

El trapero de Madrid de L.-S. Mercier, en la traducción
de Antonio Valladares de Sotomayor (1801)

María Jesús García Garrosa

En el proceso de renovación y cambio que vivió toda la literatura europea a lo largo del siglo XVIII hubo años en los que la publicación de una obra suponía un hito en la historia literaria de cada uno de los géneros. En el terreno de la dramaturgia una de esas fechas fue 1757, cuando Denis Diderot dio a la imprenta *Le fils naturel*, la obra inaugural de una fórmula teatral que el enciclopedista denominó *genre sérieux*. Un texto poético del mismo año, *Entretiens sur Le fils naturel*, era a su vez la primera aproximación teórica a un género que tuvo su segunda realización en *Le père de famille*. El *Discours de la poésie dramatique* completaría ese mismo año, 1758, la poética de este género intermedio entre la tragedia y la comedia que Diderot concibió como una pintura de «las acciones más comunes de la vida». Se daba así carta de naturaleza a un teatro que aunaba la emoción con la reflexión y la enseñanza moral, y que aspiraba por igual a explorar los sentimientos que a reflejar de modo realista las formas de vida de la nueva sociedad. Era el teatro de las almas sensibles y los hombres de bien de la Edad de la Ilustración.

La propuesta de Diderot fue pronto continuada en Francia por otros escritores, algunos de los cuales aportaron también, junto a su producción dramática, nuevos tratados que completaban o matizaban las bases teóricas del *genre sérieux* o *drame*. En 1767 Beaumarchais publicaba el *Essai sur le genre dramatique sérieux*, al que siguió, en 1773, *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, de Mercier. De la pluma de este último salieron además algunas de las obras que figuran entre las más reputadas y significativas de la historia del *drame* en Francia: *Jenneval ou le Barnevelt français* (1769), *Le déserteur* (1770), *L'indigent* (1772), *Le juge* (1774) y *La brouette du vinaigrier* (1775), entre otros.

Louis-Sébastien Mercier (1740-1814) comenzó en 1760 su carrera literaria como poeta, componiendo heroidas. Al final de la década se estrena en el género dramático, al que aportó medio centenar de obras de todos los géneros. Fue también autor de cuentos morales y filosóficos, con una amplia producción en la que destacan sus colecciones *Contes moraux ou Les hommes comme il y en a peu* (1768) y *Fictions morales* (1792). A él se deben también dos textos muy significativos: la utopía *L'an 2440* (1771), y la colección costumbrista *Tableau de Paris*, empezada en 1781 y

concluida en sus doce volúmenes en 1788. Pero no faltan en el haber literario de este polígrafo obras de otros géneros: sátiras literarias y otras composiciones poéticas, obras históricas, lingüísticas, de crítica literaria, o escritos políticos e informes, pues participó activamente en la vida política francesa durante la etapa revolucionaria.

De esta producción tan amplia y variada parece que a los hombres de letras españoles les interesó casi exclusivamente el teatro de Mercier. Bien es verdad que este *philosophe* que llegó a ser diputado en el París revolucionario topó, como era previsible, con la censura española. La Inquisición prohibió, entre otras obras suyas, *L'an 2440* en 1778, y en 1806 su peculiar *Mon bonnet de nuit* (1784), obra miscelánea en la que se mezclan sus opiniones sobre los más variados temas. En esta última, sin embargo, se inspira la anónima *Mi gorro de dormir* (1795). Alguno de sus relatos también se tradujo: «La femme prudente», de *Les hommes comme il y en a peu*, es el original de «La mujer prudente», que Cándido M^a Trigueros incluyó en *Mis pasatiempos* (1804). En cuanto a su celebrado *Tableau de Paris*, sólo en el costumbrismo romántico se dejaría sentir su influencia.

