

The Deuce Is in Him, de George Colman, en la traducción española de Francisco de P. Naranjo, *La prueba caprichosa* (1801)*

Begoña Lasa Álvarez

Introducción

En los primeros años del XIX, dentro de un contexto en el que la reforma del teatro español era uno de los temas recurrentes entre escritores, intelectuales y políticos, se publicó la colección *Teatro nuevo español* (1800–1801), que constaba de 28 obras repartidas en seis volúmenes. El fin de esta colección era dotar a las compañías teatrales de un repertorio más moderno, y para ello se recurrió fundamentalmente a las traducciones, dada la escasez de obras originales españolas. De hecho, de las mencionadas 28 piezas que componían la colección 22 eran traducciones. Esto ya pone de manifiesto la importancia que adquirieron las traducciones en esta época, pero para llegar a formarse una idea de la cantidad de obras teatrales que fueron traducidas, no hay más que consultar los repertorios publicados, por ejemplo, en la monografía *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. La inmensa mayoría de traducciones se hacían de textos franceses y escritoras y escritores galos, a su vez, recurrieron a diversas fuentes buscando inspiración para sus textos dramáticos, cuando no realizaban directamente adaptaciones y traducciones de obras clásicas y también de obras inglesas.

De esta manera llegó a España una comedia breve en dos actos creada por el escritor y productor teatral inglés George Colman, *The Deuce Is in Him*, estrenada en 1763. Mme. Riccoboni publicó la traducción al francés en su colección sobre teatro inglés titulada *Le Nouveau Théâtre Anglais* en 1769 con el título de *Il est possédé*. Posteriormente, Francisco de Paula Naranjo la tradujo al castellano como *La prueba caprichosa*, que se estrenó y publicó en 1801, y también formó parte de la mencionada colección *Teatro nuevo español*. La pieza se publicó en el volumen sexto y último, que lleva fecha de 1801, aunque en realidad se puso a la venta el 16 de febrero de 1802 (Andioc 2005: 648).

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Portal digital de Historia de la Traducción en España*, PGC2018-095447-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

El proceso

Si leemos el «Advertisement» con el que George Colman encabeza su pieza teatral, en realidad para exponer el proceso traductológico debemos remontarnos hasta los *Contes moraux*, que publicó el prolífico escritor francés Jean-François Marmontel en 1761, pues el escritor inglés indica que se ha basado en «the very entertaining collection of Moral Tales, lately published by M. Marmontel» (1763: 2). Menciona en concreto dos de ellos, «Scrupule», para el episodio sobre la artimaña creada por el Coronel, y «Alcibiade, ou le Moi», para el tema central de la obra, y como tercera fuente señala un texto publicado anteriormente en el periódico *British Magazine*, que es en el que se basa la parte de la trama que se refiere a Mlle. Florival (1763: 2). En *The Deuce is in Him* Colman combina inteligentemente estas tres fuentes: el cuento «Alcibiade, ou Le Moi», en el que el protagonista trata de descubrir a la mujer que le ame por lo que él es y no por su aspecto físico o sus posesiones; en segundo lugar, el cuento «Le Scrupule», en el que el protagonista, que está en el frente, para probar la certeza de los sentimientos de su amada, le escribe diciéndole que ha perdido un ojo en la batalla, pero para decepción de este su enamorada le contesta que ya no le ama; y finalmente, el episodio narrado en el diario mencionado se refiere a una joven francesa que se disfraza de soldado para huir a Inglaterra y poder encontrar a su amado.

Este tipo de prólogo o prefacio era un paratexto habitual en este momento en las obras teatrales publicadas en Gran Bretaña. En 1710 se había aprobado la primera ley sobre propiedad intelectual y, como señalan Kewes (2001) y Del Villano (2012), este hecho junto al notable desarrollo de la crítica teatral, la aparición de ediciones y de piezas de épocas pasadas y la mejora en la situación económica y el estatus de autores y autoras teatrales, desembocó en la presencia muy generalizada de prólogos que en muchas ocasiones servían para reflexionar sobre el propio género, pero cuando la obra en cuestión era una traducción o adaptación, se explicitaban con toda claridad y detalle las fuentes, como hizo Colman.

Los *Contes moraux* se publicaron en 1761 en dos volúmenes; sin embargo, mientras Marmontel fue editor del *Mercure de France*, el diario literario oficial de Francia de la época, ya escribió y publicó en este medio varios cuentos, comenzando con «Le Moi» en 1756, que obtuvieron un notable éxito, y que luego recopiló junto a nuevos textos para publicarlos en la colección antes mencionada (Mayo 1962: 376-377). En su función como editor del *Mercure*, Marmontel fue consciente de las posibilidades que ofrecía el cuento y se proclamó creador del género, concediéndole además un destacado espacio en este diario (Astbury 2003: 166-167), para lo cual no solo escribió este tipo de textos, sino que animó a otros escritores a que los cultivaran.¹ Estos relatos breves se acomodaban perfectamente al formato periodístico, de ahí su origen, y por ello se difundieron de manera general en la prensa de otros países europeos, como Inglaterra, a donde llegaron los cuentos de Marmontel en 1763 (Astbury 1999, Mayo 1962: 378).

Se trata del mismo año en que se estrenó y publicó la pieza teatral de Colman, de modo que pudo leer los cuentos traducidos, aunque por lo que se puede deducir de sus

¹ Por ejemplo, a Nicolas Bricaire de la Dixmerie, que escribió varios cuentos para el periódico, publicados luego en una recopilación de dos volúmenes (Lasa Álvarez 2017: 602-603).

palabras en el «Advertisement», es más que probable que los leyera en francés, ya fuese en el *Mercure* o en la colección posterior, puesto que Colman se refiere a ambos cuentos con sus títulos en francés: «Scrupule» y «Alcibiade, ou, le Moi» (1763: 2). El éxito de los cuentos del escritor francés por tanto no se limitó a su formato original, sino que muchos de ellos sirvieron de inspiración a dramaturgos de la época, al abordar temáticas costumbristas poco complicadas relacionadas fundamentalmente con la pareja, el cortejo y el matrimonio, y que se acomodaban a los gustos tanto del público popular como del más instruido. De su difusión y adaptación a la escena se hace eco el propio Marmontel en el prólogo de la segunda edición de los cuentos, que es la que se utiliza para este trabajo, cuando señala: «Je n'ai pu voir sans émulation mes *Contes*, dans leur nouveauté, traduits en italien, en allemand, deux fois en anglais, et mis en action avec succès sur les Théâtres de Paris et de Londres» (1765: XIV).²

