BRETÓN Y MARIVAUX: MÁS ALLÁ DE LA TRADUCCIÓN

NATHALIE BITTOUN-DEBRUYNE
UNIVERSITAT DE LLEIDA

Como pudimos comprobar de forma teórica en otro trabajo (Bittoun-Debruyne 1999), existe en la obra teatral de Bretón de los Herreros una fuerte interacción entre su producción como traductor y su estilo como dramaturgo. Constatamos las influencias de sus fuentes, su posición ante la escritura, el público y los movimientos literarios de su tiempo así como su actitud respecto del teatro y de los profesionales del teatro; también tuvimos en cuenta el largo período en que dependió de su producción literaria para vivir, y las derivaciones directas de este hecho sobre su labor como traductor.

Nos interesa analizar aquí las consecuencias de esta corriente de doble sentido basándonos en las dos traducciones de Marivaux realizadas por Bretón. En este sentido, nuestro trabajo se entronca y complementa con los de F. Lafarga (1991), A. Saura (1996) y M. D. Olivares (1989) que analizaron, respectivamente, las traducciones que Bretón hizo de Beaumarchais, Maffei y Houdar de la Motte. En estos tres estudios, todas las conclusiones tienen un punto en común: más que de traducción, hay que hablar de adaptación, de un Bretón que "traduce" adaptando en función de su cultura de recepción, con todo el alcance que ello implica. ¿Hasta qué punto hizo lo mismo con las dos obras de Marivaux? ¿de qué manera? ¿podemos deducir de su análisis la interacción antes evocada entre traducción y escritura? La respuesta a estas preguntas se encuentra en los textos...

En 1828, Bretón extrae de la obra de Marivaux dos piezas que en aquel momento triunfaban en París -sobre esta elección pesa

indudablemente la influencia del empresario teatral Grimaldi, con quien trabajaba estrechamente en aquella época-, *Le Legs* (1736) y *Les Fausses Confidences* (1737), y las presenta como *El legado ó el amante singular* y *Engañar con la verdad* (Bretón s.d. y 1831)[1]. Cabe destacar que, según solía hacerse, indica en el subtítulo que la obra es de Marivaux y que él la ha "traducido libremente", "acomodado al teatro español" o "arreglado del francés". Como podremos comprobarlo, no se trata simplemente de una coletilla de rigor, sino de una verdadera declaración de intenciones.

Si nos fijamos primero en *El legado*, y teniendo en cuenta las extremas dificultades de identificar el texto fuente, podemos avanzar una serie de observaciones que nos dejan ver con claridad los criterios de Bretón a la hora de traducir y adaptar. En conjunto, cabe afirmar que se trata de una versión que sigue de muy cerca el texto original: hay, obviamente, un gran número de alteraciones, pero el argumento global de la obra, el número de personajes y sus funciones no se alteran mucho. En primer lugar, comprobamos que, a pesar de su afición y su talento por el verso, Bretón se abstuvo de versificar su traducción y la dejó en prosa, como el texto original.

También mantuvo el título original, *El legado*, aunque, siguiendo una costumbre muy frecuente (no hay más que hojear los títulos de la época), le añade un subtítulo que complementa y aclara: *ó El amante singular*, un calificativo que la Condesa usará en la obra al referirse al Marqués y que ya sirve para orientar al espectador sobre el carácter de uno de los personajes.

Su voluntad de naturalizar el texto original se puede observar desde el propio reparto de actores; cambia los nombres de los personajes y añade títulos campestres a los nobles de Marivaux:

La Comtesse.	La Condesa del Mirto.
Le Marquis.	El Marques del Enebro.
Hortense.	Emilia.
Le Chevalier.	D. Luis.
Lisette, suivante de la Comtesse.	Marta.
L'Épine, valet de chambre du Marquis.	Santiago.

Estos títulos tan silvestres (del Mirto, del Enebro) tienen dos posibles intenciones: la primera, sin duda, provocar la risa, siguiendo una veta tradicional de la comicidad teatral española; la segunda alude muy

[1] Para más detalles y bibliografía, remito a mi tesis (Bittoun-Debruyne 1997: II, 438-645).

posiblemente al carácter de los personajes, que son provincianos y no se identifican con las costumbres de los habitantes de la capital, unos usos que rechazan claramente. La actitud de la condesa del Mirto es, salvando las distancias temporales y espaciales, la misma que la de la Comtesse: ambas se niegan a saber nada de los amanerados y pretenciosos capitalinos; los petimetres de Ramón de la Cruz siguen existiendo, pero ahora se llaman "lechuguinos" o "pollos" (Le Gentil 1909: 367). Por añadidura, hay que hacer constar que don Manuel era muy proclive a utilizar estos nombres cómicos para los personajes que quería ridiculizar o definir[2].

