

## MARIANO JOSÉ DE LARRA Y EL ARTE DE «TRADUCIR EN MATERIAS DE TEATRO»

Igual que sus contemporáneos Antonio García Gutiérrez, Manuel Bretón de los Herreros, Eugenio de Ochoa, Ventura de la Vega y otros, Mariano José de Larra es al mismo tiempo un creador, un traductor y un crítico teatral. Como traductor, se ha formado sobre la marcha, pero, además de gozar de la suficiente capacidad intelectual, tiene la posibilidad material, merced a su acceso a la prensa, de opinar acerca de su propia práctica y de la de sus amigos y rivales. También le interesa exponer su propia doctrina.

Por ser un tema tocado, desde hace varios decenios, por distintos expertos, mayoritariamente españoles, no emprenderemos aquí la habitual comparación entre el texto referencial y el texto español derivado, con la enumeración de las diferencias, errores, omisiones, exégesis, adiciones... Nos limitaremos al examen de los comentarios de Larra acerca de las traducciones propias y ajenas de obras teatrales<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> La expresión entre comillas utilizada en el título de este artículo procede del de Larra, «De las traducciones – De la introducción del vaudeville francés en el teatro español – *La viuda y el seminarista*, *Los guantes amarillos*, piezas nuevas en un acto», en *Obras de Mariano José de Larra (Figaro)*, B.A.E., t.CXXVIII (II), Madrid, 1960, p.180 a – Todas las citas procederán de esa edición, t.CXXVII (I) y CXXVIII (II). Este artículo es una refundición del que escribimos bajo el título «Mariano José de Larra et la traduction, ou comment accommoder la pratique à la théorie, et vice versa». Se publicó en un homenaje colectivo al hispanista François Lopez en el *Bulletin Hispanique* de Burdeos en diciembre de 2002, n<sup>o</sup>2, pp.829-849. Hemos añadido aquí algunas reflexiones y referencias, pero, sobre todo, hemos suprimido extensos pasajes en que aludíamos a las traducciones realizadas por el mismo Larra y a sus reflexiones sobre las traducciones de textos ajenos al teatro y a la novela.

### El lamentable entorno

Como se sabe, la situación de España, en cuanto a la creación literaria entre 1823 y 1839 es deplorable, por culpa, en primer lugar, de la política oscurantista y represiva llevada por Fernando VII y, luego, de la guerra civil. En 1832, en «¿Qué cosa es por acá el autor de una comedia?», escribe Larra lo siguiente a propósito de los desdichados «hombres de talento» autores de comedias, sumidos en la desesperación y arrastrados al suicidio (toque de humorismo negro de «Fígaro») :

Quema tus borriones, y antes que compres tan cara tu ignominia, busca cordeles y ahoga para siempre ese fatal y estéril talento, que ningún respeto se merece, que ningún premio se granjea, que sólo para tu tormento te dio entre tus compatriotas la Naturaleza <sup>2</sup>.

Dos años después, en *La Revista Española* del 2 de noviembre de 1834, Larra pasa revista a las dificultades con que se enfrentan, en Madrid, los traductores de obras teatrales:

El traductor tiene que entregar la pieza, hay que admitirla, hay que pasarla por la censura, hay que estudiarla, ensayarla, ponerla en escena, y para todo esto no se cuenta sino con dos teatros. ¡Qué suplicio para los pobres poetas! ¿Y luego con qué cuentan? ¡Malísimas! Ingratas, injustísimas son las musas en esta tierra: no sé como hay quien las

---

En cuanto a Larra traductor, crítico, adaptador y autor de obras teatrales, remitimos a los estudios siguientes, clasificados cronológicamente: Hespelt (Herman), «The Translated Dramas of Mariano José de Larra and the French Originals», *Hispania*, t.XV, 1932, pp.117-134. Correa Calderón (Evaristo), «Larra, crítico de teatro», *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, n°XXXIII, 1974, pp.191-212. Monleón (José), *Larra – Escritos sobre el teatro*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1976, pp.75-87. Durnerin (James), «Larra, traducteur de Scribe et de Ducange», *Ecritures des marges et mutations historiques*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon / Les Belles lettres, Paris, 1983, pp.147-157. Fuentes (Juan Francisco), «Reconstrucción de un texto inédito de M.J. de Larra»: *De 1830 a 1836*, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, 1991, t.CLXXXVIII, cuaderno III, pp.471-492. Romero (Leonardo), «La crítica teatral de Larra», en el estudio preliminar de : Mariano José de Larra, *Textos teatrales inéditos*, Instituto de Estudios Madrileños / CSIC, Madrid, 1991, pp.23-38. Cobos Castro (Esperanza), «Teatro y traducción en el siglo XIX (...)», *Estudios de Investigación franco-española*, Córdoba, n°12, 1995, pp.11-52. Serrano Cubilla (María Jesús), «Mariano José de Larra, crítico y traductor», *Estudios de Investigación (...)*, n°13, 1996, pp.49-55. Penas Varela (Ermitas) «Larra y Scribe: una aproximación», *Crítica Hispánica*, XXI, 1&2, 1999, pp. 80-96