Mucha mayor difusión tuvo en España su teatro, en especial sus dramas. De *Le déserteur* se hicieron dos versiones, ambas del mismo título, *El desertor*. La primera es la traducción de Pablo de Olavide, en cinco actos y en prosa, que se realizó en el contexto de la llamada Reforma de Aranda, en los años 60; la segunda, en verso, publicada en 1793, se debe a José López de Sedano. También el drama *L'indigent* tuvo dos versiones: *La virtud en la indigencia*, en traducción de D. J. E. G., fue publicada en la colección *Teatro Nuevo Español* en 1801, pero ya veinte años antes, en 1782, se había estrenado una versión de Francisco Flores Gallo, que no llegó a imprimirse, titulada *La pobreza con virtud nunca queda sin premio o La costurera*. En cuanto a *Jenneval ou le Barnevelt français*, se conoce una versión manuscrita de Manuel de Ascargorta de 1776: *Las ceguedades del vicio y peligros del rigor. El joven Carlos. Finalmente, Vencen el rigor de un padre osadía y sumisión. O sea Franval y Emilia*, publicada en Barcelona sin fecha, es la traducción castellana que Manuel Andrés Igual hizo de *Les tombeaux de Vérone* a través de una versión italiana de F. Albergatti.

Uno de los dramas que más fama le granjeó a Mercier en su país, *La brouette du vinaigrier*, publicado en 1775, se conoció en España como *El trapero de Madrid*, en versión de Antonio Valladares. Esta comedia en dos actos se estrenó en la capital el 16 de septiembre de 1782, y de su éxito dan cuenta las tres ediciones que le siguieron. Hay dos ediciones madrileñas, sin fecha, cuya venta se anuncia en las librerías de González y José Sánchez, y otra impresa en Barcelona, por Antonio Sastre, también sin fechar.

Antonio Valladares de Sotomayor había empezado su trayectoria como dramaturgo en la década de los 70 y las traducciones ocuparían un lugar importante en su producción. Aunque en algunos casos se trata aún de atribuciones dudosas, tanto en la autoría de Valladares como en el original al que remiten, parece que en la lista de sus obras traducidas hemos de contar una veintena de títulos, que incluyen comedias, tragedias y dramas franceses (de Molière, Regnard, Destouches, Mme de Graffigny, Fenouillot de Falbaire, Gresset, Laharpe, Caigniez o Palissot, entre otros) y varias obras de Goldoni.

La traducción de *La brouette du vinaigrier* debe encuadrarse en un contexto muy particular de la historia del teatro sentimental en España. Entre finales de los años 60 y los primeros de la década siguiente se realizan varias traducciones de teatro francés e italiano que responden al deseo de impulsar la reforma del teatro español introduciendo en él modelos ajustados a la preceptiva clasicista y capaces de satisfacer la concepción educativa y moral del teatro del gobierno de Carlos III. De ese momento datan las primeras traducciones de obras del *genre sérieux* que se efectúan por encargo del conde de Aranda o en el entorno sevillano del asistente Pablo de Olavide: el citado *Desertor* de Mercier, traducido por el propio Olavide, *La escocesa* de Voltaire que tradujo Tomás de Iriarte, o la *Eugenia* de Beaumarchais, en la versión del director de teatro Luis Reynaud.

Pero estos intentos de aclimatar un género foráneo tardarían en llegar a los teatros públicos españoles. Estos *dramas* traducidos en los años 60 y 70, modelos perfectamente adecuados a los objetivos estéticos y morales de la reforma neoclásica, darían paso en la década siguiente a las versiones de una nueva generación de dramaturgos que cambiarían la escena española de finales del siglo XVIII. Valladares es el primero de una serie de dramaturgos populares (Luciano Comella, Gaspar Zavala y Zamora, Luis Moncín, Félix Enciso, etc.) que acerca el *drama* al público español, y que en esa nueva etapa de la aquí llamada comedia sentimental, transforma notablemente el modelo francés de Diderot en sus traducciones y sus obras originales.

Una de las grandes innovaciones del *genre sérieux* consistía en postergar el estudio de los caracteres, objeto de la comedia, en beneficio de la pintura de «las relaciones» y «las condiciones», lo que supone presentar al hombre en su dimensión social, en la actividad que desempeña y en las relaciones que establece con otros individuos. Ya desde su título, *La brouette du vinaigrier* es un buen ejemplo de cómo el *drama* traslada a la escena el mundo del trabajo, en este caso de un humilde vendedor de vinagre y el de un próspero comerciante en lanas.