El dinero, que en la obra tiene un papel fundamental, aunque sólo sea porque sale citadísimo, se expresa obviamente en moneda española: donde Marivaux se refiere a francos, Bretón habla de duros y reales. Sin embargo, respeta las cantidades expresadas en el original, seiscientos mil, doscientos mil y cien mil (francos), bajo diversas formas: ciento veinte mil duros, cuarenta mil duros, ochocientos mil reales, veinte mil duros.

Los actores que interpretaron *El legado* eran muy conocidos en su mayoría y debieron dar su tono particular al papel que habían de interpretar. Hemos de recordar que para Bretón era fundamental la intensa colaboración entre autor y actor, sin que éste último se excediera "morcilleando" (Garelli 1983: 50-54)

Como anécdota a este respecto, cabe mencionar que Bretón rejuvenece el personaje de la Condesa viuda: donde Marivaux hace referencia a la misma delicada cuestión de forma muy sutil, Bretón de los Herreros no duda en dar una cifra exacta, 25 años, sin duda inferior a la que había imaginado el autor francés. Este rejuvenecimiento de la condesa tiene muy probablemente algo que ver con la actriz protagonista, Concepción Rodríguez, que contaba entonces precisamente esa edad y cuya buena voluntad quería congraciarse el joven traductor, puesto que era la esposa de Grimaldi.

Hay alteraciones en el lenguaje, en el ritmo de las frases y las réplicas, pero preferimos tratar este tema en conjunto con *Engañar con la verdad*. Las dos diferencias más notables entre la obra original y la versión de Bretón se encuentran en el tratamiento de los criados (sobre todo, de L'Épine) y en la escena final. Marivaux concibió el personaje de

---

[2] Así, por ejemplo, en *Marcela o ¿A cuál de los tres?*, los tres pretendientes tienen nombres acordes con sus personalidades respectivas: el lechuguino goloso, el poeta romántico y el militar aguerrido se llaman respectivamente Agapito Cabriola y Bizcochea, Amadeo Tristán del Valle y Martín Campana y Centellas.

L'Épine con un carácter muy definido y para un actor concreto especializado en los papeles de criado y de gascones, Armand, que pertenecía a una compañía precisa: el Théâtre-Français[3]. L'Épine es un gascón frío y *pince-sans-rire* (Deloffre 1955: 168-174), aunque Marivaux no marca ningún tipo de acento en el texto de su personaje, limitándose a los "sandis" tópicos, sin duda en función del teatro en que se iba a representar, y porque dejaba a menudo que fueran los propios actores quienes lo marcaran a su manera. Este personaje es, además, inteligente, algo irreverente, tozudo y resuelto: se atreve a desobedecer a su amo -por el bien de aquél, eso sí. Osa conversar directamente con la Comtesse para restablecer la situación cuando las cosas se hallan más que comprometidas, sin temor a decirle algunas verdades algo hirientes.

¿Qué hizo Bretón al pasar de L'Épine a Santiago? ¿Cómo dio en el teatro español un digno reflejo de tal personaje? En primer lugar, también optó por un tipo meridional dotado de acento, tradición teatral y gracia proverbial: Santiago es un gracioso andaluz, relacionable con el tipo del majo meridional por sus intereses, gestos y palabras, y así lo demuestra en prácticamente todas sus salidas a escena. El acento tampoco se marca en el texto escrito -el actor debía trabajarlo libremente también-, pero sus réplicas van marcadas por ese "salero" tan tópico y castizo que suele definir a los habitantes de Andalucía.

Se aleja considerablemente de la frialdad imaginada por Marivaux en su actitud, aunque no de la inteligencia que el autor francés pensara para su personaje. El tono que usa y la gracia de sus intervenciones denotan una personalidad despierta y aguda; era el personaje que animaba la escena y hacía reír por sus gracias y sus guiños hacia el público. A Bretón le agradaba unir actores y espectadores, y lo hacía utilizando los recursos que el teatro le proporcionaba: en sus obras abundan "los monólogos, los apartes y los versos de despedida de la comedia, dirigidos al público" (Muro 1991: 127). Aquí, y de la mano del famoso gracioso José Cubas, debió explotar en la medida de lo posible las ocasiones que le brindaba el texto de Marivaux para suscitar la carcajada del público y su complicidad con el actor. La "andalucización" de L'Épine en Santiago queda tan marcada como lo había sido su caracterización de gascón, si no más. Así, cabe insistir sobre su caracterización fundamental, basada en su propio lenguaje: a la vez que

