CÓMO *PAUL JONES* SE CONVIRTIÓ EN *PABLO EL MARINO*

MARTA GINÉ
UNIVERSITAT DE LLEIDA

El propósito de este estudio es, de la gran riqueza y variedad de las traducciones del teatro de Dumas en España, centrar la atención sobre una obra en concreto, analizar cómo se tradujo y por quién, cómo se representó y ofrecer así una pequeña aportación a los estudios de traducción, en el periodo objeto de este volumen.

Paul Jones es y fue, en Francia, un drama poco conocido de Alejandro Dumas. Fue representado tras un fracaso teatral de Dumas, el de *Caligula*. Así lo explica C. Schopp:

> Le retour à Paris le [Dumas] plonge dans une colère noire: Porcher, l'inimitable, a profité de son absence pour céder à son beau-fils, directeur du théâtre du Panthéon, *Paul Jones*, ce drame que Dumas, dans une de ses si fréquentes périodes de gêne, lui avait confié contre une avance. Quoi! Alexandre Dumas représenté dans un théâtre de troisième catégorie! "Pour sauver Nezel, mon gendre de la catastrophe" supplie Porcher. Dumas fulmine, mais laisse jouer [...] pour bien convaincre que la pièce est du célèbre Dumas, on expose dans le vestibule le manuscrit. Porcher sait bien que quelques billets de cent francs peuvent amadouer un auteur dramatique. Et puis, ne vaut-il pas mieux un bon succès dans un théâtre de second ordre qu'un échec à la Comédie-Française? D'ailleurs, Dumas est sollicité pour des projets dramatiques d'une autre importance. (1997: 323)

Dumas publicó esta obra en 1838, dos años después de relatar la historia en forma narrativa[1], con el título de *Le capitaine Paul,* novela también menor dentro de la producción de nuestro autor.

[1] Según Hamel-Méthé (1990: 130). En cambio, para C. Schopp, "*Le Capitaine Paul*, le

Por lo que se refiere a la obra de teatro, *Paul Jones* tuvo una recepción casi inmediata en España, otra muestra del gran éxito de Dumas en nuestro país, como señala Montesinos (1980: 91 y ss.) a propósito de sus obras narrativas, pues en el año 1839 encontramos dos traducciones de la obra[2]. Una se debe a Remigio Otel y Ron, seudónimo de Bretón de los Herreros, *Pablo el marino* (Madrid, Imprenta de Yenes. "Propiedad del editor de los teatros moderno, antiguo español y estrangero") y la otra, con el título más simple de *El Marino*[3], es de Narciso de la Escosura (Madrid, Boix, "Pieza gratis para los suscritores al *Entreacto*")[4]. Ambas portadas señalan que se trata de un drama escrito por el "célebre Alejandro Dumas"[5].

Además, en la edición citada de Boix, una "Nota" que precede al drama desarrolla un tipo de discurso publicitario que nos dice mucho de la gran moda del autor y de su obra en la España de esa época:

> Este drama, el último que acaba de publicar su autor, ha sido recibido en Paris en medio de merecidísimos aplausos. No necesita seguramente recomendación una obra dramática, á cuyo frente va impreso el nombre de *Dumas*, y que cuenta mas de cien representaciones en el corto intervalo que media desde su aparición en el teatro. Sobradas parecen estas razones para publicarlo en castellano, con la esperanza de que merecerá la aceptación, de que lo creemos digno.

---

drame écrit en Calabre, refusé par Harel, remis en contre-valeur à Porcher, devient roman" (1997: 314). Lo cierto es que se trata de una obra *menor* dentro de la producción dramatúrgica de Dumas; G. Gengembre (1999: 247) ni siquiera la cita: "Dumas échoue ensuite sur la scène nationale avec *Caligula*, tragédie en vers, qui tombe le 26 décembre 1837. Le dramaturge réapparaîtra sur cette scène en 1839 (*Mademoiselle de Belle-Isle*) et en 1842 (*Lorenzino*, adaptation du *Lorenzaccio* de Musset)". Esta redacción en forma narrativa fue publicada en 1836 en París por las ediciones Magen.

[2] Algunos catálogos señalan otra traducción, en el mismo año, de Gregorio Romero Larrañaga, pero no hemos podido encontrarla.

[3] Si bien la portada recoge el título original francés, algo que no se hace en el volumen de Bretón.

[4] Quizá no está de más recordar que en 1839 Narciso de la Escosura publicó varios artículos de crítica teatral en *El Entreacto*, prensa especializada en materia teatral y surgida en ese mismo año (G. Carnero, 1997: LV-LVI).