No parece casual la elección de este texto de Mercier por Valladares en la década de los 80. Antes de adaptar *La brouette du vinaigrier*, el tema del trabajo, en especial el de los llamados «oficios viles» –por el que Valladares muestra una clara predilección dentro del abanico de temas del género sentimental– había sido ya objeto de dos de sus obras originales: *Las vivanderas ilustres*, que se estrenó en octubre de 1781, y *Los perfectos comerciantes*, estrenada en julio de 1782. Al *Trapero de Madrid* le seguirían, dentro de esta temática, otra traducción, *El fabricante de paños*¹ (estreno en julio de 1783), y dos nuevas obras propias: *El vinatero de Madrid*, que se estrena en noviembre de 1784 y *El carbonero de Londres* el mes siguiente.

Convendrá explicar que quizá esta elección temática no estaba sólo motivada por unas pautas genéricas, sino que respondía en buena medida a la situación político-económica de la España del momento. El desprestigio social que pesaba sobre los oficios manuales y que provocaba el abandono de su ejercicio fue en esta década objeto de debates y escritos que culminaron en la promulgación de la Real Cédula de 18 de

¹ *El fabricante de paños o el comerciante inglés*, comedia en cuatro actos y en verso, es traducción de *Le fabricant de Londres* (1771) de Fenouillot de Falbaire.

marzo de 1783, en la que Carlos III dignificaba los oficios considerados viles. Con un claro oportunismo, los dramaturgos españoles no tardaron en llevar a la escena a toda suerte de menestrales que hacían buena la máxima oficial de que no hay trabajos indignos, sino que sólo el ocio envilece.

La obra de Louis-Sébastien Mercier sirve perfectamente a ese propósito de elogio del trabajo y de reconocimiento social de la virtud de quienes ejercen oficios manuales. Sin embargo, parece que el objeto del drama francés no era en un principio pintar las condiciones de un comerciante y un vinagrero, sino abordar el tema de la *mésalliance*, es decir, del matrimonio desigual. El propio Mercier explica en el prólogo que el origen de *La brouette du vinaigrier* fue una anécdota oída sobre un padre vendedor de vinagre que, viendo a su hijo enfermo de melancolía por no poder casarse con la hija de un rico comerciante, allana la desigualdad de sus condiciones con la sorpresa que escondía su carreta.² El tema de la obra sería, pues, una defensa del matrimonio determinado por el amor y no por condicionantes sociales o imperativos económicos.

Apoyado en esta anécdota, Mercier desarrolla un drama cuyo argumento puede resumirse así: un acaudalado comerciante se dispone a casar a su hija con un pretendiente al que sólo interesa el dinero de la joven. Cuando el contrato de matrimonio está a punto de firmarse sobreviene la ruina del negociante por la quiebra de unos socios extranjeros. Aquél confía en que su futuro yerno le ayudará, pero el pretendiente, conocedor del revés económico de la familia, retira su palabra de matrimonio y niega su ayuda al negociante. Es el secretario de éste, un joven enamorado de su hija y correspondido por ella, pero a cuya mano no puede aspirar por la diferencia de condición social que existe entre ellos, quien se ofrece incondicionalmente para ayudarlo. El padre del joven secretario, que practica un oficio bajo, aparece para resolver casi milagrosamente la situación, entregando al negociante el dinero que ha ahorrado durante sus años de trabajo y convenciéndole de que la diferente condición de los jóvenes no debe ser un impedimento para que se celebre un matrimonio feliz.

Pongamos nombre y condición a los personajes: M. Delomer, el comerciante en lanas, y su hija Mlle Delomer, una joven obediente que acaba de salir de un convento; el apuesto caballero Jullefort, cazadotes que ve el futuro asegurado en esta hija única y en el próspero negocio del padre; el joven Dominique, educado en Inglaterra y Alemania, dechado de virtudes, que gestiona el negocio de Delomer, y su padre, Dominique también, que ejerce de vinagrero con todo orgullo y manifiesta prosperidad. Un joyero, M. du Saphir, encargado de traer las alianzas y de paso de tranquilizar al pretendiente