[3] Es importante tener en cuenta que Marivaux variaba su escritura en función de la compañía que iba a representar su obra: hay una gran distancia entre el Théâtre-Français y el Théâtre-Italien (Lagrave 1970 y 1972, Rougemont 1988).

desaparecen de éste sus marcas originales -que son sustituidas por marcas propias de la cultura de recepción-, el texto de salida se enriquece con piropos, exclamaciones y, sobre todo, con giros populares, modismos y frases hechas genuinamente españoles.

Por lo que respecta al final de la obra, Bretón se aleja bastante de Marivaux:

SCÈNE DERNIÈRE (XXV)

HORTENSE: Votre billet est-il prêt, Marquis? Mais vous baisez la main de la Comtesse, ce me semble.

LE MARQUIS: Oui, c'est pour la remercier du peu de regret que j'ai aux deux cent mille francs que je vous donne.

HORTENSE: Et moi, sans compliment, je vous remercie de vouloir bien les perdre.

LE CHEVALIER: Nous voilà donc contents; que je vous embrasse, Marquis.

(et à la Comtesse.) Comtesse, voilà le dénouement que nous attendions.

LA COMTESSE, *en s'en allant*: Eh bien vous n'attendrez plus.

LISETTE, *à L'Épine*: Maraud, je crois en effet qu'il faudra que je t'épouse.

L'ÉPINE: Je l'avais entrepris.

FIN

ESCENA ÚLTIMA (XXI)

EMILIA: Ha escrito V. Su carta?... ¡Ola! muy aplicado está V.

MARQUÉS: Estoy dando las gracias á la Condesa del poco sentimiento que me cuesta entregar á V su legado.

EMILIA: Yo se las doy á D. Luis del placer que tengo en recibirlo.

LUIS: Todos estamos contentos. Venga un abrazo, Marques. Condesa, este es el desenlace que esperábamos.

CONDESA: Celebraremos en mi granja las dos bodas.

SANTIAGO: Serán tres con permiso de V.S. Vamos, toque V. esos huesos. No hay que hacerse de pencas.

MARTA: Si: una vez que tocan á casarse, ahí está mi mano; que yo no he de ser menos.

SANTIAGO: Veremos cual de los tres tarda mas en dar nueva ocupacion á la parroquia.

FIN

La actitud final de la Comtesse, bastante seca -conforme siempre han descrito su carácter-, sorprende no obstante en una comedia con final feliz. Esta última salida de la Comtesse resulta bastante dura, y la felicidad de Hortense junto al Chevalier, así como la de los criados, no compensan la situación algo penosa del Marquis, que se queda sin acompañante en el escenario.

Es innegable que Bretón, partidario de hacer reír al público y de dejarlo salir del teatro con buen sabor de boca, eligió un final mucho más alegre y "campechano", que reflejara sin duda alguna la felicidad general y el desenlace satisfactorio. Además, su estilo y su ideología se reflejan claramente en esas últimas líneas: la réplica final es de Santiago -como

tradicionalmente se deja al gracioso en las comedias- y su alusión es aquí pícara, pues se refiere sin duda alguna a la primera pareja que celebre un bautizo. Dentro del matrimonio, y de forma tan velada, no se contradice con las ideas del riojano: Bretón era favorable a la familia y a los hijos -pese a no haber tenido ninguno-, y uno de los fines fundamentales del matrimonio es la procreación. Si sumamos esta observación a las que al respecto han ido saliendo hasta aquí, podemos afirmar rotundamente que, con Santiago, Bretón de los Herreros ha realizado un auténtico ejercicio de recreación basándose en un molde preestablecido y en función del éxito que pudiera representar de cara al público.

Por lo que respecta a *Engañar con la verdad*, su traducción sigue bastante de cerca el original y se mantiene en la línea propia de su trabajo, dominada siempre por la voluntad de clarificar, agilizar los diálogos, intensificar los efectos cómicos: en definitiva, por querer presentar -como en el caso anterior- una comedia amena y cercana al público, tanto por sus temas como por su lenguaje y personajes. Respeta la estructura en tres actos, y sus supresiones son prácticamente irrelevantes: suelen deberse a una síntesis de las ideas o a puros acortamientos de las frases que no alteran el contenido, aunque sí le restan sutilidad.