Marmontel, como señala en su prólogo, se propone poner en evidencia ciertas costumbres y actitudes poco ejemplares de la sociedad de su tiempo y ridiculizarlas, a las que Colman supo sacar partido en su adaptación teatral. Creó una pieza breve cómica e ingeniosa, que era un tipo de obra dramática muy apreciada por el público (Chevalier 1995: 14), y además, proponía el tema del matrimonio desde una perspectiva más moderna, en la que a pesar de continuar siendo un contrato, en el enlace conyugal ambas partes participaban ya activamente y podían llegar a acuerdos (Anderson 2002: 46). George Colman *the Elder*, conocido de esta manera para distinguirlo de su hijo, que con el mismo nombre también se dedicó al teatro, abandonó su carrera como abogado, para la cual se había formado en prestigiosos centros educativos ingleses, para trabajar en el mundo del teatro. Pertenece al círculo de amistades del famoso actor y empresario teatral David Garrick y esto le facilitó el acceso a la gestión del teatro Drury Lane, para cuya escena escribió *The Deuce is in Him* en 1763. Estrenó otras comedias de éxito, como *Poly Honeycomb* (1760), *The Jealous Wife* (1761) o *The Clandestine Marriage* (1766), esta última producida junto a Garrick. Un desencuentro con este provocó su partida de Drury Lane, pero continuó como productor y gestor en el mundo teatral, esta vez en Covent Garden, hasta que finalmente compró un pequeño teatro en Haymarket. En todos los teatros en los que trabajó consiguió reclutar a interesantes actores y actrices, presentando obras suyas, así como adaptaciones de autores clásicos, como Shakespeare, o piezas de nuevos dramaturgos, como Thomas Holcroft y Elizabeth Inchbald (Wood 1982: 8-10).

The Deuce is in Him se define como «a Farce in two Acts» en su portada y se trataría de un tipo de obra de menor duración que se solía poner en escena tras la pieza principal de cinco actos, y que los que se incorporaban a la función más tarde podían disfrutar a mitad de precio (Wood 1982: 6). En realidad, muchos de los habitantes de Londres que disponían de medios económicos para asistir al teatro eran comerciantes, cuyo trabajo les impedía asistir al espectáculo completo, pero por la mitad de la tarifa general podían asistir a la última parte de la obra central, a un interludio musical y a una obra cómica breve (Chevalier 1995: 12-13). Estas eran muy populares y como buenos

² Sobre las adaptaciones de sus cuentos al teatro véase Brenner (1947). Se ha modernizado la ortografía de los textos citados.

empresarios que eran, tanto Garrick como Colman ofrecieron teatro en formato breve a su público. No hay que olvidar además, que los autores se sentían más cómodos escribiendo este tipo de obras, pues eran más breves y también mucho menos exigentes, y de hecho, entre 1737 y 1780 casi el 80 % de las obras presentadas en el registro para su aprobación eran lo que se conocía como *afterpieces*, piezas cortas de todo tipo, incluyendo musicales, que se representaban tras la principal (Chevalier 1995: 12-13).

En cuanto al contenido de la obra, Colman aprovechó una tendencia bastante extendida en el teatro de las décadas centrales del siglo XVIII, la de presentar protagonistas femeninas muy resueltas, capaces de conseguir sus fines y casarse con los hombres que ellas deseaban; aunque en realidad se trataba de crear la ilusión de que las jóvenes podían ser más activas y tener más autoridad de la que las reglas sociales y culturales les permitían (Anderson 2002: 66-67). Emily, la protagonista de la obra, que en un principio sufre las consecuencias del engaño al que la somete su amado, es capaz de darle la vuelta a la situación, poniendo a prueba a su pretendiente y consiguiendo que este se disculpe y acate su voluntad. En cuanto a Florival, otra joven que aparece en la obra, no está dispuesta a someterse a los deseos de su padre y huye tras su amado, aunque lo tenga que hacer vestida de hombre, y con esto consigue que su padre acepte su voluntad y unirse a su enamorado.

Esta pieza comienza con Emily y Florival en escena, en el momento en que esta última, una joven francesa que va vestida de hombre, cuenta su historia: cómo se ha enamorado de un oficial inglés de servicio en su tierra, y al no recibir la aprobación de su padre para unirse a él, huye en su búsqueda, pero no lo ha podido encontrar ya que ha sido destinado a La Habana. Llega Bell, la hermana de Emily, y descubrimos que Emily también está enamorada de un oficial inglés destinado en La Habana, el Coronel Tamper, por cuyo estado está muy preocupada. Bell llega a burlarse de ella por esto y Emily le señala que cuando se enamore entenderá su inquietud. Cuando Florival se marcha, entra en escena el Mayor Belford para anunciar que el Coronel Tamper ha vuelto de La Habana, pero quiere preparar a Emily antes, ya que por lances de la guerra el Coronel ha sufrido varias heridas, en concreto, ha perdido un ojo y una pierna. Cuando llega el Coronel con su físico tan maltrecho, Emily no puede soportar verlo así y sufre una indisposición. El diálogo posterior entre Belford y Tamper aclara que las heridas del Coronel son un engaño y que lo que realmente quiere es poner a prueba el amor de Emily, si lo ama por sí mismo y no por su apariencia física. Entre tanto, para tratar la enfermedad de Emily avisan al médico, cuyo nombre, Prattle, hace referencia a su carácter, pues está al tanto de todos los dimes y diretes y es un chismoso. Gracias a lo que les cuenta este personaje Emily y Bell averiguan que el Coronel en realidad se encuentra perfectamente y no presenta herida alguna. Deciden pues vengarse utilizando a Florival, que, vestida de hombre, actuará como pretendiente de Emily. Cuando el Coronel vuelve a visitar a su amada, Emily y Florival fingen una relación que lo enerva de tal forma que descubre su propio embuste y acusa a Emily de falsedad e inconstancia, a lo que ella contesta que el primero en actuar falsamente ha sido él al haber maquinado su engaño. Finalmente, gracias a la intercesión de sus amigos, Emily perdona al Coronel; además, el Mayor

Belford resulta ser el enamorado de Florival, y la situación de esta pareja se resuelve también. Así pues, todo acaba bien, como no podía ser de otro modo en una comedia.