<sup>2</sup> Artículo publicado en *El Pobrecito Hablador*, 10 de octubre de 1832, en *Obras de Mariano José de Larra*, *op.cit.* t.CXXXVII (I), p.94 b.

requiebre ni las implore. Es preciso estar poseído de la «rabia de escribir» para andar en tratos con ellas.

A pesar del indecente tratamiento financiero reservado a los traductores, proliferan en los escenarios españoles malísimas traducciones de obras teatrales que, en su mayoría, son francesas, como lo son también las novelas. Según Larra, ha venido a ser una verdad corriente y admitida que España atraviesa «una época en que el furor transpirenaico inunda de dramas exóticos y de mezquinas traducciones nuestra escena»<sup>3</sup>. O sea que esa invasión de la mediocridad se ha de achacar al depravado gusto colectivo de los españoles y a su aceptación servil del predominio o casi monopolio de Francia, de su literatura y de su teatro. Incluso se puede hablar de la continuación o intensificación del afrancesamiento cultural de las clases medias y de un sector del público popular. Pero «Fígaro» no escapa a ese contagio, puesto que, al margen de la composición de dos obras teatrales, traduce ocho obras de Scribe, dos de Lockroy, una de Delavigne y una de Ducange<sup>4</sup>.

### **Esbozo de una tipología larriana de las malas traducciones de obras teatrales**

Esas traducciones no pueden ser sino pésimas cuando el traductor, a imagen del ficcional «batueco», hijo de don Cándido Buenafé, es un joven a la vez presuntuoso e inculto, que no domina el francés, comete errores garrafales y salta los pasajes que no entiende<sup>5</sup>.

Impacientes por ganar un pobre salario o acceder a una improbable fama, los traductores despachan la labor, sabiendo que «más fácil es traducir en una semana una comedia que hacerla original en medio año». En efecto, la inaptitud intelectual del traductor improvisado es agravada por su falta de escrúpulos y de honradez, la desvergüenza, la aceptación de la chapuza y la poca estima que le merecen sus futuros lectores.

Larra advierte una gradación entre las traducciones simplemente mediocres y las francamente detestables. Su indulgencia ocasional consiste en estimar que la traducción es sosa, ajada, monótona, fría, pesada o vulgar.

---

<sup>3</sup> «Primera representación de *Los celos infundados, o el marido en la chimenea*, comedia en dos actos y en verso, de don Francisco Martínez de la Rosa», *La Revista Española*, 1 de febrero de 1833, *op.cit.*, t.CXXVII, p.179.

<sup>4</sup> Cf. Cobos Castro (Esperanza), «Traductores al castellano de obras dramáticas francesas», Anexo nº1 de *Estudios de Investigación franco-española*, Universidad de Córdoba, 1998, pp.167-168.

<sup>5</sup> «Don Cándido Buenafé o el camino de la gloria», *La Revista Española*, 2 de abril de 1833, *op.cit.*, t.CXXVII, p.202.

Esos epítetos o sus equivalentes figuran en la reseña de la representación de la égloga *Luis Onceno* de Casimir Delavigne, traducida por Pedro Gorostiza y Cepeda, hermano del más conocido Eduardo Gorostiza:

Si el público que la silbó nos lo permite, diremos que la traducción está hecha en castellano castizo, mérito no común; nos pareció encerrar trozos muy bien vertidos y perversamente versificados; pero añadiremos, si nos lo permite el señor Gorostiza, que en general la hubiéramos querido menos desleída y desvirtuada, menos pesada, y en muchos puntos menos trivial <sup>6</sup>.