Hay, sin embargo, un punto en que se aleja notablemente de Marivaux: Bretón aumenta sensiblemente el número de escenas de cada acto. En realidad, esta proliferación no corresponde a una amplificación del texto, ni mucho menos: sin duda por razones escenográficas, para facilitar el trabajo de los actores según su costumbre, Bretón separa minuciosamente en escenas diferentes lo que en Marivaux sólo se distingue por las acotaciones. Se trata, pues, de un dato más acerca del cuidado con que el adaptador preparaba el trabajo de los actores al mismo tiempo que se dedicaba a trabajar el texto.

Según acostumbra, naturaliza los nombres de los personajes:

Araminte	Doña Luisa
Dorante	Don Felix
Monsieur Remy	Don Hilarion
Madame Argante	Doña Leoncia
Arlequin	Lucas
Dubois	Valentin
Marton	Casilda
Le Comte	El Conde de Albafria
Un domestique parlant	—
Un garçon joaillier	Un oficial de diamantista

Al igual que en el caso anterior, observamos ciertos detalles jocosos en la elección del nombre del conde, "natural" al estilo de los nobles del *Legado*, así como en el de los personajes más cómicos: para el procurador, don Hilarión[4] (que, desde luego, provoca la risa a menudo), y para la madre de Luisa, doña Leoncia (sin duda alguna por su mal carácter y su fiereza...).

Como en *El legado*, hay algunas supresiones esporádicas de texto, que consisten a menudo en un proceso de síntesis: Bretón suele traducir algún circunloquio por una frase más clara y directa. Otras, en cambio, son un poco más extensas, aunque nunca llegan a alterar el texto; en estos casos, el traductor elimina detalles porque los debe juzgar inútiles o para agilizar sus diálogos. Sin embargo, encontramos una diferencia significativa: Marivaux sitúa la acción en casa de Mme Argante, madre de Araminte; Bretón, en cambio, prefiere situarla en casa de doña Luisa, la hija[5]. El detalle no es baladí: si bien en el texto francés Mme Argante nunca reivindica la propiedad de la casa -aunque sí demuestra con su actitud sumamente autoritaria que no se siente nunca fuera de lugar-, es indudable que la acotación influye sobre la forma de interpretar de los actores y la dirección de la comedia, así como sobre sus lectores y/o espectadores.

Por lo tanto, cuando Bretón sitúa la acción en casa de la hija, lo que hace es atenuar considerablemente la actitud "rebelde" de esta última frente a la voluntad y a las instancias reiteradas de su madre; al fin y al cabo, sí desobedece a su madre, pero ya es una viuda emancipada que vive bajo su propio techo y que lo afirma de forma contundente. Para que no quede la menor duda al respecto, Bretón añade esta frase de cosecha propia en medio de una réplica de Luisa: "Veremos á ver si yo mando en mi casa". Así, los hechos no se oponen tan frontalmente a la ideología del riojano, muy propenso a elogiar y proteger a la familia (Garelli 1983: 28). Es precisamente su ideología más tradicional y decorosa la que motiva ciertos cambios de matiz e incluso algunas alteraciones de los diálogos originales. Por otro lado, siguiendo su otra vertiente de reelaboración del texto, intensifica los rasgos cómicos de dos personajes que ya lo son: doña Leoncia y don Hilarión.

---

[4] Para rematar el efecto cómico, también le adjudica un apellido ausente en Marivaux: don Hilarión Corneja (II, 8).

[5] Sea como sea, la presencia de la madre en casa de la hija, viuda e independiente, es una garantía de decoro y una protección para la reputación de la joven.