[5] Estudiaremos las traducciones correspondientes al periodo contemplado en este volumen. Más adelante, se encuentran ediciones de *Paul Jones*, en Sevilla, con el título de *Pablo el marino*, 2 volúmenes, 1849. También una traducción de Escosura en 1852, Madrid, Vicente Lalama, con el título más fiel de *Pablo Jones o el marino*. La obra aparece asimismo en las *Obras* de Dumas publicadas por Luis Tasso (de 1890 a 1924). También se realizó una traducción de la novela *El capitán Pablo*, en Madrid, Molina, 1849.

Está claro que el nombre del autor, éxito de ventas asegurado para el editor, es el reclamo principal que justifica la traducción.

Por lo que se refiere a los traductores son, evidentemente, muy conocidos: Bretón y Escosura, ambos creadores y muy leídos en su momento; además, se conocían bien pues asistían, en la época de las respectivas traducciones, a diversas tertulias literarias, como la que tenía lugar en casa de Mesonero. Escosura tradujo otras obras de Dumas, por ejemplo, *Catalina Howard* (véase Jiménez 1995: 154-157).

En cuanto a las representaciones del teatro de Dumas hay que señalar la opinión de E. Allison Peers (1936: 564), según la cual, a partir de 1837, el éxito teatral de Dumas en la escena española empieza a decaer, especialmente en Madrid.

En el caso de *Paul Jones* en español, sabemos que hubo cuatro representaciones en junio de 1839 (los días 8 a 11), en el teatro del Príncipe de Madrid, comentadas de la siguiente forma en crónica del *Eco del* comercio de 23 de junio:

> Gustó mucho, asi como en Paris gustó poco. Lombía entendió su papel; pero lo desempeñó solo medianamente, porque no es su cuerda. Lombía es un excelente característico ó sea cómico ridículo. La Bárbara bien, con dignidad: siempre su mala memoria. Teodora sensible y expresiva, pero á veces no se la oye bien: va ganando por dias. Los demas no ofrecieron cosa notable.

Siguieron dos representaciones más (los días 9 y 10) de octubre, el mismo año y en el mismo teatro (Herrero Salgado: 1961)[6]. En Barcelona fue representada en cuatro ocasiones en 1840 (Parker & Peers 1936: 566). De nuevo en Madrid, fue representada el 6 y 7 de febrero de 1840 en el teatro del Príncipe y el 22 de octubre del mismo año en el teatro de la Cruz. En Valencia, *Pablo el marino* se representó cuatro veces: el 7 de junio de 1841, el 16 de enero de 1842, el 28 de noviembre de 1844 y, ya fuera del periodo considerado en este congreso, el 3 de enero de 1848 (Jiménez 1995: 157). Nuevas representaciones tuvieron lugar los días 3, 5 y 7 de mayo de 1848, en el teatro de Buena Vista (Herrero Salgado 1963). Por el título que aparece en estas carteleras, podemos emitir la hipótesis que la versión que se representó fue la de Bretón. Ello se corrobora con la gaceta insertada en el *Eco del comercio* de 23 de junio de 1839 a propósito de esta obra: "La traducción

[6] Peers señala otra representación el 17 de noviembre de 1839 en el teatro de Príncipe (1936: 565).

mediana"[7]. Con todo, ocurre algo similar a lo visto en Francia con esta obra: se trata de un drama *menor* en la producción del autor, en su difusión, ya que, en España, tuvieron más éxito *Catalina Howard, Margarita de Borgoña* (*La Tour de Nesle*), *Ricardo Darlington* o *Gabriella de Belle-Isle* (*Mademoiselle de Belle-Isle* en el original francés)[8], si bien Harztenbusch (1839) pensó equivocadamente, en un primer momento, que esta obra sería una de las que tendría más éxito:

> Como esta combinación dramática está trazada con arte, como en ella el interés es vivo, como no figura en ella personaje que repugne siempre, como, en fin, lejos de verse en ella una tendencia destructora, transpira, por decirlo así, por todos sus diálogos un sentimiento moral y religioso, las bellezas que ha derramado en él su autor, aunque con menos abundancia que en otras composiciones, resplandecen sin lunares que las oscurezcan, sin ornatos peligrosos que las encubran. Esta es la razón que nos inclina á creer que *Pablo el Marino* no desaparecerá tan pronto de nuestra escena[9]