A medio camino entre las traducciones encomiables y las traducciones inaguantables se hallan las en que se utiliza un idioma carente de identidad, híbrido, ni pintoresco ni divertido. En el caso de la comedia *Julia* de Scribe, Larra prefiere escurrir el bulto, disimulando que... es él el traductor; no pudiendo ni auto-celebrarse ni solicitar el indulto, se contenta con aludir a su poca pretensión: «La traducción es de «fórmula» enteramente; medianita, como todas esas traducciones: se entiende y basta» <sup>7</sup>.

Se alcanza un grado más en la severidad cuando el idioma español aparece degradado, aunque sin llegar al galimatías. Es lo que pasa, a principios de septiembre de 1833, con «*Otelo*, parodia del *Moro* de Shakespeare; traducida no se sabe en qué lengua por Lacalle». Ocurre lo mismo con *El español y la francesa*, que «ni está en español ni en francés» <sup>8</sup>.

El mal alcanza la mayor gravedad cuando el texto referencial y la traducción son igualmente lamentables. Tal es el caso de una «trifauce (sic) composición dramática» inspirada del *Tartuffe* de Molière, siendo «la traducción casi tan mala como el original» <sup>9</sup>. La misma convergencia entre una obra mala y una traducción igualmente mala explica el desastre en la versión española de la comedia en dos actos *Malvina* que, sorprendentemente, no ha sido silbada por el público, bien por ininteligente, bien por resignado:

Ni es ya de Scribe esta pieza, ni del traductor. Para ser de Scribe le falta ser buena y le falta Scribe entero; para ser del traductor, le falta el

---

<sup>6</sup> «Teatros – Revista del mes de abril», *El Español*, 3 de mayo de 1836, *op.cit.*, t.CXXVIII, p.212 a.

<sup>7</sup> «Primera representación de *Julia*, comedia nueva en dos actos, traducción de la que escribió Scribe con el título de *Camille, ou sœur et frère*», *La Revista Española*, 24 de enero de 1834, *op.cit.* t.CXXVII, p.339 b.

<sup>8</sup> «Teatros», *La Revista Española*, 6 de septiembre de 1833, *op.cit.*, t.CXXVII, p.275 b.

<sup>9</sup> «Primera representación de *Copiar al hombre para mejorarle, o el casamiento de Molière*», *La Revista Española*, 20 de septiembre de 1833, *op.cit.*, t.CXXVII, p.286 a.

original y le sobran algunos vestigios esparcidos aquí y allá del *centón francés* <sup>10</sup>.

El público madrileño lleva toda la razón al rechazar el drama *La extranjera* de D'Arlincourt, teniendo que oírlo en «monótona y fría prosa»:

Y menos podría perdonar esta terrible diferencia si el lenguaje, a veces altisonante, a veces humilde y bajo, y casi siempre denunciador del original francés, le grita: *muy mala traducción de un mal original* <sup>11</sup>.

En un caso excepcional, Larra dedica varios folios a la demolición – por así decir- de «una mala traducción», la de *El expósito en Londres*, drama en cinco actos, traducido del francés, en verso, por Andrés Prieto. La obra o, mejor dicho, ese engendro, es del francés Desforges y ni siquiera es digno de llamarse «composición literaria»<sup>12</sup>. Ese Andrés Prieto, estimable actor, ha cometido el primer error, por «falta de discernimiento», al escoger una obra tan basta y al lanzarse sin preparación a la aventura de la traducción; y, por si fuera poco, a la traducción en verso. El resultado previsible es que proliferan las equivocaciones burdas y las anomalías léxicas y sintácticas; entre éstas figuran los versos «He vuelto a ver mi Sofía» y «Yo no quiero algún negocio»; por culpa de una mala colocación del adjetivo, no se sabe cómo entender «cierta noticia» o «noticia cierta» y tampoco el término «tiraceado»; en otros muchos casos, asoman galicismos, como «bisteca». Larra finge ignorar el sentido de «encamada» derivado de «encamarse», aunque los diccionarios recogen el sentido de «meterse en la cama» o «acostarse en la cama por estar enfermo». Los dos versos siguientes especialmente desacertados presentan un patente galicismo en la traducción de «pour le coup», expresión que equivale a «en esta ocasión»:

«Pardiez, lo que es por el golpe  
encamada la cogemos».