Ahora bien, hay en *Les Fausses Confidences* un personaje particular-mente polémico, Dubois, difícil de encasillar y extremadamente poderoso. ¿Qué hizo Bretón con Dubois? Existen numerosas y divergentes interpretaciones del personaje francés: desde la más inocente, que lo ve como un criado fiel totalmente dedicado a conseguir la felicidad de su amo, hasta la más compleja, que le presta la ambición de conseguir su propia fortuna a costa de la gratitud de su señor, insinuando incluso que satisface su deseo hacia Araminte por medio de una proyección sobre Dorante. No trataremos aquí de dilucidar cuáles son las motivaciones profundas de este criado tan peculiar en el teatro de Marivaux[6], fruto de una doble tradición (la francesa y la italiana) sino de analizar cómo lo ha adaptado Bretón de los Herreros. Su actuación se basa en la palabra, como el "valet français" (Pavis 1986: 304), pero este lenguaje tan elaborado suele presentarse "a la italiana" (Descotes 1972: 114-115). Indudablemente, Bretón fue sensible a estas particularidades del papel y, al intensificarlo, trabajó en esta misma dirección. Su Valentín pierde prácticamente todo el azufre que pudiera acompañar la figura de Dubois, y lo que algunos leen como una voluntad demiúrgica que roza la crueldad se convierte en *Engañar con la verdad* en una gran puesta en escena, tácticamente perfecta, pero sin atisbos de manipulación maligna. El adaptador llega a este resultado creando un criado más alegre y fanfarrón: en efecto, si Dubois siente de vez en cuando cierta autocomplacencia hacia su estrategia y su persona, Bretón acrecienta este sentimiento de manera que pasa de provocar cierto desasosiego a suscitar la sonrisa. Porque un empleado demasiado inteligente y hábil puede desestabilizar el equilibrio teatral -y de ahí las numerosas lecturas oscuras del personaje-, pero si peca de vanidad cómica y hace reír aún más que sonreír, ya no parece tan peligroso y se convierte en un adyuvante eficaz, por mucho que sea el auténtico manipulador. Lo consigue suprimiendo o suavizando parte de algunas réplicas, pero más destacables y mucho más numerosos resultan sus añadidos y sus amplificaciones unidos, desde luego, a su peculiar forma de expresarse: en el papel de Valentín abundan las exclamaciones y las interrogaciones retóricas, las frases cortas, los modismos y las frases hechas. Diríase que Bretón amplifica el aspecto "italiano" del personaje para hacerlo más humano y propio de su condición de servidor popular.

[6] Resulta fundamental subrayar que escribió esta obra para el Théâtre-Italien (véase nota 3).

Estamos ya muy lejos de la frialdad calculadora que caracterizaba a Dubois. Aquí también la escena final corrobora todo lo que avanzamos:

SCÈNE XIII [ACTE III]

Mme ARGANTE, *voyant Dorante*: Quoi! le voilà encore!

ARAMINTE, *froidement*: Oui, ma mère. *(Au Comte.)* Monsieur le Comte, il était question de mariage entre vous et moi, et il n'y faut plus penser: vous méritez qu'on vous aime; mon cœur n'est point en état de vous rendre justice, et je ne suis pas d'un rang qui vous convienne.

Mme ARGANTE: Quoi donc! que signifie ce discours?

LE COMTE: Je vous entends, Madame, et sans l'avoir dit à Madame *(montrant Mme Argante)* je songeais à me retirer; j'ai deviné tout; Dorante n'est venu chez vous qu'à cause qu'il vous aimait; il vous a plu; vous voulez lui faire sa fortune: voilà tout ce que vous alliez dire.

ARAMINTE: Je n'ai rien à ajouter.

Mme ARGANTE, *outrée*: La fortune à cet homme-là!

LE COMTE, *tristement*: Il n'y a plus que notre discussion, que nous réglerons à l'amiable; j'ai dit que je ne plaiderais point, et je tiendrai parole.

ARAMINTE: Vous êtes bien généreux; envoyez-moi quelqu'un qui en décide, et ce sera assez.

Mme ARGANTE: Ah! la belle chute! ah! ce maudit intendant! Qu'il soit votre mari tant qu'il vous plaira; mais il ne sera jamais mon gendre.

ARAMINTE: Laissons passer sa colère, et finissons.

Ils sortent.

DUBOIS: Ouf! ma gloire m'accable;

ESCENA ÚLTIMA [III, 20]

Dª LUISA: Aqui viene el conde con mi madre. No diga usted palabra, y déjeme hablar á mi.

Dª LEONCIA: ¡Calla! ¿Aun está aquí?

Dª LUISA: Sí señora. -Señor conde, se trataba de casarle á usted conmigo. Ya es inútil pensar en eso. Mi condicion es inferior á la de usted; y aunque le sobra mérito para que yo le ame, mi corazon no está en estado de hacerle á usted justicia.

Dª LEONCIA: ¡Cómo, cómo! ¿Qué significa eso?

VALENTÍN: (De orgullo no quepo en el pellejo. ¡Uf! me abruma el peso de mi gloria.)

CONDE: La entiendo á usted, señora; y ya me hubiera retirado sino fuera por las instancias de doña Leoncia. El amor ha conducido á don Felix á su casa de usted, ha tenido la fortuna de agradarla, y quiere usted casarce con él. ¿No es esto lo que iba usted á decir?