Si nos centramos ya en la obra, podemos afirmar que *Paul Jones* se inscribe de lleno en el drama romántico, con bastantes toques melodramáticos. Lo mismo ocurre con la versión novelística, *Le Capitaine Paul,* a la que haremos referencia para apoyar nuestras hipótesis de trabajo. Dumas utiliza una temporalidad mítica (nos encontramos en el final del reinado de Luis XVI: toda una ideología social está a punto de cambiar para adoptar nuevas perspectivas[10]) y un espacio también simbólico (estamos en Bretaña, en el castillo aislado de una familia aristocrática, aferrada a un espacio cerrado y asfixiante, tanto en lo físico como en lo anímico[11]). Para Dumas se trata de ilustrar, de forma ejemplar, un momento decisivo en la evolución del hombre y de la sociedad: el paso de

---

[7] Como verificaremos a lo largo del estudio, la traducción de Bretón es mucho más *floja* que la de Escosura.

[8] Realizamos esta afirmación tras el análisis de las dos carteleras publicadas por Herrero Salgado (1961 y 1963), corroborada por el artículo de Peers (1936).

[9] Mi sincero agradecimiento a Antonietta Calderone, de la Università di Mesina, que, con su habitual generosidad, me ha permitido utilizar este comentario crítico.

[10] En la novela el momento histórico se define como una "époque de transition" (Dumas 1874: 106)

[11] Así se describe el castillo bretón en la novela: "Il est difficile de se faire une idée de l'aspect étrange que présentait ce vieux château, dont les vastes appartements étaient tendus d'étoffes de damas aux dessins gothiques, et garnis de meubles du temps de Louis XIII; fermés qu'ils avaient été depuis si longtemps, ils semblaient s'être déshabitués de la vie" (Dumas 1874: 111-112).

unos principios feudales moribundos y equivocados[12] a otros en los que prima el derecho natural, el valor personal, el ascenso del yo y la verdad de los sentimientos apasionados, así como la defensa de la libertad para seguir esos sentimientos. Un párrafo de la novela, relativo a Marguerite y a su oposición prometeica al destino y a la sociedad, nos parece resumir esta situación:

> Il y avait dans sa démarche, si gracieuse qu'elle fût, quelque chose de hautain et de fier qui rappelait le portrait de famille; enfin l'on sentait que son âme, capable de tous les sacrifices inspirés, pouvait devenir rebelle à toutes les tyrannies imposées; que le dévouement était dans son coeur une vertu instinctive, tandis que l'obéissance n'était dans son esprit qu'un devoir d'éducation. (Dumas 1874: 60-61)

Para esta mujer, sincera, honesta, que antepone el sentir a la razón, no puede existir "Un amour apparent et un amour caché! Le visage du vice et le masque de la vertu!" (Dumas 1874: 110).

Opuesta y en relación a ella aparece su madre, la marquesa d'Auray, prototipo de otra generación que ha abandonado las demandas del corazón[13], que ve el matrimonio como un contrato establecido según las convenciones sociales existentes[14], y, en consecuencia -según Dumas- convierte a la mujer en una víctima, fácil presa del adulterio que conlleva el nacimiento de hijos ilegítimos. Esta situación se repetiría en la figura de su hija, Marguerite, sin la intervención de Paul Jones, quien consigue, con una actuación de extraordinaria generosidad, que Marguerite se case por amor sin renunciar al orden social que su clase le impone. El sacrificio de la madre a causa de la honra, ya no tiene que repetirlo la hija, que logra permanecer integrada en la sociedad, sin renunciar al amor[15]. Los temas del honor familiar y la honra femenina, la mujer dividida entre su corazón y el deber, expresados -insistimos- en el personaje de la marquesa...

---

[12] "la hiérarchie des rangs, puissante jusqu'en face de la mort" (Dumas 1874: 132).

[13] "vous avez un coeur de bronze, madame, insensible à toute espèce de crainte, hormis celle que Dieu vous a mise dans l'âme pour remplacer le remords" (Dumas 1874: 75).

[14] "les questions de rang et les convenances de fortune décidaient en général des alliances entre maisons nobles" (Dumas, 1874: 105)

[15] La novela es aún más explicita, si cabe, al afirmar: "Quant à Marguerite, la future épouse, on s'était contenté de lui faire part de la résolution prise, sans lui demander son consentement, et à peu près comme on signifie au coupable le jugement qui le condamne à mort" (Dumas 1874: 44).

> L'honneur d'une des plus nobles familles de France! Ma vie passée, ma vie à venir; ces papiers, c'est moi, c'est plus que moi, c'est mon nom, celui de mes enfants! Et tu sais ce que j'ai souffert pour garder ce nom sans tache! (Dumas 1843: 374)

...han cambiado o deben cambiar: éste es el postulado de Dumas[16].