Colman se inspira efectivamente en los cuentos de Marmontel, pero introduce diferencias significativas, sobre todo por el género cómico al que pertenece su texto, de manera que si en los cuentos el final no es feliz, en *The Deuce is in Him*, como se acaba de observar, sí que se produce la reconciliación entre los protagonistas a pesar de todo. Además, Colman añade la falta de una pierna a la pérdida de un ojo del protagonista, con lo que su cojera en escena podía resultar más divertida para los espectadores³. Precisamente a esto parece aludir Mme Riccoboni al final de la traducción de la pieza, cuando indica que está basada en un cuento de Marmontel, y añade que: «L'acteur, qui représente le colonel, a beaucoup ajouté à son agrément par la singularité de son jeu, de sa marche et de ses attitudes, dans les scènes où il feint d'être privé d'une de ses jambes» (1786: 432).

Marie-Jeanne Riccoboni fue una de las muchas mujeres que en el siglo XVIII se embarcaron en el mundo de las letras a través de la traducción, aunque ella había participado anteriormente también como escritora de ficción, fundamentalmente de tipo epistolar. Gran admiradora de todo lo referente a la cultura y literatura inglesas, sus textos originales tienen como protagonistas a personajes ingleses y se presentaron al público como traducciones del inglés, aunque en realidad eran seudotraducciones (Vanacker 2018). Nunca viajó a Inglaterra y tampoco estudió formalmente la lengua inglesa; sin embargo, estuvo en contacto personalmente, pero sobre todo epistolarmente, con importantes figuras de la cultura inglesa, como David Hume y David Garrick (Nicholls 1976). Tras traducir *Amelia* (1751) de Henry Fielding al francés, prosiguió con la traducción de varias piezas inglesas a petición de su editor Humblot; aunque por lo que manifestó en una de sus cartas a Garrick, decidió dedicarse a traducir y dejar de escribir novelas porque «Je me lasse de faire des romans, tout au beau milieu de celui que j'ai écrit à moitié, le dégoût et l'ennui me l'ont fait laisser là. Je le reprendrai peut-être. En attendant, pour employer mon temps, à la prière de mon libraire, j'ai entrepris une traduction de votre théâtre, c'est à dire des comédies nouvelles» (Nicholls 1976: 122). Por otra parte, esta pieza en concreto –una comedia breve en dos actos– encajaba perfectamente en el panorama teatral francés de la época, dada la gran popularidad de las conocidas como *petites pièces*, que eran obras breves, de entre uno y tres actos, y que como sucedía en Inglaterra, eran muy demandadas. Se representaban tras la obra central de cinco actos y su finalidad era alegrar al público antes de su salida del teatro (Bittoun-Debruyne 2008: 611-613).

Curiosamente, Riccoboni llegó a un acuerdo con su editor sobre la publicación de esta colección de traducciones de obras teatrales inglesas, según el cual se publicaba en principio de forma anónima, ante las posibles críticas que podía recibir, y Riccoboni podía posteriormente confirmar su autoría en el caso de que obtuviera éxito (Nicholls

³ La introducción del tema de la discapacidad física como engaño para probar el amor de la pareja, que fue tratado en el cuento de Marmontel y después en las comedias que aquí se estudian, perduró y lo retomó posteriormente Juan Eugenio Hartzenbusch en *La coja y el encogido* (1843), en cuyo prólogo el escritor indicó que se había inspirado en *La prueba caprichosa* (Nicholls 1969).

1976: 122-123). Así se hizo, puesto que en ediciones sucesivas aparece el nombre de la traductora y se incluyeron los textos traducidos del *Nouveau Théâtre Anglais* como parte de las obras completas de Riccoboni, que también publicó su editor Humblot. Ahora bien, Riccoboni no fue la única autora de las traducciones publicadas en la colección de teatro inglés, pues las realizó junto a su amiga Marie-Thérèse Biancolelli, que había sido actriz como ella, y con la que convivió durante más de treinta años, tras separarse de su marido. En una de sus misivas a Garrick, Riccoboni le comunica claramente que Biancolelli había traducido tres de las comedias, entre ellas *The Deuce is in Him* (Nicholls 1969: 19). Sin embargo, no se especifica nada de esto en la publicación, por lo que Riccoboni probablemente revisó y editó las traducciones de su amiga y las asumió como propias. Por lo tanto, la introducción o «Avertissement» con que Riccoboni encabeza sus traducciones de teatro inglés, donde manifiesta sus ideas sobre el teatro de su tiempo y justifica su forma de traducir, pueden aplicarse igualmente al trabajo llevado a cabo por Biancolelli.

En este elemento paratextual, Riccoboni aborda dos de los asuntos culturales e ideológicos que recibieron atención frecuente por parte de los escritores y críticos franceses a mediados del siglo XVIII: la identidad nacional y la definición de lo que era el buen o mal gusto (Hopes 2005: 203). Hasta la publicación del *Nouveau Théâtre Anglais*, estos temas se examinaron en relación a la tragedia inglesa y especialmente a las traducciones de las tragedias de Shakespeare, pero a raíz de la aparición de las versiones de Riccoboni las comedias también entraron en el debate. En el «Avertissement» Mme. Riccoboni se refiere a los dos temas mencionados ya en las primeras líneas del mismo, señalando que «On ne se propose point de dissenter sur la goût de deux nations rivales, encore moins de s'établir juge entre elles», sino que su intención es ampliar el horizonte de los jóvenes autores teatrales franceses ofreciéndoles «scènes nouvelles et variées» (Riccoboni 1786: I). Indica después el motivo, que es el de animar la escena francesa con estas nuevas propuestas: «A mesure que les Anglais égayent leur scène, la nôtre se rembrunit; nous devenons sombres. [...] Égarés par l'imagination, perdant les traces du sentiment, de la vérité, si nous ne retournons sur nos pas, il est à craindre que le goût dominant ne nous replonge dans la barbarie des premiers siècles» (II).

