EN LA INTRAHISTORIA LITERARIA: DE *LA PATRIE EN DANGER* DE JULES ET EDMOND GONCOURT A *LA CANONESA* DE EMILIA PARDO BAZÁN.

Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Pau

El 16 de septiembre de 1905, Emilia Pardo Bazán hacía el balance de su actividad veraniega a Francisco Giner de los Ríos. Fue ese un año de intensa actividad literaria, y en particular teatral. Entre aquellos trabajos que le hicieron pasar un verano 'abrumada"; fue mencionando al amigo y maestro, el drama *Verdad* para María Guerrero, la comedia dramática *Mas,* cuyo título no le parecía "de cartel" a Borrás; *El desertor,* un drama destinado a Fuentes, cuyo título cambió mientras fue concluyéndolo; junto con otra pieza, de la que menos noticias se ha tenido hasta el estudio de Mar Novo y la edición publicada por Montserrat Ribao, *La Canonesa* (Ribao 2010, 525-581)[1]. Aquel 16 de septiembre doña Emilia notificaba a Giner: "He adelantado *La Canonesa,* arreglo de mi amigo Edmundo Goncourt, de su drama *La Patrie en danger,* nunca representado en Francia (escrito en 1869 ó 70) (Varela, 2001: 130).

El carácter político y controvertido del drama en cinco actos que Jules et Edmond Goncourt titularon inicialmente *Blanche de la Roche Dragon* (1867) y seis años después *La patrie en danger* debió estimular la curiosidad de Emilia Pardo Bazán por su tortuosa historia y por su cercana amistad con Edmond, el mayor de los hermanos Goncourt. Aunque el teatro de los célebres escritores franceses constituya ahora, incluso en Francia, una curiosidad literaria y *La Patrie en danger* sólo se recuerde entre especialistas de Goncourt o en momentos circunstanciales como los centenarios y homenajes a la Revolución francesa, no es una obra exenta de interés literario e histórico. Compuesta durante el Segundo Imperio de Napoleón III (1852-1870), en la recepción de la obra original, impresa y representada, influyeron tanto el advenimiento de la III República (1870-1945), la guerra franco-prusiana y las conmemoraciones de la Revolución francesa durante la Exposición Universal de 1889.Imperio y república, orden tradicional y revolución son los pilares antitéticos que fundamentaron la obra, su contenido y en sus circunstancias.

[1] Se conserva el manuscrito incompleto en la Real Academia Gallega.

Dolores Thion Soriano-Mollá
En la intrahistoria literaria: de *La Patrie en Danger* de Jules et Edmond Goncourt a *La Canonesa* de Emilia Pardo Bazán
Frutos de tu siembra. Silva de varias lecciones. Homenaje a Salvador García Castañeda
Raquel Gutiérrez Sebastián. Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.)
Santander. Tremontorio ediciones. 2015. 309-321

Relataba Edmond Goncourt, que tras el fracaso de su obra *Henriette Maréchal*, él y su hermano se esmeraron en la composición de *La Patrie en danger*. En su opinión era su mejor drama, no tanto por su sesgo estético, como por ser el de mayor calado histórico de todos los que se habían escrito sobre la Revolución francesa.

Edmond como Jules fueron excelentes historiadores del siglo XVIII y, en particular, de la Revolución francesa. Títulos como *Histoire de la société française pendant la Revolution* (1854), *Histoire de la Société française pendant le Directoire* (1855), *Histoire de Marie Antoinette* (1858) y *La femme au XVIII^e siècle* (1862) fueron fruto de minuciosos y exhaustivos estudios de documentos verdaderos, lo cual les confiere el rango de historiadores científicos, especialistas de lo que en la actualidad se denomina microhistoria, dado el conocimiento profundo de los personajes, de las mentalidades, de los modos de vida y costumbres dieciochescos. Dichos conocimientos eran los que en parte avalaban su quehacer, la composición de un drama histórico y sus intentos de renovación en estética teatral.

En 1873 Edmond Goncourt consideraba que el teatro estaba enfermo, casi moribundo, y se oponía a que el escenario se considerase como una caja de realidad, la propuesta por su contertulio Emile Zola. Ante las acusaciones de haber escrito un drama realista con documentación histórica, admitía Edmond en el prólogo a *Blanche de la Roche Dragon* que en novela era un "réaliste convaincu", pero en absoluto en el teatro. La renovación del teatro, a su entender, debía encaminarse hacia una fantasía moderna, al igual que el Romanticismo había sabido canalizar la suya en el teatro «La féerie, ce domaine de la fantaisie, ce cadre de toutes les imaginations, ce tremplin pour l'envolement dans l'idéalité !» porque sin ella, atendiendo a los principios de la estética realista que a él personalmente le interesaban, tales como la psicología y el temperamento de los personajes, el teatro resultaba también artificioso:

> que valent nos bonshomes à nous tous, sans les développements psychologiques et, au théâtre, il n'y en a pas et il ne peut pas en avoir ! Puis sur les planches je ne trouve pas le champ à des profondes et intimes études de mœurs, je n'y rencontre que le terrain propre à des jolis croquetons parisiens, à de spirituels et courants crayonnages à la Meilhac-Halévy ; mais, pour une recherche un peu aiguë, pour une dissection poussée à l'extrême, pour la récréation des vrais et des *illogiques* vivants, je ne vois que le roman [...] les qualités d'une humanité véritablement vraie, le théâtre les repousse par sa nature, par son factice, par son mensonge (Goncourt 1879: XVII-XIX).

Tan pronto acabaron los hermanos Goncourt de componer el drama *Blanche de la Roche Dragon* lo presentaron al prestigioso Théâtre Français, pero tras varios meses de espera, el comité de lectura la rechazó en 1868. Años más tarde acabaron publicándolo. Se había dado noticia de él en la prensa, y al parecer, la marquesa de Rochedragon, nombre que realmente existía, les pidió que cambiasen el título pues no quería verse inmiscuida en asuntos públicos. Aunque el cambio parezca insignificante, el hecho de denominar el drama *La patrie en danger* modificó sin duda el pacto de ficción y el horizonte de expectativas. Frente a la figura de la mujer protagonista *Blanche de la Roche Dragon,* habitual en la obra de los Goncourt, con el nuevo título se concedió mayor primacía al hecho histórico, la declaración de Hérault de Seychelles en la Asamblea "la Patrie en danger" cuando La Fayette intentó en vano restaurar la monarquía ante de la amenazante invasión de Prusia. Otra guerra acechaba en Francia un siglo más tarde, la de 1870, también franco-prusiana y precisamente cuando los hermanos Goncourt intentaron estrenar el drama. Por ello, el trasfondo histórico de la obra, sobre todo el del acto tercero "El sitio de Verdun" adquirió rango de actualidad y connotaciones inesperadas.

La amistad y el cariño que Emilia Pardo Bazán siempre testimonió hacia Edmond Goncourt le indujo a traducir este drama, que para el escritor francés tanto significado encerraba. Doña Emilia trabajó en él entre 1904 y 1905, a pesar de ser un período de intensa actividad creativa, tanto en teatro con obras originales como en novela. *La patrie en danger* fue la última obra que compusieron juntos los hermanos y por ello Edmond había puesto tanto empeño en editar y en estrenar. Si Edmond Goncourt había pergeñado en llevar a escena este drama histórico era porque lo consideraba superior frente a todos aquellos que fueron naciendo al socaire de los cambios políticos y que también habían encontrado problemas con la censura. Además, había sido fuente de inspiración de obras posteriores que obtuvieron sonado éxito, tales como *Thermidor* de Victorien Sardou o *Chevalier de la Maison Rouge* de Dumas. Pero, por encima de estos aspectos literarios, fue el factor personal el que hizo que Edmond perseverase. *La Patrie en danger* significaba para él la última y una de las más esmeradas colaboraciones, aquella la que su hermano había puesto sus postreras ilusiones (Goncourt 1879: 149-150). Homenajear el hermano perdido fue para él un deber y no cesó hasta que no logró de manera póstuma darla a conocer. El editor Dentu la publicó bajo su título definitivo en 1873 y Charpentier en 1879 sin que esto favoreciese su estreno en las tablas[2]. En 1889, André Antoine, que iba

[2] La pièce paraîtra dans le recueil *Théâtre* (Charpentier, 1879), à la suite de *Henriette Maréchal.*

buscando nombres conocidos para sus funciones, la llevó a escena el 19 de marzo en el Teatro Libre. Sólo hubo cuatro representaciones.

Aquel invierno de 1889, Emilia Pardo Bazán no pasó, como venía siendo costumbre, los meses de invierno en París, ya que retrasó su viaje[3] hasta el mes de abril para cubrir la Exposición Universal. Si no abandonamos una mirada de pasado, en nuestros días, habituados a la inmediata y sobreabundante invasión de información, cuesta creer que la que se consideraba y fue cercana amiga de Edmond Goncourt, una de las raras mujeres que asistía a las reuniones de su granero, no tuviese noticia de tan esperado estreno, como precisaba en la carta a Giner de 1905 antes citada. ¿Realmente no la tuvo? ¿Fueron el transcurso de aquellos 16 años los que borraron el estreno de la memoria de la escritora? ¿Consideraba ella que estrenar en el "modestísimo edificio en Montmartre" (Pardo Bazán 1911, 222) del Théâtre Libre no era un verdadero estreno?