El protagonista, Paul Jones, hijo ilegítimo de la marquesa y, por ello, solitario melancólico, no es menos un ser noble que proclama el valor absoluto del amor, frente a las convenciones sociales[17] y el valor supremo de la libertad: "c'était l'Océan immense et sans bornes qu'il fallait à notre aventureux et poétique marin" (Dumas 1874: 185-186). Por esta razón, lucha a favor de la libertad americana frente a Inglaterra: "L'Amérique, par son affranchissement, avait préparé la France à sa révolution" (Dumas 1874: 183), también al lado de Catalina de Rusia, para defender la libertad de Grecia: "celui qui venait d'accomplir l'affranchissement de l'Amérique rêva le rétablissement des républiques de Sparte et d'Athènes" (Dumas 1874: 184-185).

Sin embargo, Paul, al final de la obra, va a continuar con su vida solitaria y aventurera; para el lector o espectador, Paul queda asociado a la distancia y al encanto que a ésta se le asocia: Paul es el que llega de una tierra remota y el que marcha para emprender un viaje a un punto geográfico apenas conocido, pero juzgado de antemano insólito, singular y atrayente. Acepta, implícitamente, los valores de una sociedad en la que no tiene lugar (Paul Jones es la imagen del *excluido*), a pesar de su valor y de su genio excepcionales (imagen fidedigna del hombre romántico). Estamos, pues, ante lo que podríamos denominar una "moralité de salon": Paul es noble de alma (no ambiciona glorias materiales) y, por ello, renuncia a la nobleza social. En cambio, la ambición (muy terrenal) del conde Emmanuel, el heredero legítimo según la ley, queda desdibujada y triunfa al final, gracias a la generosidad de su hermano bastardo. No hay choque de clases aunque se pongan de manifiesto las mezquindades de la moral convencional (especialmente el egoísmo, los tabúes y la hipocresía).

Entrando en el corpus de las traducciones, veremos cómo se vertieron estas ideas. Un primer detalle se observa ya en los títulos

[16] La forma novelística del drama, *Le Capitaine Paul*, permite a Dumas ser más contundente. Afirma allí que el honor es "un mot sans définition, comme le mot Dieu. Dieu aussi c'est Dieu, et chacun se fait un Dieu à sa manière" (Dumas 1874: 15).

[17] Dice Paul a Lusignan: "vous ne pouvez être un infâme, étant si brave!" (Dumas 1874: 42).

escogidos. Dumas escoge un nombre propio, Paul Jones, y empieza así tímidamente a recrear en teatro el género histórico narrativo de un personaje que habría sido real[18] (género en el que se especializará a partir de 1844). Los títulos de las traducciones españolas son mucho más ambiguas en este sentido: *Pablo el marino,* para Bretón, *El marino,* simplemente, para Escosura[19]. Con toda probabilidad, las razones del cambio residen en el hecho de que, para los traductores, lo esencial no es lo histórico, sino los temas de la honra femenina y la explosión sentimental que gira sobre afectos tan románticos como la falta, la culpa y la rehabilitación. Este éxito de Dumas, en nuestro país, por su vertiente sentimental es corroborada por Larra, en su comentario crítico a *Teresa,* cuando afirma:

> Dumas tiene menos imaginación [que Hugo], en nuestro entender, pero más corazón: y cuando Víctor Hugo asombra, él conmueve: menos brillantez por tanto, y estilo menos poético y florido; pero, en cambio menos redundancia, menos episodios, menos extravagancia; las pasiones hondamente desentrañadas, magistralmente conocidas y hábilmente manejadas, forman siempre la armazón de sus dramas; más conocedor del corazón humano que poeta, tiene situaciones más dramáticas, porque son generalmente más justificadas, más motivadas, más naturales, menos ahogadas por el pampanoso lujo del estilo. En una palabra, hay más verdad y más pasión en Dumas, más drama.

Aunque quizás conviene recordar que Bretón no tiene una clara sensibilidad romántica, sino más bien costumbrista o burguesa, es muy poco antes de la traducción de *Pablo el marino* cuando escribe su obra más "romántica": *Muérete y ¡verás!* (1837). Este sentir más burgués de Bretón habrá que tenerlo en cuenta para entender las características de su traducción, como veremos seguidamente. Por lo que se refiere a Escosura, su obra literaria propia demuestra unos gustos marcados por la novela histórica (Carnero 1997: 634-635).

