decir que la traducción de García Gutiérrez gana en fluidez narrativa respecto al original francés de Scribe. La eliminación de pasajes farragosos en los que los personajes expresan con pesados parlamentos unas dudas que ya han quedado patentes, así como la eliminación de las numerosas canciones integradas en la obra, hacen que sea un texto de más fácil comprensión. Tal vez se pueda decir de este punto que García Gutiérrez no deja suficiente voz a los personajes, al menos no tanta como Scribe, pero en este caso estaría justificado ya que mantiene íntegras las escenas más importantes y los cambios realizados, sin

afectar tampoco a la comprensión de la historia, siguen permitiendo que todos los personajes se expresen correctamente. También hay que recordar que hablamos de una obra de teatro, pensada para ser representada en un escenario, por lo que cuidar la economía del texto y ahorrar a los actores líneas sobre temas que ya se han tratado es siempre conveniente.

## 8. Comparación con una traducción actual

Vistos estos cambios, no es difícil percatarse de que el modelo de traducción aplicado en esa época es muy diferente del que se sigue en la actualidad. Con el objetivo de ver de forma práctica la evolución de los métodos de traducción se adjuntará a continuación una traducción actualizada de la escena VIII del segundo acto o XVII según Scribe.

Este es el texto francés:

*RENAUD: Monsieur...c'est jeune homme de ce matin qui était sorti...qui revient encore et demande à vous parler, à vous en particulier.*

*ESTELLE: Je reste...C'est en votre présence, mon père, qu'il apprendra ma résolution... Qu'il vienne... fais-le entrer. (Voyant que RENAUD ne lui obéi point) Eh bien! Renaud?*

*RENAUD: Impossible, mademoiselle, parce que monsieur me l'a dit ce matin; votre volonté, à vous, ça ne suffit pas.*

*SOLIGNI, (se levant avec colère et allant à RENAUD): Ça ne suffit pas!... Apprends que ma fille est ici souveraine et maîtresse, que tout ici lui appartient... Et dis-le bien à tout le monde, j'entends qu'on obéisse à elle d'abord et avant tout... sinon... chassé à l'instant même.*

*ESTELLE (le modérant et l'embrassant.): Mon père!... (à RENAUD, avec douceur.) Dis à monsieur Raymond d'entrer.*

*RENAUD (avec empressement): Oui mademoiselle... sur le champ. (allant à la porte du fond et introduisant RAYMOND.) Entrez, monsieur, entrez... c'est mademoiselle qui l'ordonne.*

Y a continuación la traducción:

*RENAUD: Señor... es el joven que vino esta mañana. Ha solicitado hablar con usted.*

*ESTELLE: Me quedo. Sabrá cuál es mi decisión en su presencia, padre. (Viendo que Renaud no le obedece) ¿Y bien, Renaud?*

*RENAUD: No es posible, señorita. Su padre lo dijo esta mañana, no tiene autoridad.*

*SOLIGNI (Levantándose, colérico, y dirigiéndose a RENAUD): ¡No tiene autoridad! Entérate de que mi hija es en este lugar dueña y señora y de que todo lo que hay aquí le pertenece... E informa a todo el mundo. Quiero oír que todos la obedecen al instante o, de lo contrario, serán despedidos.*

*ESTELLE (Calmándolo y abrazándolo): ¡Padre! (A RENAUD, suavemente) Dile al señor Raymond que entre.*

*RENAUD (diligentemente): Sí, señorita. Enseguida. (Dirigiéndose a la puerta del fondo y haciendo entrar a RAYMOND) Entre, señor. Lo ordena la señorita.*

La versión actual ha mantenido no sólo los nombres franceses, sino toda la escena íntegra y casi idéntica a como la escribió en francés Scribe. Yendo más allá, se puede afirmar que la versión actual tampoco cambiaría la visión del público de los personajes y sus actos. Así, dados los numerosos cambios observados, así como las diferencias con una hipotética versión más actual, podemos llegar a la conclusión de que el texto de García Gutiérrez no es tanto una traducción como la entenderíamos en esta época, sino una reescritura que incluye elementos de diversos tipos, desde *ordenatio* (véase el final del Primer Acto) a *abbreviatio* (a lo largo de la obra ya se han comentado las diversas omisiones llevadas a cabo por García Gutiérrez, así como sus posibles explicaciones).