Porque a la hora de hacer el balance del teatro naturalista, poco apego parecía manifestar la escritora hacia aquella casa, por no haber creado escuela, aunque considerase sus representaciones como una etapa importante en la evolución del teatro. Cuesta imaginar que ella misma, curiosa y bien integrada en los círculos cercanos de Antoine, no asistiese a las funciones del Théâtre Libre. Años más tarde recordaba doña Emilia que en aquel célebre teatro:

> El sistema era original. Allí no entraban sino los suscritores, gente de dinero que se costeaba un goce inteligente. Ninguna obra se representaba arriba de tres noches. La censura no podía estorbar, porque no asomaba la nariz. Los actores representaban sin convencionalismos, sin latiguillos, como se habla; las decoraciones y accesorios se inspiraban en la estricta verdad. [...]El Teatro libre valió únicamente por su sentido revolucionario. Contra todos los escenarios parisienses, afirmó y profesó principios más amplios, más próximos a la fuente de toda belleza, que es la verdad. Y era suficiente; no le estaba encomendada otra, labor (Pardo Bazán 1911, 222-225)

> Antoine, el fundador del *Teatro libre*, representaba, además, las obras con espíritu de independencia y protesta contra los amaneramientos escénicos (Pardo Bazán 1911, 225).

Doña Emilia tuvo noticia del estreno de *La Patrie en danger* tardía y probablemente por fuentes secundarias. En su tomo de crítica *El Naturalismo en*

---

[3] La escritora se encontraba en el mes de de marzo en Madrid. El día 27 dictó su conferencia sobre "Los pedagogos en el Renacimiento" en el Museo Pedagógico y sus crónicas sobre la Exposición Universal *Al pie de la Torre Eiffel* comienzan en Madrid, el 7 de abril de aquel año.

Francia, de 1911, corrige sus anteriores declaraciones en breve y sucinta nota: "Los Goncourt tentaron varias veces el teatro, sin lograr que les admitiesen sus obras. Dos han sido representadas: *Enriqueta Marechal* y *La Patria en peligro*" (Pardo Bazán 1911, 212). Dada la peculiar historia de su estreno, cuesta creer que la escritora se limitase a esa escueta noticia.

Tal vez el hecho de que Antoine, el célebre director del teatro Libre parisino, representase en Madrid *La Fille Elisa* en junio de 1903, en el Teatro de la Zarzuela, animase a Emilia Pardo Bazán a proseguir la campaña –podríamos calificar sin apenas tregua- que la escritora realizó en los años de entresiglos, para dar a conocer la obra de Jules y Edmond Goncourt en España. No obstante, el hecho de que el autor fuese ya conocido en las tablas madrileñas sí debió favorecer la inclusión de la obra en la programación de María Tubau y Ceferino Palencia.

La escritora ya había compuesto en beneficio de María Tubau *La Suerte*, estrenada el 5 de marzo de 1904 en el Teatro Princesa. Para la temporada de invierno de ese año programaron el estreno de *Cuesta abajo*, que doña Emilia había escrito en su beneficio y *La Canonesa* traducido también para ella. A pesar de este conjunto de factores posibles, resulta curioso que en pleno período de creación literaria, tanto teatral como novelística, o sea, entre 1904-1906, Pardo Bazán llevase a cabo dicho proyecto de traducción.

Bien se sabe que a la sazón la traducción era una actividad desprestigiada. Ningún mérito se solía conceder al escritor que se dedicase a estas tareas, de hecho, en manos en general de escritores jóvenes, de segunda fila o de aquellos que "*pane lucrando*", como el mismo Unamuno, redondeaban con ella sus finales de mes. Probablemente los mismos afanes indujeran a doña Emilia a actuar como a su amigo catedrático, en todo caso, llama la atención que sus traducciones – a excepción de *Les Frère Zemganno*-, parecían más bien silenciadas. No obstante y a contracorriente con sus coetáneos, la escritora declaraba sentir gran consideración por la traducción:

> Yo no soy de las personas que creen que es tan fácil hinchar un perro: más claro, pienso que una buena traducción, aunque no sea del griego, del latín ni del ruso, sino buenamente del francés, no es cosa tan baladí como hoy se supone, a juzgar por el desdén con que los escritores apenas logran darse a conocer de un reducido público, miran la labor de traducir (Pardo Bazán 1890, VI).

Frente a las opiniones retrógradas dominantes en la época, la escritora solía hacía despuntar el papel de los traductores como embajadores e intermediarios culturales. Eran quienes tenían que favorecer la circulación de

ideas y estéticas, menguando la distancia entre el lector español y los textos extranjeros.

