TRADUCIR CON MORALIDAD (PARA FRACASAR): DE LA *ANGÈLE* DE A. DUMAS AL *ERNESTO* DE J. E. HARTZENBUSCH

ANTONIETTA CALDERONE
UNIVERSITÀ DI MESSINA

Es esta la historia de una de las tantas piezas francesas que, al pasar los Pirineos, fueron o traducidas, o arregladas, o adaptadas al gusto del público español, para colmar su sed inagotable de teatro, a falta de piezas originales. Se trata de *Angèle*, melodrama que Dumas padre compuso en 1833, y que, según refiere uno de sus primeros traductores:

> En París produjo grande entusiasmo; tanto el autor como los actores recibieron elogios merecidos, y el mismo Alejandro Dumas, al concluirse la primera representación, llamó á los artistas que tan bien habían interpretado sus ideas, y les dijo: "Mes amis, nous avons eu un succès de famille; prenons et partageons"[1].

Parte de la historia nos la han legado testimonios de la época; parte he tratado de reconstruirla yo, para continuarla y aclarar algunos particulares que, en dichos testimonios, me han parecido oscuros.

En breve, el resumen de la acción. Estamos en 1830, después de la revolución de Julio. Alfred d'Alvimar, el personaje principal, es una versión moderna de un cínico "burlador de mujeres" que ha decidido servirse de ellas, sobre todo de las nobles, ricas o poderosas, para reconstruir los bienes que injustamente le han sido arrebatados. El drama comienza con una escena de despedida de Alfred a su última amante,

[1] *Angelita, drama en cinco actos por Alejandro Dumas. Traducido por D. Francisco Altés*. Barcelona, por don Francisco Piferrer, Impresor de S. M. Plaza del Ángel, 1837.

Ernestine, en el balneario de Cotterets. La pensión donde él se hospeda está dirigida por los señores Muller, padre e hijo: este último, Henry, joven médico, ha tenido que abandonar la profesión a causa de una grave enfermedad por la que le queda poco tiempo de vida. En el balneario Alfred acaba de echar el ojo a la dulce Angèle, de quince años, hija de la condesa de Gaston, de antigua e influyente familia, que él piensa seducir para casarse con ella y con el fin de recobrar el puesto que le compete en la sociedad. Es lo que hace aquella misma noche, tras haberse apoderado de la llave de la habitación de la joven, que comunica con la suya. De Angèle está secreta y desesperadamente enamorado Henry Muller. Mientras tanto, llega la madre de la joven, la condesa de Gaston, viuda, con sólo treinta y un años, y mucho más bella, apetecible e interesante que la hija; el cínico Alfred no pierde tiempo en requiebros de amor y, a las pocas horas se marcha a París siguiendo a la nueva conquista y, naturalmente, abandonando a Angèle.

Después de ocho meses, la acción se reanuda en París, en casa de la condesa de Gaston, la cual va a dar un baile para celebrar el nombramiento de Alfred como enviado plenipotenciario en Baden, obtenido gracias al apoyo de una amiga suya, y, de paso, anunciar su matrimonio con el joven. Pero en pocas horas se desmorona todo este castillo de poder construido por Alfred: la benefactora resulta ser su antigua amante Ernestina, ahora poderosa amante del ministro de negocios extranjeros, la cual, al enterarse de la vil traición hecha por Alfred a Angèle, cambia de opinión sobre él; llega Angèle, visiblemente agitada y anegada en llanto por la muerte de la tía Angélique, pero, sobre todo, por un terrible secreto que esconde en su persona; al saber que en casa se encuentra Alfred -del que no ha tenido noticias desde el día de su fuga- le envía un mensaje urgente; Alfred lo lee, y no sabiendo cómo salir de la situación entre madre e hija, antes de huir decide hacer lo que le pide Angèle, o sea buscar a un médico; lo encuentra en la misma casa; no es otro que Henry Muller, que ha sido invitado al baile y que, ahora, vendado, y sin saber donde se encuentra, es llevado a la habitación de una joven dama para ayudarla a dar a luz. Solo tres días después del parto, cuando Henry es llamado por la madre de Angèle para que examine a la joven que no parece recuperarse de un mal misterioso, el médico reconoce la habitación y a Angèle como a la joven a quien él ha asistido durante el parto. También Angèle se entera de todo lo que ha ocurrido en los últimos meses. Tras una conmovedora escena de aclaraciones entre madre e hija, la condesa decide obligar con

sus ruegos a Alfred a que se case con Angèle y, sobre todo, a que reconozca a su hijo. Pero esto no está previsto en los planes del cínico amante. La justicia llegará por mano de Henry; éste desafía a duelo a Alfred, acordando que el que de los dos sobreviva se hará cargo de madre e hijo. Dos pistolas, de las cuales sólo una cargada, son las armas. En la última escena, aparece Henry, y al consolar a Angèle y a la condesa, les anuncia que ha desaparecido el que hubiera podido ser recuerdo permanente de la afrenta para la joven madre, y que, dentro de poco, desaparecerá también este otro testigo de su pasado: mientras tanto, tenga ella un marido y un padre para su hijo.

Es bien conocida por todos la gran fortuna de Alejandro Dumas en tierra española en los años que nos ocupan. Además de la referencias que se pueden encontrar en los manuales de historia del teatro o en estudios sobre este tema, recuerdo que ya hace años lo hizo detalladamente Roberto Dengler (1989) en su artículo "El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)", en el que definía a Dumas "sin duda alguna el dramaturgo francés de mayor popularidad en España", basándose en los comentarios de la prensa y de la crítica teatral de la época, con Larra en primer término, con ocasión de las representaciones de *Ricardo Darlington*, *Teresa*, *Margarita de Borgoña*, *Antony*. En todos ellos se destacaba el sentido dramático del autor francés; a la par que la fuerza de "las pasiones hondamente desentrañadas, magistralmente conocidas, y hábilmente manejadas", según las conocidísimas palabras del mismo Larra (1960: II,147). Es bien sabido, también, que esa fortuna se acompañó de duras críticas, sobre todo a propósito de su supuesta inmoralidad.

Y de la "inmoralidad" de *Angèle*, en su versión española, tratarán las notas que siguen.

