

EL PROBLEMA DE LA AUTORÍA EN LA PRENSA ROMÁNTICA: APUNTES SOBRE DESATINOS, ERRATAS E «IMPOSTURAS»

Piero MENARINI
Universidad de Bologna, Italia

Durante la elaboración, y en los últimos años la reelaboración, del catálogo del teatro romántico¹, uno de los problemas más importantes que hubo que solucionar fue, y en algunos casos sigue siéndolo, el de la atribución de la autoría de muchas obras teatrales que, tanto en la prensa periódica como en las ediciones, aparecen faltas de los nombres del autor o del traductor, o bien ofrecen nombres que, de momento, definiré simplemente como ficticios.

En principio se trata de obras traducidas (arregladas, adaptadas, imitadas, etc.), en resumidas cuentas no originales, de las que las reseñas o también las propias portadas impresas callan uno o ambos nombres, a veces incluso omitiéndolos *tout court*, otras veces poniendo nombres postizos (no me refiero, evidentemente, a los seudónimos), o bien sustituyendo el nombre del verdadero autor/traductor con otro. Desde luego en determinadas ocasiones, y sobre todo en la prensa periódica, cabe la posibilidad de que se trate de simples erratas de imprenta o de una equivocada interpretación caligráfica por parte del tipógrafo; sin embargo, me parece poder afirmar que en la mayoría de los casos hay que vislumbrar una cierta intencionalidad, cuyas causas varían caso por caso. La casuística es realmente amplia, así que lo mejor es proceder a través de ejemplos concretos.

¹ P. Menarini-P. Garelli-F. San Vicente-S. Vedovato, 1982. *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*, Bologna, Atesa Editrice.

Identidad equivocada por error de transcripción

Es quizá la tipología más frecuente en la prensa diaria. Un ejemplo: el cartel que anunciaba el estreno sevillano (y nacional) de *Isabel de Baviera o París en 1418* (1-II-1837) aseguraba que

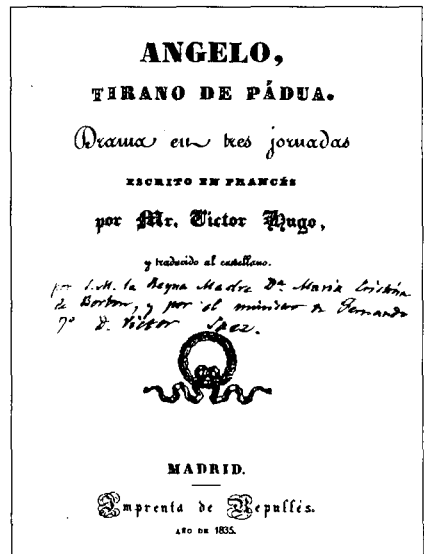
la Empresa [del Teatro Principal...] ha hecho venir de París y traducir expresamente [este nuevo...] drama en 5 actos de la escuela moderna, escrito en francés por Mr. Loervi, poeta y actor del teatro de aquella corte, y traducido por D. Narciso de la Escosura. (cf. Palenque 1998, pág. 139)

Ahora bien, el cartel contiene varias inexactitudes: la que nos interesa aquí es que el drama en cuestión, *Perinet Leclerc ou Paris en 1418* (1832), fue escrito por el conocidísimo Auguste Anicet-Bourgeois, quien aprovechó la colaboración del menos conocido Joseph Lockroy. Es evidente que el anónimo realizador del cartel no tenía información acerca del primer autor, muy conocido también en España, y que al transcribir el apellido del segundo, quizá escrito apresuradamente, con letra poco clara y creo que también con errores (por ejemplo la y final debía ser una i), lo deformó en el inverosímil *Loervi*.