En el caso de *La patrie en danger*, no se trataba ahora, como ocurrió con *Los Frères Zemganno* de recurrir al ejercicio de la traslación como ejercicio con el que estudiar los principios y mecanismos de composición de los maestros franceses, es decir como modelo clásico de imitación literaria. Su gran dominio del francés, pese a lo que se ha afirmado en algunas ocasiones, excluye la posibilidad del recurso a la traducción como principal ejercicio didáctico para el aprendizaje del idioma. Traducir una obra en la que domina el ambiente histórico, los referentes culturales y una lengua que intenta reproducir con fidelidad, pero con especial anacronismo, los registros y usos de la época no era tarea fácil, sobre todo 37 años más tarde, en un contexto histórico y para un público totalmente distinto.

Por otra parte, 1904 fue un año particularmente difícil para los esposos Palencia y Tubau. Habían estado representando hasta entonces en el Teatro Princesa, pero ciertas desavenencias de Ceferino Palencia con la Sociedad de Autores y con el actor Enrique Borrás en relación con ese teatro, además de las denuncias del arquitecto del Teatro Lírico, en el que intentó refugiarse, cuando cambió de propietario, hicieron que se Ceferino Palencia se quedase sin teatro en Madrid. El primero de octubre de 1904, la prensa anunciaba la firma del contrato del empresario Alberti con los dueños del Teatro principal de Barcelona y el traslado de la actriz a la ciudad condal durante la temporada de invierno, donde estrenaría:

> *Cuesta abajo,* de Emilia Pardo Bazán, *Mater Dolorosa* de Leopoldo Cano, *La Regencia* de Cavestany y Fernández Shaw, una comedia de Ceferino Palencia, un drama de Adelardo Fernández Arias. Con estas producciones alternarán traducciones y arreglos de Goncourt, Sudermann, Houssaye, Sardou y otros autores extranjeros ("La Tubau a Barcelona", *La Epoca*, 1 de octubre de 1904).

Quince días más tarde se inauguraba la temporada de invierno de María Tubau en aquel conocido teatro de Barcelona. La temporada concluyó el 10 de abril de 1905, con importantes modificaciones en el programa anunciado, con más reposiciones que estrenos. Y ello no porque desdeñase la traducción, ya que la empresa de los Palencia-Tubau solía recurrir a ella, comentaría años después doña Emilia, porque los dramas franceses:

> atraen cada vez más, y no a Francia, sino a Europa. Aquí mismo, en España, se ha dado el caso de que una actriz eminente, María Tubau, cuando veía flojear la

taquilla, apelase al recurso supremo, y anunciase *La Corte de Napoleón*, obra en la cual culmina la manera especial de Sardou (Pardo Bazán 1911,212).

En unos momentos en que estaban encontrando dificultades para arrendar un teatro en la capital, en un contexto de alta inestabilidad política y social en España[4], anunciar la traducción de *La Patrie en danger* podía resultar atractivo y elocuente para el potencial espectador. Aunque a todas luces, la escritora ya se había comprometido a realizar dicha traducción, ésta se retrasó hasta entrado el otoño del año siguiente. Ceferino Palencia la volvió a anunciar en su regreso a Madrid. Fue entonces cuando doña Emilia dio noticia de ella a su amiga Blanca de los Ríos, en carta del 11 de noviembre de 1905, al hacer el balance de sus trabajos veraniegos al igual que poco antes hiciese en su carta a Francisco Giner de los Ríos:

> *La Canonesa*, arreglo, traducción libérrima, refundición osada de *La patrie en danger*, de Julio y Edmundo de Goncourt: obra no representada en Francia, por recelos de la censura imperial y republicana, y que es la predecesora (fue escrita en 1866 ó 67) de *Thermidor* (sic), *Mme. Sans Gène*, *L'abbesse* (sic) *de Jouarre*, *La Marsellesa*, -todas las obras de Revolución que conozco[5]. Si viviese Edmundo de Goncourt, puede

[4] En 1904 muere Isabel II en París, invasión española en Marrueco, Caso Nozaleda caso Nozaleda, o el Convenio Concordatorio del Gobierno Maura con la Santa Sede que legalizaba la situación de las órdenes religiosas pero que no fue ratificado por las Cortes (1904); el proyecto de ley de Asociaciones de Dávila por parte de los liberales, que sometía a control administrativo a las congregaciones religiosas; ley del descanso dominical. En 1905 : crisis en Cataluña. La victoria de Lliga Regionalista de Cambó y Prat de la Riba en las elecciones locales de 1906 alarmó al ejército que veía en peligro la unidad del país. Los comentarios satíricos anticastrenses en alguna publicación barcelonesa, llevaron a que trescientos oficiales asaltaran e incendiaran las imprentas. La reacción del gobierno fue ceder ante el Ejército: en 1906 se aprobó la Ley de Jurisdicciones que identificaba las críticas al Ejército como críticas a la Patria y pasaban a ser juzgadas por la jurisdicción militar. La reacción pública fue inmediata. Una nueva coalición, Solidaritat Catalana, consiguió una clara victoria electoral en 1907, reduciendo drásticamente la representación de los conservadores y liberales en Cataluña.