De este drama el *Catálogo* de P. Menarini (1982: 138 y 152) enumera cuatro traducciones: *Ángela*, por José Felipe de Zaragoza, representada en 1837 en Granada (y, según parece, no editada); *Ángela*, por José Llausás y Mata, publicada en 1837; *Angelita*, por Francisco Altés y Casals, editada en 1834 y estrenada en Barcelona en 1837; *Ernesto*, por Juan Eugenio Hartzenbusch, editada en 1837 y estrenada al año siguiente. Esta última no es propiamente una traducción si hemos de diferenciar entre traducción, adaptación, imitación, arreglo, etc., sino una adaptación, según el mismo título reza: *Ernesto, Drama en cinco actos, en prosa. Traducción libre de la Angela de Alejandro Dumas, por Juan Eugenio Hartzenbusch.*

De estos cuatro textos he logrado conseguir y, en consecuencia, examinar sólo dos: el de *Angelita* de Altés y el de *Ernesto* de Hartzenbusch; por lo que se refiere a los otros, me ha sido imposible localizarlos. El *Catálogo* de Menarini se basa, según él mismo declara en la "Introducción", en los periódicos de la época, a menudo "llenos de errores" o, de todas formas, faltos de la precisión que quisiéramos pretender de ellos los investigadores de hoy; en este caso supongo que se basaría en una nota anónima publicada en *No me olvides*, sección de Teatros, n. 35, del 31 de diciembre de 1837, que reza:

> Escriben de Granada que uno de los primeros días de este mes [diciembre] de 1837 se ha ejecutado en el teatro de aquella capital el drama de ALEJANDRO DUMAS titulado *Angela*, traducido por D. José Felipe de Zaragoza. "El público, dice la carta, conoció desde luego que había empeño por parte de seis ó ocho concurrentes en silvar el drama, y así empezó á aplaudir desde el primer acto, prodigando sus palmadas en toda la representación." En Barcelona creemos que también se haya egecutado este drama, porque hace pocos correos que hemos recibido impresa una traducción de él, hecha con mucho tino por D. José Llausas, apreciable literato. En el círculo literario de Madrid no se cree generalmente que esta obra sería bien recibida del público, apesar de su innegable mérito artístico. Atendiendo a esto, un literato de mucho concepto se ha ocupado en arreglarla á nuestro teatro, lo cual ha verificado, cambiando á mas el nombre que el autor le puso, en el de Ernesto. Creemos que en breve se egecutará.

Fue Hartzenbusch, obviamente, el "literato de mucho concepto" que se encargó del arreglo, cambiando además el título por el de *Ernesto*. No me parece superfluo recordar que entre los jóvenes colaboradores de esta nueva revista que sustituyó a *El artista*, estaba J. E. Hartzenbusch, cuya colaboración en ella, si bien fue total o casi totalmente esporádica, como nos remitía Pablo Cabañas, en aquellos contados casos tuvo que ser determinante si en ella Hartzenbusch publicó la poesía *No me olvides*, imitación de Augusto Bengenbach, de la cual parece ser que tomó el título la revista misma (véase Cabañas 1946)[2].

[2] Refiere Cabañas en su recolección de los artículos de la revista: "Extinguido *El artista*, la juventud literaria residente, habitual o temporalmente, en Madrid, adscrita en su casi totalidad al movimiento romántico, quedó momentáneamente sin órgano, fijo y público, representativo. Jacinto de Salas y Quiroga dio continuidad a la inquietud de los jóvenes

Fragmentos de esta nota aparecieron en A. S. Corbière (1927), *Juan Eugenio Hartzenbusch and the French Theatre*, el único estudio, hasta el presente, enteramente dedicado a la labor de Hartzenbusch como adaptador del teatro francés; trabajo, por lo tanto, sumamente interesante y precioso, mucho más, sin embargo, en lo que se refiere a la recolección de los textos que a su presentación e interpretación que, a veces, como en este caso, resultan lamentablemente inexactas[3].

Además de la citada nota en *No me olvides*, se encuentran referencias a esta adaptación de Hartzenbusch en otras dos publicaciones periódicas de aquel año.

En la sección "Revista de Teatros", *El Eco del Comercio* del 20 de marzo 1838 comentaba así el retiro de la pieza recién estrenada:

> ERNESTO. Angela llamò á este drama su autor Alejandro Dumas, y no sabemos qué motivos justos tuviera el traductor para cambiar el título original con el cual es conocida la obra en el mundo literario. Un hom-

---

literatos con la fundación del semanario *No me olvides*, el 7 de mayo de 1837". Entre los colaboradores figuraban, además de Eugenio de Ochoa (que había sido director literario de *El artista*), José Joaquín de Mora, José Zorrilla, Pedro de Madrazo, Miguel de los Santos Álvarez, Manuel de Assas, Jerónimo Durán (los seis, condiscípulos de la Universidad de Valladolid), Fernando de la Vera e Isla ("de los más constantes, fino y modesto escritor, que nos hace conocer las ideas literarias suyas y de los colaboradores en general, y el romanticismo practicante de la revista en sí"), Juan Bautista Alonso, Pedro Luis Gallego, Sebastián López de Cristóbal. "Entre ellos J. E. Hartzenbusch (cuya colaboración en la revista fue total o casi totalmente esporádica). que publicó una parte de su leyenda poética *Isabel*, y la poesía *No me olvides*, imitación de Augusto Bengenbach". Formaban parte de los colaboradores también Nicomedes Pastor Díaz, Enrique Gil y Carrasco, Francisco Rodríguez Zapata y Donoso Cortés.

[3] En la parte dedicada a este drama el estudioso recuerda que *Ernesto* fue publicado en 1837, probablemente en el mes de diciembre, que es posible que la pieza recibiera algunos cambios antes de ser estrenada en el teatro del Príncipe el 15 de marzo de 1838, que *El Diario de Madrid* anunció otra representación la noche del 16 de marzo, pero que hay muchas razones para suponer que fuese retirada después de esta primera representación, ya que el mismo Hartzenbusch afirma que se representó sólo una vez. Corbière cita, además, de manera bastante confusa, a un crítico de *El Siglo XIX* -¿Eugenio de Ochoa?- quien en marzo de 1838 declaraba que la pieza había sido prohibida por el censor por inmoral, aclarando a continuación: "y como había de caer en manos de alguno de los traductores al por mayor, que la diese el último golpe, como si dijéramos, el cachete, y acabar con la mal parada producción [aquí Corbière explica que se trataría de una de las traducciones precedentes], quiso el cielo que cayera en las del señor Hartzenbusch, de las que salió, si no más perfecta que las de su autor, al menos más arreglada al gusto y exigencias de nuestra escena". Ochoa, además, comentaría que el censor suspendió la representación hasta que se aportaran los cambios debidos y que el censor no tenía motivo para requerirlo, pero los actores se negaron a representar el drama (Corbière 1927: 32-33).