---

[18] "Le capitaine Paul d'Auray, fils naturel du comte de Morlaix et de la marquise d'Auray. Paul Jones (1747-1792). Il est effectivement né a Kirkbean en Écosse. Dans la marine américaine, il combat les Anglais; il sert la Russie. Puis il meurt à Paris dans une extrême pauvreté" (Hamel-Méthé 1990: 130).

[19] En edición posterior ya aparecerá un título más completo aunque no completamente fidedigno: *Pablo Jones o el marino.* Drama en cinco actos, escrito en francés por el célebre A. Dumas y traducido al castellano por D. Narciso de la Escosura, Madrid, V. Lalama, 1852.

En los dos casos, se respetan los cinco actos del original francés. Pero hemos encontrado una supresiones de escena en la traducción de Escosura: éste traductor elude las escenas 5 y 6 del III acto que debió juzgar simplemente de complemento a la acción principal (no tienen estrecha relación con el tema principal) o quizás demasiado insultantes para los nobles provincianos que allí se pintan (en efecto, en ellas Dumas aprovecha para presentar, con bastante malicia[20], a los vecinos de los nobles bretones invitados a la boda)[21].

Los nombres de los personajes ofrecen cambios en las traducciones españolas: el conde Emmanuel se convierte en el conde de Marency (Bretón) y el conde de Blois (Escosura) respectivamente, es decir se respeta el origen francés de los personajes pero se cambian los apellidos originales escogidos por Dumas, sin que sepamos por qué. Los nombres de los criados se adaptan a la cultura española: el criado de la marquesa, Laffeuille, se convierte en Roberto (Bretón) y Patricio (Escosura) respectivamente; Jasmin pasa a Jazmín, en las dos traducciones[22]; Louis Achard deviene Luis Bremont para Bretón (sin cambios en la versión de Escosura). Si es lógico conservar los nombres franceses, pues la acción transcurre en ese país, no se entiende por qué se españolizan los nombres de los criados (personajes todos ellos meramente secundarios).

Otros cambios, como los que hemos visto para los nombres de los personajes, se entienden por las características del país de acogida de la obra. Es el caso de una réplica de carácter cultural, referida a la lengua en que han de hablar el capitán Paul y el conde Emmanuel (I,4). Escosura realiza un cambio que podríamos denominar "castizo"; así, cuando Dumas escribió "le français, monsieur; c'est la langue des explications courtes et concises" (1843: 319), Escosura adapta: "escogeré el español que es la lengua de las explicaciones mas concisas" (1839: 12). Bretón, en cambio, suprime este párrafo.

También ha resultado curioso observar cómo desaparece, en un proceder que resulta bastante habitual en la tradición traductora española decimonónica, la alusión a lo fantástico. La frase de Dumas: "Laissons

[20] Un noble que tiene una curiosa manera de cazar patos (escena 5), otro que ha ido a Nápoles y no ha visitado nada de la ciudad (escena 6)...

[21] Escosura también suprime la réplica de Lectoure: "Ce sera un grand désappointement pour cette pauvre madame de Chaulnes..." (1839: 346), referencia a una posible enamorada de este personaje, seguramente porque no debía creerla necesaria para la evolución de la intriga. Similar motivo debió presidir otra supresión: "Madame de Meulan en est morte" (1839: 351).

[22] De forma similar, razones fonéticas explican el paso del nombre propio Lusignan a Lusiñan.

donc la poésie et le fantastique aux auteurs de romans et de tragédies" (1843: 383), se convierte en "la poesia está reservada para las tragedias y las novelas" (Bretón 1839: 66) y (más cambio aún), en "Vivimos en un mundo muy positivo" (Escosura 1839: 74). Otra elisión de matiz parecido se refiere a un aspecto que podríamos llamar premonitorio (los presentimientos). Esta vertiente ofrece dos soluciones distintas en las respectivas traducciones. Dumas relata que el joven Paul, en cierta forma, presiente la muerte de su padre, Molraix: "J'ai souvent pensé que l'enfance avait des pressentimens de l'avenir; l'enfance et la vieillesse sont près de Dieu!" (Dumas 1843: 338).

Esta réplica será suprimida por Escosura (que debió considerarla, como antes la alusión a lo fantástico, fuera de la órbita de *lo positivo*) pero no por Bretón, que debió apreciar como un rasgo muy religioso, la alusión a la divinidad, reino de lo sobrenatural.

Otros cambios o supresiones se explican asimismo por las tradiciones religiosas del país de recepción. Una obra como *Paul Jones*, en la que las cuestiones del matrimonio por amor y los hijos nacidos fuera del matrimonio son tan importantes, conllevará que nuestro análisis se haya fijado especialmente en cómo se han traducido o adaptado las nociones que hacen referencia a los sentimientos, muchas veces indisolubles de las convenciones sociales. En efecto, el artículo de E. Allison Peers ya demostraba que muchas de las reseñas sobre las obras teatrales de Dumas le atacaban por "immorality" (1936: 558). Nuestro análisis corrobora la afirmación del crítico inglés.