Dª LUISA: Exactamente. Nada tengo que añadir.

VALENTÍN: (El señor conde se ha lucido.)

Dª LEONCIA: ¡Irse á encaprichar por un perdulario, cuando podia ser condesa! De cólera no veo.

CONDE: Nuestra contienda se terminará amistosamente. Ya he dicho que no queria pleitos con usted, y cumpliré mi palabra.

Dª LUISA: Es usted demasiado generoso *(El Conde saluda, y se retira.)* ¿Qué quereis aquí vosotros?

LUCAS: Yo, nada. Venia á despedirme de don Felix; pero una vez que se ha calzado con el santo y la limosna, es

je mériterais bien d'appeler cette femme-là ma bru.

ARLEQUIN: Pardi, nous nous soucions bien de ton tableau à présent; l'original nous en fournira bien d'autres copies.

escusado.

Dª LUISA: ¿Y tú?

VALENTÍN: Yo á pedir á usted perdon...

Dª LUISA: Pídeselo á don Felix por lo mal que le has servido.

D. FELIX, *a doña Leoncia*: Señora: yo espero que mi cordial afecto y mi profundo respeto, desvanecerán...

Dª LEONCIA: Déjeme usted en paz; y guarde su afecto para quien lo quiera. -¡Maldito administrador!- Oyes: él será tu marido, ya que asi lo quiere el diablo; pero jamas será mi yerno *(Vase.)*.

VALENTÍN, *aparte à don Felix*: ¡Gran pesadumbre! ¡Casarse con una viuda rica, y no tener suegra! Vea usted una fortuna que no entraba en mi plan.

Dª LUISA: Déjela usted. Ella se desenojará. Tiene rarezas propias de la edad; pero su corazon es escelente. -Al dar á usted la mano *(Se la da.)*, yo sigo los impulsos del mio, y no las sugestiones del interés o de la vanidad. ¡Triste matrimonio el que no estriva en el amor!

FIN

Nuestra primera constatación confirma lo que vamos afirmando acerca de las adaptaciones de Bretón: preside su trabajo una fuerte voluntad de clarificación, que ya vimos en *El legado* y que hemos podido comprobar aquí también. No queda prácticamente ningún espacio para la leve sugerencia, y tanto los personajes como sus diálogos son ajenos a la ambigüedad.

Por otro lado, conviene recordar que una de las principales características del trabajo realizado por Bretón de los Herreros radica en su particular habilidad para reconducir el texto francés usando expresiones, frases hechas y modismos genuinamente castellanos. Lo que Francisco Lafarga define como "la pericia del traductor al salir airoso de algún escollo representado por equívocos o juegos de palabras en francés" (1991: 162) se puede aplicar incluso a pasajes que no

representan ninguna dificultad. Se reconoce su estilo personal, ese lenguaje presuntamente desenfadado, tremendamente ágil e ingenioso que lo hará triunfar pocos años después con sus obras de creación.

La fórmula de Bretón consiste en una sabia dosificación de frases cortas, exclamaciones, interrogaciones y réplicas ágiles, aderezadas con algunos popularismos y una gran cantidad de expresiones más o menos fijadas, que va distribuyendo en función de las necesidades comunicativas de sus personajes, así como de su clase social, sin errar nunca en los registros, aunque en ocasiones se permita libertades. Como lo ratifica Patrizia Garelli (1983: 71), encontramos en su teatro las mismas características. Además, cuando Marivaux le brinda un recurso interesante, porque intensifica el ritmo o porque puede hacer gracia, no duda en recogerlo, ya sea de forma más o menos literal, ya sea adaptándolo a su manera.

La distancia temporal y espacial que media entre los dos escritores no es un obstáculo para intentar encontrar puntos de reflexión que justifiquen un análisis comparativo. Manuel Bretón de los Herreros realizó dos traducciones adaptadas de sendas comedias de Marivaux y, como lo acabamos de comprobar, no se trataba únicamente de trabajos rutinarios: hemos detectado, sobre todo en *Engañar con la verdad*, unas preocupaciones estilísticas y dramáticas que van mucho más allá.

Por otro lado, nos parece importante insistir sobre algunos hechos relevantes. En primer lugar, observamos que la gran mayoría de las alteraciones que caracterizan las adaptaciones de don Manuel corresponden de forma sistemática a su manera de escribir las comedias originales: la forma de separar las escenas, la estructura entrecortada de los diálogos, las exclamaciones, la abundancia de puntos suspensivos, los nombres cómicos de ciertos personajes, las acotaciones escénicas, los juegos de palabras, el estilo mismo del lenguaje, los rasgos ideológicos y hasta los prejuicios algo misóginos sobre el carácter femenino[7].