> bre que confiesa en la primera escena que la mitad de la vida somos engañados y la otra mitad engañadores, y que él está en esta segunda mitad, seduce á una muger, y luego á otra, y luego á otra, buscando una que pueda hacer su suerte. Primero es una Carolina, á la cual desengaña con una frialdad atroz, despues la joven Angela, á la cual compromete inmoralmente, y despues la madre de esta que no se desengaña hasta que descubre el estado de [su] propia hija. Enrique, joven médico y secretamente enamorado de Angela, libra al mundo del execrable Ernesto, y tiene la generosidad de casarse con Angela y de reconocer el fruto de la seduccion para morir poco despues porque padece una enfermedad mortal. La obra, considerada como drama y por su mérito artístico, es admirable, bien ideada, bien conducida y naturalmente terminada. El desenlace es altamente moral y sin embargo se ha suspendido desde la primera representacion por su inmoralidad, segun tenemos entendido. Y la razon es que hay situaciones que aunque sea para escarnecerlas y vilipendiarlas no se pueden presentar en el teatro sin que se ofendan las costumbres: la de Angela desde el tercer acto del drama es de este número.
> El caracter de Enrique es muy interesante; el de Ernesto como de un frio y perverso calculador; el de la madre despreciable hasta el quinto acto, en que vence el amor los efectos de una ambiciosa vanidad; el de Carolina estraño.

El artículo atribuido a Eugenio de Ochoa, publicado en marzo de 1838 en *El Siglo XIX* [I: 191], reza como sigue:

> Pocos sarán los aficionados al teatro que no conozcan la célebre *Angela* de Dumas, que tantos aplausos ha obtenido en Paris. [...] Esta gran producción, obra de un grande hombre, en la que brilla tan profundo conocimiento del corazón humano y de los recursos teatrales, pasó por su desgracia los Pirineos; y sin duda debió pasarlos por la *Junquera*, pues cayó en mano de algunos escritores catalanes y valencianos, que pretendiendo verterla al castellano, la han vaciado a su dialecto, y así es que hay de ellas 3 ó 4 traducciones impresas en Valencia y Barcelona, que el demonio que las entienda. Asaz mal pasada con los reverses y mandobles de plumas tan atrevidas, llegó la cuitada á Madrid, y como había de caer en manos de algunos de los traductores por mayor, que la diese el último golpe, como si dijéramos, el cachete, y acabar con la mal parada producción, quiso el cielo que cayera en las del señor Hartzenbush, de las que salió, si no mas perfecta que de las de su autor, al menos mas arreglada al gusto y exigencias de nuestra escena. [...] Después de decir que se pondrá el drama en escena sin lujo patibulario, y que se recompensaría la virtud

> por todas las vías posibles se egecutó el *Ernesto*, y gustó generalmente; y estas de personas que caracterizan de inmoral toda espresión en que su mucha malicia y suspicacia pueda hallar veneno en ella, aunque ninguno contenga en sí, de gentes en fin, que pocos días antes habían aplaudido el asqueroso sainete del Santo, y que poco después se daban de puñetazos por conseguir billete para *La Pata de Cabra*; estas gentes decían que el drama no es moral. A nosotros por la inversa nos parece que lo es, y en alto grado. Para hacer el vicio odioso, es necesario presentarle con toda su deformidad y tanto más se diferencia el color bello y puro de la virtud cuanto más oscuras son las tintas del vicio sobre que aquel ha de resaltar. En fin, el drama que había sido aprobado por el censor de teatros y que fue aplaudido por el público, quedó prohibido aquella misma noche por el mismo que lo había censurado; lo que prueba que, ó este no se leyó, ó que el señor censor no conoció el efecto que según su conciencia, podría causar el drama en sus representaciones; pero sea de ello lo que quiera, el resultado es que el desgraciado Ernesto ha sido anatematizado después de mutilado.

Hasta aquí el contenido de la prensa de la época. La publicación en 1961 de la *Cartelera teatral madrileña I: años 1830-1839* confirmará dos representaciones de la pieza, el 15 y el 16 de marzo de 1838, en el teatro del Príncipe.

De esta recolección de noticias que acabo de presentar, resaltan tres datos muy importantes: el primero, que, además de la traducción libre de Hartzenbusch, del melodrama de Dumas se citan una traducción representada en Granada, obra de José Felipe de Zaragoza[4], y otra *quizás* representada en Barcelona, la de José Llausás y Mata[5]; el segundo y el tercero, sobre los que volveré más adelante, tienen que ver con la supuesta inmoralidad de la traducción tal y como salió de las manos de Hartzenbusch: inmoral para el censor, en cambio para el crítico de *El Siglo XIX* "si no más perfecta que la de su autor, al menos más arreglada al gusto y exigencias de nuestra escena".

---

[4] La única mención que he hallado de este autor aparece en Rodríguez Sánchez (1994: 624): "Tradujo un drama titulado *Angela* (1837)", dando como procedencia del dato el citado *Catálogo* de Menarini.

[5] Barcelona, 1817-1885. Catedrático de lengua francesa y, después, de lengua italiana en el Instituto de segunda enseñanza en Barcelona, en su actividad literaria, aparte de la personal, se dedicó al cultivo de ambas lenguas, en ensayos de linguística comparada y en traducciones. Además de esta pieza francesa, tradujo, del italiano, entre otras obras de menor renombre, *Le mie prigioni* de Silvio Pellico e *Il cinque maggio* de Alessandro Manzoni (véase Elías de Molins 1889: I, 50-51).