² «C'est une aventure assez connue, arrivée à Paris au commencement de ce siècle, qui a fourni le sujet de ce drame. [...] On unit pour toute la vie (au nom de l'argent) deux personnes qui ne se sont jamais vues; on sépare deux âmes sensibles faites l'une pour l'autre, et le mariage, contrat et lien des cœurs, est deshonoré par ce calcul intéressé, qui semble éteindre les plaisirs de l'amour et vendre jusqu'aux chastes baisers de l'innocence. [...] Mais revenons à notre anecdote. [...] J'ai connu un vieillard, contemporain de mon héros, qui m'a dit que le vinaigrier avait nom***, et que le père avec qui il s'allia était homme de naissance. Le fils du vinaigrier, éperdument amoureux, tomba malade de langueur; et le père, lui ayant arraché son secret, l'encouragea à avoir bonne espérance. Il apporta l'éloquente brouette, qui persuada; et le mariage qui ne se serait point fait se fit par ce moyen». Cito por la edición moderna de la obra, debida a Jacques Truchet, en *Théâtre du XVIIIe siècle*, París, Gallimard, 1974, II, 889-890.

interesado sobre las riquezas de Delomer, completa este reparto con pocos personajes, como requería la estética del *drame* fijada por Diderot.

La brouette du vinaigrier se ajusta en todo, como era de esperar, a los demás principios de esa teoría dramática. Escrita en tres actos y en prosa, la obra es un ejemplo del tono serio que debía adoptar el *drame*. Tanto por ese tono, como por el planteamiento del tema y su resolución, se sitúa más cerca de la comedia que del patetismo gestual y lingüístico que suelen presentar otras obras del género.

Conforme a la declaración de intenciones del propio Mercier, su obra aborda en primera instancia el tema del matrimonio, con varias reflexiones sobre el mismo: la diferencia de edad y la falta de amor entre los contrayentes, la idea errónea de que el sentimiento surgirá con el tiempo en enlaces celebrados entre jóvenes que no se conocen, los prejuicios sociales que impiden la unión de personas de diferente condición, y, sobre todo, la primacía del dinero sobre el amor cuando se trata de decidir el matrimonio de los hijos. Pero estas ideas se enmarcan en un argumento que permite a la vez la pintura de las condiciones y la exaltación del trabajo, en las personas del comerciante Delomer y el vinagrero Dominique. El elogio del comercio, la honestidad de quienes lo ejercen y su utilidad social supone el elogio implícito de la nueva clase burguesa cuyo bien, frente a la tierra o los títulos de la nobleza, es el dinero, un bien palpable que al circular puede generar más riqueza y contribuir al progreso social. En cuanto al vinagrero, su figura sirve para ilustrar los beneficios que puede reportar el ejercicio honesto de un trabajo manual y para demostrar, contra los prejuicios al uso, que la virtud no depende de la condición.

¿Qué hace con todo este material Antonio Valladares de Sotomayor? Realizar una versión bastante libre del original, una adaptación que mantiene lo esencial de la trama argumental, así como el tema y el objetivo moral de la obra, pero que se aparta de ella por las importantes aportaciones propias del dramaturgo español.

El cambio de título ya da una idea de la índole de estas modificaciones. El traslado de la acción a Madrid es el primer signo de la connaturalización que efectúa el adaptador español, que procede también a sustituir por nombres españoles los nombres originales de los personajes. Don Basilio y doña Rita son ahora el comerciante y su hija, y Bernardo es el hijo del tío Agustín, el trapero. Al joven pretendiente Jullefort Valladares ha preferido un don Anselmo de Vargas viejo y fastidioso, y la nómina de personajes secundarios del drama francés (el joyero y un criado) se alarga aquí con escribanos, apoderados que reclaman el pago de unas deudas, alguaciles y soldados que vienen a detener al comerciante arruinado. Añadamos tres personajes nuevos en *El trapero de Madrid* que merecen particular atención: doña Rosa, prima y confidente de Rita; don Leonardo, su amante, y don Luis, primo de este último y amante frustrado de Rita.