Los cambios más significativos se encuentran en la traducción de Bretón. Éste suprime la referencia de Dumas a la noche de amor entre Margarita y Lusiñan y el posterior nacimiento de un hijo (I, 4 y 5), por lo que en el último acto, la referencia de Marguerite a "sacrifier mon fils" (1843: 379), se cambia por "hay un hombre á quien he hecho un juramento delante de Dios (Bretón 1839: 62), es decir, el núcleo de la ficción se reduce a un enamoramiento platónico, no a un hijo fruto del amor y nacido fuera del matrimonio y, con este proceder, los bellos párrafos de Dumas sobre el amor maternal también desaparecen en Bretón, aunque no en Escosura, que sigue fielmente al autor francés.

Con esta forma de traducir, se pierde una noción fundamental para Dumas: el que la historia humana se repite pero los hombres, gracias a su progreso, pueden evitar los errores cometidos por sus antepasados, concepción optimista cuyo matiz queda elidido en la traducción de Bretón.

También, seguramente, para evitar chocar a las tradiciones españolas, Bretón suprime las réplicas que aluden a la boda de Marguerite justo después de la muerte de su padre: "La chapelle du château est trop étroite pour contenir à la fois les fiançailles de la fille et les funérailles du père" (Dumas 1843: 378).

Otro cambio, de matiz moral[23], lo encontramos en la modificación de Bretón (no ocurre así en Escosura): "Je serai à toi ou a la tombe" (Dumas 1843: 321) por "Tuya, tuya hasta la muerte!" (Bretón 1839: 11). De forma similar, también Bretón acorta la escena en la que Margarita confiesa a Lectoure su amor por Lousignan (III,2). En la misma escena, suprime totalmente la clara afirmación de Lectoure al matrimonio como un contracto, en el que no hay lugar para el amor: Bretón convierte esta cuestión en tabú con su traducción; nos encontramos con una intervención de Lectoure muy *dura* (lo que no es el caso en el original francés), ya que éste afirma, en la versión de Bretón: "Hay obligaciones muy sérias de ambas partes para pensar en deshacer esta boda... Vuestro hermano me ha dado palabra de que sereis mi esposa, y lo sereis..." (1839: 36).

En Dumas, la réplica de Paul, admirado ante la sinceridad de Marguerite, dispuesta a confesar a su futuro esposo que ama a otro hombre, del que tiene un hijo, es contundente: "Laissez-moi vous adorer", a lo que Marguerite responde: "vous êtes bon, et je crois que c'est Dieu qui vous envoie" (1843: 344). En cambio, a Bretón sólo le sugiere un: "Bien" (1839: 31), suprimiendo la admiración y el cariño expresado entre ambos personajes, por la sinceridad con la que defienden sus sentimientos.

En la misma estela, Bretón (pero no Escosura) suprime la réplica del marqués de Auray cuando éste afirma a su hija "tu n'auras pas le courage" (Dumas 1843: 361) de cuidarle día y noche, dado su estado de locura: otro *tabú* incuestionable en la sociedad española, el amor paterno-filial. Está claro que la versión de Bretón es mucho más conservadora que la de Escosura: en ambos casos hay una opción moral clara, Bretón suprime todo lo que le parece contrario más contrario las tradiciones establecidas, mientras que Escosura sigue más fielmente el original francés. Ha sido curioso, sin embargo, constatar una supresión de Escosura en el final de una réplica de Paul, a su madre, la marquesa: "Dieu vous rende dans l'éternité le bonheur que vous avez éloigné de

[23] Como señala D. Jiménez, a propósito de las representaciones de Dumas en Valencia, "se pone de manifiesto el fin moral de las obras" (1995: 160).

vous et des autres!" (Dumas 1843: 340); en este caso, Paul, abandonado por su madre como hijo ilegítimo, la perdona sinceramente; la supresión de Escosura es difícil de interpretar: ¿está tomando partido contra esta madre tan aferrada a las convenciones del mundo a las que da más importancia que al amor maternal y le niega así la felicidad eterna, puesto que ya no la tendrá en la vida terrena?. Precisamente, la presentación de las obligaciones filiales fueron la cuestión que más escandalizaron a Harztenbusch (1839) del drama que estamos comentando:

> ¿por qué inexplicable contradicción [el censor] no ha reparado que en esa misma fábula de Pablo el Marino hay un pensamiento que cunde por todo el drama, y que puede ser tachado de inmoral en grado eminente, de subversivo, de atentador contra los principios en que la sociedad afirma su base? ¡Pues qué! ¿No debiera un rígido moralista anatemizar indignado la creación de los dos personajes del marqués de Auray y su desleal esposa que aparecen en el drama de Dumas constantemente humillados en presencia de sus hijos? ¿Así se recata la autoridad, la dignidad paterna? ¿Cómo el censor de teatros ha autorizado con su firma la representación de una obra escénica capaz de aflojar los vínculos de amor y respeto que unen á la juventud con los autores de su existencia?

Evidentemente, no podemos responder a esta pregunta. Como hipótesis podemos suponer que el censor debía encontrar mucho más criticable el adulterio y los hijos ilegítimos que la autoridad paterna.

En definitiva, por las reducciones operadas por Bretón, no podemos sino compartir la opinión que habla del "intento de Bretón de moralizar el drama francés, que él identificó con los escritos de Hugo y Dumas, juzgados como ejemplos peligrosos para el público español" (Carnero 1997: 360). F. Lafarga (1991: 164) también ha reflexionado sobre "la actitud a menudo timorata y más que comedida de Bretón" en el momento de traducir a Beaumarchais. El análisis que nos ocupa confirma esta idea aplicada a la traducción de *Paul Jones*.

En el proceso de la traducción también he analizado otro tipo de detalles que permiten vislumbrar el nivel cultural del país de acogida. Las alusiones a personajes históricos (Enrique IV, Luis VII -III,1-, Luis XVI y Luis XVI/María Antonieta, M. de Vaudreuil) son respetadas, así como las alusiones a hechos históricos (la batalla contra los ingleses en White-Haven). Tampoco hay cambios por lo que se refiere a las localizaciones espaciales (Bretaña, Cayenne, Nueva York...); en la traducción de Bretón se respeta la cita de Groenlandia y Laponia (1839: 33) como sinónimo de

país lejano y exótico (III,1), mientras que en la traducción de Escosura se escribe únicamente el de Laponia (1839: 41). En todos los casos se españolizan los nombres propios más conocidos, como manda la tradición traductora del momento.

Más ricas de interpretación son las alusiones literarias. Se traducen (y españolizan, como en el caso precedente) las referencias literarias de Dumas a Ezequiel (IV,3), Virgilio, Horacio, Homero, Esquilo y Platón y el estilo arquitectónico de Felipe Augusto (III,1). Aunque Bretón (no Escosura) suprime las réplicas de Lectoure: "vous parlez comme Clarisse Harlowe" (1843: 349) y la siguiente "Diable, mais c'est de la bergerie, cela..." (1843: 349), y que Escosura traduce como: "Qué diablo!... esto parece una pastorela..." (1839: 44) que, quizás, debieron juzgar poco claras para el público español al que se dirigía la traducción.

Otra referencia de carácter cultural se encuentra en la referencia del personaje de Lectoure a Barbe-Bleu para definir a un hermano en extremo celoso (III,1): Bretón escribe "Venís echándola ahora de hermano del tiempo del rey Luis onceno?" (1839: 34), mientras que Escosura escribe "estos hermanos son el diablo" (1839: 42). Estos ejemplos son buena muestra del quehacer de ambos traductores por adaptar hechos culturales ajenos a las costumbres del propio país, y de paso dejar constancia de los niveles culturales y sociales del momento.

Otra cuestión continúa sorprendiéndonos: ¿por qué dos traducciones el mismo año?... No hemos podido dar con la respuesta[24].

En conclusión, desde el punto de vista literario, la traducción de Escosura es mucho mejor y mucho más fiel que la de Bretón. Sabemos que éste no se sentía muy satisfecho de la mayor parte de sus traducciones (¿es ésta la causa de firmar con seudónimo y de que no aparezca esta obra en los primeros catálogos de obras traducidas por Bretón?), realizadas a veces muy rápidamente[25], "sencillamente por necesidad, por asegurarse unos ingresos rápidos y fáciles" (Dengler 1991: 168). Además su traducción de *Paul Jones* se inscribe en la corriente

[24] En el curso del coloquio, Patrizia Garelli, de la Università di Bologna, sugirió que quizás la razón residió en una especie de "apuesta" entre ambos escritores. Si ello fue así, Bretón perdió, pues su versión deja mucho que desear.