Sin embargo, lo que no se menciona en estos testimonios es que:

a) Existió una tercera traducción de *Angèle*, la *Angelita* del catalán Francisco Altés y Casals[6] (registrada por Menarini, como ya he dicho) la cual, además de ser una traducción fiel, es la única que hoy día es posible manejar, ya que existe en la Biblioteca Nacional de Madrid. Con decir que es una traducción al pie de la letra, con alguna variación en la estructura y poquísimas concesiones a un lenguaje más coloquial y, a veces, "castizo"[7], está todo dicho. Sin embargo, creo importante subrayar que *probablemente* fue ésta la versión que Hartzenbusch tuvo entre sus manos, porque si bien es verdad que la suya se presenta como una libre adaptación del texto de Dumas para quien no conozca la anterior versión, también lo es que en ella se pueden detectar muchísimos -demasiados, diría- casos en que los mismos parlamentos, a veces escenas enteras, de la obra de Altés y Casals coinciden perfectamente con la adaptación de Hartzenbusch en el léxico, la sintaxis, la disposición de los elementos de la frase, etc., lo que no deja de sorprender, pudiendo muy bien Hartzenbusch traducir, como el resto del drama, con términos propios:

b) del *Ernesto* de Hartzenbusch existen dos versiones, las cuales están en la base de un tercer texto que fue el que llegó a la representación; a saber:

1) una edición impresa sacada a finales de 1837[8];

2) una versión manuscrita, la del ejemplar autógrafo presentado a la censura antes del estreno de marzo del año siguiente, el cual contiene un primer dictamen del censor: "Puede representarse el Ernesto suprimiendo lo que me ha parecido oportuno tildar. Madrid 13 de marzo de 1838. José Vidal", y a continuación otro: "Puede continuarse representando, suprimiendo todo lo tildado. Madrid 21 de marzo de 1838. José Vidal"[9];

---

[6] Conocido por el apellido Gurena y por el seudónimo de Selta Runega (Barcelona 1780-Marsella 1838); véase Elías de Molins (1889: I, 37-47) y Rodríguez Sánchez (1994: 46).

[7] Nótese, como ejemplo, cómo traduce Altés y Casals el pasaje (I, 8) en que Mme Angélique anuncia su intención de retirarse para escribir una carta: "Je vais me dépêcher de l'écrire" pasa a "Entonces, voy a garrapatearla en un instante" (I, 8, p. 129).

[8] *Ernesto, Drama en cinco actos, en prosa. Traducción libre de la Angela de Alejandro Dumas, por Juan Eugenio Hartzenbusch.* Madrid, 1837, Imprenta de los hijos de Doña Catalina Piñuela, calle del Amor de Dios, número 7. Las citas textuales que aparecen en este trabajo proceden de dicha edición; entre paréntesis indico el acto, la escena y el núnero de la página en que aparecen.

[9] Ms. 1-27-1 de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Existen cinco apuntes con el mismo título *Ernesto. Drama en cinco actos en prosa, traducido del francés* e indicados con las letras A, B, C, D, E. El B en la portada lleva indicada la fecha del 15 de marzo; el C reza

esta versión manuscrita no coincide perfectamente con la anterior, la impresa; en ella, por ejemplo, aparecen pasajes traducidos de Dumas que en la impresa Hartzenbusch había omitido y, viceversa, no aparecen parlamentos o detalles textuales del original que sí se encuentran en la versión impresa; la idea que transmite el examen del texto manuscrito es que éste fuera redactado para la representación y que en él Hartzenbusch aplicara una ulterior censura a su primera redacción de la adaptación; en fin,

3) la versión del estreno la noche del 15 y de la reposición del 16 de marzo de 1838, que correspondería al texto expurgado por el censor; que este último texto fuera una vez más expurgado, según sugiere la segunda censura del 21 de marzo, ya no nos interesa, dado que la pieza no volvió a representarse después del 16 de marzo.

Del cotejo entre las diversas versiones del drama, o sea entre el original de Dumas y la traducción fiel de Altés, entre el original y la libre interpretación de Hartzenbusch, entre la pieza de Altés y la de Hartzenbsch, entre la edición impresa y la manuscrita de nuestro dramaturgo, y, en fin, entre esta última y lo que de ella quedara después de las primeras tachaduras del censor, he sacado algunas consideraciones que aquí paso a presentar.

Hartzenbusch aceptó el encargo de traducir la *Angèle*, o mejor dicho, de adaptarla al español, quizás con la convicción de que, independientemente del gran éxito que había obtenido en París, la pieza gustaría también al público de Madrid, en tanto en cuanto, además de su valor artístico, reflejaba el nuevo gusto romántico que muy bien se había aclimatado en España. Al recordar el comentario de sus amigos de *No me olvides*:

> En el círculo literario de Madrid no se cree generalmente que esta obra sería bien recibida del público, apesar de su innegable mérito artístico. Atendiendo a esto, un literato de mucho concepto se ha ocupado en arreglarla á nuestro teatro, lo cual ha verificado, cambiando á mas el nombre que el autor le puso, en el de Ernesto. Creemos que en breve se egecutará,

---

en la portada del primer acto "libremente" y en la de los cinco actos "no sirbe" (por no haber sido corregido); el D: "Se representó en Madrid el día 19 de marzo de 1838 a beneficio de la Sra. Juana Pérez" (sin correcciones); el E, que tiene en la portada del 1 acto la especificación "censura" y la sigla de Juan Eugenio Hartzenbusch, parece haber sido redactado por nuestro dramaturgo, y es el que contiene las dos censuras de José Vidal.

me es imposible no vislumbrar detrás de él una especie de desafío del literato, que, en cuanto a actividad teatral, hasta entonces había contado sólo con una gran experiencia en traducciones del francés y en refundiciones de piezas españolas -"literatura alimentaria", en afirmación de Picoche (Hartzenbusch 1980: 12)-, pero que, precisamente en aquel año de 1837, se había dado a conocer como autor original con el estrepitoso éxito de *Los amantes de Teruel*. El desafío consistiría en arreglar él el drama de Dumas para que el público español lo aceptara. Buen conocedor de la intolerancia de este último por los contenidos nihilistas del drama romántico de sus vecinos, pasaría censura a todos los elementos de *Angèle* que fueran malsonantes a la verosimilitud, al orden social, a la doctrina cristiana, al comportamiento moral, pero no variaría el tema original, antes bien, vería en él una ocasión para dar "una lección utilísima, de la que tienen [las jóvenes como Ángela] necesidad no pequeña en medio de las seducciones continuas de que se ven rodeadas"[10]. Y teniendo presente la traducción hecha por Altés y Casal, a la cual de vez en cuando podría recurrir, redactaría su libre adaptación.