Por lo que se refiere a su práctica como traductora, Riccoboni anuncia que no observará la exactitud servil, puesto que el pensamiento de un autor no siempre se reproduce en otra lengua mediante la traducción directa de sus palabras. Para argumentar más sobre esta apreciación vuelve al tema del gusto, señalando ciertos valores universales que comparten todas las naciones: «La vérité, le naturel, le sentiment», frente a las peculiaridades: «l'esprit, le badinage, la saillie, la bonne plaisanterie», que cambian de una a otra, pues lo que provoca una carcajada en Francia, puede causar un abucheo en Londres, Madrid o Viena. Por lo tanto, «On se permettra donc beaucoup de liberté dans la diction, en s'efforçant pourtant de ne pas nuire, au moins volontairement, aux auteurs que l'on traduit» (Riccoboni 1786: IV). Pese a estas afirmaciones, la traducción al francés de *The Deuce is in Him* se ajusta con bastante fidelidad al texto original inglés.

La traducción al español del texto de Riccoboni la realizó Francisco de Paula Naranjo, del que no hemos podido encontrar más datos sobre su persona o su trabajo que la autoría y publicación de esta traducción. Leandro Fernández de Moratín, por ejemplo, lo menciona en su catálogo, pero únicamente como traductor de la pieza, que aparece como anónima (1846: 333), y Aguilar Piñal en su *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* solo incluye como obras de Naranjo el manuscrito y el impreso de dicha traducción (1991: 13). El texto impreso de la obra se anunció en la *Gaceta de Madrid*, de 1 de diciembre de 1801, indicando que estaba a la venta en la librería de Quiroga, y además que se representaba en el coliseo de la calle de la Cruz (1216); posteriormente se integró en el sexto volumen de la colección *Teatro nuevo español*, según se ha mencionado. Por tanto, la comedia se representó y vendió separadamente antes de formar parte de la colección. De hecho, Andioc y Coulon en su *Cartelera teatral madrileña* reseñan que la obra se representó varias veces en 1801 en el teatro de la Cruz: se habría estrenado el 7 de septiembre, se volvió a representar el 10 de ese mismo mes y el 6 de octubre, además de reponerse el 16 de junio 1803 en el mismo teatro (1997: 825).

Ya en 1802 se anuncia efectivamente el volumen sexto del *Teatro nuevo español*, como se indica en el siguiente anuncio publicado en el *Diario de Madrid* de 25 de junio de 1802, que por cierto informa de la próxima aparición del volumen séptimo, que nunca se publicó:

Teatro nuevo Español o colección de piezas dramáticas nuevas que desde el principio del año cómico pasado de 1800 se van representando en los teatros de la calle de la Cruz y el Príncipe de Madrid; tomo 6.^o que contiene las piezas siguientes: El Conde de Olsbach, La Prueba Caprichosa, Los dos presos o Adolfo y Clara, El Padre de Familia, La mujer celosa. Se hallará suelto o con los anteriores en la librería de Quiroga, calle de las Carretas. Se está imprimiendo el tomo 7.^o de este teatro. En la referida librería se venden sueltas las piezas de que se compone a 3 rs. cada una. (704)

La prueba caprichosa fue recibida por la crítica con cierto desdén, pues así juzgaban en general al género breve en la prensa. En cuanto a esta pieza en particular, destaca un artículo publicado en 1802 en el *Memorial Literario* titulado «Juicio general del año cómico de 1801 a 1802», en el que el anónimo autor se refiere así al texto estudiado en este trabajo y a otros del mismo género estrenados en los teatros madrileños:

Excepto Sofía, el Avaro, los dos Ayos, la Orgullosa y alguna otra composición de buenos autores, la muchedumbre de piezas nuevas de este año, son las que los franceses llaman piececitas, novedades o novelorías que nacen y mueren en una semana, y a veces para no volver a parecer; tales son la Casa en venta, el Cuadro, la Prueba feliz, la Prueba caprichosa, el Sordo en la posada, etc. Corresponden a nuestros sainetes y zarzuelas, y su mérito consiste en la brevedad, en el chiste, y a veces en el capricho de la moda; en ellas suele haber un diálogo vivo y animado, letrillas graciosas, alusiones y equívocos ingeniosos; pero como nada de esto para al español, hay algunas que habiendo sido aplaudidas en París, son silbadas en Madrid y con razón. (58)

Por otra parte, cuando en el *Memorial Literario* se publicó la reseña crítica de *La prueba caprichosa* se ponía de manifiesto en las primeras líneas que su trama era conocida en España al tratarse de «Una historieta chistosa, repetida hace tiempo en varios diarios extranjeros» (1801: 129), lo que da a entender que la trama de la comedia se basaba en fuentes ya conocidas por el público español, dado que, además de leer a Marmontel en su lengua original, ya se habían publicado algunas traducciones de los cuentos del autor francés en España. Destaca el *Novelero de los estrados y tertulias* (1764) de Francisco Mariano Nifo, en el que se incluyó uno de los cuentos que inspiraron la comedia de Colman, «La escrupulosa, o El amor descontento de sí mismo» (Álvarez Barrientos 1991: 114).⁴

Como se ha indicado, resulta paradójico que la colección de obras recogidas en el *Teatro nuevo español* reciba este título, cuando en realidad predominan de forma abrumadora las traducciones. Un hecho que no pasó desapercibido a los propios autores de la época, como Moratín (Andioc 2005: 646). Además, llama mucho más la atención si tenemos en cuenta la colección publicada por Riccoboni, de la que se ha tratado en este trabajo, pues la escritora francesa reconoce abiertamente la procedencia de las obras publicadas en el título de la misma, que por otra parte es prácticamente igual al español, *Nouveau Théâtre Anglais*. El *Teatro nuevo español* formaba parte del proyecto ilustrado de reforma del teatro que se debatió ampliamente en los últimos años del siglo XVIII (Andioc 2005: 569-674; Lafarga 1989 y 2013). Para los partidarios de esta reforma el papel fundamental del teatro era servir como escuela de costumbres. Las obras dramáticas que se estaban representando en los escenarios madrileños no se acomodaban a esta finalidad educativa y se consideraban perjudiciales para el público por no aportar más que mero entretenimiento y ninguna enseñanza moral.

