LA OTRA VOZ DE MARÍA ROSA DE GÁLVEZ: LAS TRADUCCIONES DE UNA DRAMATURGA NEOCLÁSICA[1]

María Jesús García Garrosa

Universidad de Valladolid

RESUMEN

El artículo estudia el conjunto de las traducciones dramáticas de María Rosa de Gálvez, situándolas en el contexto de la teoría y la práctica traductoras en la España de 1800. Tras exponer las opiniones de la dramaturga sobre la traducción y la paradoja de que una autora que reivindica la originalidad de su obra tradujera tres comedias y una ópera lírica francesas, se analiza la técnica y los resultados de cada una de las versiones. Más allá de la calidad intrínseca de estas traducciones, el análisis del trabajo de Gálvez revela la sintonía que existe entre su creación propia y estas obras ajenas, de modo que estas cuatro traducciones adquieren el valor añadido de mostrarnos cómo fue perfilando María Rosa de Gálvez un universo dramático propio.

Palabras clave: María Rosa de Gálvez. Teatro neoclásico. Traducción. *Catalina o la bella labradora. La intriga epistolar. Bion. La dama colérica.*

ABSTRACT

The article studies the dramatic works translated by María Rosa de Gálvez, situating them in the context of the theory and practice of translation in late 18th-century Spain. After briefly setting out the views of the author on translation and highlighting the apparent paradox that a writer who asserted the originality of her own work should have also translated three French comedies and an opera, the article analyzes the techniques and features of each of the texts. In addition to the intrinsic merits

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2009-13326-C02-01 del Ministerio de Ciencia e Innovación español, cofinanciado con fondos FEDER.

of the translations, the analysis reveals the numerous parallels which exist between Gálvez's original plays and her versions of the works of others. When considered in the context of her overall theatrical output the four translations reveal how María Rosa de Gálvez developed and shaped a distinctive dramatic vision of her own.
Keywords: María Rosa de Gálvez. Neoclassical drama. Translation. *Catalina o la bella labradora. La intriga epistolar. Bion. La dama colérica.*

1. PRELIMINAR

María Rosa de Gálvez es sin duda la dramaturga española más estudiada de su tiempo. La extensión de su producción, la publicación de la mayoría de sus obras, incluso la abundancia de datos sobre las circunstancias de su composición y recepción y sobre la autora misma, eran otros tantos elementos que la singularizaban en el panorama de la creación literaria femenina de la España dieciochesca. La calidad de esta producción, y sin duda también la propia personalidad de Gálvez, contribuyeron al temprano interés por el estudio del conjunto de una obra dramática que las recientes tendencias críticas no han hecho sino acrecentar.

En este contexto de general entusiasmo por el teatro de la autora malagueña, su obra traducida permanece aún en un discreto segundo plano. No es difícil apuntar motivos para este emplazamiento, en el que sin duda ha tenido mucho que ver el menosprecio que manifestara la propia Gálvez por las traducciones. Sea como fuere, el teatro que Gálvez tradujo sólo queda reflejado en la monografía de Julia Bordiga Grinstein (Grinstein, 2003: 61-74), en un capítulo que, junto con algunas páginas de los Apéndices documentales, destaca por los datos que aporta sobre las circunstancias de elaboración de esas obras, así como sobre el pensamiento de su autora sobre la traducción.

El conocimiento sobre la realidad teatral del siglo XVIII español ha ido concediendo cada vez más importancia al papel de las traducciones, tanto en los sucesivos intentos de renovación de la dramaturgia nacional como en la dinámica de una escena en la que el favor del público hacia este tipo de obras explica su número creciente a medida que avanzaba el siglo. Desde esta conciencia del significado de la traducción en el conjunto de la producción dramática neoclásica y popular, las obras traducidas por una autora tan significativa como María Rosa de Gálvez justifican un acercamiento crítico que las analice y las encuadre en el conjunto de su obra. Con el ánimo de ahondar en esa producción galveciana se emprende, pues, este trabajo, cuyo objetivo es doble: primero explicar y valorar su labor como traductora, y, paralelamente, poner en relación esta obra ajena con el resto de su teatro. El ver que en la traslación que hizo de los originales franceses se dan muchos de los elementos

temáticos, recursos dramáticos, etc., que encontramos en sus obras propias, nos permitirá concluir que esta obra traducida es tan personal y genuina como su obra original, y que, en consecuencia, no debería desligarse una de otra.

2. UN TEXTO Y UN CONTEXTO

Quizá la poca atención que ha merecido la obra traducida de María Rosa de Gálvez no se debe únicamente a la calidad de su obra propia, que ha eclipsado aquélla. Las tragedias y comedias originales de Gálvez han logrado concitar todo el interés investigador de un sector de la crítica que sigue encontrando en la escritora malagueña uno de los mejores exponentes de rebelión femenina contra los modelos patriarcales de la cultura de finales de la Edad Moderna. Desde este posicionamiento ideológico, se considera la obra original como una «creación», esto es, una tarea asociada a la actividad masculina, algo que en el caso de Gálvez se lee como una manifestación más de su «transgresión del espacio masculino contemporáneo y la creación, dentro de la dramaturgia europea, de un espacio femenino y exclusivamente español» (Grinstein, 2003: 74). La traducción, por contra, constituiría una actividad eminentemente femenina, una labor literaria menor, de mera imitación, lo que no se corresponde con la rotundidad de la imagen que Gálvez quiso dar de sí misma y con su firme reivindicación de la «paternidad» de sus obras.

No comparto estos criterios, que la propia historia de la traducción puede rebatir con datos elocuentes. Dicho esto, no se puede negar una tendencia de las mujeres de letras en el siglo XVIII español a lo que ha dado en llamarse «escribir en los márgenes» de una obra ajena, esto es, a tomar como punto de partida de su propia escritura lo escrito por otros. En un contexto cultural de debate sobre la capacidad intelectual de las mujeres y los ámbitos en los que hacerla efectiva, no ha de extrañar esta forma indirecta de acceder a la literatura, que fue más acusada en algunos géneros, como la narrativa o las obras educativas (López-Cordón, 1996); pero las escritoras españolas tradujeron y crearon obras de todos los géneros y tendencias estéticas y, en algunos casos, fueron por delante de sus colegas masculinos (García Garrosa, 2007).

Cuando María Rosa de Gálvez inicia su carrera como dramaturga, en la escena española reinan las traducciones y, en principio, no hay mucha diferencia entre las razones que llevan a traducir a la malagueña y a otros dramaturgos contemporáneos: ganarse el pan, en una coyuntura en la que las traducciones se cotizaban como las obras originales[2]. Lo que sí resulta peculiar

2. El Plan de Reforma de los Teatros de 1799 garantizaba temporalmente a los traductores de nuevas obras estrenadas los mismos privilegios que para los autores de comedias y

es que abordara esta forma específica de composición dramática alguien que en tan poca estima tenía la tarea de traducir.

Es bien conocida la opinión tan contraria a las traducciones manifestada por Gálvez en la «Advertencia» que figura al frente de la edición de sus tragedias, en el tomo segundo de sus *Obras Poéticas*, cuando recalca la originalidad de sus composiciones y alude a las críticas que reciben quienes, en lugar de traducir las tragedias extranjeras, dan al público los frutos de su ingenio:

> De aquí es que hay un diluvio de traductores y por milagro un ingenio. Sea dicho sin ofender a nadie: es muy difícil traducir bien; pero hay tanta diferencia de esto a ser poeta como hay de iluminar una estampa a abrir la lámina para tirar la misma estampa. Sin embargo, hoy vemos con extrañeza que cualquiera que traslada a mala prosa española los dramas extranjeros se cree ingenio, y aun se atreve a desacreditar a los verdaderos poetas originales (que algunos hay), valiéndose para dar más importancia a su trabajo de exaltar las composiciones de otros países, y deprimir las nuestras. [...] En esta época salen a luz estas tragedias, que son originales, y sea cual fuere su mérito sólo son producción de una mujer española; nada hay en ellas traducido, nada hay tomado sino de la historia o suceso que ha dado asunto al drama. Por consecuencia puedo llamar mías estas composiciones con harto más fundamento que los traductores, que se envanecen por el suceso de sus tareas en el teatro sin reflexionar que los elogios públicos en semejantes representaciones, o son al verdadero autor, o más bien al desempeño de los actores, quedando sólo para el traductor el interés pecuniario, injustamente asignado por lo regular a un trabajo que sólo puede serlo para aquellos cortos ingenios que nada son capaces de inventar por sí, y necesitan hallarse los pensamientos, la acción, el orden, y en una palabra, hallarse la obra compuesta para poder hacer algunos pinitos en la cuesta del Parnaso (*Obras poéticas*, II: 4-7).

Sorprendentes declaraciones, cuando menos, en la pluma de alguien que cuando escribe estas líneas ha dado ya tres traducciones a la escena sin desdeñar el «interés pecuniario» que le reportaron y sin contarse por ello –hemos de suponer– en la lista de los cortos ingenios incapaces de crear obras propias.

Con todo, creo que hay que contextualizar convenientemente estas opiniones de María Rosa de Gálvez. Están situadas –no se olvide– como prólogo a sus tragedias, a unas obras cuya originalidad reivindica la autora como un mérito esencial en un género que no ha gozado en España de gran fortuna ni de una amplia producción nacional. Aunque pueda hacerse extensiva a otros géneros, esta consideración de la traducción como una tarea menor frente a la creación parece dirigida a encarecer el valor de su propia producción trágica, en un panorama teatral claramente dominado por las tragedias francesas e

tragedias originales, esto es, un tres por ciento del producto de las entradas (Herrera Navarro, 1999: 401).

italianas. De hecho, Gálvez no tradujo ninguna tragedia, un dato importante que tampoco hay que olvidar.