Pero pasemos de una vez a considerar en qué consiste concretamente esta última.

a) Hartzenbusch mantiene la prosa y la división en cinco actos, eliminando, sin embargo, el título que a cada uno de éstos le había dado Dumas[11].

b) Modifica el título. *Angèle* pasa a *Ernesto*, desplazando la atención del eventual espectador, o lector, de la protagonista femenina

---

[10] Así lo declaraba el mismo Hartzenbusch en *El Corresponsal* del 12 de junio de 1839 (V. *infra*).

[11] A propósito de la estructura de *Angèle*, es interesante lo que refiere Altés y Casals en una página no numerada de su traducción, comprendida entre las *dramatis personae* y el comienzo del I acto: "El autor de este drama, el célebre Alejandro Dumas, quiso inventar en su distribución un orden simétrico que no siguó, sin embargo, en sus posteriores composiciones. El drama de Angelita está dividido en cinco actos ó períodos, cada acto tiene su protagonista y sus interlocutores, y en cada uno de ellos se da á conocer á fondo el carácter del personaje principal; puede decirse que hay cinco dramas distintos que tienden á un mismo fin y forman un cuadro completo. La representación de este drama debe confiarse á manos hábiles, pues su ejecución no admite medio término; ó interesará á los espectadores haciéndoles derramar lágrimas de compasión por la inocente seducida, ó se encontrarán débiles y aun pueriles algunas escenas si no las sostiene lo verdadero y patético del acento y de la esclamación. En París produjo grande entusiasmo; tanto el autor como los actores recibieron elogios merecidos, y el mismo Alejandro Dumas, al concluirse la primera representación, llamó á los artistas que tan bien habían interpretado sus ideas, y les dijo: *"Mes amis, nous avons eu un succès de famille; prenons et partageons"*.

hacia el protagonista masculino. ¿Qué hay detrás de tal decisión? Quizás, desde el primer momento, fijar el interés en la figura del calavera, cuyas acciones nefandas se suceden en la escena, hasta llegar al desenlace ejemplar, con su muerte por manos de un fato divino, y no ya, como en el original, en la de la joven Angèle, la cual no es sino una de las muchas víctimas del cínico libertino. Una segunda observación sobre este cambio aportado tiene que ver con el nombre escogido para el protagonista. Traducir a la letra Alfred y ponerlo como título del drama, hubiera podido crear confusión con el drama de Pacheco. Pero, ¿por qué "Ernesto" y no otro? Manteniéndose dentro de los nombres de las personas de *Angèle*, puede ser que Hartzenbusch lo derivara de Ernestine, nombre de la amante de Alfred; ésta, en la adaptación, se llamará Carolina. En cambio no parece responder a ninguna exigencia particular la sustitución del nombre de la tía Angélique por Genoveva.

c) Reduce los personajes a los indispensables para que la acción se desarrolle según el plan del drama, eliminando los que no tienen estrecha relación con esta unidad de acción[12]. Por lo tanto, se

[12]He aquí la lista de los personajes según aparecen respectivamente en el original, la traducción de Altés y Casal y la adaptación de Hartzenbusch:

Angèle	*Angelita*	*Ernesto*
Alfred d'Alvimar	Alfredo de Alvimar	Ernesto de Alvimar
Henri Muller	Enrique Muller	Enrique Muller
Jules Raymond, jeune peintre	Julio Raimond, joven pintor	-------
Muller père	Muller, padre	-------
Dominique, domestique d'Alfred	Domingo, criado de Alfredo	Domingo
Un domestique	Carlos, criado de la condesa de Gaston	-------
Un chasseur	-------	Un cazador
Un invité	Un criado de Ernestina	---------
Un notaire	Un escribano	Un escribano
La comtesse de Gaston	La condesa de Gaston	La condesa de Gaston
Angèle	Angelita	Angela
Ernestine, marquise de Rieux	Ernestina, marquesa de Rieux	Carolina de Rieux
Angélique, tante d'Angèle	Madame Angélica	Genoveva
Louise, femme de chambre d'Angèle	Luisa, camarera de Angélica	Luisa, criada
Fanny, femme de chambre de la vicomtesse	Fanny, camarera de la condesa de Gaston	Fani, criada
Une dame	---------	Juana, criada

mantienen, entre los principales, el protagonista, las tres damas víctimas de su comportamiento (Ángela, la madre condesa de Gaston, la antigua amante Carolina), el antagonista (Enrique Muller), y la tía Genoveva; entre los secundarios, se elimina algún criado. La supresión más marcada es la de Jules Raymond, pintor y amigo de Alfred, y la de Muller padre, personajes que, de hecho, tienen un protagonismo marginal ya en el original. La eliminación de estos dos personajes no determina automáticamente la de las escenas o porción de texto que los concierne: cuando se revela necesaria la traducción de alguna idea que ellos expresan en el original, la adaptación la introduce desplazándola o englobándola en el parlamento de otro personaje[13].

d) Modifica la caracterización de los personajes. Es ésta la intervención más determinante. Sin embargo, lo hace manteniendo el argumento del drama original. Si la nueva pieza debe, desde sus cimientos, resultar moral, como primera cosa es necesario tachar en el original todo lo que mine las normas éticas, empezando con el respeto hacia la institución sagrada de la Iglesia y las inviolables leyes del matrimonio. Sobre este último concepto, algunos años después, desde su sección "Crónica dramática" de *El Español* (24 de junio de 1846), Hartzenbusch se expresaría muy claramente. A propósito de *Las pesquicias de Patricio* (traducción de la comedia-tonadilla *Boquillon à la recherche d'un père*), diría que le recordaba las comedias de figurón del teatro español antiguo, por divertir muchísimo, aunque de otra manera y sin faltar al respeto hacia las instituciones y la ética en general:

> Hay en ellas expresiones disonantes ya para nuestros oídos; pero no hay en las costumbres ese libertinaje charolado y dorado que abunda en las obras dramáticas que se nos traducen. Los amores, en nuestras comedias antiguas, tratábanse por lo general entre personas libres que se proponían un fin legítimo; el amor en las comedias francesas, como no haya por medio quebrantamiento próximo o remoto de un vínculo sagrado, parece que no tiene gracia. Dueños son los franceses de escribir

Plusieurs personnes invitées au bal	---------	--------
Domestiques	Dos criadas de la casa de los baños	Varios criados y criadas

[13] Por ejemplo, en el acto II, escena II, Enrique Muller habla de su enfermedad en un largo parlamento narrativo, uniendo en estas consideraciones suyas las que en el original están divididas entre él y su padre.