Identidad desconocida por omisión intencional

En principio, cuando se trata de la prensa periódica, la omisión de los nombres del autor o del traductor puede significar simple descuido o ignorancia de parte del periodista que realiza la reseña. Sin embargo, cuando la ausencia se produce en las portadas de las obras impresas, entonces hay que sospechar que se trata o de algún tipo de rémora para determinados nombres o bien, al contrario, de intentos algo embusteros de parte del editor para ocultar el verdadero autor.

Un ejemplo de anonimato, quizá el más interesante que he encontrado, es el que afecta la traducción del drama en 3 actos *Angélo, tyran de Padoue* (1835), de Víctor Hugo, que en España se estrenó y editó en el mismo año con el título *Ángelo, tirano de Padua*. Tanto en las reseñas como en la portada de la primera edición (Madrid, Repullés,



1835) y en los apuntes que se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid, destaca la falta de cualquier elucidación acerca de la identidad del traductor; y esta ausencia es aún más llamativa porque en aquellos años la traducción de una obra del célebre Hugo implicaba algún prestigio. Ahora bien, en la portada de uno de los ejemplares de la Biblioteca del Teatre de Barcelona (Catálogo Sedó, sign. 62137), a continuación del sintagma «[drama] traducido al castellano», una nota de mano de Aureliano Fernández Guerra y Orbe reza: «por S.M. la Reyna Madre D^a María Cristina de Borbón, y por el ministro de Fernando 7^o D. Víctor Saez». En este caso el anonimato sería pues una especie de censura prudencial, por tratarse de dos traductores demasiado importantes: la regente y ex-ministro de Fernando VII (además de ex-confesor del rey y ex-obispo de Tortosa)².

Obras de autores poco conocidos atribuidas a autores afamados

Sin embargo, hay otra casuística mucho más interesante que es la de las falsas atribuciones de autoría; en este caso también caben dos posibilidades que sean el fruto de simples equivocaciones, o bien, al contrario, que se trate de «imposturas», es decir de atribuciones deliberadamente inexactas hechas con un propósito «lucrativo». Es sobre todo de este último aspecto del que nos vamos a ocupar a partir de ahora, pues representa la prosecución de una mentalidad muy bien conocida ya desde el siglo XVII (véanse por ejemplo los célebres casos relacionados con Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, etc.) y que continúa hasta en nuestros días.

Sobre todo a partir de los años treinta y cuarenta, y prosiguiendo a lo largo de todo el siglo XIX, las falsas atribuciones de obras de autores poco conocidos en España a otros de renombre, son tan frecuentes que me atrevería a hablar de un verdadero hábito, casi un fenómeno nacional. Es interesante observar que ciertos nombres, como los Eugène Scribe, Alexandre Dumas, Víctor Hugo, Bouchardy, etc., se usaban con gran ligereza tanto en la prensa diaria y en las portadas de las ediciones madrileñas, como, y quizá más aún, en los plazas teatrales menores, como Valencia, Sevilla o Málaga, donde al parecer había menos control y por lo tanto en aquellos lugares aparecen las imposturas más descaradas. Vamos a ver unos ejemplos.

² Ya Palau y Dulcet, en una nota a la segunda edición de *Ángelo* (Madrid, Repullés, 1841), aclaraba que: «La traducción en prosa se debe a Saenz [sic]» (Palau 1953, VI, pág.667b).

a) *Falsas atribuciones a Scribe*

La fecundidad de Scribe se había vuelto, ya en los años treinta, casi en una broma; como es sabido, este autor que escribió en Francia casi un millar de obras, en España resulta autor de... mil quinientas, pues se le atribuía toda obra cuya paternidad era desconocida, ciertos de que *podía* ser realmente suya y de que, además, utilizando su nombre se vendería mejor que anónima. Así que no cabe duda de que, además de ser Scribe el autor de hecho más traducido hasta mediados del siglo XIX, su nombre fue también el más explotado por la prensa y las portadas de la época.