Otro tanto puede decirse de las críticas que, esta vez por boca de sus personajes, vierte María Rosa de Gálvez contra las traducciones. Tampoco se trata aquí de una condena indiscriminada, sino de la denuncia de la conformidad del público y, sobre todo, de la mala elección de los originales por parte de quienes surten de obras traducidas a las compañías. Es lo que debe concluirse de las palabras de Alberto, en *Los figurones literarios*, cuando reprocha al ridículo barón de la Ventolera: «Por vos y otros ignorantes / de vuestra clase se encuentra / nuestro teatro apestado / de traducciones modernas, / la mayor parte muy malas, / pues para desgracia nuestra / no se eligen comúnmente / las bellezas extranjeras» (III: 9). De ello resulta la masiva presencia en la escena española de versiones de «original[es] detestable[s]», de obras que acepta el «vulgo ignorante» de los principios de la dramática, «aunque estén mancas / de los pies, aunque estén cojas / de una mano, aunque no haya / cabeza en ellas, aunque / sean ellas de moral mala, / inverosímiles» (I: 8). Todo podría ser distinto, parece sugerir Gálvez, si hubiera más acierto en la elección de buenos originales, más ajustados a las reglas, y más dotados de una buena enseñanza moral. Y hay que convenir en que nuestra autora sabía lo que se decía, porque el primer mérito de sus versiones, como veremos, radica en la atinada selección de las obras que traduce.

Estas opiniones de María Rosa de Gálvez se dan en un contexto en el que la magnitud de la actividad traductora y la elevada circulación de textos vertidos al castellano de todo género, procedencia y materia provocó en la cultura española una viva polémica en torno a las traducciones (García Garrosa & Lafarga, 2004). Algunas de las ideas que expresa Gálvez en el pasaje arriba citado son lugares comunes en el discurso contrario a las traducciones en la España de la segunda mitad de siglo XVIII: la consideración de la traducción como una tarea de menos valor que la creación, la imagen del traductor como mero copista de una obra ajena, o la idea de que se dedica a traducir aquel que no tiene cualidades suficientes para inventar y componer, por no hablar de la manida expresión relativa al «diluvio de traducciones» que inunda la cultura española, una imagen catastrofista muy usada sobre todo para referirse a la proliferación de novelas y obras teatrales venidas de fuera en la España finisecular[3].

3. Pueden verse abundantes ejemplos coetáneos de estas mismas ideas críticas de María Rosa de Gálvez sobre la traducción en los textos que figuran en la antología de *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII* (García Garrosa & Lafarga, 2004: 119-396).

Eran varias las razones esgrimidas por estas voces críticas para oponerse a la llegada de tantas traducciones, pero podemos resumirlas, en lo que atañe especialmente al terreno literario, en un argumento central: esos textos importados arrinconan, relegan la producción nacional. Esa es la raíz, a mi juicio, de la oposición que Gálvez manifiesta hacia las traducciones dramáticas: las tragedias francesas o italianas ocupan en los escenarios españoles un lugar que queda así vedado para las obras nacionales, puesto que el público se decanta por las primeras, como constata ella misma en la «Advertencia» antes citada: «La misma nación, los mismos compatriotas del ingenio español, están contagiados de esta epidemia de predilección a los extraños y desprecio de los propios» ([6]). María Rosa de Gálvez busca un espacio para sus propias tragedias; defenderlas, hacerlas valer en un contexto, por lo demás, poco favorable al género trágico, requiere enfrentarse con las mejores armas al adversario: las tragedias traducidas. ¿Cómo no iba a criticar Gálvez las traducciones? ¿Cómo no iba a desprestigiar al «diluvio de traductores» de Racine, de Voltaire o de Alfieri, menospreciando su trabajo, para así realzar el valor del suyo propio?

Solamente así puede conciliarse la evidente contradicción entre esta consideración de la traducción y el hecho de que ella misma la practicara. La carrera literaria de Gálvez es prueba de una autoafirmación constante y de la búsqueda denodada de un lugar en el Parnaso, al que pocas escritoras de su generación habían tenido acceso. Energías e inteligencia no le faltaron para la ascensión al monte de la fama, en el que también por sus traducciones merece un reconocimiento.

3. «HACER ALGUNOS PINITOS EN LA CUESTA DEL PARNASO»

El establecimiento del corpus de obras traducidas por María Rosa de Gálvez no ha sido tarea fácil, toda vez que la información de época de la autora y los datos de trabajos clásicos como los de Manuel Serrano y Sanz (*Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*) y Emilio Cotarelo (*Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*) han ido siendo confirmados o rechazados por investigaciones posteriores. Puede verse un resumen de esta historia de atribuciones en el trabajo de Julia Bordiga Grinstein (Grinstein, 2003: 68-69), quien en esa fecha concluye que fueron tres las traducciones ciertas de la dramaturga: *Catalina, o la bella labradora*, *La intriga epistolar* y *Bion*, dejando aún sin confirmar la autoría de otra de las traducciones atribuidas, *La dama colérica o novia impaciente*.

Sobre esta última obra, atribuida a Luciano Comella por Leandro Fernández de Moratín y Emilio Cotarelo, habían señalado ya René Andioc y Mireille Coulon en 1996 que la comedia se atribuía a María Rosa de Gálvez en

el registro del Archivo Municipal de Madrid, pero sin dar por definitiva la autoría de la malagueña (Andioc & Coulon, 1996: 896). La duda ha quedado resuelta en la nueva edición de su *Cartelera teatral madrileña*, donde los investigadores franceses confirman la existencia de un recibo autógrafo de la traductora con fecha 1 de junio de 1806 (Andioc & Coulon, 2008: 915).

De este modo, podemos ya establecer que María Rosa de Gálvez tradujo cuatro obras teatrales: una ópera lírica, *Bion*, dos comedias de costumbres, *La intriga epistolar* y *La dama colérica o novia impaciente*, y una comedia sentimental, *Catalina, o la bella labradora*. Son unas traducciones que enmarcan su carrera teatral (*Catalina, o la bella labradora* debió de componerse casi al tiempo que *Ali-Bek* y *Un loco hace ciento*, en 1801, y *La dama colérica* se nos revela ahora como su última obra, en 1806), y que dan testimonio, junto con su obra original, de una intensa actividad que no tiene equivalente entre las escritoras de su generación.

En efecto, no fue el teatro el género preferido por las escritoras españolas para ejercer sus dotes como traductoras. Más inclinadas a trasladar para sus compatriotas obras narrativas o textos educativos, y quizá también menos interesadas por hacer carrera teatral, las escritoras españolas dieron pocas traducciones a los escenarios públicos[4]. Al parecer, sólo *Las minas de Polonia*, traducción del drama de Pixérécourt por María de Gasca y Medrano, fue estrenada, en noviembre de 1805, y llegó a alcanzar tres ediciones. Magdalena Fernández y Figuero ofreció su versión de la tragedia de Le Gouvé *La muerte de Abel vengada* en 1803, pero se representó la realizada por Antonio Saviñón ese mismo año. Y en cuanto a las traducciones de Margarita Hickey, la *Andrómaca*, publicada en 1789 en sus *Poesías varias*, y la *Zayra*, que permaneció manuscrita, no parece que realmente fueran destinadas a la escena. Años antes, Gracia de Olavide había traducido *Cénie* de Mme de Graffigny, pero esta *Paulina* no debió de salir del ambiente sevillano en el que se creó[5]. El resto de autoras (María Rita de Barrenechea, María Lorenza de los Ríos, Isabel María

4. Sobre las traducciones que se citan a continuación, pueden verse los diferentes capítulos del libro editado por Francisco Lafarga *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (1997).

5. Tanto *La Laureta* (1800), como *La Estuarda* (s.f.) de María Abelló parecen tener orígenes extranjeros, pero sólo de la primera sabemos que es adaptación del cuento homónimo de Marmontel. Ninguna de las dos se representó. Observemos, de pasada, la clara preferencia de las traductoras dramáticas por la tragedia, en tanto que María Rosa de Gálvez, por las razones que ya se han apuntado, no podía abordar sin incurrir en contradicciones la traducción en este género.

Morón, entre otras), compusieron obras originales y en algunos casos escribieron para otros círculos que no eran los de los teatros públicos[6].

En contraste con sus contemporáneas, traductoras ocasionales de una o dos obras, María Rosa de Gálvez estrena en seis años cuatro versiones de obras francesas. ¿Qué razones la llevaron a «hacer algunos pinitos en la cuesta del Parnaso» desde esa ladera, menos brillante, a su juicio, que la de la creación propia? En la escritura frenética de la autora malagueña durante un periodo de tiempo tan reducido –dieciséis obras teatrales desde su llegada a Madrid en 1800 hasta su repentina muerte en 1806[7]– se conjugan las razones puramente estéticas con las económicas: aspirar a brillar con luz propia en un universo dramático en el que ninguna escritora española alcanzó tanto renombre no excluye el móvil más terrenal, más perentorio, de buscar en la creación literaria un medio digno de supervivencia, una manera de sortear esa miseria que la llevó a solicitar al Rey primero la impresión de sus *Obras Poéticas* en la Imprenta Real sin coste para la autora y más tarde el favor de quedarse los beneficios de la venta de los ejemplares[8].

Razones económicas determinaron también sin duda su actividad traductora, en un momento en el que, recuérdese, las disposiciones de la Junta que elaboró el Plan de Reforma de los Teatros en 1799 ofrecían a los traductores igual pago que a los autores de obras originales. Julia Bordiga Grinstein apunta también cierto carácter de pruebas, de ensayos para ejercitarse en la versificación dramática (Grinstein, 2003: 68 y 73), pero la precariedad de la situación de la autora parece más determinante. Sus traducciones resultarían ser así una prueba de la inteligencia, no exenta de oportunismo, de esta mujer dispuesta a triunfar y a salir adelante a toda costa. Si el público prefiere las traducciones, démosle traducciones, debió de pensar Gálvez[9]. Por eso traduce comedias, y elige muy bien lo que quiere ofrecer.

No parece, en todo caso, que animara a Gálvez el deseo de divulgar lo mejor del teatro extranjero, ni el de introducir en España modelos en determinados

6. Sobre las traductoras dramáticas así como sobre las autoras originales y su producción, puede verse un panorama en Palacios, 2002: 191-233.
7. Sólo los autores del teatro popular –Comella, Zavala y Zamora, Valladares de Sotomayor, etc.– se acercan a esas cifras y a ese grado de productividad.
8. Pueden leerse las dos cartas a Su Majestad, entre otros trabajos que las reproducen, en los apéndices documentales de Grinstein, 2003: 158-159. Gálvez señala en el segundo memorial al rey que «la exponente permanece sumergida en la misma indigencia que antes de conseguir la primera gracia» (26 septiembre 1804).
9. De hecho, ese fue el motivo por el que ella misma anunció su obra original *Las esclavas amazonas* como traducción, para «contentar a los actores y al pueblo». «Carta-respuesta de María Rosa de Gálvez al *Memorial Literario*» publicada en *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes*, IV, 24 (1805: 359-361). Citado por Grinstein, 2003: 165.

géneros dramáticos, lo que constituyó el objetivo de buena parte de las traducciones realizadas o encargadas desde las esferas cercanas al reformismo neoclásico y político a lo largo del siglo XVIII. Tampoco hay constancia de que con sus traducciones la dramaturga malagueña quisiera estimular a otras creadoras a seguir su ejemplo, como sí hicieron otras escritoras y traductoras de su tiempo (López-Cordón, 1996: 110-111; García Garrosa, 2007:210).