[5] Emilia Pardo Bazán enumera algunas obras a cuyas representaciones pudo haber asistido pues todas nacieron al calor de la Revolución francesa y se estrenaron en las fechas en las que solía viajar a París de manera más asidua, en torno a la celebrada conmemoración aunque se imprimieran más tarde: Victorien Sardou, *Thermidor*, drame en 4 actes, Paris, Nilsson, DL, 1892; *Madame Sans-Gêne*, París, Impr. de "L'Illustration", 1907; Renan, Ernest, *L'abbesse de Jouarre*, Paris, C. Lévy, 1886; Basnus (*Denoinville*), Georges, *La Marseillese,* París, Bonvalot-Jouve, 1907.

que se horripilase al ver cómo he tijereteado. Pero conservo lo único importante: el papel de la *Canonesa.* Destinada a María Tubau. Igual pronóstico que la anterior.

Del teatro revolucionario Pardo Bazán tenía cumplida noticia, dado que en el primer Centenario y durante la Exposición Universal se fueron creando y rescatando numerosas obras sobre el asunto. Entonces se valoró *La Patrie en danger* como resumen de la sociedad francesa de 1789 y por sus recreaciones de los grandes momentos de la Revolución. Jules Goncourt la presentaba como una obra en la que "se déroule toute la Terreur, traversé par l'héroïsme nacional" (Carta de Jules Goncourt a Théophile Gautier, 29-2-1868, Gauthier 1996: 59). Los Goncourt habían trabajado ante todo como historiadores para dar una visión viva del pasado y dar protagonismo a las gentes anónimas, en la línea de Michelet y del acuñado concepto de intrahistoria.

De hecho, en los anuncios de la cartelera de Tubau en la prensa se menciona primero el título de *La patrie en danger,* de connotaciones más políticas, seguido del más alejado y de tintes mucho más conservadores y religiosos que doña Emilia propuso, *La Canonesa.* Obsèrvemos que ella restablece en la versión española las intenciones de los autores su versión original, es decir, el protagonismo que le habían concedido al personaje de la canonesa, reafirmando de nuevo, tal vez sin saberlo, el valor del personaje femenino del título original. Para la escritora, la creación de protagonistas femeninas era uno de los rasgos más singulares de la producción de los Goncourt, dada su maestría en "hacer converger la luz en torno al tipo femenino, estudiado a fondo, visto al microscopio, examinado en las más íntimas facetas de su complejo organismo" (Pardo Bazán, 1899, 119).

Pero no sólo ese patriotismo femenino interesó a doña Emilia. Ella compartía con el escritor francés el deseo de experimentar y de renovar la escena aunque no por los mismos derroteros. Curiosamente, no tenía una opinión del teatro de los Goncourt demasiado entusiasta, a tenor de los argumentos esbozados en su capítulo dedicado al teatro naturalista en La *Nueva Literatura en Francia. El Naturalismo,* en el que abiertamente glosa algunos pasajes del prólogo de la edición de 1879 de *La patrie en danger.* Doña Emilia estaba convencida de que:

> *La Patria en peligro* es un interesante drama histórico que, como queda dicho, fue el modelo de *Termidor,* de Sardou. Los Goncourt, nótese, vivían siempre pendientes del teatro; pero lejos de buscar en él la fórmula naturalista, pensaron en comedias de magia, en bufonadas aristofanescas. No suponían que el teatro se acoplase bien a lo real, y creían que los personajes escénicos tienen que ser forzosamente falsos, por lo cual, si el romanticismo puede tener teatro, el

realismo no. Concierte quien pueda estas opiniones, con el hecho de que ya florecía entonces la comedia realista de costumbres.
Quizás estuviesen más en lo cierto los hermanos al pronosticar la desaparición del teatro, ya que en él todo es mentira y convención, y, estacionario por ley de naturaleza, no puede seguir la evolución del siglo. Dentro de cincuenta años, dicen, el libro habrá matado al teatro, y este se reducirá a groseros solaces, a perros sabios y marionetas. Los Goncourt no podían prever el «cine» y las «variedades» (Pardo Bazán 1911, 217-218).