He aquí una muestra de obras estrenadas y/o editadas en España entre 1830 y 1850 que se atribuyeron sin razón alguna a nuestro escritor³: *A un tiempo hermano y amante* (1848, prensa); *Antes que todo el honor* (1848, edición); *Una ausencia* (1840, prensa); *Deshonor por gratitud* (1846, edición); *En el pecado la enmienda* (1841, edición); *Una estocada* (1849, prensa); *La hija del platero* (1845, prensa); *El honor de un soldado* (1848, edición); *La perla de Barcelona* (1844, prensa); *Un ramillete, una carta y varias equivocaciones* (1839, prensa); *El rey hembra* (1849, edición); *La toca azul* (1845, prensa).

b) *Falsas atribuciones a Dumas*

El 9-I-1838 se estrenó en Sevilla el drama histórico en 4 actos *Jacobo II*, que la prensa local atribuyó a Alexandre Dumas (cf. Palenque 1998, pág. 140). Dudo mucho que se trate de una simple equivocación, puesto que es traducción de un drama histórico bastante conocido, *Jacques II* (1835), de Émile-Louis Vanderburch, que se representaba también con el subtítulo *Rey de Inglaterra* y cuya traducción (debida a Ventura de la Vega) se había estrenado en Madrid el año anterior con mucho éxito. Es posible que la prensa sevillana aprovechara el hecho de no haberse aclarado/divulgado en Madrid la autoría de la obra, para atribuirle arbitrariamente al dramaturgo más en voga en aquel momento, pues aunque Vanderburch fuera muy querido por el público ya no era tan atractivo como Dumas.

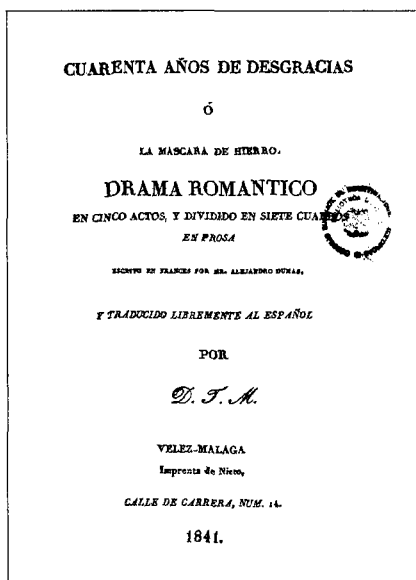
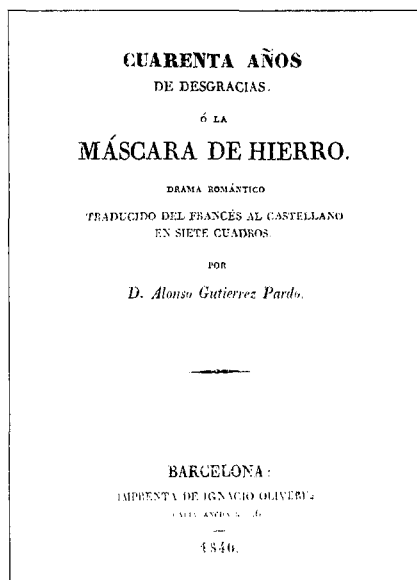
Más embrollado es el caso –que habrá que estudiar detenidamente– de dos traducciones casi coetáneas, que llevan idénticos título y subtítulo y que no tienen coincidencia alguna con ningún drama francés de la época: *Cuarenta años de desgracias o La máscara de hierro*⁴. La primera versión se publicó en Barcelona

³ Pongo los títulos por orden alfabético; entre paréntesis indico primero la fecha del estreno español y luego si la autoría aparece en la prensa periódica o en las portadas de las ediciones.