4. TRES COMEDIAS Y UNA ÓPERA LÍRICA

Como se indicó páginas atrás, las obras teatrales traducidas por María Rosa de Gálvez fueron cuatro, cuyos datos en lo relativo a fechas de composición, estreno y originales traducidos, consignaré en este punto antes de pasar a su análisis.

- *Catalina, o la bella labradora*. Comedia en tres actos, Madrid, Benito García, 1801. La publicación se hizo en el tomo V, pp. 233-352, de la colección *Teatro Nuevo Español*. Se estrenó el 18 de septiembre de 1801 en el teatro de la Cruz con una recaudación discreta en los tres días de representación[10]. Es traducción de *Catherine, ou la belle fermière, comédie en trois actes et en prose, mêlée de chant*, de Amélie-Julie Candeille, estrenada en noviembre de 1792 y publicada en 1793.
- *La intriga epistolar*. Comedia en tres actos y en verso. Permaneció manuscrita. Se estrenó en el teatro de la Cruz el 16 de agosto de 1802[11]. Duró tres días con recaudación discreta. Es traducción de *L'intrigue épistolaire, comédie en cinq actes et en vers*, de Philippe Fabre d'Églantine, estrenada en París en junio de 1791 y publicada en 1792.
- *Bion*. Ópera lírica en un acto. Publicada en el tomo I de las *Obras Poéticas* de la autora, Madrid, Imprenta Real, 1804, pp. 57-109. Se estrenó en el teatro de los Caños del Peral el 24 de mayo de 1803 y fue bastante representada en los meses siguientes, con buenas entradas. Es traducción de *Bion, comédie en un acte et en vers, mêlée de musique*, que se estrenó en París en diciembre de 1800 siendo impresa en 1803. El libreto era de François-Benoît Hoffman y la música de Étienne Méhul.
- *La dama colérica o novia impaciente*. Comedia en prosa en un acto. Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s.a. Estrenada en los Caños del Peral

10. En este caso, como en todos los que se citen en adelante, los datos de representación provienen de la *Cartelera teatral madrileña* de René Andioc y Mireille Coulon, 2008.
11. Tiene censura de Santos Díez González de julio de 1802, pero la obra ya estaba compuesta el año anterior, puesto que el 30 de noviembre de 1801 obtuvo la licencia del vicario de Madrid. Tomo los datos de Grinstein (2003: 154).

el 30 de mayo de 1806, con algunas representaciones posteriores[12]. Es traducción de *La jeune femme colère, comédie en un acte et en prose*, de Charles-George Étienne, estrenada en octubre de 1804 en París y editada ese mismo año[13].

Lo primero que resulta significativo en la actividad traductora de María Rosa de Gálvez es que los originales, todos franceses, son muy recientes, obras que, en algún caso, acaban de ser estrenadas en París, lo que muestra que la autora está muy al corriente de las tendencias actuales de la dramaturgia gala. Al mismo tiempo, Gálvez se cuida de elegir obras avaladas por el éxito o por la fama de sus autores. Valga el ejemplo de *Catherine, ou la belle fermière*, comedia de música estrenada en París en noviembre de 1792 muy representada en los años siguientes, cuya autora, Amélie-Julie Candeille, fue una artista polifacética que gozó de gran renombre como dramaturga, novelista, actriz y cantante y compositora musical[14].

También hay que alabar el criterio de María Rosa de Gálvez en lo referente a la calidad de los originales elegidos. Recuérdese que esta era piedra de toque en las críticas de la dramaturga a las traducciones que al iniciarse el siglo XIX inundaban la escena nacional. Las comedias y la ópera francesas que versiona no están, siguiendo sus gráficas palabras en *Los figurones literarios*, ni mancas de los pies ni cojas de las manos, son verosímiles –hasta donde solía serlo el teatro cómico o sentimental de su época– y ofrecen una clara lectura moral. Buena estructura, respeto de las reglas, verosimilitud, y moral; vale decir, todos los elementos en que se sustenta la estética neoclásica.

Tampoco parece casual la elección de los textos originales en lo relativo a los temas. Las cuatro obras giran en torno al amor y al matrimonio, en

12. La obra gozó de gran éxito durante toda la primera mitad del siglo XIX, como confirman varios catálogos de representaciones en los teatros madrileños en ese período.
13. Sobre las tres primeras obras puede verse información suplementaria relativa a censuras y reseñas periodísticas en Grinstein, 2003: 68-73, 149-152 y 154-156.
14. Salvo Candeille, el resto de los dramaturgos franceses eran ya conocidos por el público español, y en los años en que traduce Gálvez, otras de sus obras habían sido o serían representadas. De Fabre d'Églantine se estrenó en 1803 *Los dos ayos*, traducida por Félix Enciso Castrillón, aunque ya había otra versión de 1801 titulada *Los preceptores*. La ópera de Hoffman *El secreto*, en versión también de Enciso Castrillón, tuvo un enorme éxito desde su estreno en 1801, al igual que *El Jockei o Cazadorcito de moda*, traducida al año siguiente por Ignacio de Ordejón. Otra ópera, *El tesoro fingido*, en versión de Enciso Castrillón, llegaría a España en 1805. Del mismo traductor es el drama *El sueño*, estrenado en 1802, procedente del original de Étienne, autor del que se conocieron también la comedia *El luto fingido*, traducida por Francisco de Paula Martí en 1802, y la ópera *Una hora de matrimonio*, estrenada en 1805. Sobre estas traducciones y sus representaciones en España véanse Lafarga,1997 y Andioc & Coulon, 2008.

especial en lo que afecta a la libre elección de los contrayentes, y a lo que se puede o no hacer para conseguir un enlace que haga felices a quienes se aman, o a la armonía conyugal que debe reinar una vez celebrado. La dramaturga aborda el tema en obras de diferente género: comedia de costumbres, comedia sentimental y pieza musical. En todas ellas el final es siempre el triunfo del amor y la perspectiva de la felicidad matrimonial, pero con una lectura moral que difiere de una a otra.

A nadie se le escapa que tanto esta orientación temática como los presupuestos estéticos de las obras francesas elegidas coinciden perfectamente con las líneas maestras del teatro original de la dramaturga neoclásica. Esta coherencia entre su obra propia y la de origen foráneo es, a mi juicio, uno de los aspectos que más conviene subrayar en una labor de traducción no demasiado valorada en el conjunto de la obra galveciana.

5. LAS TÉCNICAS DE UNA TRADUCTORA

María Rosa de Gálvez debutó en la traducción en 1801. Ya se ha señalado que, en estos primeros pasos de su carrera dramática, la nueva legislación sobre el pago de obras teatrales y el inicio de la colección *Teatro Nuevo Español* resultaban muy beneficiosos para los traductores. Gálvez decide, sin duda, aprovechar esta ocasión y logra publicar en el tomo quinto de dicha colección su primera tragedia original, *Ali-Bek*, junto con la pieza *Un loco hace ciento*, que le sirvió de fin de fiesta, y también su primera traducción, *Catalina, o la bella labradora*.

El argumento de la comedia queda claramente expuesto en la reseña que publicó el *Memorial literario* el año de su estreno:

> La principal heroína es una mujer que ha tenido la desgracia de enamorarse y casarse con un calavera que la hizo infeliz; pero habiendo muerto éste, vive desconocida como arrendadora de una corta hacienda, profesando un odio eterno a los hombres en general. Está nuevamente enamorada, casi sin pensarlo, de otro joven por fortuna no menos tierno y virtuoso que ella [Lussan]. La llegada repentina del padre de su primer marido [Bonifacio de Orneville], el reconocimiento de éste y la nuera forman un feliz desenlace, pues se conoce cuál es la suerte y estado de aquella labradora, se descubre su nuevo amante, que era también un caballero distinguido, pero que llevado de su pasión se había disfrazado como ella; y, en fin, el buen suegro los casa haciéndolos dueños de la mitad de sus bienes, que eran cuantiosos (*Memorial literario*, II, 1801: 96-97)

Añadamos para precisar el argumento que la casa de labor arrendada por Catalina es propiedad de la Marquesa de Armincur, que tiene una hija casadera, Elisa, a la que pretende Fierval, y que la aparición del señor de Orneville en

las tierras de la Marquesa se debe a que ésta es la hermana a la que ha estado buscando desde su llegada de América. Completan el reparto de la comedia Frasquita, criada de la bella labradora y que tiene sus amoríos con Enrique, el criado de Fierval, algunos aldeanos y un notario.

María Rosa de Gálvez es en general una traductora fiel a las obras de partida. Esa fidelidad es más notoria, si cabe, en este primer acercamiento a un texto ajeno. Gálvez mantiene el número de los personajes originales, así como su condición y su nombre, limitándose a adecuarlos a la ortografía española, o a traducir los que tienen equivalente (Catalina, Enrique). La acción se desarrolla en el mismo lugar, Berry, en Francia. También la estructura es idéntica en la obra francesa y en la traducción: tres actos de once, nueve y diez escenas, con la salvedad de que Gálvez elimina el vaudeville que cierra *Catherine, ou la belle fermière*, con las coplas que cantan los diferentes personajes y el baile final. En efecto, hay que recordar que la obra de Amélie-Julie Candeille era una comedia «mêlée de chant», que sirvió para el lucimiento como cantante de la propia autora. Gálvez renuncia a este elemento musical, de modo que en los momentos en los que Catherine canta, Catalina escribe o recita versos. En consecuencia, en la estructura de la comedia no hay más modificación que los ajustes que requiere el paso de las escenas cantadas a otras que no lo son. Este cambio permite a la autora española desplegar sus dotes poéticas en una comedia escrita en prosa. Gálvez traduce los versos que canta la protagonista francesa respetando en lo posible su contenido, pero optando por estrofas castellanas. En el primer caso se trata de letrillas de versos hexasílabos (I: 11), en el segundo, de décimas (II: 3).