Y, para colmo, el traductor, que hace alarde de ser un literato, ignora las reglas de la versificación, como lo demuestran los ejemplos siguientes en que sobran o faltan sílabas:

«En fin a mi hermano el doctor...

<sup>10</sup> «*Malvina*, comedia nueva en dos actos», *La Revista Española*, 10 de agosto de 1834, *op.cit.*, t.CXXVII, p.425 b.

<sup>11</sup> «Primera representación de *La extranjera*, drama en tres actos», *La Revista Española*, 15 de febrero de 1833, *op.cit.*, t.CXXVII, p.183 b.

<sup>12</sup> «Una obra de circunstancias y una mala traducción – *El músico y el poeta*, pieza en un acto alusiva a los días del Rey nuestro señor – Primera representación de *El expósito de Londres*, drama en cinco actos, traducido del francés, en verso, por don Andrés Prieto», *La Revista Española*, 4 de junio de 1833, *op.cit.*, t.CXXVII, pp.231-234.

De caza y de comer...

Amando y queriendo a cual más... ».

En conclusión, «el lenguaje a todo se parece menos a la lengua del país ».

Esa dilatada y exhaustiva enumeración de los errores cometidos por un traductor incompetente y torpe revela, por parte de Larra, un excepcional ensañamiento, porque, en general, se contenta con censurar algún traspie o abuso<sup>13</sup>. Por ejemplo, en el texto de un «vaudeville» de Malesville, allí donde venía la expresión «Mon vieux David vous attendra au bout de l'avenue», el indigno traductor, tal vez incapaz de valerse de un diccionario –hipótesis irónica de «Fígaro»-, escribe «Mi viejo David os esperará en la avenida del parque», sugiriendo la existencia de «un parque de artillería», cuando simplemente había de escribir «en el final de la avenida».

Tampoco a Larra se le escapó la anomalía que entrañaban los títulos de las dos obras dramáticas *La Reina de quince años* y *Las gracias de la vejez*:

En la primera el traductor se quedó con un año, pues en el original eran dieciséis, lo cual prueba que por esa comedia no sólo no pasan días, sino que se rejuvenece pasando de un país a otro (...). En la segunda se quedó el traductor con «las gracias» y la pieza con el francés del original<sup>14</sup>.

### Las buenas traducciones: logros y requisitos

Al caso paradigmático de una traducción impresentable –la de Andrés Prieto, con *El expósito en Londres* de Desforges – se opone diametralmente el caso excepcional de una traducción intachable y modélica: la de *Hernani* de Víctor Hugo, debida a Eugenio de Ochoa. El juicio no puede ser más laudatorio:

La traducción que de este célebre drama se nos ha dado es una de las mejores traducciones que en lengua alguna pueden existir [...]. Traduzcan los demás como el señor de Ochoa, y nuestra pluma,

---

<sup>13</sup> «*Está loca*, drama nuevo en dos actos, representado en francés estas noches pasadas en el llamado Teatro del Príncipe por la que se dice compañía de verso», *El Español*, 17 de junio de 1836, *op.cit.*, t. CXXVIII, p.233 a.

<sup>14</sup> «Teatros – Revista del mes de abril», *El Español*, 3 de mayo de 1836, *op.cit.*, t.CXXVIII, p. 212 a.

constantemente imparcial, correrá sobre el papel para el elogio con más placer que para la amarga crítica <sup>15</sup>.

En el artículo dedicado precisamente a «De las traducciones [...]», por primera vez Larra aclara los cuatro requisitos indispensables para que la traducción de una comedia salga buena. Veremos el alto nivel de exigencias en cuanto a las dotes intelectuales del traductor (el perfecto dominio de los dos idiomas) y a su cultura (el profundo conocimiento de la realidad teatral y de la cultura de ambos países):

Varias cosas se necesitan para traducir del francés al castellano una comedia. Primera, saber lo que son las comedias; segunda, conocer el teatro y el público francés; tercera, conocer el teatro y el público español; cuarta, saber leer el francés, y quinta, saber escribir el castellano. Todo eso se necesita, y algo más, para traducir una comedia, se entiende, bien<sup>16</sup>.

Refiriéndonos también a otras reseñas larrianas de obras teatrales, añadiremos más requisitos todavía, que se añaden a los anteriores expuestos en *El Español* pocos meses después (mayo y agosto de 1836).