Fueron atacadas de forma implacable en el prólogo del primer volumen de *Teatro nuevo español* titulado «Al lector» calificándolas como «piezas monstruosas», al representar situaciones como «Sitios de plazas, batallas campales, luchas con fieras, truhanes, traidores, soldados fanfarrones, generales y reyes sin carácter ni decoro, acciones increíbles, costumbres nunca vistas, tramoyas, máquinas y otros abortos de una fantasía exaltada, o delirios de un cerebro desconcertado han sido la materia de nuestros espectáculos escénicos» (1800: VII-VIII). Se propuso una medida drástica y tratar de desterrarlas de los escenarios madrileños para poner en escena nuevas piezas, como las contenidas en el *Teatro nuevo español* «serán tragedias y comedias, que merezcan con propiedad el nombre de tales»; además, se destaca que «no serán excluidas las que los modernos llaman comedias serias o lastimosas, o tragedias urbanas [pues] se ha hecho tanto lugar en todos los teatros cultos de Europa, que ya sería una rareza el no admitirla en el nuestro» (1800: XX-XXI), como se afirma en el prólogo de esta colección. Para ello en los seis volúmenes de que consta no solo se presentan las nuevas piezas, sino que se publican unas listas de obras teatrales «que conforme a la Real Orden de 14 de enero de 1800, se han recogido prohibiéndose su representación en los teatros públicos de Madrid y de todo el reino» (1800: XXVI).

⁴ Sobre la recepción en España de los *Contes moraux* de Marmontel, véase Álvarez Barrientos (1991: 110-115), García Garrosa (1992 y 2020) y García Cuadrado (2014).

A pesar de que el origen foráneo de muchos de los títulos de *Teatro nuevo español*, entre ellos la comedia de Colman, pueda resultar contradictorio, la incorporación de traducciones a la colección ya estaba prevista por la falta de originales que se ajustaran a la normativa que se establecía en la legislación sobre la reforma, y así se hace constar en el prólogo (1800: XIII-XIV). En cuanto al tipo de obras, predominan las comedias, y en cuanto a la extensión, hay seis, incluida *La prueba caprichosa*, que se encuadrarían dentro del teatro breve, pues constan de uno o dos actos. Como ocurría en Inglaterra y Francia, el espectáculo teatral en España también incorporaba diversas obras breves alrededor de la central; incluso se produjo una gran acumulación por su gran popularidad (Andioc 1995: 298). Los neoclásicos e ilustrados no eran partidarios de esto, aunque aprobaban la presencia de una obra breve como prólogo o fin de fiesta. Para estas piezas breves también miraron a Europa, como ocurre en la colección del *Teatro nuevo español*, de manera que se tradujeron muchas *petites pièces*, pero en muchos casos se adaptaron como sainetes, el género más popular en España, junto a la tonadilla (Bittoun-Debruyne 2008: 613). En el caso de *La prueba caprichosa* no se trata de un sainete, pero como se ha visto más arriba, uno de los ingredientes principales de la obra es el humor y la comicidad, lo que la acercaría a este género. Por otra parte, dada la diversidad de los espectáculos teatrales, no siempre estas piezas breves eran accesorias de una principal, sino que podían constituir el centro de la función, cosa que pudo ocurrir con esta comedia, pues constaba de dos actos, lo que a su vez permitía que las piezas que la completaban fueran más numerosas o más largas (Coulon 2012: 177-179).

La traducción

A pesar de que, como se ha mencionado ya, tanto la traductora francesa como el español siguieron con bastante fidelidad el texto que estaban traduciendo, hay ciertas transformaciones de las que incluiremos ejemplos a continuación. En primer lugar, se observan alteraciones formales muy visibles, como la división en escenas y los cambios en los nombres de los personajes. La obra original inglesa de Colman es una pieza en dos actos, que en la traducción francesa se mantienen, pero con una variación significativa, mientras que en la inglesa no hay escenas, en la francesa sí, cada vez que entra o sale de escena uno de los personajes principales comienza una nueva escena. Así, el primer acto se divide en ocho escenas y el segundo en cinco. En el caso de la traducción española, siguiendo de forma más estricta las reglas neoclásicas, el número de escenas es mayor, al introducir escenas nuevas cada vez que aparece o desaparece un personaje en escena, ya sea principal o secundario, como así ocurre con las entradas de los criados. De este modo, en la traducción española el primer acto se compone de diez escenas, con dos más que la francesa, y el segundo acto de ocho, con tres escenas más.

Por otra parte, en cuanto a los personajes, en la traducción francesa se cambian varios de sus nombres: Bell, la hermana, pasa a ser Bella; la señorita francesa, Florival en el original, será Florimonde; el Colonel Tamper pasará a llamarse colonel D'Herby, mientras que Emily, el Major Belford y Prattle, el médico, conservan sus nombres. En la traducción al español vuelven a modificarse los nombres, además de que adoptan la forma española en el caso de las mujeres, que serán Emilia, la protagonista, Isabel, su

hermana, y Matilde, la joven francesa. En el caso de los personajes masculinos, se mantienen: Coronel D'Herby, Mayor Belford y Prattle, el médico, aunque evidentemente, en el caso de este último se pierde la connotación de su nombre.

A pesar del predominio de la fidelidad en la traducción francesa, se observa en algunos casos que la traductora utiliza la amplificación. Se trata de un procedimiento que se debe a esas diferencias en el gusto que Riccoboni observaba en su «Avertissement» y que, como indica en una de sus cartas a Garrick: «Je n'ai pas prétendu les corriger, mais rendre leur ouvrage plus capable de plaire à mes compatriotes» (Nicholls 1976: 128). En efecto, tras el análisis de la tarea de las dos traductoras, Riccoboni y Biancolelli, en todas las obras teatrales de la colección *Nouveau Théâtre Anglais*, Stewart ha observado que la amplificación aparece con frecuencia, es decir, se trata de ofrecer al público francés de forma explícita lo que en el texto original inglés solamente se sugería (1984: 187).