Sin embargo, de *La Patrie en danger* le interesó a la escritora el tratamiento teatral de la idea. Para Goncourt, el objetivo principal de su drama histórico residía en mostrar en las tablas las luces y sombras de la Revolución, glosando la realidad lo más objetivamente posible. "Nous tâcherons d'y mettre le plus posible des sentiments communs et de la banalité d'impartialité qu'exige le théâtre ! », escribían en su Diario los Goncourt el 21 de diciembre de 1866, aun cuando ellos, personalmente, preferían el Antiguo Régimen. La concordia entre las fuerzas ideológicas y las perspectivas se van compensando a través de los cinco actos del drama porque los Goncourt perseguían un equilibrio, ilusorio sin duda, pero con el que soñaban, porque tras los sucesos de la guerra en 1870 y de la Commune intentaron promover un proceso de reconciliación nacional. Teatralmente eso supuso la definición de personajes y la organización de espacios que estimulasen en el espectador la esperada interpretación, aspecto que obviamente no tuvo en cuenta doña Emilia en su versión.

En su versión, doña Emilia mantiene la estructura en 5 actos, secuencializados en escenas para permitir aquel sentimiento del fluir de la vida realista. Los actos se organizan, en general, de manera similar, con semejante número de escenas, pero más cortas. Doña Emilia arregla con mayor fidelidad los dos primeros actos, en los que domina el punto de vista que la aristocracia tiene dialógicamente de la revolución, antes de dar rienda suelta a su imaginación y cambiar el sesgo del drama a partir del acto III:

La patrie en danger	*La Canonesa*
Acto I: Le 14 juillet 1789 : 11 escenas	**Acto I :** 11 escenas
Acto II: La nuit du 9 Août 1782 : 13 escenas	**Acto II:** 13 escenas
Acto III: Verdun : 11 escenas	**Acto III :** 15 escenas
Acto IV: Fontaine, près de Lyon : 16 escenas	**Acto IV : 5 escenas (original de EPB)**
Acto V: Le préau de Port-Libre: 9 escenas	**Acto V:** 7 escenas conservadas (¿9?)

Como se puede observar en el esquema anterior, Emilia Pardo Bazán suprime el acto que mayor connotaciones históricas tiene, el de la capitulación de

Verdun en 1792, ciudad sitiada por las tropas prusianas que provocó la derrota del ejército revolucionario. Además, aunque no se conserve el *dramatis persona* de la traducción, la revisión de los actos permite ver que en términos generales, la escritora respectó los principales personajes y que tan sólo introdujo mendigos y no representantes del pueblo, los *sans culotte* de Goncourt en el cuarto acto de su versión. Todos estos aspectos muestran cómo doña Emilia había invertido las perspectivas y concedido menor protagonismo a los revolucionarios. Por ende, los Goncourt habían utilizado la derrota de Verdun para igualar a los vencedores los revolucionarios, convirtiéndolos en vencidos frente al extranjero, y mostrar además la inercia y el miedo de las masas populares. Del protagonista masculino, el revolucionario Perrin, preservará su fracaso intento de despertar en el pueblo un fervoroso patriotismo. No obstante, la acción secundaria, los amores de Perrin con la aristócrata Blanche, sobrina de la Canonesa, fue el aspecto al que mayor peso otorgó la escritora y los fue preparando con mayor insistencia al suprimir el acto III de los Goncourt. Por otra parte, en ese acto dominan las arengas y el uso de un lenguaje anacrónico muy cuidado, literario pero hablado, que los escritores franceses habían seleccionado para "incrire dans le dialogue la vivacité de la réalité et la stylisation progre à l'art du théâtre" (Lucet 2006, 62). Más de treinta años después y en España, el espectador que no conociese perfectamente la historia de Francia difícilmente hubiese podido calar el simbolismo de esta escena. Estos cambios de perspectivas en los que se concede mayor protagonismo al pueblo no interesaron a Pardo Bazán, quien dejó que la perspectiva dominante siguiese siendo la aristocrática, con un lenguaje oral, sencillo y entrecortado muy distante del original. La escritora estaba aplicando su personal concepto de fidelidad traductológica; es decir, se distanciaba de la tradicional transliteración mecánica para proponer lo que ella consideraba una versión artística ajustada a los fines perseguidos.

El respeto del espíritu de la obra, del tono, el léxico y la sintaxis de la lengua de llegada, que ella había considerado como condiciones *sine qua non* para evitar que las obras traducidas dejasen de ser "como los tapices vistos por el revés; que en vez de mostrar el lindo dibujo y la magia del colorido, no nos ofrecen sino una selva de nudos y cabos, una mezcolanza de tonos, sin que apenas se logre advertir que detrás existe algo hermoso, acabado y perfecto" (Thion 2005: 65), fue totalmente traicionado. La escritora presentaba en su traducción, no "el revés del tapiz", sino una copia que, a diferencia de otros textos no fue voluntariamente muy atenta (Thion 2005: 65), no tanto por la formas lingüísticas como por los objetivos estéticos y teatrales que perseguía. Doña Emilia estaba ofreciendo una versión circunstancial que poco tenía que ver con los propósitos patrióticos que le dieron vida.