En sus referencias a esta traducción, Julia Bordiga Grinstein considera que *Catalina, o la bella labradora* no debía de ser, en el ánimo de María Rosa de Gálvez, más que «una mera práctica o incursión en el campo de la poesía dramática» (Grinstein, 2003: 69). A ese carácter de obra primeriza se deberían los defectos de traducción que la investigadora norteamericana aprecia en el trabajo de Gálvez: «el descuido e inconsistencia que se observa a lo largo del texto [...]. No se puede hablar de un estilo de traducción en esta obra, aunque se ve el esfuerzo malogrado de una traslación literal en la que abundan muchos errores, especialmente el no hallar equivalente para el gran número de giros idiomáticos en francés» (Grinstein, 2003: 68-69).

Es, quizá, un juicio demasiado severo. La traducción da, en efecto, cierta impresión de «descuido», pero creo que ese problema, como otros que se detectan en la obra, es fruto de la precipitación, de la falta de revisión y corrección del texto, algo que se percibe en todas las versiones de María Rosa de Gálvez. En el caso de esta primera tentativa, esa falta de pulido del texto final

puede deberse a la precipitación real de la autora, deseosa de aprovechar la coyuntura que le ofrecía el Plan de Reforma de los Teatros y de publicar en la colección *Teatro Nuevo Español*. Sea como fuere, no cabe duda de que una lectura detallada hubiera mejorado el resultado final de esta *Catalina, o la bella labradora*, pero igualmente hay que señalar que la traducción va mejorando notablemente a medida que avanza el texto. Quizá Gálvez anda tanteando, en efecto, en las primeras escenas de la comedia, en esos diálogos rápidos entre los criados que parece le ofrecen más dificultad[15]. Pero la traductora va tomándole el pulso al texto, y su pluma adquiere gran energía y precisión, por ejemplo, en los largos parlamentos de Catalina, en la manera de hablar firme y resoluta de esta mujer marcada por el sufrimiento amoroso[16].

También hay que convenir en que el excesivo apego al texto de partida no redunda en la calidad de una traducción, como muy bien señalaron quienes debatieron en el siglo XVIII sobre este punto esencial en la teoría traductora (García Garrosa & Lafarga, 2004: 6-12). Y en este sentido la fidelidad, casi literalidad, de Gálvez a lo escrito por Candeille es absoluta. Es este tratamiento del original lo que hizo que el autor de la reseña para el *Memorial literario* antes citada sentenciara:

> Este drama es traducido del francés, pero no trasladado al castellano, pues se ha quedado en el lenguaje mestizo, tan de moda entre la turba de los malos traductores, que para destruir más pronta y seguramente nuestra lengua se han apoderado del teatro. Apenas se halla en toda esta composición una frase castellana o una oración que no peque contra las reglas gramaticales, sin contar las muchas voces o acabadas de nacer o no conocidas en nuestra lengua[17]. (97)

A continuación el memorialista va mencionando errores de traducción en el plano gramatical o léxico. El recurso a este listado de errores era práctica habitual entre los detractores de las traducciones, quienes esgrimían el empobrecimiento y la contaminación lingüística que, a su juicio, suponían para la pureza de la lengua castellana. La historia de la traducción en la España dieciochesca está llena de textos que convirtieron sobre todo las críticas teatrales

15. Los criados Henri y Franchette mantienen un nivel coloquial de lengua que no reproduce Gálvez en español. Sí respeta, en cambio, el tratamiento que se dan, de usted, que choca con la tradición dramática hispana.
16. Sirva de ejemplo la calidad de su traducción del diálogo con Lussan en la escena tercera del segundo acto, cuando él está a punto de revelarle su amor y Catalina pasa de la furia porque le hablan de matrimonio a la confesión íntima del dolor que ha ocasionado su misantropía, su deseo de soledad, y su rechazo del amor.
17. ¿Qué sentiría María Rosa de Gálvez, tan crítica con el «diluvio de traductores» que empobrecieron el teatro español, al verse incluida ella misma en esa «turba de malos traductores»?

en una serie de minuciosas anotaciones de estos supuestos atentados a las reglas de la gramática (García Garrosa & Lafarga, 2004: 65-72). Que este juicio del *Memorial literario* sobre *Catalina, o la bella labradora* tiene mucho de tópico –y de que importaba sobre todo el afán de denuncia basada en el efecto acumulativo– lo demuestra el hecho de que buena parte de las expresiones incorrectas y supuestos neologismos que menciona están convenientemente recogidas en los diccionarios coetáneos de la Real Academia Española[18].

Juzgada en el contexto de la producción dramática en la España de 1800, tanto la obra original como la traducción resultan de un nivel más que notable. *Catalina, o la bella labradora* es una comedia sentimental que logra mantener un tono mesurado, sin los derroches del sentimentalismo que por estos años ya inundaban la escena europea, que tiene diálogos ágiles y personajes interesantes[19]. Con sus descuidos y carencias, esta primera versión de la dramaturga malagueña puede enfrentarse con toda dignidad a las de los prolíficos autores populares, ya traductores avezados, que no siempre fueron modelos de pulcritud y corrección a la hora de traducir.

La técnica traductora de María Rosa de Gálvez va afinándose, así como su tratamiento del original, y esa mejoría se aprecia en su segunda traducción, *La intriga epistolar*. Uno de los manuscritos precisa que la comedia está

18. «*Él es un cena a obscuras*: no sé qué significará esta expresión, que tiene aire de proverbial», dice el memorialista (p. 97). Pues 'un cena a escuras' es: «Apodo que se aplica a la persona que por miseria se priva de las comodidades regulares» (DRAE, 1791 y 1803). Tampoco le gusta al crítico «*a hacerme la fábula de la quinta*» (p. 97) cuando los Diccionarios académicos de los años en que escribe la traductora, los de 1791 y 1803, señalan que 'Fábula', en sentido metafórico, es «lo mismo que irrisión; y así se dice: que uno está hecho fábula de todos para significar que es el objeto de la irrisión universal», que es lo que Gálvez dice con toda propiedad en dicha expresión. En cuanto al tono irónico con que comenta la traducción de «*Vmd. me ha encantado*, como si la pobre mujer fuera la mágica Urganda» (p. 98), habría que objetarle al crítico que también el verbo 'Encantar' tiene en los Diccionarios de la RAE de 1791 y 1803 el sentido metafórico de «ocupar toda la atención de uno». En otros casos, hay que reconocer que son de toda justicia las críticas a expresiones incorrectas o poco afortunadas, fruto en su mayoría, como ya se ha señalado, de la precipitación y la falta de una revisión cuidadosa.

19. Además de la protagonista, de la que se hablará más adelante, hay que destacar el carácter de Lussan, un perfecto caballero y hombre de bien, y el de Bonifacio de Orneville, que recuerda un tanto al don Diego moratiniano en ese papel de hombre honesto, con sentido común, y con el deseo de que cada uno exprese libremente lo que piensa y lo que quiere. Quizá la única nota discordante en esta pintura de caracteres es la rapidez con la que Catalina pasa de odiar a los hombres a aceptar, sin una palabra en contra, el matrimonio con Lussan que decide su suegro; pero ya se sabe que este tipo de inverosimilitud es efecto casi inevitable del cumplimiento de la unidad de tiempo.

«Traducida libremente del francés y arreglada a nuestro teatro»[20]. En efecto, se aprecia que Gálvez se atreve ya a alejarse algo más del texto de partida, quizá porque ha compuesto otras obras y tiene más confianza en sí misma como dramaturga; el resultado es una obra con impronta propia que no carece de mérito, aunque no conocemos reseñas que la valoraran con ocasión de su estreno en 1802.

La intriga epistolar es una comedia de costumbres que critica la avaricia de los tutores que privan de libertad de decisión y hasta de movimiento a sus pupilas, lo que induce a las jóvenes enamoradas a emplear todo su ingenio para escapar a esa tiranía. La burla, el engaño, el disfraz, las astucias amorosas, en suma, tejen el entramado de esta comedia que tiene mucho de farsa sin renunciar por ello a la crítica social.

Don Cleto Tinajón, un escribano de «edad anciana»[21], es el tutor de Paulina Valero, que acaba de salir del convento donde se ha educado durante catorce años. Para no perder la jugosa dote de su pupila, pretende casarse con ella; pero no sabe que tendrá que habérselas con una joven rebelde, ingeniosa y enamorada, que desbaratará, junto a su amante Genaro, todos los intentos del viejo avaro por mantenerla encerrada y hacerla su esposa. De nada valen los cerrojos y candados que don Cleto pone en su casa, ni la vigilancia de la que encarga a su hermana Úrsula; las cartas que logran cruzarse de las maneras más ingeniosas mantienen en contacto a los amantes, que van urdiendo sus planes a medida que las cautelas del tutor alzan impedimentos: Paulina se muestra rebelde o finge acceder a los deseos de don Cleto; Genaro rescata a su amada de un coche en que la llevan de nuevo al convento y se oculta con ella en el taller de su cuñado Sancho, disfrazándose como figurines del pintor, suplanta a un mercader de telas o a un escribiente de notario, y así, ante sus mismas barbas, firman un contrato matrimonial que deja al tutor burlado y que muestra que no hay cautelas contra el amor.

Este resumen argumental ayuda a percibir ya la adaptación al teatro español que obró la traductora en su versión de *L'Intrigue épistolaire*. La acción se traslada de París a Madrid, lo que supone la connaturalización de otros elementos de referencia de la pieza francesa[22]. En cuanto a los personajes, Gálvez

20. Se trata del manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid, 1-120-16.
21. Así lo describe su hermana Úrsula en la escena tercera del primer acto. Cito por el manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional, Mss. 21261 (1).
22. Valgan algunos ejemplos: Mr. y Mme Fougère viven en el Faubourg Saint-Germain, don Sancho y doña Tecla en la calle Ancha; los «écus», «livres» y «pistoles» son sustituidos por monedas españolas (reales, doblones, pesetas), y mientras la herencia de Pauline son cuarenta mil escudos en tierras de Borgoña (*L'intrigue épistolaire*, IV: 7), la

conserva los que tienen un fácil equivalente (Pauline-Paulina, Ursule-Úrsula, Michel-Miguel); para el resto, busca nombres bien españoles. Así, el tutor Clénard se convierte en don Cleto y el amante Cléri en Genaro; otro tanto sucede con el resto de personajes: Mr. y Mme Fougère, hermana y cuñado de Cléri, pasan a ser don Sancho y doña Tecla; su vecina, Mme Evrard, será doña Josefa, y Guittard, el oficial de un notario, se llama Ambrosio.