En segundo lugar, Bretón aprovecha siempre que le es posible los recursos del *marivaudage*: el fenómeno de la *reprise*, las réplicas encadenadas y los diálogos rápidos, las bromas lingüísticas como los juegos de palabras y los rasgos de ingenio (*l'esprit*)... Rasgos y recursos

[7] Por ejemplo, en *La Independencia*, dice Isabel: "aunque mujer y moza sé callar cuando conviene (Bretón 1883-1884: III, acto III, 5, p. 384*b*); en *El valor de la mujer*, se lamenta el Marqués, refiriéndose a Jacoba: "le faltan los atributos/ más laudables de su sexo,/ aunque modestos y oscuros;/ la bondad, la mansedumbre,/ la ternura, el don infuso/ de hacerse querer, sin fausto,/ sin hacer pesado el yugo/ de su cariño (*ibid.*, IV, acto I, 7, p. 263*b*).

que también se encuentran en su propio teatro, y que suelen ser la esencia de su humor, aunque él no duda en ser más exagerado; se aleja de la "fineza" dieciochesca, pero sigue el mismo patrón humorístico, de manera que Le Gentil usa igualmente esta palabra cuando se refiere al "marivaudage élégant de Bretón" (1909: 31). Así, según Muro,

> La palabra es el elemento esencial en este teatro. Con ella se definen los personajes; éstos hacen explícitas las características de la acción y sus nudos: "dicen" la acción; algunos de los resortes de la trama no son físicos, sino propuestas hechas en el diálogo; el humor es fundamentalmente verbal. El diálogo suele ser ágil [...], con una cooperación absoluta de los interlocutores, y muy bien cerrado (diálogo teatral fácil, para un público al que se exige poco); el trasvase de información es escaso, ya que con frecuencia la conversación se dedica al galanteo, al intercambio de muestras de ingenio, y abunda la fórmula con función fática. (1991 : 131-132)

Resulta asombroso comprobar que podríamos aplicar la casi totalidad de estas observaciones al teatro marivaudiano; otro tanto ocurre con la descripción que de la obra de Bretón hace Montero Padilla, cuando habla de

> intuición psicológica, gotas sentimentales, agilidad y ductilidad en el lenguaje, capacidad para la observación y reproducción -intencional, caricaturescamente deformada a veces- de ambientes, tipos y costumbres, perfecto sentido de la construcción escénica y del efecto teatral... (Bretón 1988: 31)

Además, tal como le sucedió a Marivaux, se reprochó a Bretón la importancia del lenguaje como objeto y sujeto de la acción, como elemento dinámico indispensable, que conllevaba la escasez o nulidad argumentativa de sus obras, y por esta razón fue defendido por su amigo Hartzenbusch (Bretón 1850-1851: I, *VIII-IX*). Resulta cuando menos curioso que ambos autores compartan tan estrechamente apreciaciones críticas y reproches, sobre todo si hemos de constatar que sus obras, a primera vista, pueden resultar tan dispares.

Ahora bien, si eliminamos de sus comedias respectivas todos los elementos propios de sus diferentes contextos sociohistóricos y socioculturales, es cierto que algunos parecidos resultan asombrosos: el tratamiento del lenguaje y su función dinámica en la acción, el análisis de los personajes femeninos así como la elección de ciertos asuntos y de

cierta clase social (sobre todo en el teatro más tardío de Marivaux). El tipo de las viudas les es fructífero, y la utilización de personajes pertenecientes a la burguesía -o clase media- une la dramaturgia de ambos autores.

Era prácticamente imposible que un traductor del teatro francés tan prolífico como Bretón de los Herreros no resultara en cierta medida influido por su trabajo. Los paralelos coetáneos, que evocan muy gráficamente algunos personajes de la sociedad de principios del XIX, también pueden aplicarse en su mayoría a los que Marivaux describe en su dramaturgia. Un mundo donde se encuentran los nuevos ricos, las coquetas, los lechuguinos o petimetres, los nobles en decadencia, las viudas deseosas de rehacer su vida o los militares de salón... Se trata, en realidad, de tipos que se van repitiendo en Europa desde finales del Antiguo Régimen, y que ya habían quedado dibujados en la moderna visión social marivaudiana, que ya los había deslindado de los anteriores arquetipos tradicionales y adaptado al aire de los tiempos que corrían. Bretón los recoge, y los adapta a su cultura, a los modelos que encuentra en su sociedad, a la que retrata de forma exacta.