⁴ Escribe Palau en su *Manual*: «El autor de la célebre obra *La máscara de hierro* es Mme. E. Ladourette (sic)». Este comentario contiene muchos errores: no se trata de una Mme. sino de un Mr.,

en 1840 (Imprenta de Ignacio Oliveres) y su traductor es Alonso Gutiérrez Pardo. Ni en la portada ni en el interior de la edición se declara el nombre del autor, pues sólo se dice «drama romántico traducido del francés al castellano en 7 cuadros». Lo único que he conseguido comprobar en mis investigaciones, es que ya se había estrenado tres años antes en Valencia. Hasta aquí nada de extraordinario. Sin embargo, en 1841 se publicó otra versión, realizada por J. M. (Vélez-Málaga, Imprenta de Nieto), cuya portada aclara: «drama romántico en cinco actos, y dividido en siete cuadros, en prosa, escrito en francés por Mr. Alejandro Dumas». De hecho se trata de un arreglo tanto de la versión anterior –de la que guarda, hasta cierto punto y sin declararlo, la estructura, los títulos de los cuadros y la mayor parte del texto–, cuanto de otra obra, que es evidentemente el modelo francés común que tuvieron ambas traducciones, aunque lo utilizaron de manera diferente. Sin embargo, ese modelo no puede ser Dumas, quien no escribió este drama, aunque sí se ocupó de la leyenda o misterio de la máscara de hierro, pero sólo en la conocidísima tercera parte de la saga de *Les trois mousquetaires*, titulada *Le Vicomte de Bragelonne*, publicada en 1848-1850.

La realidad es que Gutiérrez Pardo adaptó un drama en 5 actos y en prosa, *L'homme au masque de fer* (1831), de Auguste Arnould y Narcisse Fournier, que



cuyo apellido correcto es Ladoucette (Edmond), quien efectivamente escribió *Le masque de fer*, pero no se trata de un drama, sino de una novela que, finalmente, se editó en 1896.

había permanecido desconocido en España, creo que por razones de censura política, hasta la llegada del Romanticismo. Esta primera versión es pues «inocente», puesto que la única acusación que se le puede hacer es la omisión del nombre de los autores. En cambio, la versión de J. M. demuestra doblemente su mala fe, en primer lugar porque no confiesa su procedencia de la versión de Guitérrez Pardo; en segundo lugar porque atribuye el drama original a Dumas, nombre evidentemente más llamativo en la España romántica que los de los verdaderos autores. Queda por explicar el por qué J. M. no ha utilizado el título original, sino el de la versión anterior, tan identificable.

c) Falsas atribuciones a Hugo

Víctor Hugo es quizá el autor al que se refieren las «estafas» más interesantes y, en cierto sentido, descaradas que he encontrado.

En fecha 14-IX-1836 se lee en el *Diario de Avisos de la Ciudad de Valencia*:

Teatro Principal de Valencia. Hoy se ejecutará el drama romántico en 5 actos de Víctor Hugo y puesto en castellano por D. José Espronceda: *Clotilde*. Seguirá un baile nacional.

Ni Hugo ni Espronceda tienen relación alguna con el drama original (*Clotilde*, 1832) que dio la fama a sus autores, Frédéric Soulié y Adolphe Bossange, y cuya traducción, realizada por Faustino y Guillermo Poza, se había estrenado en el Teatro de la Cruz de Madrid el año anterior (14-XII-1835). Es posible que el anónimo gacetillero del *Diario de Avisos*, aprovechándose de que la edición de Tomás Jordán (Madrid, 1836) no llevaba los nombres ni del autor ni del traductor, decidiera, de manera por lo menos atrevida, identificarlos con dos de los escritores sin duda alguna más afamados en aquel momento⁵.