También decide Gálvez modificar la estructura de la obra original. La comedia de Fabre d'Églantine tiene cinco actos con un total de cuarenta y ocho escenas; la traductora opta por una estructura de tres actos que suman treinta y dos escenas[23]. Las cifras son elocuentes: Gálvez abrevia el texto francés, agrupando escenas o suprimiendo algunas (cuatro). Y al sustituir los alejandrinos pareados de la obra francesa, versos largos y bastante monótonos, por el romance octosílabo, no sólo adecua su versión a la tradición hispana, sino que opta por un verso corto que resulta mucho más vivo y ágil.

Éste es quizá el rasgo más destacable, en los aspectos técnicos, de esta segunda traducción de María Rosa de Gálvez: su tendencia a agilizar la obra francesa, su economía dramática, que le hace reproducir casi íntegramente el texto de partida pero de forma mucho más concisa. Gálvez mantiene todos los elementos del original, tanto en la acción como en la información que transmiten los diálogos, pero abreviando, reduciendo y agrupando réplicas de los mismos, siendo más concisa sin restar datos, y lo que éstos aportan a la caracterización de los personajes[24]. El uso de un verso corto, frente al largo francés acentúa esta sensación de agilidad e imprime otro ritmo a *La intriga epistolar*. En esta búsqueda de un texto dramático más dinámico y vivo hay que destacar también el que Gálvez nunca mantiene las intervenciones demasiado largas de un personaje, esto es, las largas tiradas de versos; las corta introduciendo una breve réplica. Un ejemplo muy elocuente se halla en la primera escena de la obra, donde puede verse cómo se resuelve la confesión de Pauline a su tutor sobre sus mañas para intercambiar cartas con su amante desde que salió del convento: los treinta y cuatro alejandrinos quedan reducidos a catorce octosílabos, concisos, efectivos. Pero hay más. Esos encuentros en la calle que permitían la sutil entrega de billetes son relatados en varias intervenciones más de Pauline, que contesta a preguntas concretas de Clénard con todo lujo de detalles. Gálvez suprime todo eso; lo que importa está en

---

de Paulina asciende a cuatrocientos mil reales y «una hacienda en lo mejor / de Murcia» (III: 7).

23. Los actos I y II del original se corresponden con el acto I de la traducción, el acto III pasa íntegramente al acto II, y los actos IV y V configuran el acto III español.
24. Puede verse un ejemplo en la escena 1 o en la 9 del primer acto de ambas obras.

esos catorce versos: los amantes se cruzaban en la calle y burlando a la aya de Paulina se entregaban los billetes. Todo ello dice mucho del sentido teatral de la traductora, de su sentido del ritmo, del valor que concede a una economía de palabras o informaciones redundantes que sólo logran abrumar al espectador, aburrirle con un fárrago de texto, en detrimento de la acción y la ligereza de los diálogos, que sirven además para mostrar a una pupila astuta y maliciosa, pronta en sus réplicas a un tutor al que domina también retóricamente.

Estas intervenciones de la traductora no suponen, sin embargo, una falta de fidelidad al texto de partida, salvo en un aspecto de importancia. La única omisión digna de señalarse está al final de la obra. Cuando se descubren todas las tretas de los jóvenes para burlar al tutor y ya se han casado, Cléri justifica esas artimañas de la siguiente manera:

> Elles sont innocentes;
> Quand leur but est d'unir la jeunesse et l'amour,
> D'échapper aux tyrans, de punir à son tour
> Un tuteur inhumain et de ses biens avide;
> L'intérêt l'animoit, la tendresse nous guide (*L'intrigue épistolaire*, V: 10)

Gálvez no traduce este fragmento, ni lo sustituye por nada semejante. ¿Por qué? *L'intrigue épistolaire* es una obra sobre el triunfo del amor frente a los abusos de los tutores, cuyos intereses económicos les animan además al matrimonio con las jóvenes pupilas para no dejar escapar sus bienes. Y no hay que fijarse únicamente en las palabras finales de Cleri, pues todo el desarrollo de la comedia, su trama, la sucesión de estratagemas de los amantes para sortear todos los obstáculos subrayan esa interpretación. También el carácter de los personajes: si Clénard declara abiertamente su plan de casarse con Pauline para hacerse con sus posesiones y sus rentas, Pauline y su amante son presentados como dos jóvenes ingeniosos y avispados, y sin muchos escrúpulos de conciencia a la hora de planear sus estrategias para lograr sus fines. Su justificación es siempre que Clénard es un tirano, que tiene encerrada literalmente a Pauline, y que abusa de los derechos de su función de tutor. La frase final de Cléri subraya también el triunfo del matrimonio por amor, y entre iguales, es decir, entre personas de la misma edad, lo que añade a la moral de la obra la condena del matrimonio entre un viejo y una joven.

Gálvez mantiene intactos en su traducción tanto el planteamiento moral de la obra como su desarrollo argumental y el carácter de los personajes. Pero la supresión de la frase de Cléri puede llevar implícita otra lectura moral por parte de la adaptadora española. Quizá Gálvez plantea no sólo una denuncia de ese comportamiento de los tutores, muy frecuente sin duda en la España de la época, sino que al tiempo avisa a éstos, y a los padres, de las mil y una

argucias que pueden idear los jóvenes para burlar su vigilancia y acabar casados con personas que no siempre son las deseables. Quizá Gálvez, con esta obra en la que con tanta facilidad van y vienen cartas, en la que los amantes logran mantener un trato epistolar asiduo ante las mismas narices de quienes los vigilan, quiere ofrecer un muestrario de las maneras que usan los jóvenes para salirse con la suya, y, por tanto, dar el aviso a los padres de que redoblen su vigilancia, o, cuando menos, piensen que de nada les valdrán cerrojos y candados, pues la astucia de los amantes hallará la manera de abrirlos[25]. La lectura moral de la versión española sería, pues, doble y hasta ambigua: una llamada de atención a los padres y tutores para que no actúen por interés y para que sean más vigilantes ante las tretas amorosas de los jóvenes; o una indicación a aquéllos de que su excesivo rigor puede ser contraproducente, porque no hará más que redoblar el ingenio de los amantes para escapar a esas cadenas.

Toda esta moral se desprende de una obra llena de comicidad, que Gálvez sabe trasladar a la versión española tanto en las situaciones, en la sucesión de burlas y engaños, como en el carácter de los personajes. El que mayores dificultades presentaba era el de Úrsula, una ensartadora de refranes de la estirpe de Sancho Panza. Si en *Catalina, o la bella labradora* parece que Gálvez tuvo problemas para traducir el habla coloquial de los criados, en este caso salió bien parada de este nuevo reto lingüístico[26]. Puesto que no es posible la traslación exacta de estas expresiones idiomáticas, y menos aun en una traducción en verso, la malagueña se las apaña bien para lograr equivalentes en español, que cumplen el objetivo de mostrar ese rasgo del personaje, que es al fin de lo que se trata. Valga el ejemplo de la escena segunda del tercer acto, donde Úrsula intenta mal que bien secundar a su hermano en la idea de reforzar la vigilancia de Paulina[27]:

25. Tanto en la literatura moral y educativa como en la ficción, sobre todo en la novela, son muy frecuentes estos avisos a los padres para prevenirles sobre el peligro de la correspondencia amorosa entre los jóvenes y las maneras de establecerla.
26. No es de esta opinión Bordiga Grinstein, quien considera que en esta obra «la dramaturga se enfrenta todavía con problemas al no poder encontrar la versión española correcta para la verborragia de proverbios que pueblan el habla de Úrsula» (Grinstein, 2003: 71).
27. El texto francés dice: «À cheval qui veut fuir, il ne faut d'éperon... / L'occasion, je sais, fait souvent le larron. / Mais à bon chat, bon rat... J'étois bonne et je change... / Oui, qui se fait brebis, toujours le loup le mange... / Enfin bon averti, mon enfant, en vaut deux. / Suffit: péril prévu n'est plus si dangereux... / Le succès n'est pas sûr à faire un coup de tête. / Abus... Avant le saint ne chaumons pas la fête. / Qui cherche le malheur, malheur trouve en amour; / Et voyageur de nuit se repose le jour. / Pour n'avoir plus

La ocasión en todo caso
hace al ladrón. Buen ratón
es propio para buen gato.
Quien se muda Dios le ayuda.
Hazte de miel, serás pasto
de las moscas. Por dos vale
siempre el que está preparado.
Si da el cántaro en la piedra
o al revés, siempre es lo malo
para él. No hay que hacer fiesta
primero que llegue el santo.
El que mucho abarca poco
aprieta. Y es caso llano
que el que hizo un cesto hará ciento.
Por eso pierde el trabajo
el que cuenta con el huésped[28].

La apreciación final de la segunda traducción de María Rosa de Gálvez puede retomar lo escrito a propósito de la primera. La dramaturga española ofrece una versión no exenta de deslices que revela, de nuevo, precipitación, pero que supera con creces el nivel medio de las traducciones que surtían a toda prisa el repertorio de las compañías en torno a 1800. Gálvez ha mejorado su técnica porque ha evitado el apego literal al texto francés y al alejarse de él le ha dado una impronta personal que convierte *La intriga epistolar* en un ejemplo muy representativo del acercamiento del original al nuevo público, sin perder los matices, tanto estilísticos como temáticos, de aquél. Y todo ello, con la ventaja añadida del mayor dinamismo y viveza teatral que la traductora ha sabido imprimir a su versión.

La traducción de *Bion*, emprendida en 1803, es más específica que las anteriores, por tratarse del libreto de una obra musical, lo que marca unas pautas precisas al ejercicio de la traslación. En efecto, la necesidad de acoplar los nuevos versos castellanos a la misma música impone un tratamiento del texto poético francés que hace imposible cualquier pretensión de fidelidad textual, o lo que es lo mismo, determina una libertad que la propia traductora señaló en una nota al final de la obra: «La libertad de la traducción de los versos de

d'amis, il suffit d'une faute; / Et l'on compte deux fois, quand on compte sans l'hôte» (*L'intrigue épistolaire*, IV: 2).