> como quieran; nosotros, que todavía no somos franceses, debemos respetar lo que siempre ha sido para nosotros, y debe ser, respetable. El traductor que encuentre en una comedia francesa esas porquerías o necedades (lo uno casi siempre es inseparable de lo otro), deséchelas, suprímalas, sustitúyalas con algo bueno; y si eso no puede hacerse, no traduzca la comedia: maldita la falta que nos hacen traducciones de malos originales. Si en uno de estos hallase el traductor calumnias, insultos ó escarnios dirigidos á nuestro caracter nacional, á nuestra Constitución, á nuestras glorias ó desgracias, ¿traduciría fielmente aquellos pasajes? De seguro que no. ¿Y por qué no hace lo mismo con los pasajes en que se calumnia á la humanidad, en que se insulta y escarnece al decoro público?

Esta intención lleva a Hartzenbusch a añadir parlamentos o monólogos ex-novo en que los personajes "inmorales" explican su situación. Es el caso del protagonista y de su antigua amante, Carolina.

Ernesto de Alvimar, sin dejar de ser un personaje absolutamente negativo desde este punto de vista, pierde mucho del cinismo de su modelo, dado que se revela ser un libertino y aprovechador capaz de sentir remordimientos. La escena 2 del acto I, enteramente añadida, nos lo presenta combatido entre el amor que aún siente por Carolina y su voluntad de deshacerse de ella para poder poner en acción su plan de seducción con la joven Ángela:

> Me amaba esta mujer; me ha querido verdaderamente. Pero la necesidad es sorda y ciega. (*Mirando al cuarto donde ha entrado Carolina.*) Cerrando está sus cofres.... A pesar mío, mi corazón la llama. Mudemos el punto de vista. (*Asómase á una ventana.*) Ángela aun permanece allí, con su belleza de niña, con todas las gracias de la inocencia. Es el partido que me conviene.

En el último acto, antes de huir (lo que no podrá hacer, ya que morirá en el duelo), Ernesto tiene otro momento de indecisión, víctima de un remordimiento que no reconoce como sentimiento propio:

> ¿Le llamo [al doméstico]?¿Revoco la orden?¿Qué desusado temblor es este que se apodera de mí?¿No fue mas concebirlo, que ejecutarlo? ¡Yo remordimientos! ¡Mal haya el ministerio que se retira! ¡Mal haya la hora en que vi á esas mugeres! ¿Cuál será su desesperación? Si pienso en esto, me doy un tiro. ¡Huyamos! (V,3, p. 74)

Por lo que se refiere a Carolina, marquesa de San Carlos, desde la primera escena se nos presenta como una viuda y no separada del marido, lo que es la Ernestine del original, por lo cual, al recuperar su fortuna (título, bienes, etc.), la antigua enamorada de Ernesto podrá apoyar la escalada social del joven como cuñada del ministro de asuntos exteriores y no como amante o "manceba" suya, tal como aparece en Dumas y en Altés. Desde esta nueva connotación puede, además, permitirse criticar duramente el comportamiento de Ernesto:

> CAROLINA: [...] Yo jamás he hecho mal á nadie, ni aun con el pensamiento: mi amor á vos, solo puede haberme perjudicado a mí, y en la desgracia tengo un derecho á la compasión de los hombres. Pero vos que amais por cálculo, que obrais mal por sistema, que todo lo sacrificais á vuestra utilidad propia, que haceis mil víctimas a cada paso, levantais en derredor vuestro un ejército de enemigos tan numeroso, como implacable; y á vuestra ruina, de que nadie querrá libertaros, porque no habrá quien os aborrezca, la sociedad toda prorrumpirá en una voz de parabien. (I,1, pp. 8-9)

Otro tema que determina la intervención de Hartzenbusch en aclimatar el texto extranjero es el del suicidio. Después de un largo y atormentado parlamento en el que manifiesta su rebeldía por la enfermedad que lo llevará a la muerte, Henri Muller termina confesando su desesperación y la tentación de suicidarse. Altés y Casals traduce al pie de la letra el texto de Dumas: "Hay momentos de desesperación en que encontrando demasiada larga esta vida de sufrimientos quisiera abreviarla con el suicidio".

Hartzenbusch no sólo elimina este último pasaje sino que añade, a las anteriores y doloridas expresiones de Enrique, consideraciones de resignación cristiana:

> Afortunadamente tras estos ratos de demencia se despliega á mis ojos la visión inefable de otra vida de recompensas sin fin: mis ojos, a pesar del velo que les pone el llanto, vagan por las regiones de paz y de júbilo; y trueca mi desesperación en arrepentimiento y en resignación dulce esta idea consoladora: ¡Grande es la corona que allí me aguarda! (II,4, p. 32)

Pero los cortes y las variaciones del adaptador no encontraron el acuerdo del censor de turno. Éste va a tachar todos los parlamentos, o parte de ellos, que hacen traslucir una imagen diabólica de Alfredo,

como el siguiente, en el que explica porqué y cómo quiere tomarse venganza del mundo y que transcribo en letra cursiva:

> Entonces tendí la vista por la haz del mundo, y como si les hubiese descorrido un velo á mis ojos, cada cosa se me presentó en su verdadera forma. Convencido de que el mal particular concurria al bien general, *me pareció que tenia un derecho incontestable para devolver á los individuos el daño que la sociedad me habia hecho, siempre que del perjuicio ageno resultase un bien para mí.* [...] *Reflexioné, y me pareció que verdaderamente seria un golpe maestro tornar á construir con las débiles y blandas manos de las mugeres la armazon de fortuna que la férrea diestra de los sucesos y de los hombres me habian derribado. Desde aquel punto puse mi corazon en venta; la primera declaracion amorosa que hice me valió un empleo, un abrazo la Cruz de san Luis. Especulando con el valimiento de mis queridas, obtuve para mí sin quitar á nadie; dejándolas, con una riña á tiempo, en el pleno goce de su influjo, cuando notaba que por mí se exponían á perderle.* (I,1, pp. 6-7)

o bien detalles que, en la acción, de cara al público, puedan relacionarse con la acción de seducción de Ernesto, empezando por la primera escena del acto primero, en el diálogo entre Ernesto y Carolina:

> CAROLINA: ¿Y qué será de vos?
> ERNESTO: Os he dicho que tenia que reedificar un edificio.
> CAROLINA: Ireis a emprender la obra.
> ERNESTO: La he emprendido ya.
> CAROLINA: ¡Cómo! ¿esa Ángela, esa niña con quien ha un momento hablabais en el jardín?
> ERNESTO: Será la primera piedra de la fábrica. (I,1, p. 8)

En el mismo acto, es eliminada casi toda la segunda parte de la escena octava, cuando Ernesto se las ingenia para apagar el quinqué con la intención de requebrar a Ángela[14], y eso que ya Hartzenbusch había

[14] (*Ernesto dá vuelta al revés al tornillo del quinqué, y se apaga la luz.*) ¡Ay!
ERNESTO: Perdonad, he dado la vuelta al contrario, ¡Torpe de mí!
GENOVEVA: Llamad, llamad.
ERNESTO: Sí, sí. (*Aparte á Angela besándola la mano.*) Angela, bien mio.
ANGELA: Ernesto, dejadme. (*Bajo.*)
ERNESTO: No hableis. (*Va á abrazarla.*)
ANGELA: ¡Ay!
GENOVEVA: ¿Qué es eso, Angela?

eliminado las palabras finales de Ernesto, con las que hacía alusión a lo que pasaría durante la noche[15].

El censor elimina también parlamentos de Enesto y Ángela la mañana siguiente de la pérdida de la inocencia de la joven:

> ERNESTO: ¡La afrenta, Angela! No puede haberle, porque tú eres mi esposa delante de Dios, Ángela. No hay crimen. [...]
> ANGELA: ¡Madre mía! Va a venir, va a besarme en la frente como cuando mi frente era cándida y pura. ¡Oh, Ernesto! ¿Estáis bien seguro de que Dios no ha concedido a las madres el don de la segunda vista?
> ERNESTO: No, Angela mía. (II,2)

Y más adelante:

> ANGELA: Mirad que no seríais feliz si me engañáseis; no podríais serlo. Una voz os gritaría desde el fondo del corazon, diciendo: "bajo el cielo habia una niña pura, inocente y feliz; su felicidad emanaba de Dios, y tú, hombre, tú en un momento de capricho la has arrebatado su felicidad; y esta accion, accion infame que solo es un recuerdo de un instante en tu vida, para esa infeliz es una eternidad de afrenta y de desesperacion." (II,2, p. 25)

ERNESTO: (*Tocando la campanilla.*) Que vuestro cuento la ha asustado. (*Bajo á Angela.*) Recobraos, Angela, recobraos, amor mio. Yo os amo, sí, yo os adoro. (*Acercándose á la puerta.*) Luces aquí... ¡Qué negligencia! (*Sale Luisa con dos luces.*)
GENOVEVA: ¡Ay! Ya revivo..
ANGELA: (*Aparte á Ernesto, sentándose despues abatida.*) ¡Ah! ¡Señor Ernesto!
ERNESTO: Siento infinito el disgusto que os he causado.
GENOVEVA: ¡Qué! Eso es lo de menos.
LUISA: Señoras, cuando querais la cena...
ERNESTO: Va siendo ya tarde, y yo abuso de vuestra hospitalidad. (*A Angela.*) Estais más tranquila?
ANGELA: Sí.
ERNESTO: Me doy la enhorabuena. Buenas noches, señora, buenas noches, señorita. (*Aparte á Angela.*) ¿Nada me decís?
ANGELA: (*Aparte á Ernesto.*) ¿Qué he de deciros? Ni aun sé lo que siento.
ERNESTO: Señoras, felices noches. (*Vase.*) (I, 8, pp. 19-20)
De toda esta escena se mantienen sólo la intervención de la criada y las palabras de despedida de Ernesto.

[15] Alfredo le recomienda a Angela que, si por casualidad, oye algún ruido, no se espante ni grite ni asuste a la tía; a ésta le dice que tranquilice a su sobrina. En pocas palabras, se está preparando el terreno para lo que pasará durante la noche.

El fracaso de la pieza tuvo que sorprender al mismo Hartzenbusch, quien, repito, había preparado una redacción del texto "expurgada" para el estreno. El año siguiente, desde las columnas de *El Corresponsal* (12 de junio de 1839), al reseñar *Pablo el Marino* (traducción de *Pablo Jones* de Dumas), el dramaturgo diría:

> El público ha aplaudido en la pieza de la cual tratamos, el mérito literario, exento de la tacha de inmoralidad; pero ese público que tan moral se muestra en el teatro á telón subido, (y que ojalá hiciese profesión de igual severidad de principios en espectáculos de otra especie, y sobre todo en el incesante espectáculo de la vida); ese público tan ridículamente escrupuloso á veces al juzgar una obra dramática nueva, como era tolerante y laxo con las producciones de nuestros antiguos cómicos; ese público á quien escandaliza que se dé á las jóvenes incautas, como se hace en *Angela*, una lección utilísima, de la que tienen necesidad no pequeña en medio de las seducciones continuas de que se ven rodeadas; ¿por qué inexplicable contradicción no ha reparado que en esa misma fábula de *Pablo el Marino* hay un pensamiento que cunde por todo el drama, y que puede ser tachado de inmoral en grado eminente, de subversivo, de atentador contra los principios en que la sociedad afirma su base? ¡Pues qué! ¿No debiera un rígido moralista anatematizar indignado la creación de los dos personajes del marqués de Auray y su desleal esposa que aparecen en el drama de Dumas constantemente humillados en presencia de sus hijos? ¿Así se recata la autoridad, la dignidad paterna? ¿Cómo el censor de teatros ha autorizado con su firma la representación de una obra escénica capaz de aflojar los vínculos de amor y respeto que unen á la juventud con los autores de su existencia? Los filántropos que gratuitamente se han encargado de reparar con declamaciones huecas los males de la sociedad moderna, debieran sin duda, en el estreno de Pablo el Marino expresarse con este calor para ser consecuentes en su sistema, si fuese la consecuencia posible, cuando contra la voz de la razón se defienden opiniones exageradas.