Se muestra a continuación un ejemplo en el que los dos protagonistas masculinos, Colonel Tamper y Major Belford están discutiendo sobre la artimaña ideada por el primero para probar que el amor que Emily siente por él es verdadero y que lo ama por él mismo. Belford no comparte su actuación y para ello le pone como ejemplo la relación de amistad entre ambos. Su intervención en el texto en inglés es la siguiente: «I am your friend, and love you as a friend; and why? Because I am glad to have commerce with a man of talents, honour, and honesty» (1763: 20). Esta se transforma en la traducción francesa en una explicación bastante más extensa, triplicando casi la del original, pues la traductora ofrece más ejemplos que demuestran la amistad que se profesan los dos oficiales: «Je suis votre ami, d'Herby, vous n'en doutez pas. Mais d'où s'élève mon amitié? Du plaisir de vivre avec un homme estimable, dont le caractère est sûr, dont le cœur est honnête, les mœurs irréprochables; nos humeurs, nos principes s'accordent, notre liaison fait mon bonheur; si l'on attaquait vos jours, je les défendrais au péril de ma vie» (1786: 392). A continuación, el traductor español reproduce bastante fielmente la versión francesa: «Bien sabes que soy tu amigo. ¿Pero de qué nace esta amistad? De la satisfacción de vivir con un sujeto apreciable, de un carácter igual, corazón honrado, costumbres irreprochables; nuestro natural y nuestros principios convienen, y así nuestra amistad nos hace felices. Si alguno se atreviese a atacarte, a costa de mi vida defendería yo la tuya» (1801: 140-141).

Otro ejemplo similar se produce en el momento en que aparece el médico cotilla, pues en la traducción francesa los personajes que lo acompañan realizan más comentarios mientras él no para de hablar, haciendo así que sus parlamentos no sean tan largos como en el original e insistiendo a su vez en su carácter chismoso, y que después reproduce el traductor español. Por otra parte, en las acotaciones se aprecia esta misma estrategia, ya que, por ejemplo, en la pieza original de Colman no se explica la apariencia física del Colonel Tamper cuando finge sus heridas, mientras que en la francesa sí que se explicita su aspecto con bastante detalle en una acotación: «Le colonel entre. Un de ses yeux est caché sous un ruban noir. Une de ses jambes paraît sans mouvement; & ne suit l'autre que par une petite secousse, répétée à chaque pas du colonel» (1786: 382), y lo mismo ocurre después en la traducción de Naranjo al español, aunque con algunas modificaciones: «El Coronel trae un ojo cubierto con una cinta

negra; y arrastra una de sus piernas remedando muy al natural el modo de andar de un cojo, que lleva pierna postiza» (1801: 133). Lo cierto es que esta descripción no es necesaria en la obra, al haber aludido Belford unas líneas antes a la situación de su amigo. Así, en la traducción española leemos: «Con el auxilio de una cinta negra su rostro está muy poco desfigurado; y se ha puesto en lugar de la suya una pierna de resorte, colocada con tanto artificio, que fuera de una ligera irregularidad en el andar, no se nota mutación alguna en su persona» (1801: 131).

Por lo que se refiere a algunas alusiones de carácter cultural del texto original y por tanto solamente comprensibles para la audiencia inglesa a la que iba destinada la obra, desaparecen en la traducción al francés y posteriormente en la española. Por ejemplo, en el original en inglés se describe la historia inventada por Colonel Tamper como «a Canterbury tale» (1763: 31), un término que hace referencia a los cuentos creados por Geoffrey Chaucer en el siglo XIV, pero también a un cuento absurdo e inventado que se presenta como verdadero. Obviamente, en las traducciones se traslada con generalizaciones como «fable» (1786: 409) en francés y como «ficción» (1801: 153) en español, sin más, que mantienen el sentido del original, pero perdiendo intensidad. De forma similar, en otro momento de la obra, Tamper señala que contarle algo al chismoso de Prattle es como publicarlo en el *Daily Advertiser* (1763: 23), un periódico inglés de la época, que en las traducciones pasa a ser «les papiers publics» (1786: 400) y luego «los papeles públicos» (1801: 147) en la española, utilizando un término genérico. En otro caso, la solución es más drástica, ya que se omite. Ocurre cuando para referirse a la cojera fingida de Tamper, Emily lo imita y dice lo siguiente: «hip-hop, hip-hop, like Prince Voscius» (1763: 40), mencionando a un personaje de la comedia satírica de la Restauración *The Rehearsal* (1671) de George Villiers, duque de Buckingham. El personaje en cuestión aparecía en escena con una bota calzada y la otra no y por ello cojeaba, y evidentemente, la traductora consideró que los espectadores franceses no captarían esta alusión y decide eliminarla.

En cuanto a cambios específicos introducidos por el traductor español, destaca un pasaje en el que en el original el médico chismoso no hace más que murmurar de sus pacientes y cuenta a Emily y Bell, entre otras, «the story of Aldeman Manchester's lady», que había huido con otro hombre, pero su marido lo persiguió y lo resolvió dándole al amante de su esposa mil libras para que desistiera y así ya volvió su mujer con él y todo se solucionó (1763: 26). Este chisme se reproduce en la traducción francesa con los mismos detalles; sin embargo, desaparece totalmente de la traducción de Naranjo al español. Con ello parece que la audiencia española podía reírse de situaciones poco edificantes para la sociedad de la época como otras que narra Prattle y que se mantienen en la traducción española: la de una viuda rica que se casa con un hombre más joven que ella, la de un duquecito afeminado, o de mujeres que padecen de los nervios, de casamientos no deseados, de hombres perseguidos por sus acreedores, etc.; ahora bien, un adulterio ni se nombra. Quizás la intención era moderar ciertos pasajes de la obra y tal vez así evitar posibles problemas con la censura, pues seguía condenándose todo aquello que fuera en contra de las buenas costumbres (Roldán Pérez 1998: 120).