Nos encontramos, pues, con un dramaturgo hábil, con un fino observador que no desdeña, en su aprendizaje, los materiales de otros escritores para adaptarlos a su propia obra. Lo que Le Gentil afirma acerca de Scribe puede aplicarse también a la relación entre Bretón y Marivaux:

> Il est trop évident que Bretón a connu d'autres pièces que celles qu'il traduisait. Avec autant de prudence que d'ingéniosité, il se gardera de l'imitation servile, mais il utilisera les cadres et choisira dans le vaste magasin des accessoires. (1909: 81)

Por su parte, Patrizia Garelli considera que la época traductora de Bretón le brindó una valiosa formación dramática (1983: 46). Finalmente, Pau Miret, en una tesis reciente, abunda en esta misma idea (2000: 395-407).

En conclusión, esta segunda parte de nuestro trabajo nos ha mostrado las relaciones literarias, sociales y textuales existentes en las adaptaciones que Bretón hiciera de Marivaux, y la profunda interacción entre escritura, reescritura y traducción. Nos queda un tercer punto por dilucidar: siguiendo una pista abierta por Le Gentil (1909: 76-77), ¿influyó la obra de Marivaux sobre la obra de Bretón? Esperamos poder contestar a esta pregunta en un próximo trabajo...

Referencias bibliográficas

BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie. 1997. *Las traducciones del teatro de Marivaux en España (1770-1835)*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Lleida.

BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie. 1999. "Bretón de los Herreros: de la traducción a la escritura" en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universidad de Lleida, 497-505.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. (s.d). *El legado ó el amante singular. Comedia en un acto escrita en francés por Marivaux y acomodada al teatro español por D. Manuel Bretón de los Herreros. Se representó por primera vez en Madrid el 28 de mayo de 1828*, Sevilla, Imprenta de los SS. H. Davila, Llera y Compañía.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1831. *Engañar con la verdad. Comedia en tres actos, traducida libremente por D. Manuel Bretón de los Herreros, representada en Madrid por primera vez en abril 1828*, Madrid, Repullés.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1850-1851. *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*. Prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta Nacional, 5 vols.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1883-1884. *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*. Prólogo de Cándido Bretón, Madrid, Miguel Ginesta, 5 vols.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1988. *El pelo de la dehesa*. Edición de J. Montero Padilla, Madrid, Cátedra.

DELOFFRE, Frédéric. 1955. *Marivaux et le marivaudage*, París, Les Belles Lettres.

DESCOTES, Maurice. 1972. *Les grands rôles du théâtre de Marivaux*, París, PUF.

GARELLI, Patrizia. 1983. *Bretón de los Herreros e la sua "formula comica"*, Imola, Galeati.

LAFARGA, Francisco. 1991. "¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de los Herreros", en Mª Luisa Donaire & Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 159-166.

LAGRAVE, Henri. 1970. *Marivaux et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, G. Ducros.

LAGRAVE, Henri. 1972. *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, París, Klincksieck.

LE GENTIL, Georges. 1909. *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, París, Hachette.

MARIVAUX, Pierre Carlet Chamblain de. 1989-1992. *Théâtre complet*. Edición de Frédéric Deloffre y Françoise Rubellin, París, Classiques Garnier, 2 vols.

MARIVAUX, Pierre Carlet Chamblain de. 1993-1994. *Théâtre complet*. Edición de Henri Coulet y Michel Gilot, París, Gallimard, 2 vols.

MIRET, Pau. 2000. *Las ideas teatrales de Manuel Bretón de los Herreros*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona.

MURO, Miguel Ángel. 1991. *El teatro breve de Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

OLIVARES, Mª Dolores. 1989. "El tema de Inés de Castro en Francia y en España: la *Inés* de La Motte y la *Inés* de Bretón", en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 281-286.

PAVIS, Patrice. 1986. *Marivaux à l'épreuve de la scène*, París, Publications de la Sorbonne.

ROUGEMONT, Martine de. 1988. *La Vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, París-Ginebra, Champion-Slatkine.

SAURA, Alfonso. 1996. "Traducción y/o adaptación: la *Merope* de Bretón de los Herreros", en Ángel-Luis Pujante & Keith Gregor (eds.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Murcia, Universidad de Murcia, 445-451.