Y sobre la cuestión del sentido de la moralidad en el ambiente teatral volverá unos días después (29 de junio de 1839) en la misma revista, a propósito de la "Primera representación de *Diana de Chivri*, drama en cinco actos en prosa de Federico Soulié, traducido del francés por D. Gaspar Fernando Coll":

> Aun con estos defectos, dista *Diana de Chivri* mucho de ser una producción despreciable. La imparcialidad y la justicia nos obligan á

> defenderla de una acusación que se le ha hecho infundadamente. Hemos oído decir en el teatro..., lo que se dice de toda composición nueva: que es inmoral. Cualquier otro defecto podrá achacársele menos este. Tal ensanche se ha dado de medio siglo acá á esta expresión, que ya es imposible comprender su significado. De inmorales fueron tachadas las comedias de Moratín desde la primera á la última, inmoral llamaron al drama de *El delincuente honrado*, por inmorales estaban reputadas todas las tragedias escritas y posibles, y no ha faltado quien haya dicho que el carácter de *Marcela* en la comedia de este título es lo más inmoral del mundo. Declárese de una vez si es ó no inmoral el teatro, y si lo es, derríbense todos los que existen hoy en España, y constrúyanse en su lugar otras tantas plazas de toros, donde cada día se pueda gozar de ese ameno espectáculo, sobre cuya moralidad nadie disputa. También algunos han hecho objeciones al rasgo de generosidad con que el drama concluye. Si no toleramos en las tablas la pintura del vicio aunque sea para escarnecerle, si los rasgos de virtud nos parecen absurdos, ¿qué es lo que queremos? Hartos malvados nos acosan en la sociedad, suele decirse, sin que también se nos presente el cuadro del crimen en el teatro.
> Se les ofrece á estos censores de la virtud, exclaman desdeñosamente: eso es romancesco, inverosímil, improprio: no es verdad eso. La verdad es que no hay cosa más impropia y absurda que ciertos juicios críticos que se oyen en los entreactos. Afortunadamente el mayor número de los oyentes, el verdadero público, sabe juzgar bien.

La mención del público es muy importante. En otros testimonios posteriores Hartzenbusch nos comenta la actitud de éste, al desaprobar, por ejemplo, un desenlace no feliz en *Daniel el tambor*:

> El público hubiera preferido un heroismo solo de palabra: el verdadero sacrificio, el verdadero heroismo paternal no le ha satisfecho completamente. ¿Qué significa, pues, este fallo del público? ¿Que para él en el teatro no hay diferencia de clases, que delante del escenario son demócratas todos, que no se reconoce más gerarquía allí que la de la virtud y el talento? Algo de esto hay; pero no es ninguna de estas la verdadera causa que ha dejado sin aplausos ruidosos al desenlace de *Daniel el tambor*: la verdad es que ahora el público solo vá al teatro *para divertirse*; y el que no le alegra no le divierte: hacerle reir en el centro de la función y entristecerle al in es un chasco terrible, y no le perdona. ¡Dé usted á un público así dramas históricos, cuyo desenlace sea mágico, dele usted la tragedia! Los verá un día, porque no sabrá lo que son; en conociéndolos, les hará la cruz para siempre. ¿Y quien tiene la culpa de esta intolerancia, este esclusivismo, esta depravación del gusto del si-

> glo? ¿Él ó los actores ó los poetas dramáticos? Él y ellos; todos. (*El Español*, 11 de septiembre de 1846)

o bien obligar a un autor a cambiar el desenlace del drama, como en el caso de Ramón Valladares y Saavedra y Cristóbal Oudrid, traductores de *El pacto sangriento ó la venganza corsa*. El original de éste, comentaría Hartzenbusch unos años después (*El Español*, 22 de noviembre de 1846), estaba escrito

> con suficiente conocimiento del teatro para hacer pasar escenas terribles y aun horrorosas. [...] El traductor ha variado el desenlace que tenía el original y algunas otras cosas en el cuerpo de la fábula: la traducción nos ha parecido bastante bien. Creemos que en el teatro de Buena-Vista solo deben representarse composiciones del género cómico. Por lo menos la concurrencia que allí se junta no quiere dramas sangrientos ni vengativos.

En conclusión, el examen del "caso *Ernesto*" ha servido para hacer unas cuantas consideraciones sobre el problema de las traducciones y el sentido de la moralidad en Hartzenbusch, víctima, en este caso, después de su propia censura, de la censura de un censor, de la del público (rechazo de asistir) y la de unos actores que temen el fracaso frente al rechazo del público (rechazo de actuar). De lo cual se deriva que, al tratar de traducciones, que es lo que venimos haciendo en estos días, es importante una vez más destacar la peculiaridad de la traducción/adaptación teatral: en ningún otro caso como en el género teatral, es ineludible observar, además del texto en sí -el literario- (y su relación con el original), también su "representabilidad" y su capacidad de aceptación colectiva.

Referencias bibliográficas

CABAÑAS, Pablo. 1946. *No me olvides (Madrid, 1837-1838)*, Madrid, CSIC-Instituto Nicolás Antonio.

CORBIÈRE, Anthony Sylvain. 1927. *Juan Eugenio Hartzenbusch and the French Theatre*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

DENGLER, Roberto. 1989. "El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)", en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 307-315.

ELÍAS DE MOLINS, Antonio. 1889. *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX. (Apuntes y datos)*, Barcelona, 2 vols.; reimpresión Hildesheim, NY, Georg Olms Verlag, 1972.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. 1980. *Los amantes de Teruel.* Edición, estudio y notas de Jean-Louis Picoche, Madrid, Alhambra.

LARRA, Mariano José de. 1960. *Obras completas de Mariano José de Larra (Fígaro).* Edición de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 4 vols. (BAE, 127-130).

MENARINI, Piero & al. 1982. *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bolonia, Atesa Editrice.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás. 1994. *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española.