Aunque la trama argumental de *El trapero de Madrid* no difiere en lo esencial de la de su original, los cambios en el elenco de personajes afectan notablemente a la estructura de la versión española. Valladares reduce a dos los tres actos del original, altera el orden de ciertos acontecimientos, y añade a la historia inicial un buen número de escenas protagonizadas por los nuevos personajes, en torno a los cuales Valladares

configura una acción secundaria, aunque ligada a la principal, con la que confluye en el desenlace.

En cuanto a la nueva ordenación de las escenas, son relevantes dos momentos. La escena que abre el drama francés es un largo diálogo entre Jullefort y el joyero, cuya función es informar al pretendiente de la desahogada situación de la familia y al tiempo dar cuenta de la personalidad e intenciones del joven. Este diálogo –con la variante de que el joyero es sustituido por el criado Aniceto– se sitúa en *El trapero de Madrid* al final del primer acto (de una obra de dos), lo que hace que la imagen de ese pretendiente viejo, desagradable e interesado se ofrezca muy tarde al espectador. Por otro lado, Valladares ha alterado la secuencia de las escenas que hacen referencia a la relación entre los jóvenes amantes. En *El trapero de Madrid* sabemos desde las primeras escenas que Rita y Bernardo se aman. Se declaran su amor y ven las dificultades que plantea su desigualdad social antes de que Bernardo confiese a su padre cuál es la causa de su sufrimiento. Por otro lado, Bernardo habla con Rita cuando aún ignora que está prometida a don Anselmo, cosa que ella ya sabe, pero que incomprensiblemente oculta a su amado. En *La brouette du vinaigrier* las cosas sucedían al contrario: Dominique se entera de que Mlle Delomer va a casarse con Jullefort antes de confesarle a la joven su amor, y esta declaración, que resulta mutua, es posterior al diálogo de Dominique con su padre.

Más importancia revisten para la forma en que se presentó en España el drama de Mercier los añadidos de Valladares. Los nuevos personajes, Rosa, Leonardo y Luis acaparan buena parte de las escenas de *El trapero*, con una intriga amorosa paralela a la de Rita y Bernardo. El hilo argumental arriba señalado se interrumpe primero con las declaraciones amorosas de Rosa y Leonardo, y en adelante con varios enredos muy poco propios de la sobriedad y la unidad en la acción que reclamaban los teóricos del género serio. Así, cuando Leonardo se presenta a don Basilio para pedirle la mano de Rosa, Valladares introduce el siempre efectivo equívoco de hacer creer a todos que Luis también está enamorado de Rosa. Acordado el matrimonio de Rosa y Leonardo, y satisfecho Luis, a pesar de no poder aspirar a la deseada unión con Rita, ya prometida a don Anselmo, Valladares divierte de nuevo a los espectadores al principio del segundo acto con las maquinaciones de las parejas de primos para librar a Rita del vejistorio con quien su padre quiere casarla, mientras el aludido asiste a la escena entre bastidores y confiesa sin ambages su amor a la dote.

Celos, equívocos, enredos, apartes, intrigas amorosas paralelas, dos parejas de amantes y múltiples pretendientes a una misma mano, espadas que se desenvainan al menor atisbo de honor ofendido. Valladares de Sotomayor conoce bien los gustos del público español y domina los resortes de un teatro que sigue siendo deudor de la comedia áurea.

Esta deuda podemos verla de manera más explícita si cabe en los aspectos formales y en el plano lingüístico. La prosa del texto francés es sustituida por el romance octosílabo, más del gusto del público dieciochesco que aquella. Con este cambio Valladares no sólo adapta la obra original a la tradición dramática hispana sino que logra dotar a su versión de una agilidad y un ritmo de los que carece la obra de

Mercier. Las largas escenas de *La brouette du vinaigrier* (siete en cada uno de los tres actos) se multiplican en su adaptación española con rápidas entradas y salidas de los personajes, y los prolijos diálogos franceses –que ciertamente dan una sensación del ritmo de la conversación real, pero que resulta poco efectivo en el teatro– se presentan en español con el ritmo ágil de un verso corto y la alternancia vivísima de los interlocutores.