¿Fue a causa de la taquilla de María Tubau? Tal vez en parte, pero probablemente no la esencial. Emilia Pardo Bazán estaba en estas fechas trabajando en la mayor parte de su repertorio teatral, corrigiendo, componiendo y traduciendo. Su afirmación como escritora renovadora del teatro español por los derroteros del realismo y del simbolismo poco espacio le dejaban para ensayos con comedias burguesas de intrigas y aventuras. Ahora bien, bajo el escudo de la traducción de una obra cuyo autor había fallecido diez años antes, pocos riesgos corría la escritora. Por ello hizo, a imagen del "del arreglador y colaborador Busnach, enredó bien los hilos de la trama" (Pardo Bazán 1911, 218), aun cuando sabía que estaba traicionando lo que habían perseguido los Goncourt, "la idea". Ella, a imagen de Sardou, el gran dramaturgo:

> [...] no escrupulizaba, y arramblaba con lo que le convenía. De esto se le acusó reiteradamente. Quien conozca el drama de Goncourt , titulado *La Patria en peligro*, y primero *La señorita de la Rochedragon*, y la compare a *Termidor*, hallará más que analogías. Uno reclama la idea de *La Tosca*; otro la de *Odeta*. Son minucias tal vez. Sardou tuvo a cada paso más suerte, o dígase más maña y dominio de su profesión (Pardo Bazán 1911, 212-213).

Aligerando la obra de Goncourt, arramblando con lo que podía según el modelo de Sardou, doña Emilia buscó "la psicología media de los públicos" y quiso, como él:

> Cauto y hábil, toma(r) de las escuelas sucesivas lo que le conviene para su retablo de maese Pedro; del romanticismo proceden algunos de sus personajes fatales, y alguna de sus famosas *scènes à faire*, para las cuales está armado el tingladillo completo de la obra y que recuerdan la entrada de Antony por la ventana, o el quid pro quo de *El rey se divierte*, de la comedia de costumbres y del realismo, los medios, que, nunca traídos antes a la escena, contribuyen poderosamente a la ilusión de cierta verdad relativa y tolerable.
> El ambiente, todo lo convencional que se quiera, pero efectista (Pardo Bazán 1911, 212).

Y ante todo, animado, porque era consciente de que estos eran los que:

> prestan atractivo a la acción dramática. No me atrevería a calificar de obras maestras estos y otros dramas de Sardou; debemos recordar que, habiendo Sardou escrito una obra maestra, *El odio*, que no fue bien recibida, juró no volver a hacer ninguna, y, dice Zola, «cumplió su palabra»; con todo eso, habremos de reconocer la destreza y arte peculiar del autor (Pardo Bazán 1911, 212-213).

La traducción de Goncourt que María Tubau venía anunciando en su programa de 1904, corrió la misma suerte que *Cuesta abajo* aquel año. Aunque su estreno se postergó hasta 1905, el fracaso de *Cuesta abajo*, la enfermedad de María Tubau y las pérdidas económicas de la compañía Palencia en aquel Gran Teatro recién reformado les obligaron a dejar de montar obras nuevas desde los primeros meses de 1906. *La patrie en danger* en su versión española de *La Canonesa*, como había vaticinado ya su autor en Francia, murió antes de nacer incluso en Madrid y en vida de doña Emilia.

En 1951, sin embargo, el proyecto vio de nuevo la luz y la obra se estrenó con motivo del centenario del nacimiento de Emilia Pardo Bazán en el Teatro Colón de La Coruña. La actriz Irene López Heredia, desempeñó el papel de protagonista. En el Libro de actas de la Comisión Municipal Permanente del Ayuntamiento de su querida Marineda, sólo constan dos menciones a dicho estreno, en la Sesión de 31 de julio de 1951, en la que también para salvar la censura y en un contexto radicalmente distinto se certifica que:

> Menciona después la alcaldía las gestiones que se realizan por la Comisión de Fiestas encaminadas a poner en escena, en función homenaje a doña Emilia Pardo Bazán, la obra teatral *La Canonesa* de los hermanos Goncourt, traducida al castellano por la eximia escritora; esta obra que no llegó a representarse en Francia por su **carácter conservador**, será puesta en escena por la Compañía de Irene López Heredia a fines de mes