Otro aspecto destacable de la traducción española es la presencia de galicismos, y por ello fue claramente reprobada en la reseña del *Memorial Literario*: «No es necesario decirnos que es traducción del francés, pues desde la primera línea se conoce por el lenguaje afrancesado a más no poder. Se hallan a cada paso, como en todos los *elegantes* libros del día, *pruebas romanescas... conmociones agradables... astucias y aun proyectos insultantes... atractivos que encantan... dulces transportes*, etc.» [cursiva en el original] (1801: 130), y continúa ofreciendo más ejemplos de este tipo. Aunque en la época eran habituales estas críticas en que se achacaba a los traductores y traductoras la corrupción de la lengua castellana por las malas traducciones,⁵ en el caso de los textos del *Teatro nuevo español* debía ser especialmente grave, ya que Moratín escribió que eran «traducciones que necesitan traducción» (cit. en Andioc 2005: 647).

Conclusiones

La llegada de *The Deuce is in Him* de George Colman responde a la necesidad que observaron los ilustrados de reformar el teatro que se estaba representando en España y proponer novedades más acordes al gusto neoclásico. Se necesitaban obras con las que surtir a los teatros, puesto que se decidió prohibir la puesta en escena de muchas piezas antiguas, y al carecer de originales suficientes se recurrió a la traducción. Sin embargo, como señala Ríos, ambas vías podían confluír en lo que respecta al progreso del teatro en España en el periodo de entresiglos, asumiendo y desarrollando lo aportado por las traducciones en el contexto específico español (Ríos 1989: 237). Por otra parte, hay que destacar que al tratarse de una pieza teatral corta, la comedia de Colman tenía ya mucho terreno ganado con respecto al favor del público, pues los géneros breves gozaban de una popularidad enorme tanto en su país de origen como en el resto de Europa.

El tema propuesto en la comedia resultaba asimismo atractivo para el público, especialmente para las mujeres, tanto de condición humilde como de alta alcurnia, que acudían asiduamente al teatro (Andioc 1974: 102, Fernández Quintanilla 1981: 25). La protagonista de la comedia aparece como una mujer capaz de darle la vuelta a una situación en la que en un principio era la víctima de un engaño y conseguir que el artífice de este engaño se disculpe y acate sus deseos, por lo que el personaje más débil, la mujer, termina como triunfadora. Además, se señala explícitamente en el texto que la joven es dueña de sus decisiones sin depender absolutamente de nadie, una circunstancia bastante llamativa para la época: «Pero en fin, señor Coronel: ¿era esta dama un bien de que vm. podía disponer? ¿Por haberle concedido a vm. una preferencia momentánea, perdió acaso todos sus derechos sobre sí misma? Ahora quiere recobrar su corazón: es dueña absoluta de su mano, y puede dársela a vm., a mí, a otro cualquiera por cuya felicidad se digne interesarse» (1801: 164). Las asistentes a la representación de esta comedia querrían verse reflejadas en la protagonista femenina de la obra que al final logra sus propósitos y se casa con quien ella desea. De este modo, durante el tiempo que duraba la obra se evadían de su realidad cotidiana que con toda probabilidad no les ofrecía unas expectativas tan halagüeñas.

⁵ Véase Checa Beltrán (1991), García Garrosa & Lafarga (2004: 17-20), Lafarga (2004: 228-234).

Bibliografía

- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1991. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, VI.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 1991. *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar.
<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/la-novela-del-siglo-xviii--0/>
- ANDERSON, Misty G. 2002. *Female Playwrights and Eighteenth-Century Comedy. Negotiating Marriage on the London Stage*, Nueva York-Londres, Palgrave.
- ANDIOC, René. 1974. «Teatro y público en la época de *El sí de las niñas*» en Jean-François Botrel & Serge Salaün (eds.), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 93-110.
- ANDIOC, René. 1995. «Organización y características de la actividad teatral» en Guillermo Carnero (ed.), *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Espasa-Calpe, I, 295-312.
- ANDIOC, René. 2005. *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ANDIOC, René & Mireille COULON. 1997. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, II.
- ANÓNIMO. 1762. «Copy of a Letter from a Sea-Officer at Portsmouth, to His Friend in London, October 23, 1762», *The British Magazine, or Monthly Repository for Gentlemen & Ladies*, Londres, J. Fletcher, III, 572-573.
- ANÓNIMO. 1800. «Al lector» en *Teatro nuevo español*, Madrid, Benito García, I, III-XXV.
- ANÓNIMO. 1801. «*La prueba caprichosa*, pieza en dos actos, traducida del francés», *Memorial Literario* XIII, 129-131.
- ANÓNIMO [O.]. 1802. «Juicio general del año cómico de 1801 a 1802», *Memorial Literario* XX, 54-61,
- ASTBURY, Katherine. 1999. «*Les Contes Moraux* de Marmontel en Angleterre» en Dees Meerhoff y Annie Jourdan (eds.), *Mémorable Marmontel 1799-1999*, Ámsterdam, Rodopi, 71-81.
- ASTBURY, Katherine. 2003. «Marmontel, éditeur du *Mercur de France* et ses *Contes Moraux*» en Jacques Wagner (ed.), *Marmontel: une rhétorique de l'apaisement*, Lovaina, Peeters, 165-174.
- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie. 2008. «De otras lenguas y otras risas» en Javier Huerta Calvo (ed.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid-Fráncfort, Iberoamericana Vervuert, 594-626.
- BRENNER, Clarence D. 1947. *Dramatizations of French Short Stories in the Eighteenth Century, with Special Reference to the «Contes» of La Fontaine, Marmontel and Voltaire*, Berkeley, University of California Press.
- CHECA BELTRÁN, José. 1991. «Opiniones dieciochistas sobre la traducción como elemento enriquecedor o deformador de la propia lengua» en M.^a Luisa Donaire & Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 593-602. <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/opiniones-dieciochistas-sobre-la-traduccin-como-elemento-enriquecedor-o-deformador-de-la-propia-lengua-0/>