Véase como ejemplo la manera en que Valladares plantea la escena de la declaración de los jóvenes amantes, que en el original (acto II, esc. 2) se demora en largos razonamientos de Dominique y Mlle Delomer sobre la diferencia de condición social que los separa y el deber de la hija de acatar el matrimonio decidido por su padre. La cita permitirá comprobar, además, la huella del teatro áureo antes mencionada, con los requiebros, celos, juegos léxicos, imágenes, encabalgamientos gramaticales, y otros recursos propios del lenguaje amoroso de la tradición dramática barroca:

BERNARDO. Perdonad, hermosa Rita,
si faltó a vuestro respeto
entrando donde estáis sola
porque me es preciso hacerlo.

RITA. ¿Por qué?

BERNARDO. Porque si examino
que si no os miro fallezco,
¿he de ser tan cruel conmigo
que muera pudiendo veros?

RITA. ¡Ah, Bernardo! (*Mirándole con mucha eficacia, y luego baja los ojos*)

BERNARDO. ¿Qué decís?

RITA. ¡Cuánto oculta mi silencio! [...]

BERNARDO. ¿Qué decís? ¿Yo puedo
causaros pesar?

RITA. Y grande.

BERNARDO. ¿De qué suerte?

RITA. Yo me entiendo

BERNARDO. Será sintiendo tal vez
mi muerte.

RITA. ¿Tu muerte?

BERNARDO. Cierto.

RITA. Pues ¿quién te la da?

BERNARDO. Mi amor.

RITA. ¿Qué dices?

BERNARDO. Lo verdadero

RITA. Pero ¿por qué?

BERNARDO. Lo diría...

Mas que os enojéis recelo.

RITA. No lo haré, dilo (*Con ternura*)

BERNARDO. Señora...

RITA. Bernardo, yo te lo ruego.

¿Qué temes?

BERNARDO. ¿Qué he de temer?

Mi desgracia.

RITA. Y yo siento mi fortuna.

BERNARDO. De este modo
son nuestros males diversos,
pues os quejáis por feliz
y por infeliz me quejo.

RITA. ¿Y por qué no pueden ser
iguales los sentimientos,
siendo distintas las suertes?

Si yo por dichosa pierdo
la dicha que más estimo,
¡qué mayor desdicha!

BERNARDO. Pero...

si por nacer yo infeliz
no logro lo que deseo,
¡qué mayor desgracia!

RITA. Sí;

estamos iguales. Luego,
si menos feliz yo fuera
no fuera felice menos;
conque tú por desgraciado
y yo por feliz, perdemos
tú la fortuna, y la dicha
yo. [...]

¿Pero no dices que amor
sabe igualar los sujetos?

BERNARDO. Sí sabe; mas se gradúa
de un amor loco, en habiendo
en los amantes notable
desigualdad. [...]

La esperanza
de posesión que está lejos,
en vez de producir gozo,
causa mayor sentimiento.

RITA. Sin embargo, esperar siempre
la dicha es justo.

BERNARDO. Si es eso,
¡esperemos, Rita amable!

RITA. Dulce Bernardo, esperemos.
BERNARDO. Y amor produzca un milagro
RITA. Haga Cupido un portento.
BERNARDO. Para que se unan...
RITA. Se enlacen...
BERNARDO. Dos corazones...
RITA. Dos pechos...
LOS DOS. Que se aman, quieren y adoran
finos, amantes y tiernos. (*El trapero de Madrid*, 1)

En los aspectos temáticos quizá se observan menos cambios que en el plano formal, pero hay uno muy notable que es preciso mencionar. *El trapero de Madrid* es, como *La brouette du vinaigrier*, una obra moral sobre los matrimonios impuestos y decididos no por el amor sino por el dinero, y una puesta en valor del trabajo, tanto de quienes enriquecen al país con el comercio como de los menestrales que ejercen oficios desprestigiados socialmente. En ambas obras se leen elogios del trabajo y sus beneficios sociales y afirmaciones muy rotundas de que la virtud radica en los méritos del individuo, independientemente de su condición; una virtud que allana las diferencias de posición entre la hija de un rico burgués y el hijo de un menestral, que al final salva de la quiebra a aquél con los ahorros de sus años de trabajo.