Por de contado, se han de descartar las obras mediocres, aunque respondan a la demanda incongruente y al gusto envilecido del público.

Se ha de privilegiar a los autores relevantes que gocen de un prestigio merecido. Ha sido el caso de *Hernani*, compuesto por «uno de los mayores poetas que han visto los tiempos».

El *Hernani* hugoliano responde a una condición aún más exigente: el asunto es español, es decir familiar para el público de la península.

En contraste con la obra hugoliana de tema español, el «vaudeville» parisino resulta difícil de aclimatar por su misma naturaleza, dado que, en opinión de Larra, no existe nada parecido en España. Ahí se enuncia uno de los puntos básicos de la doctrina larriana:

No se ignora en fin que el traducir en materias de teatro casi nunca es interpretar; es buscar el equivalente, no de las palabras, sino de las situaciones. Traducir bien una comedia es adoptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del país a que se

---

<sup>15</sup> «*Hernani o el honor castellano*, drama en cinco actos», *El Español*, 26 de agosto de 1836, *op.cit.*, t.CXXVIII, p.268 b.

<sup>16</sup> «De las traducciones – De la introducción del vaudeville francés en el teatro español – *La viuda y el seminarista*, *Los guantes amarillos*, piezas nuevas en un acto», *El Español*, 11 de marzo de 1836, *op.cit.*, t.CXXVIII, p. 180 a.

traduce y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente <sup>17</sup>.

O sea que, para Larra, hay que descartar, por ser intransferibles de un país a otro, los textos exóticos que, de ser traducidos más o menos literalmente, resultarían incomprensibles, absurdos o chabacanos.

Pero allí asoma un tema arduo porque, para la elección de la obra que se pretende traducir, se han de tomar en consideración la naturaleza, la cultura, la mentalidad y las preferencias del público que frecuenta los teatros o lee los textos. En efecto, una vez arrinconado el público ignorante o aficionado a las obras vulgares, conviene elegir obras que no ofendan la sensibilidad del auditorio más distinguido, perteneciente – aunque no lo precisa Larra– a las clases medias preocupadas por un respeto mínimo de la moral y persuadidas de defender «el buen gusto». Es decir que, para un «Fígaro» nada revolucionario o «rupturista» en este particular, hay que abstenerse de traducir y presentar a los españoles obras excesivamente violentas, inmorales y destructoras del código que rige la buena conducta en la sociedad. Con todo, no hagamos de Larra crítico teatral un abanderado del conservadurismo y un adorador de las tradiciones ancestrales. Sólo le adivinamos atento a no convertir el escenario en un espacio demasiado acogedor para los discursos incendiarios que propician los tumultos callejeros y la anarquía. Así se entiende mejor porque la elección de Larra se decantó por la traducción de obras tan inocuas como las de Scribe, Ducange y Delavigne, y tan a tono con el credo político y el código moral de la burguesía de su país. La carga revolucionaria, patente o potencial, de que son portadores algunos textos de Larra ajenos al teatro no se esconde en esos textos traducidos por él, tampoco en las dos obras dramáticas que compuso, pero sí en varios artículos suyos publicados en la prensa.

### El papel del traductor

Una vez elegida la obra, después de la toma en consideración de su índole y de su indispensable adecuación al público receptor, actúa el traductor, cuyo perfil también ha de satisfacer varias exigencias.

Naturalmente, se ha de excluir a los pseudo-traductores carentes de capacidades, experiencia y escrúpulos. Lo ideal sería que fueran ellos mismos unos literatos, porque «por lo regular, no puede traducir bien comedias quien no es capaz de escribirlas originales»<sup>18</sup>. Aún mejor si son literatos con

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

algún renombre, como Ventura de la Vega, traductor de *Las capas* de Scribe. Esa notoriedad afianza la calidad de su labor: «De la traducción, el nombre del traductor responde al público suficientemente»<sup>19</sup>.