28. Grinstein, que reproduce el final de este monólogo siguiendo el manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid, transcribe el último verso como «el que cuenta sin el huésped» (Grinstein, 2003: 71). No caben dudas en el manuscrito de la Biblioteca Nacional que manejo de la lectura «el que cuenta con el huésped».

cantado, y la irregularidad de su medida, nacen de la precisión de acomodar las sílabas largas o breves a los puntos graves y agudos de la música» (*Obras poéticas,* I: 108-109).

Otra nota de la autora sirve para referirse a la que me parece la característica más destacada de esta versión en el conjunto de su obra traducida: su alto valor poético. Sin excluir las siempre presentes motivaciones económicas en el quehacer literario de la malagueña, se diría que, en un momento de plena madurez creadora, Gálvez aborda esta re-creación de la ópera lírica de Étienne y Méhul como una parte más de su propia creación, como un ejercicio particular de manejo poético en la composición dramática. Algo de esa idea de «reto» poético, de superación de una dificultad específica para un poeta en la traducción teatral musical, se lee en la «Advertencia» que figura al frente de *Bion*, donde la autora justifica así la publicación de esta obra dramática en el tomo I de sus *Obras Poéticas*, destinado a sus composiciones líricas: «La siguiente traducción se incluye en este tomo por pertenecer al género lírico, y haberla juzgado preferible a otras infinitas poesías sueltas, cuyo mérito más bien depende de las circunstancias en que se escriben que de su dificultad, invención o contexto» (*Obras poéticas*, I: 57).

A pesar de esas dificultades, se aprecia en el *Bion* castellano una soltura, tanto en la versificación como en la traducción propiamente dicha, que no se percibía de manera tan nítida en las versiones anteriores de María Rosa de Gálvez. De hecho es loable el manejo poético de la autora que, sin atisbos de una traslación literal –impensable, como se ha señalado, en una obra de estas características–, sabe permanecer muy cercana al texto original desde el punto de vista léxico, y por tanto del contenido del mismo, ajustándolo a la sintaxis y la frase poética castellana. En este sentido, parece que el ritmo musical y aun el poético ayudan a la cercanía al original, y lejos de ser una constricción, son una apoyatura. Podríamos decir que Gálvez ha hecho de la necesidad virtud, y ha forzado su numen poético para permanecer pegada a esa guía en la redacción de su obra que es el texto de origen. Incluso en las partes recitadas, Gálvez mantiene esta sintonía métrica con el texto francés. Así, aunque la española se sirve del verso libre, intenta en ocasiones conservar la misma distribución en la rima del verso francés ABAB, y otras veces, divide los dos hemistiquios de aquél en dos versos españoles de idéntica medida[29].

29. Todas estas apreciaciones se basan en la lectura del texto impreso, que al parecer presenta algunas variantes con respecto al «Apunte» utilizado para la representación. Según Bordiga Grinstein, la versión impresa está revisada y pulida en los aspectos léxicos, métricos y en la rima (Grinstein, 2003: 72).

Los escasos cambios en la estructura de esta ópera lírica en un acto[30] no afectan al contenido de una obra que gira de nuevo en torno al tema del amor y del matrimonio aunque desde una perspectiva diferente a la de las comedias traducidas por la dramaturga neoclásica. El *Memorial literario* se hizo eco del estreno de la obra en París, y publicó en 1801 una reseña que incluía su argumento:

> El asunto de esta ópera está tomado del *Viaje de Antenor a Grecia*, aunque con algunas variaciones, y es éste. Bion, amante de Niza, sabe que Fanor [*sic*, por Agenor] está prendado como él de las gracias de esta joven griega; finge acceder a los deseos de su rival, y unirle a su amada. Llega el tiempo de su himeneo, y al punto de pronunciar el juramento, cede a su rival la mano de la amada Niza. (*Memorial literario*, I, 1801: 42)

Le sorprendía al memorialista esa renuncia amorosa en favor del amigo, o al menos consideraba un tanto inverosímil y precipitada la manera en que se planteaba en la obra: «La situación de Bion es poco interesante, porque es forzada. Ceder su amante a su rival es cosa fría y chocante, a no ser que este sacrificio fuese el efecto de un movimiento generoso; pero en este caso el espectador debía ser testigo del combate que el protagonista tuviese consigo mismo» (p. 43). Sin embargo, esta generosidad en nombre de la amistad no era desconocida en la tradición dramática ni en el teatro europeo contemporáneo, con ejemplos nacionales y foráneos que llegaron también a la escena española[31].

La tercera obra que traduce Gálvez se inscribe en esta línea de piezas dramáticas que plantea una reflexión moral sobre temas relacionados con el matrimonio: en el caso de la joven Nisa, la libertad de la mujer para elegir consorte; en el de Agenor, un «joven sabio y aturdido» (esc. 2), la condena del engaño y la mentira para conseguir el triunfo amoroso, y en la persona de Bion, la sabiduría para renunciar a una pasión que parece imprudente dada la desigualdad entre sus más de cincuenta años y la juventud de Nisa y celebrar un matrimonio ajustado no sólo en edad, sino también por los sentimientos, entre Nisa y Agenor.

30. Gálvez suprime la escena 13, en la que Bion presenta a un niño que debe hacer de Amor en la escena siguiente, y en la última escena aligera las partes cantadas al tiempo que añade algunos versos propios.
31. Denis Diderot y Carlo Goldoni, con sus obras *Le Fils naturel* e *Il vero amico* son los casos más renombrados. En el teatro español dieciochesco el ejemplo más señalado, aunque no el único, es *La escuela de la amistad o El filósofo por amor*, de Juan Pablo Forner (García Garrosa, 1998). Al fin, Bion no deja de ser, como el don Felipe Cisneros de Forner, un «filósofo enamorado», esta vez con toda propiedad histórica.

Aquí parecía cerrarse la trayectoria como traductora dramática de María Rosa de Gálvez. Sin embargo, las recientes investigaciones de René Andioc y Mireille Coulon han confirmado la autoría de una cuarta traducción, *La dama colérica o novia impaciente*. Como se señaló más arriba, se conserva un recibo autógrafo de la traductora, firmado el 1 de junio de 1806, el día siguiente del estreno en los Caños, y cuatro meses antes de su temprana muerte.

En abril de 1805 había estrenado Gálvez *La familia a la moda*, y en noviembre *Las esclavas amazonas*. Pero su pluma no se detuvo en ese año[32]. Quizá de nuevo los apuros económicos la encaminaran a la traducción de una comedia francesa que había de ser la que más éxitos cosechara, en parte por la calidad del texto y sin duda también por la visión renovada y actualizada que ofrecía al espectador de principios del siglo XIX de un tema de larga tradición literaria.

En efecto, la comedia de Charles Étienne, *La jeune femme colère*, retomaba el tema de «la doma de la bravía», es decir, la educación de una mujer de fuerte carácter por el marido que logra aplacarla utilizando sus mismas armas[33]. La conocida versión de Shakespeare, *La fierecilla domada*, entronca con un amplio desarrollo de este motivo en la cuentística medieval, como demuestra su aparición en el Exemplo XXXV de *El Conde Lucanor*, del Infante don Juan Manuel, titulado «De lo que contesçió a un mançebo que casó con una muger muy fuerte e muy brava».

María Rosa de Gálvez elige una obra breve –un acto– y en prosa, que, en principio, carece de las dificultades a que ya ha hecho frente en sus traducciones previas, y que aborda con todo el bagaje de su amplia producción dramática original. Aunque más alejada, aparentemente, de sus intereses como creadora y de los temas o enfoques recurrentes en el conjunto de su obra, *La dama colérica* confirma a Gálvez, en este final de su carrera literaria, a los 38 años, como una dramaturga neoclásica, en especial por el sentido moral del teatro, concebido como escuela de costumbres y de educación moral.

Con su aire ligero y su fina comicidad sin estridencias, esta comedia de costumbres pretende corregir defectos –la impaciencia, la irritabilidad y el carácter caprichoso– debidos a una mala educación y al exceso de tolerancia.

32. En 1806 se publicaron en el *Memorial literario* y *Minerva* las que parecen ser sus últimas composiciones poéticas, las odas «En elogio de la Marina española» y «En elogio de las fumigaciones de Morvó» (Grinstein, 2003: 37-38).

33. De hecho, *La jeune femme colère* está inspirada en «Le mari instituteur», cuento de Madame de Genlis (publicado en su colección *Nouveaux contes moraux et nouvelles historiques*, 1804), que a su vez, según declaración de la autora, se basa en la comedia *Catharine and Petruchio*, versión ésta realizada por el actor y dramaturgo David Garrick en 1756 de *The Taming of the Shrew* (1590-1594), de Shakespeare.

Emilio acaba de casarse con Rosa, y aunque no le da demasiada importancia a ese aspecto de su carácter, no ha tardado en darse cuenta de su genio: «Rosa tiene pocos años, jamás han sujetado su genio vivo, según tú mismo me has dicho, y finalmente [es] lo que se llama una niña echada a perder. Pero es franca, tiene talento, y me ama» (esc. 3). En efecto, su cuñado Volmar acaba de explicarle por qué Rosa es un ejemplo claro de las consecuencias para el carácter de los jóvenes de una educación permisiva:

> Rosa está mal educada: quedó huérfana muy niña en poder de una tía que la idolatraba; un montón de criados estaban siempre prontos a ejecutar sus órdenes, así ha sido tan impaciente, y tan colérica que acaso no habrá mujer que se la pueda comparar. [...] Era menester educarla de nuevo. (Esc. 3)

Esa labor de educación recae en el esposo, que fingirá el mismo pronto irascible e idéntico carácter colérico para calmar a Rosa[34], y, lo más importante, para hacerla reflexionar sobre la necesidad de «la afabilidad y la beneficencia», cualidades que constituyen «el más precioso adorno de un sexo amable, y la prenda más segura de la felicidad de dos esposos» (esc. 24).

Para transmitir la moral de la comedia, Gálvez opta por una connaturalización que prácticamente sólo afecta al traslado de la acción del «château de Valrive, à 40 lieues de Paris» (*La jeune femme colère*: 3), a «un lugar inmediato a Madrid» y a la traducción del nombre de los personajes (Emilio, Rosa, Volmar, los criados Germán y Teresa, y un jardinero, que sustituye al «petit jockey» francés).