Y en el de la Sesión de 5 de septiembre de 1951, se ratifica la representación:

> Participa seguidamente la Presidencia que las representaciones de la obra *La Canonesa* en homenaje a doña Emilia Pardo Bazán se celebraron en el Teatro Colón, cual estaba previsto[6]

La única reseña que hemos encontrado de este estreno, que aparentemente fue tan privado como el del Teatro Libre de Antoine, fue la de *La Hoja Oficial del Lunes* del 3 de septiembre de 1951. En un breve columna, entre los

---

[6] Así pues, como la representación se hizo en el Teatro Colón, y este depende de la Diputación provincial, tal vez en su Archivo (http://www.dicoruna.es/) conserven alguna documentación en relación a esa función. También en el Arquivo do Reino de Galicia (http://arquivosdegalicia.xunta.es/portal/arquivo-do-reino-de-galicia/) puede que encuentre información pues conservan los fondos del Gobierno civil.

"Espectáculos de la semana", se hace digna mención de este estreno. Tiene razón el cronista en afirmar que:

> No es difícil imaginar que la cosa resulta un tanto alejada de las realidades actuales, aun cuando sea aleccionador hacer ver algo de los orígenes de ciertos males del día, pero late un fondo franco de humanidad eterno, que se intensifica en ese epílogo original de la Pardo Bazán, y que es un pleno acierto, literario y teatral.

Hubiese sido interesante conocer ese personal epílogo de Doña Emilia, pero el manuscrito que se conserva está incompleto y cabe imaginar que no iba en la línea de conciliación y la guillotina para todos de los Goncourt.

Edmond Goncourt cerraba el prólogo a la primera edición impresa de *La Patrie en danger* declarando:

> je me résigne, à peu près de la manière qu'on se suicide, à imprimer cette pièce, un peu consolé cependant par un pressentiment vague, qui me dit qu'un tour, un tour que nous devons tous espérer, cette oeuvre mort-née sera jugé digne d'être la voix avec laquelle un théâtre national fouettera le patriotisme de la France (Goncourt 1879: 132)

Digna lo fue pero al llegar a España de la mano de Emilia Pardo Bazán, del mismo modo que en Francia *La patrie en danger* había "mort-née", no solo por las circunstancias teatrales que le habían insuflado aquí nueva vida textual, sino también porque realmente fue traducción libérrima y refundición osada. Porque muerto estaba Edmundo de Goncourt, ya que de haber vivido y a tenor del especial significado que esta obra acrisolaba para él, se hubiera, como imaginaba doña Emilia horripilado "al ver cómo he tijereteado". Pero de este asunto hablaremos en otra ocasión.

Bibliografía:

Baron, Philippe. (2003) «*La Patrie en danger*», Les Goncourt et la Révolution. *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt.* 27-33.

Felici, Roberta de. (2001) « La poétique dramatique d'Edmond Goncourt ». *Revue d'historie littéraire de la France,* 5. 1399-1422.

García Yebra, Valentín. (1982) *Teoría y práctica de la traducción.* Madrid. Gredos. Y (1994). *Traducción: historia y teoría,* Madrid. Gredos.

Gauthier, Théophile. (1996) *Correspondance générale.* Claudine Lacoste éditeur. Paris. Génève. Libraire Droz.

Goncourt, Edmond et Jules. (1989) *Journal.* Paris. Robert Laffont.

Goncourt, Edmond et Jules. (1879) *Théâtre.* Paris. Charpentier.

Lafarga, Francisco. (1996) *El discurso sobre la traducción en la historia.* Barcelona. EUB.

Lucet, Sophie. (2006) «*La Patrie en danger*, de Jules et Edmond Goncourt, un drame historique à contretemps». *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt.* 55-76.

Pardo Bazán, Emilia. (1890) «Prólogo», *París* de Auguste Vitu. Madrid. La España Editorial. V-VII.

Pardo Bazan, Emilia. (1899) *Al pie Torre Eiffel. Crónicas de la Exposición.* Madrid. La España Editorial.

Pardo Bazán, Emilia. (1911) *La literatura francesa moderna. El Naturalismo. Obras completas de Emilia Pardo Bazán.* 41. Madrid. Renacimiento.

Ruiz Casanova, José Francisco. (2000) *Aproximación a una historia de la traducción en España.* Madrid. Cátedra.

Thion Soriano-Mollá, Dolores. (2005). «Aquel París: Emilia Pardo Bazán traductora de Aguste Vitu». *Cahiers d'études galiciennes.* Número 5. 61-87.

Thion Soriano-Mollá, Dolores. (2012) «Emilia Pardo Bazán, ambassadrice des Goncourt en Espagne». *Le Grenier des Goncourt, Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* (en prensa).