Las razones de esta diferencia podemos encontrarlas en la evolución de la traducción y, también, en cierto modo, en un mayor respeto a los originales. Ha habido cambios sobre la visión de la reescritura como forma válida de transmitir un texto y también sobre la reescritura como fenómeno ligado exclusivamente a la traducción. Esto se puede ver a partir de los estudios de Susan Bassnett y André Lefevere (1997), que también incluyen en el concepto de reescritura las antologías. Además

*Para Lefevere, la reescritura implica manipulación de los textos, hecho que ha condicionado de manera fundamental su transmisión.*

[...]

*Lefevere proponía que la interpretación de las obras literarias se viera acompañada por otros activos que ayudan a entender los textos, como, por ejemplo, la manipulación (toda traducción es siempre manipulación), la ideología y las instituciones que la sostienen [...]*

*Una interpretación amplia de la reescritura invita a entender las traducciones como sistemas fluidos, que evolucionan permanentemente, tal y como plasman las refundiciones. (Rubio Tovar, 2013: 160-161)*

En efecto, la traducción está en una evolución continua. Un traductor actual no podría concebir la idea de modificar el original a su antojo, ya fuera para cambiar la división, modificar los personajes o reducir o ampliar apartados según su criterio. Para García Gutiérrez, era algo normal y lógico. Lo que en una época se consideraría manipulación o incluso plagio, en otra era una forma totalmente aceptada de labrarse un nombre en el mundo literario.

El análisis de una traducción del siglo XIX ayuda a comprender mejor y de una manera más práctica cómo ha evolucionado el arte de traducir y cómo ha ido ganando importancia, debiendo también cumplir con el respeto al original y a su autor. Eso no quiere decir, sin embargo, que la traducción de García Gutiérrez tenga menor calidad o legitimidad. Se hace necesario examinar cada texto en su propio contexto y circunstancias.

El modo de traducir de García Gutiérrez acerca la traducción a su público en un tiempo en el que el acceso a la cultura y sociedad de países extranjeros era más complicado para la inmensa mayoría de la gente. Una traducción más actual anima al lector o público a investigar y conocer la cultura de la lengua de partida, pues en nuestra sociedad globalizada es algo que resulta relativamente sencillo.

Cada traducción debe adaptarse a las circunstancias de su época, pero tampoco se debe perder de vista el pasado, un pasado que, ya sea en la traducción o en la literatura, nos influye y guía en nuestro futuro.

## 9. Bibliografía

Alonso, C., (2010) *Historia de la literatura española. 5. Hacia una literatura nacional 1800-1900*, Fuenlabrada, España: Crítica.

Caldera, E., y Calderone, A., (1988) *Capítulo III. El teatro en el siglo XIX*. En Díez Borque, J. M. (dir), (1988) *Historia del teatro en España. Siglo XVIII Siglo XIX*, Madrid, España: Taurus.

*Diccionario de la Real Academia Española* (online).

*Enciclopedia Larousse* (online).

García Gutiérrez, A., (1852) *Estela o El padre y la hija*, Madrid, España: Imprenta de Vicente de Lalama.

Hoyos Seijo, I., (2014), *Mariano José de Larra, el traductor romántico. La linterna del traductor* (10). Páginas 106-107.

Huerta Calvo, J. (dir), (2003) *Historia del teatro español. II Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, España: Gredos.

Lapesa, R (2011) *Historia de la lengua española*, Madrid, España: Gredos.

Mainer, J. C., (2014) *Breve historia de la literatura española. La Edad Contemporánea. 2. El siglo XIX*, Madrid, España: Alianza Editorial.

Romero Ferrer, D. (ed), (2014) *Del drama romántico a la comedia: García Gutiérrez y su obra teatral y literaria. Hecho teatral, nº 14*.

Santos, J., (2003) *Historia de España. Edad Contemporánea*, Pozuelo de Alarcón, España: Espasa.

Scribe, E. (1834) *Estelle ou Le père et le fille*, París, Francia: J.-N Barba, libraire.

Tovar Rubio, J., (2013) *Literatura, historia y traducción*, Alpedrete, España: Ediciones de la Discreta