La soltura que ha ido adquiriendo Gálvez en la práctica traductora se percibe claramente en esta última versión. La dramaturga ha ido tomando cada vez más distancia con respecto a los originales, y liberándose de la sujeción textual y gramatical de sus inicios. Con la pauta bien perceptible de no traicionar la obra de partida, Gálvez traduce de manera ágil (y hasta añadiría rápida) un texto en el que interviene cuando lo considera oportuno: agrupa escenas (las treinta y siete de *La jeune femme colère* se presentan en veintitrés en *La dama colérica*), suprime réplicas o frases de algunas de ellas y no tiene inconveniente en añadir alguna propia, y remodela la escena central de la obra (la 14 en la comedia francesa, que es la 17 en la española), aquella en la que

34. En beneficio de la moralidad de la obra, Emilio simulará que también él es «impaciente, colérico, furioso», a causa de la mala educación: «Vas a saberlo todo. Lo primero, es menester confesarte que mi tío me ha educado muy mal. [...] Desde ni niñez anunciaba tener un genio indómito, maltrataba a mis maestros, pegaba a los criados, y mi tío, ciego por el cariño que me tenía, juzgaba que todo esto era excelente. Ve aquí, decía, un muchacho que promete, y que tendrá energía. [...] Como no han reprimido nunca mi altivez, se ha ido aumentando con la edad» (esc. 10).

Emilio intenta aplacar a la «mujer brava» siendo más brusco e impaciente que ella en una improvisada lección de música. Tampoco duda en hacer más llano el tratamiento de los personajes (por ejemplo, el tuteo entre los esposos sustituye al «mon ami» y «mon amie» franceses), y su lenguaje suena bien castizo, aunque no esté libre de los galicismos al uso.

Esta pieza breve, de tono y recursos muy cercanos al sainete, redactada quizá para salir al paso de una penuria acuciante y sin más pretensiones que la de proporcionar nuevos ingresos a su autora, no es la mejor traducción que realizó Gálvez, pero sí muestra la evolución en una técnica que la propia práctica traductora fue perfeccionando. Dicho esto, bueno será recalcar que en el contexto de la traducción teatral del paso del siglo XVIII al XIX, la producción de María Rosa de Gálvez alcanzó un nivel de calidad que les fue dado a pocos traductores, siempre sometidos al mismo ritmo de producción que exigían las compañías y su propio afán de subsistencia.

6. SINTONÍAS

Se ha señalado ya que uno de los méritos incuestionables de la obra traducida por María Rosa de Gálvez era el acierto en la elección de los originales, una elección determinada en primer lugar por la sujeción de las obras a los preceptos de la dramaturgia neoclásica, tanto en los aspectos formales como en el carácter moral de sus contenidos. Pero en el análisis precedente de su labor como traductora han podido percibirse ya otras razones que sin duda influyeron en la opción de Gálvez.

Sin excluir otras motivaciones para emprender su versión al castellano, lo cierto es que la traducción de las obras francesas, en especial las de *Catalina, o la bella labradora* y *La intriga epistolar*, realizadas al inicio de su carrera como dramaturga, fue para Gálvez un taller literario donde aprendió o al menos practicó técnicas y recursos dramáticos, que reaparecen en sus obras originales posteriores. Pensemos, por ejemplo, en la tendencia de María Rosa de Gálvez a poner nombres estrafalarios a los personajes ridículos de sus comedias, y habremos de reconocer que el don Cleto Tinajón de *La intriga epistolar* no desmerece en nada de don Canuto de Pimpleas de *La familia a la moda*, o de don Panuncio, don Epitafio, don Cilindro, el barón de la Ventolera, y el licenciado don Esdrújulo de *Los figurones literarios*. Don Panuncio, a su vez, es digno heredero de la verborrea de doña Úrsula, pues, como ella, hilvana refranes y disparates[35]. Y sin salir de *La intriga epistolar*, ahí se encuentran ya

35. Véase, por ejemplo, su comentario cuando imagina la reacción del público y de la crítica tras el estreno de su comedia: «Verás luego / cómo dicen: de tal padre / tal hijo, de tal

ciertos tipos y ciertas estrategias dramáticas fácilmente reconocibles en otras comedias galvecianas. Los «figurones literarios», cada uno absorto en su disciplina y obsesionado con su respectiva musa, tienen un claro antecedente en don Sancho, un pintor embebido en sus pinceles y sus lienzos, entregado a su pintura heroica y a sus héroes de la Antigüedad, que no es capaz de tomar contacto con la realidad que le rodea. En cuanto a la Isabel de *Los figurones literarios*, una joven decidida y resuelta, que logra con su ingenio casarse con quien quiere, está cortada sobre el patrón de la Paulina de *La intriga epistolar*, no menos decidida y firme para salirse con la suya. Los medios que ambas emplean para lograrlo son la burla y el engaño, con un tono de farsa y un afán de divertir al auditorio que René Andioc, en su introducción a la edición de *La familia a la moda*, entronca con las técnicas del sainete y que es fácil ver también en las obras finales de Gálvez, tanto en dicha comedia original como en *La dama colérica* (Gálvez, 2001: 86).

Pero hay ante todo una sintonía moral y personal entre María Rosa de Gálvez y los textos franceses que decide trasladar al castellano. Ya se ha señalado que esas cuatro obras tratan del tema del matrimonio, lo que indirectamente es una forma de plantear el destino de las mujeres y el papel que a ellas les cabe en la búsqueda de su felicidad. En este sentido, las obras traducidas se suman a su obra propia para configurar eso que Elisabeth F. Lewis ha llamado «A poetic of excess in search of feminine happiness» (Lewis, 2004: 106).

El matrimonio es el tema central de todas las comedias originales de Gálvez, que están construidas, según ha puesto de relieve Helena Establier, sobre unos personajes femeninos que «consiguen poner su inteligencia y su buen sentido al servicio de la felicidad propia y, por ende, de la general» (Establier, 2006: 191). ¿No puede decirse otro tanto de las obras que tradujo?

Esa misma galería de mujeres fuertes, que encarnan otro de los rasgos que la crítica ha atribuido a la obra galveciana, la autoconsciencia y la autoafirmación femenina (Whitaker, 1992), la encontramos en las obras traducidas de Gálvez. La dramaturga neoclásica toma del teatro francés personajes femeninos que responden a un perfil muy similar al de las heroínas propias: son todas mujeres sin padres, unas expuestas al desamor y por ello recelosas con los hombres, otras rebeldes y firmes en su denuncia del sometimiento de las mujeres, todas ellas prontas a reivindicar y asumir su libertad para elegir esposo. Y Gálvez asume como propios estos personajes elegidos muy bien entre

ingenio / tal producción, de tal palo, / tal astilla, de tal seso, / tal explosión, tal torrente, / tal comedia y tal engendro» (*Los figurones literarios*, II: 1).

todos los que el teatro francés podía ofrecerle, y los hace antecesores (sobre todo Catalina y Paulina) de los que ella misma creará después.

En esa doble faz que la crítica atribuye a los personajes femeninos de Gálvez, las mujeres varoniles y dominadoras, y las mujeres víctimas de la violencia masculina, es posible alinear también a las mujeres extranjeras que hace llegar al teatro español. Así, Catalina encarna perfectamente el modelo que describe Catherine Flepp: «Ce que je relève dans ces fictions du féminin de María Rosa de Gálvez, c'est la présence récurrente de l'abandon, de la plainte et de la vengeance [...] Femmes victimes, sacrifiées, femmes outragées, la quête d'une réparation perpétue le cri de la plainte» (Flepp, 2006 : 64), un modelo que la hermana con otras dos heroínas galvecianas, Safo, del drama trágico de ese título, y Nancy, protagonista de *El egoísta*. Como ambas, ha sufrido las consecuencias de un amor desafortunado que ha endurecido su carácter y las lleva a maldecir a los hombres (Safo), y a elegir la soledad (Nancy). La salida a su sufrimiento es el suicidio en un caso, el divorcio en otro. En Catalina hay otra alternativa, feliz: un nuevo matrimonio que supone la esperanza y la confianza en las posibilidades del amor.

En esta mujer a la que su marido ha hecho «tan constantemente desgraciada» (*Catalina, o la bella labradora*, II: 9), hay sin duda un antecedente de la Nancy de *El egoísta*, pero también hay una similitud innegable entre los personajes de Catalina y Safo. Si la poetisa griega, antes de precipitarse de la roca Leucadia, insta a las de su sexo a aborrecer a los hombres para vengar sus perfidias (*Safo*, esc. 11), la bella labradora da rienda suelta a esa misma queja («le cri de la plainte») contra quien tanto sufrimiento causa a todas las mujeres: «¿Cuál será el hombre que no tenga que acusarse en el discurso de su vida de haber causado la desgracia de alguna mujer?» (*Catalina, o la bella labradora*, II: 3) y se muestra inflexible en la defensa de su libertad: «Jamás, no, jamás un hombre me volverá a ver bajo su dominio, y pluguiera al cielo que me fuese permitido romper hasta el último lazo que me une a su sociedad» (II: 1)[36].

Tampoco *L'intrigue épistolaire* parece elegida al azar. Ya Andioc señalaba cierto paralelismo temático entre *La familia a la moda* y *La intriga epistolar*, en lo relativo al problema de la libertad de elección de esposo, tema central de la dramaturgia de la época, tanto en la vertiente neoclásica como en la popular (Gálvez, 2001: 30). El personaje de Pauline –tan cercano, como hemos visto, al de la Isabel de *Los figurones literarios* o incluso a la Inés de *La familia a la*

36. Por eso, como se señaló en la nota 19, desde el punto de vista dramático resulta un tanto inverosímil su rápida aceptación del matrimonio con Lussan.

moda– es ideal para reivindicar la libertad de los jóvenes a elegir consorte y denunciar los abusos de los padres y tutores en asuntos matrimoniales; a la vez que, en la temática esencial de la producción teatral de María Rosa de Gálvez, se convertiría en portavoz de la denuncia de lo que un sector de la crítica plantea como el «sometimiento de las mujeres al poder patriarcal». Paulina, en efecto, reitera la idea de que es una víctima de la opresión de un tirano, su tutor, y la intriga de la comedia no tiene otro objeto que escapar de ese dominio, como le declara a don Cleto ya en la primera escena: «Cierto es que sois mi tutor, / mas ved si desempeñada / está vuestra obligación. / Si no lo está, ¿qué se extraña / que yo intente huir de un tirano / que quiere oprimirme?» (*La intriga epistolar*, I: 1). El resto de la obra no ahorra ocasión para que Paulina exprese su conciencia de víctima, esclava de las cadenas del tutor avaro, o para que su amante Genaro la describa en iguales términos[37].