La lección de la obra se avenía bien, como queda señalado, con las directrices de la política económica del gobierno de Carlos III... si no fuera porque en su adaptación Valladares riza el rizo en ese deseo de igualar social y económicamente a los amantes. Ya desde el acto primero el espectador sabe que el tío Agustín trae algo más que talegos de oro en su carreta de trapero: cuando el padre se entera de que Bernardo ama a la hija del comerciante en lanas, le asegura que esa noche será su esposa, pues «por lo que a la sangre toca, / hijo, desde aquí te advierto / que no la tiene mejor / tu amo que tú». Y en efecto, ante el hijo y ante todos los que lamentan que tanta virtud como la del tío Agustín se esconda en el hábito de un humilde trapero, éste muestra una ejecutoria que confirma su nobleza. De la paradoja de que un miembro de la «casa ilustre de Velázquez» (II) ejerza de trapero desde hace cuarenta y cinco años nada se dice en la obra, pero explica tal vez que Valladares sigue buscando el aplauso del público con estos orígenes ocultos de sus personajes.

El trapero de Madrid se representó en el teatro del Príncipe del 16 al 22 de septiembre de 1782, reponiéndose con cierta asiduidad en los años siguientes. También en Barcelona y en otras ciudades españolas se representó desde 1784 con éxito. Con ocasión de su representación en Madrid en agosto de 1785 el *Memorial literario* publicó en octubre de ese año una breve reseña, en la que se hacía esta valoración: «Esta comedia, que es una imitación de la francesa intitulada *La carreta del vinagrero*, es bastante regular en su trama y solución, contraste de afectos y buenos caracteres. Agradó mucho el dicho del trapero pintando su felicidad, que ni aun los perros le ladraban, y el modo honesto con que había adquirido tanto caudal» (p. 269).

No enjuicia el periódico la traducción de Valladares, un dramaturgo que nunca se caracterizó por hacer versiones fieles de los originales que trasladó al español. En *El trapero de Madrid* hay momentos en los que Antonio Valladares se ciñe al texto de Mercier e intenta, con los ajustes de estilo que requiere el paso de la prosa al verso octosílabo, una reproducción veraz del mismo; pero no sería propio considerar su versión de *La brouette du vinaigrier* como una traducción en sentido estricto. Como se ha visto, el adaptador se aparta del texto francés cuanto quiere, tanto en el plano estructural como en el formal, y modifica con respecto al original todos los elementos dramáticos que desea: introduce nuevos personajes, desarrolla nuevos hilos argumentales, cambia o matiza la configuración de los caracteres (el paso de un pretendiente joven a uno viejo es el más notable), connaturaliza el texto de partida para acercarlo más a la realidad española (sin duda esa es la razón del cambio del vinagrero francés por un trapero).

Con todos estos cambios crea una comedia que, sin traicionar el original o hacerlo irreconocible, sí le confiere un carácter personal y plenamente hispano. Por esta razón, *El trapero de Madrid* es uno de los mejores ejemplos de la evolución de la comedia sentimental en España a partir de los años 80 del siglo XVIII, cuando los autores populares toman el relevo de los dramaturgos neoclásicos encargados de introducirla en nuestro país. Alejado de ciertas reglas que imponía la estética del *genre sérieux* (el uso de la prosa, el respeto de las unidades, incluidas la de acción y la de tono, el rechazo de los personajes episódicos) y que tanto convenían a los planes de la reforma neoclásica, el género que creó Diderot se fundió en la pluma de los dramaturgos populares con la tradicional teatral española en un deseo manifiesto de satisfacer a un público que no se había olvidado de ella. Antonio Valladares de Sotomayor fue un maestro en ese arte de conjugar lo foráneo con lo propio, y su traducción de *La brouette du vinaigrier* da fe de ello.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René & Mireille COULON. 1996. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail; nueva ed. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús. 1990. *La retórica de las lágrimas (La comedia sentimental española, 1751-1802)*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Caja Salamanca.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo. 1986. «Don Antonio Valladares de Sotomayor, datos biográficos y obra dramática» en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, Fundación Universitaria Española, II, 349-365.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo. 2005. «Don Antonio Valladares de Sotomayor: nuevos datos biográficos», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* XXX, 429-448.
- LAFARGA, Francisco (ed.). 1997. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.