El encuentro virtual en torno a las hojas impresas entre el autor y el traductor no se ha de operar, de todas formas, en nombre de la fidelidad absoluta al texto original, fidelidad que se podría exigir al traductor. En efecto, la doctrina de Larra consta de una sutil y nada evidente casuística según el texto original sea mediocre o admirable. En el primer caso, Larra aprueba que el traductor goce de la libertad y del derecho de intervenir personalmente y de mejorar el texto en el sentido de un laudable enriquecimiento. Por eso Larra no censura al traductor, Ventura de la Vega, que se atrevió a titular con humorismo *Retascón, barbero y comadrón*, comedia de Scribe que llevaba en París el título soso y adocenado *La grande aventure*. En su reseña, Larra emplea significativamente el término «adaptar» y celebra lo que unos críticos malintencionados podrían calificar de «intrusión» del traductor:

Arreglada a nuestra escena por mano maestra, comenzaremos por hacer justicia al traductor, quien no sólo ha adaptado bien, sino que la ha salpimentado de gracias propias y picantes, entre las cuales no es la menor ni la menos oportuna la coplita alusiva al estatuto, que dice en las primeras escenas *Retascón*. Alabar en esta parte al señor Vega no es más que dar a Dios lo que es de Dios, y al César lo que es del César<sup>20</sup>.

Cuando se trata de una obra excelsa o directamente asimilable, la actitud del traductor ha de ser reverencial, hasta el punto de abstenerse de intervenir bajo la forma de reducciones o de ampliaciones. En esto consiste el pequeño y único reparo que pone Larra a la labor de Eugenio de Ochoa, traductor del *Hernani* de Hugo:

Bien hubiéramos querido que el traductor, en vez de explayar más y desleír algunas escenas, hubiera tratado de reducirlas a los menos límites posibles, sin alterar el sentido; pero conocemos que el respeto

---

<sup>19</sup> «Primera representación de *Las capas*, comedia en dos actos de Scribe, traducida por don Ventura de la Vega», *La Revista Española*, 10 de septiembre de 1833, *op.cit.*, t. CXXVII, p.278 b.

<sup>20</sup> «Representación de *El vampiro*, comedia nueva en un acto – *Retascón, barbero y comadrón*, comedia nueva en un acto», *El Observador*, 30 de octubre de 1834, *op.cit.*, t.CXXVIII, p.23 b.

debido al grande poeta le habrá contenido, y realmente esto no nos sorprende, en un traductor también poeta <sup>21</sup>.

El logro de la traducción se mide inmediatamente, sin tener que operar un vaivén reflexivo entre el original y la traducción, con sólo calibrar la calidad de la lengua utilizada por el traductor. En el caso de *Hernani*, Ochoa, gracias a una labor meticulosa y diestra, ha conseguido ofrecer «un lenguaje purísimo, un sabor castellano, una versificación cuidada, armoniosa, rica, poética».

De hecho, la mención del «sabor castellano» y, en otro lugar, la referencia a la traducción, por Ventura de la Vega, de la comedia de Scribe *El diplomático*, nos sitúan en el meollo de la «problemática larriana» de la traducción teatral. En efecto, la postura de «Fígaro» ha de sorprender, porque supone que la traducción ideal provoca, sin que haya que lamentarlo, el eclipse total del texto original: «La traducción es de mano maestra, y tan bien hecha, que nunca se trasluce en ella la huella del original»<sup>22</sup>.

O sea que se ha llevado a cabo la apropiación del «texte de départ» por el «texte d'arrivée». De ser así, sería lícito estimar que se hacen añicos la identidad y la personalidad de aquél.

La misma duda o incógnita surge a propósito de la traducción de *Hernani* por Ochoa: «Es difícil, traduciendo a Víctor Hugo, tomarse libertades. Por lo demás, concluiremos el elogio de la traducción diciendo que escenas enteras hay escritas de tal modo que no las desdeñaría Calderón mismo»<sup>23</sup>.

Entendemos que Ochoa ha elaborado una traducción superior a la que hubiera sido una traducción a ras del texto, escrupulosa e impersonal, que difícilmente hubiera evitado el escollo de los galicismos léxicos, de los giros sintácticos torcidos o de las expresiones idiomáticas extrañas. Por ser una persona culta, muy familiarizada con la literatura nacional antigua, Ochoa ha preferido, de manera discutible, proponer indirectamente a la admiración de sus compatriotas la lengua de un famoso escritor nacional del Siglo de Oro en lugar de la escritura, también acreedora a la admiración, del ilustre romántico francés. Sería excesivo sugerir una voluntad chauvinista o patrioter de «desnaturalización» de la obra del escritor extranjero, acompañada de una «españolización» de la misma, pero sí cabe poner de relieve la amplitud casi ilimitada de la libertad de que gozan los traductores en la época de Larra, en España y fuera de ella. Hasta se esfuma la frontera

---

<sup>21</sup> «*Hernani o el honor castellano*, drama en cinco actos», *op.cit.*, t.CXXVIII, pp.268 b – 269 a.