La Nisa de *Bion* puede parecer menos rica en matices o en cercanía al resto de personajes femeninos de María Rosa de Gálvez, en una obra que, observemos, lleva el título del protagonista masculino. Pero en este texto breve que ofrece, como se ha visto, otra ocasión para abordar el tema del matrimonio y para plantear la necesidad del equilibrio en la edad de los contrayentes, hay también espacio para hablar de la libertad de elección que todas las heroínas de Gálvez reclaman. «¿A quién dedicas hoy tu pecho? / Tu amor es libre» (*Bion*, esc. 14), le dice Bion a su amada Nisa, antes de renunciar a ella en favor de Agenor.

Sólo *La dama colérica* puede resultar ajena a esta sintonía entre la obra propia y la traducida. ¿Cómo explicar la elección de una obra en la que una esposa irascible y de genio acaba siendo «domada» por su marido? ¿Cómo iba a hacer suya María Rosa de Gálvez esta figura femenina «sometida», que acepta de buen grado ser educada por un hombre? ¿Qué pensar de las palabras que cierran la obra, recomendando a las mujeres unas virtudes, «la afabilidad y la beneficencia», que constituyen «el más precioso adorno de un sexo amable, y la prenda más segura de la felicidad de dos esposos» (*La dama colérica o novia impaciente*, esc. 24)? A propósito de *Las esclavas amazonas*, Catherine Flepp interpreta el matrimonio y el triunfo del amor con que concluye la obra como «la revanche joyeuse d'une femme, María Rosa de Gálvez, sur le destin conjugal malheureux» (Flepp, 2006: 72), ese destino que ella sufrió en carne propia y que padecieron también sus personajes Nancy y Catalina. Este que ahora se revela como el testamento literario de la autora en la que fue su

37. Véanse, por ejemplo, unos versos de Paulina: «¡Oh, cuánto hará su eficacia / para romper la cadena / que mi esclavitud agrava!» (I: 6), o de Genaro: «Yo adoro una mujer bella / que es huérfana, y cruelmente / oprimida en edad tierna / por su tutor» (II: 2).

última obra supone, a mi juicio, no una claudicación de sus ideales ni de su autoafirmación personal y dramática, sino probablemente una asunción de que la felicidad dentro del matrimonio se asienta en una armonía que ambos cónyuges deben procurar. Esa «fierecilla domada» que es la Rosa de *La dama colérica* sería, así, un ejemplo más, el último, de esos personajes galvecianos que saben poner, como apuntaba Establier, «su inteligencia y su buen sentido al servicio de la felicidad propia y, por ende, de la general».

Así pues, puede percibirse una marcada sintonía entre la obra original de Gálvez y la traducida, que explicaría, además de las razones literarias, la elección de esos textos en concreto para verter al castellano. Pero podemos ir más allá. Para enjuiciar el conjunto de la producción dramática de María Rosa de Gálvez, estas obras traducidas aportan un dato de enorme valor: el final feliz de todas ellas, el triunfo del amor sobre los intereses o sobre las dificultades, el establecimiento de matrimonios dichosos y el inicio de vidas conyugales en una armonía que augura la felicidad futura, suponen en cierta manera el resarcimiento que parecen presentar a otras heroínas galvecianas, a Safo, a Zinda, a Florinda, a Thamar, a Leonor, esas mujeres víctimas que no hallaron salida a su sufrimiento y su destino adverso. En estas obras ajenas Gálvez buscó conscientemente otra vía, una escapatoria a esa aparente condena a la infelicidad: la rebeldía, la astucia, y la confianza en los hombres y en el matrimonio. Es, pues, en estas obras traducidas donde se consuma con toda propiedad esa poética de búsqueda de la felicidad en la dramaturgia de María Rosa de Gálvez a la que aludía Elisabeth Lewis.

7. FINAL

> Ni ambiciono una gloria extraordinaria, ni puedo resolverme a creer tanta injusticia en mis compatriotas que dejen de tolerar los defectos que haya en mis composiciones con la prudencia que juzgo merece mi sexo. Si me engaña esta esperanza, estoy bien segura de que la posteridad no dejará acaso de dar algún lugar en su memoria a este libro, y con esto quedarán al menos premiadas las tareas de su autora. (*Obras Poéticas*, II: [8-9])

Así cerraba María Rosa de Gálvez la «Advertencia» al tomo segundo de sus *Obras Poéticas*, el que contenía sus tragedias. Sabemos lo que esa declaración tiene de tópico en una *captatio benevolentiae* indispensable aún a principios del siglo XIX entre las mujeres creadoras. Sabemos igualmente que la modestia, en el terreno literario, nunca fue virtud de esta escritora que aspiraba con

toda legitimidad a «una gloria extraordinaria»[38]. Desde la crítica actual, creo que la mejor justicia literaria que podemos hacerle a su sexo es valorar sus composiciones independientemente de él, esto es, insertándolas en el contexto de la producción general de su época (García Garrosa 2007: 215). Desde esa perspectiva se ha juzgado en este trabajo la labor como traductora de Gálvez, y a la luz de la práctica traductora de 1800, las cuatro obras que trasladó al español muestran un nivel de calidad que les fue dado a pocos traductores de su generación. Es cierto, como se ha visto, que sus versiones no carecen de imperfecciones o defectos, pero ninguno que un trabajo más sosegado y una buena labor de pulimiento o reescritura no hubiera podido subsanar, porque cualidades tenía para la versión esta dramaturga que fue traductora sin mucho convencimiento, pero que fue ganando confianza y afinando su pluma a medida que la ejercitaba en esta forma de re-creación literaria. Hay pocos traductores dramáticos en el XVIII español en los que se dé tanto acierto en la elección de los originales, y en los que, por ello, podamos apreciar una sintonía tan notable entre la obra propia y la traducida. Pocos como Gálvez lograron hacer que sonara como propia la voz ajena. Por eso, desde esta posteridad en la que ella confiaba, podemos con todo merecimiento darle un lugar en la memoria de nuestra historia literaria a las traducciones teatrales que hizo del francés esta dramaturga neoclásica de voz firme y única.

BIBLIOGRAFÍA

ANDIOC, René y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008. [1ª edición, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996].

CANDEILLE, Julie, *Catherine, ou la belle fermière*, París, Maradan, 1793.

ÉTIENNE, Charles, *La jeune femme colère*, en *Oeuvres choisies de Mr. Étienne*, París, Madame Dabo-Butschert, 1824, Tomo I, pp. 219-275.

ESTABLIER, Helena, «Una dramaturgia feminista para el siglo XVIII: las obras de María Rosa Gálvez de Cabrera en la comedia de costumbres ilustrada», *Dieciocho*, 29.2 (2006), pp. 179-203.

FABRE D'ÉGLANTINE, Philippe F.N., *L'intrigue épistolaire*, París, L'Imprimérie du Cercle Social, 1792.

FLEPP, Catherine, «Les fictions du féminin dans l'oeuvre de María Rosa de Gálvez (1768-1806)», en Françoise Étienvre (ed.), *Regards sur les espagnoles créatrices. XVIII-XX siècle*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 61-73.

38. Recordemos su declaración poética: «Mi genio aspira a verse colocado / en el glorioso templo de la fama», en *La poesía. Oda a un amante de las artes de imitación*, que figura en el primer volumen de sus *Obras Poéticas*, p. 26.

GÁLVEZ, María Rosa de, *Bion*, en *Obras Poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804, tomo I, pp. 57-109.

GÁLVEZ, María Rosa de, *Catalina, o la bella labradora*, Madrid, Benito García, 1801. *Teatro Nuevo Español*, tomo V, pp. 233-352.

[GÁLVEZ, María Rosa de], *La dama colérica o novia impaciente*, Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s.a.

GÁLVEZ, María Rosa de, *La familia a la moda*. Edición, introducción y notas de René Andioc, Salamanca, Grupo de Estudios del Siglo XVIII-Universidad de Salamanca, 2001.

GÁLVEZ, María Rosa de, *Los figurones literarios*, en *Obras Poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804, tomo I, pp. 237-367.

GÁLVEZ, María Rosa de, *La intriga epistolar*, BNM, Mss. 21261 (1).

GÁLVEZ, María Rosa de, *Safo*, en *Obras Poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1804, tomo II, pp. 23-56.

GARCÍA GARROSA, María Jesús, «Originalidad-imitación en *La Escuela de la amistad o el Filósofo enamorado*. Un análisis desde la tradición literaria», en Jesús Cañas y Miguel Ángel Lama (eds.), *Juan Pablo Forner y su época*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, pp. 433-447.

— «La creación literaria femenina en España en el siglo XVIII: un estado de la cuestión», en Teresa Nava (coord.), *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*, *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo VI, Madrid, Universidad Complutense, 2007, pp. 203-219.

— y Francisco LAFARGA, *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y antología*, Kassel, Reichenberger, 2004.

GRINSTEIN, Julia Bordiga, *La rosa trágica de Málaga: Vida y obra de María Rosa de Gálvez*, Anejos de *Dieciocho* 3, Charlottesville, Universidad de Virginia, 2003.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo, «Derechos del traductor de obras dramáticas en el siglo XVIII», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999, pp. 397-405.

HOFFMAN, François-Benoît, *Bion*, en *Oeuvres*, tomo I, París, Lefèbvre, 1829, pp. 373-420.

LAFARGA, Francisco, «Traducciones de comedias francesas», en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, pp. 235-294.

LEWIS, Elisabeth Franklin, «Crying out for Feminine (Un)Happiness: María Rosa Gálvez's Search for Sapphic Immortality», en *Women writers in the Spanish Enlightenment: the pursuit of happiness*, Aldershot, Ashgate, 2004, pp. 97-152.

LÓPEZ-CORDÓN, María Victoria, «Traducciones y traductoras en la España de finales del siglo XVIII», en Cristina Segura y Gloria Nielfa (eds.), *Entre la marginación y el desarrollo: Mujeres y hombres en la historia. Homenaje a María Carmen García-Nieto*, Madrid, Ediciones del Orto, 1996, pp. 89-112.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, El Laberinto, 2002.

WHITAKER, Daniel, «La mujer ilustrada como dramaturga: el teatro de María Rosa Gálvez», *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, pp. 1551-1562.

Fecha de recepción: 23/03/2010
Fecha de aceptación: 07/05/2010