- CHEVALIER, Noel. 1995. «Introduction» en David Garrick & George Colman the Elder, *The Clandestine Marriage, together with two short plays*, Peterborough, Broadview Press, 9-38.
- COLMAN, George. 1763. *The Deuce is in Him. A Farce or two acts. As it is performed at the Theatre Royal in Drury Lane*, Londres, T. Becket, P. A. De Hondt & T. Davies.
- COLMAN, George. 1786. *The Deuce is in Him, ou Il est possédé* en *Œuvres complètes de Madame Riccoboni. Nouvelle édition*, París, Volland, VII, 359-432.
- COLMAN, George. 1801. *La prueba caprichosa. Comedia en dos actos, impresa en inglés sin el nombre del autor: traducida en francés por Madama Riccoboni; y del francés al castellano por Don Francisco de Paula Naranjo*, Madrid, Benito García y Compañía.
- COULON, Mireille. 2012. «El teatro breve en el siglo XVIII. El sainete» en Judith Farré, Nahalie Bittoun-Debruyne & Roberto Fernández (eds.), *El teatro en el España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, Lleida, Universitat de Lleida, 177-195.
- DEL VILLANO, Bianca. 2012. «Dramatic Adaptations, Authorship and Cultural Identity in the Eighteenth Century. The Case of Samuel Foote», *Journal of Early Modern Studies* 1: 1, 175-191.
- Diario de Madrid*, n.º 176, 25 de junio de 1802.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás y Leandro. 1846. *Obras*, Madrid, Rivadeneyra (*Biblioteca de Autores Españoles*, II).
- FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, Paloma. 1981. *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- GARCÍA CUADRADO, Amparo. 2014. «Acerca de los impresos murcianos de los *Cuentos morales* de Marmontel», *Mélanges de la Casa de Velázquez* 44, 237-250. <https://journals.openedition.org/mcv/5616>
- GARCÍA GARROSA, María Jesús. 1992. «Valladares adaptador de Marmontel. Una nueva versión española de los *Contes moraux*», *Estudios de Investigación Franco-Española* 7, 39-54.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús. 2020. «*Cuentos morales*, de Jean-François Marmontel, en versión de Pedro Estala (1813)» en *Biblioteca de Traducciones Españolas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuentos-morales-de-jean-francois-marmontel-en-version-de-pedro-estala-1813-1051141/>
- GARCÍA GARROSA, María Jesús & Francisco LAFARGA. 2004. *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y antología*, Kassel, Edition Reichenberger.
- HOPES, Jeffrey. 2005. «Staging National Identities: The English Theatre Viewed from France in the Mid-Eighteenth Century» en Frédéric Ogée (ed.), «*Better in France?*» *The Circulation of Ideas across the Channel in the Eighteenth Century*, Lewisburg, Bucknell University Press, 203-230.
- KEWES, Pauline. 2001. «‘a Play which I Presume to Call Original’: Appropriation, Creative Genius, and Eighteenth-Century Playwriting», *Studies in Literary Imagination* 34, 1-24.
- LAFARGA, Francisco. 1989. «El *Teatro Nuevo Español* (1800-1801): ¿español?» en Julio-César Santoyo et al. (eds.), *Fidus interpres*, León, Universidad de León, II, 23-32.
- LAFARGA, Francisco (ed.). 1997. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/libro/2287.pdf>

- LAFARGA, Francisco. 2004. «El siglo XVIII, de la Ilustración al Romanticismo» en Francisco Lafarga & Luis Pegenaute (eds.), *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 209-319. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-la-traduccion-en-espana--o/>
- LAFARGA, Francisco. 2013. «La traducción de piezas extranjeras como vía hacia la modernidad en el teatro español del siglo XVIII», *Monti* 5, 299-324. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/35020/1/monti_05_14.pdf
- LASA ÁLVAREZ, Begoña. 2017. «La representación de los pueblos nativos norteamericanos en dos versiones españolas del poema narrativo *Ouâbi, or The Virtues of Nature* (1790) de Sarah Wentworth Morton» en Gloria Franco, Natalia González Heras & Elena de Lorenzo (eds.), *España y el continente americano en el siglo XVIII*, Oviedo, Ediciones Trea, 599-612.
- MARONTELL, Jean-François. 1765 [1761]. *Contes moraux. Tome premier*, París, Chez Merlin Libraire.
- MAYO, Robert D. 1962. *The English Novel in the Magazines 1740-1815*, Evanston, Northwestern University Press/Londres, Oxford University Press.
- NICHOLLS, James C. 1969. «Variations on the Motif of the One-eyed Lover from Marmontel to Hartzenbuch», *Revue de Littérature Comparée* 43: 1, 15-22.
- NICHOLLS, James C. (ed.). 1976. *Mme Riccoboni's Letters to David Hume, David Garrick, and Sir Robert Liston: 1764-1783*, Oxford, The Voltaire Foundation (SVEC 149).
- RICCOBONI, Marie-Jeanne. 1786. «Avertissement» en *Œuvres complètes de Madame Riccoboni. Nouvelle édition*, París, Volland, VII, I-IV.
- RIOS, Juan Antonio. 1989. «Traducción/creación en la comedia sentimental dieciochesca» en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 229-237. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/traduccin--creacin-en-la-comedia-sentimental-dieciochesca-o/>
- ROLDÁN PÉREZ, Antonio. 1998. «Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII», *Revista de la Inquisición* 7, 119-136.
- STEWART, Joan Hinde. 1984. «Vers un *Nouveau Théâtre Anglais*, ou la liberté dans la diction», *French Forum* 9: 2, 181-189.
- VANACKER, Beatrijs. 2018. «The Gender of Pseudotranslation in the Works of Marie-Jeanne Riccoboni, Mme Beccari and Cornélie Wouters», *Tusaaji. A Translation Review* 6, 78-95. <https://tusaaji.journals.yorku.ca/index.php/tusaaji/article/view/40367/36551>
- WOOD, E. R. 1982. *Plays by David Garrick and George Colman the Elder*, Cambridge, Cambridge University Press.