<sup>22</sup> «*El diplomático*, comedia en dos actos de Scribe, traducida por don Ventura de la Vega», *El Observador*, 2 de noviembre de 1834, *op.cit.*, t.CXXVIII, p.31 b.

<sup>23</sup> «*Hernani* (...)», *op.cit.*, t.CXXVIII, p.269 a.

entre «la traducción» y «la creación». Ya vimos que, enfrentado a textos mediocres, el traductor es invitado por Larra a enmendarlos. Pero incluso sin preocuparse por preservar la interesante especificidad de los textos excelentes o geniales, el traductor, con tal de que sea él mismo un escritor, goza del privilegio de poder adueñarse del texto para conferirle una seña de identidad nacional – española, en el caso concreto– en su contenido y su ropaje verbal. Ante una obra teatral, pero no ante otros géneros literarios, el margen de maniobra del traductor se ensancha, porque se incide en el área de la «adaptación» que puede legitimar la metamorfosis exigida por el paso del escenario extranjero al escenario español. A ese proceso había aludido Larra cuando, a propósito de *El expósito en Londres*, había comentado con mordacidad que «el señor Prieto ha creído poder trasladar dignamente a nuestra escena» -pero fracasó– el drama francés<sup>24</sup>. Larra admitía, pues, que mediaba cierta distancia entre «traducir» y, por otra parte, «trasladar», «arreglar» o «adaptar». Cuando se trata de teatro, y sólo de teatro, diríase que, para «Fígaro», más importante que la simple traducción más o menos literal es la adaptación a la cultura y mentalidad del público español al que consideraba profundamente distinto del público extranjero. Esa mutación que ha de sufrir el texto elegido por la mano del «traductor hábil» es, al fin y al cabo, una «españolización». El verbo que corresponde a ese término aparece dos veces bajo la pluma de Larra cuando escribe: «Nuestro teatro moderno no carece de buenos traductores. Entre todos se distingue Moratín: nótese como en *El médico a palos* españoliza una comedia»<sup>25</sup>. Y, más adelante: «Uno de los que mejor han traducido «vaudevilles», uno de los que hubieran podido españolizar el género nuevo, es don Manuel Bretón de los Herreros».

Hasta aflora la impresión de que el joven Larra, antes de adoptar una postura más moderada o más empapada de humorismo y de provocación, se atribuyó una especie de derecho de conquista cuando lanzó su revista *El Pobrecito Hablador*. Por cierto, en aquel momento, no se refería a las obras de teatro, sino exclusivamente a lo que serían sus propios artículos periodísticos, pero, en su extremada osadía, legitimaba su derecho al robo o saqueo de los bienes literarios ajenos, aunque es muy conocida su propensión al desenfado, desafío, exageración y fingida humildad, y su gusto por los pseudo axiomas desconcertantes:

Siendo nuestro objeto divertir por cualquier medio, cuando no se le ocurra a nuestra pobre imaginación nada que nos parezca suficiente o satisfactorio, declaramos francamente que robaremos donde podamos nuestros materiales, publicándolos íntegros o mutilados, traducidos,

---

<sup>24</sup> «Una obra de circunstancias y una mala traducción (...)», *op.cit.*, t.CXXVII, p.231 b.

<sup>25</sup> «De las traducciones (...)», *op.cit.*, t.CXXVIII, p.180 b.

arreglados o refundidos, citando la fuente, apropiándonoslos descaradamente, porque como pobres habladores hablamos lo nuestro y lo ajeno<sup>26</sup>.

Notemos cómo Larra pone en un pie de igualdad –no se trata de equivalencia u homología- tres términos y conceptos que, en nuestro concepto, no son permutables: «traducir», «arreglar» y «refundir». Pero diríase que, para «Fígaro», todo está permitido, a saber la transcripción fiel en lo posible, la imitación y la reescritura.

Finalmente, si se porta así el traductor, quedan trastornados o puestos en tela de juicio el estatuto, las prerrogativas, la imagen y la dignidad del escritor extranjero importado, del traductor, del editor y, tal vez, del público español, a pesar de la preocupación de Larra por fortalecer su buen gusto, preservar su moralidad y alejarle de las lecturas y espectáculos teatrales vulgares.