[25] Creemos que son sencillamente errores los siguientes casos: la réplica de Marguerite: "Laissez-moi baiser vos mains, monsieur" (Dumas 1843: 342) convertida en: "dejadme abrazar vuestras rodillas" (Bretón 1839: 30). Otro caso similar: "monsieur le baron, pardonnez" (Dumas 1843: 360), convertida en: "vos, barón, disimulad" (Bretón 1839: 44).

existente en el fenómeno traductor de la época que "suponía la alteración de aquellos elementos estéticos, morales o ideológicos que pudieran atentar contra las ideas imperantes y los gustos del momento. [...] De hecho, su progresiva moralización, así como la regularización de su estructura y la «limpieza» del lenguaje, evitando todo tipo de alusiones escabrosas y ambiguas, son algunas de sus características más comunes" (Carnero 1997: 269[26]), aunque no deja de ser curioso pues Bretón se opuso, en varios de sus artículos, a este proceder ya que suponía conocer desfigurada la obra de un autor[27]. Sin embargo, no es lo mismo teorizar que poner en práctica unas ideas. Bretón se muestra más fiel a sus presupuestos morales, que al pensamiento de Dumas, mucho mas respetado, éste, por Escosura. No podemos, pues, hablar a la ligera de la censura de la época, que dio paso a la versión de Escosura: en el caso de Bretón tenemos que pensar en autocensura.

En cuanto a la escritura y estructura de la traducción (léxico, morfosintaxis, nexos...) ésta es bastante literal (exceptuando los cambios consignados).

Por lo que se refiere a los presupuestos románticos, medio caballerescos (noble sacrificio de Paul Jones por servir a su hermana, acción individual del personaje, matrimonio por amor: singular importancia de las emociones, ruptura del yo -Paul Jones- con la sociedad y unión de éste con el mundo natural marino, que ennoblece al personaje a la par que supone su unión mística con la divinidad, libre de las falsas convenciones de la vieja sociedad corrompida), éstos van a verterse en la traducción de 1839, situada cronológicamente en el período del segundo Romanticismo español, si bien, seguramente, las razones últimas de la aceptación de *Paul Jones* en España hay que buscarlas en su contenido melodramático (moraleja final feliz, presentación de una situación extrema, inverosímil, a la par que realista por la época contemporánea de la acción y el origen de los personajes), que tenía bastante relación con las novelas populares que solían leerse por entonces: en efecto, el público quiere ir a divertirse (no sufrir), quiere asistir a historias amorosas casi domésticas que le hacen sentir, que le hacen emocionar...

[26] También ha estudiado este fenómeno Álvarez Barrientos (1995).
[27] Artículos publicados en el *Correo literario y mercantil.*

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. 1995. "Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX", en *El siglo XIX... y la burguesía también se divierte,* Puerto de Santa María, Ayuntamiento, 27-39.

CARNERO, Guillermo. 1997. *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I),* Madrid, Espasa-Calpe.

DENGLER, Roberto. 1991. "Alcance de las traducciones de obras francesas en los repertorios teatrales madrileños entre 1830 y 1850", en R. Dengler (ed.), *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez,* Salamanca, Universidad de Salamanca, I, 161-169.

DUMAS, Alexandre. 1843. *Théâtre complet,* París, Librairie de Charles Gosselin.

DUMAS, Alexandre. 1874. *Le Capitaine Paul,* París, Calmann-Lévy.

GENGEMBRE, Gérard. 1999. *Le théâtre français au 19e siècle,* París, Colin.

HAMEL, Réginald & Pierrette MÉTHÉ. 1990. *Dictionnaire Dumas,* París, Guérin.

HARZTENBUSCH, Juan Eugenio. 1839. "Revista dramática", *El Corresponsal,* 12 de junio.

HERRERO SALGADO, Félix. 1961. *Cartelera teatral madrileña I: años 1830-1839,* Madrid, CSIC ("Cuadernos bibliográficos", III).

HERRERO SALGADO, Félix. 1963. *Cartelera teatral madrileña II: años 1840-1849,* Madrid, CSIC ("Cuadernos bibliográficos", IX).

JIMÉNEZ, Dolores. 1995. "Las representaciones del teatro de Dumas padre en Valencia (1840-1852)", en Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción,* Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 151-162.

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

MONTESINOS, José F. 1980. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX,* Madrid, Castalia (4ª ed.).

PEERS, A. Allison. 1936. "The vogue of Alexandre Dumas père in Spain: 1834-1842", en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscellània d'estudis literaris, històrics i lingüístics,* Barcelona, II, 553-578.

SCHOPP, Claude. 1997. *Alexandre Dumas. Le génie de la vie,* París, Fayard,.