Al amparo de la ilimitada libertad de iniciativa y actuación que se otorga en tanto que traductor, Larra, en lugar de elegir las obras relevantes de Hugo o de Dumas, prefiere que sus compatriotas conozcan y valoren a dramaturgos franceses de segunda fila, eso sí muy cotizados al norte de los Pirineos, como Scribe, Delavigne y Ducange. Uno de los especialistas en Larra, Luis Lorenzo-Rivero, salió en defensa del escritor al escribir en 1986, a propósito de *Don Juan d'Autriche* :

Aunque estimaba en poco las obras de Delavigne, Larra eligió en esa ocasión su comedia porque le ofrecía unas posibilidades óptimas para criticar la situación española de la Regencia. Su versión cae fuera del concepto de traducción propiamente tal. Tomó muchas más libertades que las necesarias, incluso considerando que los buenos traductores de comedias de su época se excedían en el uso de libertades, como lo hicieron Moratín, Ventura de la Vega y Manuel Bretón de los Herreros<sup>27</sup>.

Efectivamente, Larra se vale de esa comedia representada en 1836 para criticar severamente la situación política de España, a pesar de que el aborrecido Fernando VII había muerto tres años antes. También Larra desfoga su anticlericalismo. Volviendo aquí a nuestro tema – el de la teoría larriana de la traducción de las obras teatrales-, confesaremos nuestra sorpresa al constatar que Larra, en los últimos años de su vida, no expresó

<sup>26</sup> «Dos palabras », *El Pobrecito Hablador*, *op.cit.*, t.CXXVII, p.71.

<sup>27</sup> Lorenzo-Rivero (Luis), *Estudios literarios sobre Mariano José de Larra*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1986, p.90.

firme y nítidamente la legitimidad de una de las prerrogativas del traductor: la de hacer público algún credo personal, en particular ideológico, eventualmente ajeno a la literatura. Pero esa clase de prerrogativa, rechazada por los responsables de cualquier régimen político liberticida, bien sabemos cómo «Fígaro» se atrevió a ponerla en aplicación en numerosos artículos periodísticos, desde *El duende satírico del día* (1828) hasta *El Español* (1836-1837).

JEAN-RENÉ AYMES  
UNIVERSITÉ DE PARIS III – SORBONNE NOUVELLE

**BIBLIOGRAFÍA**

COBOS CASTRO, Esperanza. (1995) «Teatro y traducción en el siglo XIX (...)», *Estudios de Investigación franco-española*, Córdoba, n°12, pp.11-52.

———. (1998) «Traductores al castellano de obras dramáticas francesas», Anexo n°1 de *Estudios de Investigación franco-española*, Universidad de Córdoba, pp.167-168.

CORREA CALDERÓN, Evaristo. (1974) «Larra, crítico de teatro», *Revista de Ideas Estéticas*, Madrid, n°XXXIII, 1974, pp.191-212.

DURNERIN, James. (1983) «Larra, traducteur de Scribe et de Ducange», *Écritures des marges et mutations historiques*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon / Les Belles lettres, Paris, pp.147-157.

FUENTES, Juan Francisco. (1991) «Reconstrucción de un texto inédito de M.J. de Larra»: *De 1830 a 1836*», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, t.CLXXXVIII, cuaderno III, pp.471-492.

HESPELT, Herman. (1932) «The Translated Dramas of Mariano José de Larra and the French Originals», *Hispania*, t.XV, pp.117-134.

LORENZO-RIVERO, Luis. (1986) *Estudios literarios sobre Mariano José de Larra*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1986, p.90.

MONLEÓN, José. (1976) *Larra – Escritos sobre el teatro*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, pp.75-87.

PENAS VARELA, Ermitas. (1999) «Larra y Scribe: una aproximación», *Crítica Hispánica*, XXI, 1&2, pp. 80-96.

ROMERO TOBAR, Leonardo. (1991) «La crítica teatral de Larra», en el estudio preliminar de *Mariano José de Larra, Textos teatrales inéditos*, Instituto de Estudios Madrileños / CSIC, Madrid, pp.23-38.

SERRANO CUBILLA, María Jesús. (1996) «Mariano José de Larra, crítico y traductor», *Estudios de Investigación (...)*, n°13, pp.49-55.