Sin embargo, el caso fraudulento quizá más descarado es el de la atribución a Víctor Hugo de un drama titulado *Cromwell*, estrenado en el Teatro Principal de Sevilla el 11-V-1838, en la traducción de Juan Pérez y Castillo. El cartel que anuncia el estreno (cf. Palenque 1998, pág. 150) no deja lugar a dudas, pues hace repetidas veces referencia al nombre del célebre dramaturgo y hasta ofrece –junto con una significativa cantidad de pormenores, como por ejemplo los títulos del prólogo («El último día de popularidad») y de cada acto– una breve síntesis crítica: «En cuanto al mérito literario de esta obra, el mejor elogio es el nombre

⁵ Recordemos que en 1836 Soulié no tenía aún la fama de la que gozó también en España en los años cuarenta. En cuanto a los hermanos Poza, eran y son perfectamente desconocidos, en cuanto la única mención que tenemos de ellos es precisamente ésta, que además aparece en una sola de las fichas de los ejemplares de la Colección Sedó.

TEATRO.

GRAN FUNCION EXTRAORDINARIA
PARA EL VIERNES 11 DE MAYO DE 1835.

A BENEFICIO DEL PRIMER ACTOR
DON JOSE TAMAYO.

Prescindiendo este que el agradecimiento es la prueba mas real del hombre, á pesar del corto tiempo que tiene el honor de presentarse á este respetabilísimo Público, no ha dudado en dedicarle la funcion siguiente, como muestra de gratitud por los favores que le ha dispensado.

Después de una brillante SINFONIA á toda orquesta, abrirá la escena el Drama nuevo original de Mr. Victor Hugo, y traducido del francés por D. Juan Perez y Castillo, titulado

CROMWELL,

Dividido en cinco-actos, y cada uno con su título particular.

1.º EL DIPUTADO Y EL MINISTRO. 2.º EL AMOR Y LA AMBICION. 3.º EL TRIUNFO DEL PARLAMENTO.
4.º LA ENTREVISTA NOCTURNA. 5.º LA ÚLTIMA NOCHE DE CARLOS I.º

A demás de estos cinco actos, tiene un prólogo, nombrado **EL ÚLTIMO DIA DE POPULARIDAD**, que aunque no es la parte más esencial del Drama, el traductor no ha creído deber pasarle en silencio, por no estar sin él bien preparado el fustalce y con las noticias oportunas para dicho fin. Ha suprimido alguno que otro trozo del original, con bastante vino, alguna que otra expresion acerbada, que apesar de estar perfectamente arregada por su Autor y mucho mas en boca de los republicanos legales del Siglo XVII, podría tal vez parecer un asunto teatro como no admitido en las conserubres de esta País, y como pedijos y lingüidos aquellos trozos para los que constantemente buasca un teatro oportuno. Todo conseruba la historia de Legisterra y las sucesos transcurren desde 1640 hasta 1660, así como el indómito carácter y el insolente fanatismo de **CROMWELL**, para que nos detengamos á describir su enlazado argumento. En cuanto al mérito literario de esta obra, el mejor elogio es el nombre conocido del autor, que nos plantó tambien á **HERNANI**, pudiendo asegurar sin embargo que se encuentra en ella un rasgo admirable de gusto, y sobre por el solo del mas virtuoso literato.

A continuacion de los señores **Marqués y don Félix Moreno**, se presentará **EL ANDUL PORTUGUÉS**. Seguirá la graciosa plega en un acto, original, de **D. Manuel Betton de los Herreos**, titulada

LOS DOS PRECEPTORES.

La abundancia de chistes mezclados en esta nueva produccion, hacen resultar el mérito de su conocido autor. En ella ejecutará dos varietales economicos y sumamente originales, que desempeñará con el mejor acierto los señores **Cubay y Tamayo**.

Concluyendo el todo de la funcion con un **BALLE NACIONAL**.
 Si esta agrada á sus favorecedores, se verán cumplidos los deseos de **J. T.** á las ocho.

Imprensa de D. M. de la Carrera.

conocido del autor, que nos pintó también un *Hernani*). Todo parece absolutamente legítimo, a no ser porque no puede tratarse del drama de Hugo por dos sencillas razones. En primer lugar el verdadero *Cromwell* no se estrenó ni en Francia, ni mucho menos en España, hasta el siglo XX (París, en la Cour d'honneur du Palais du Louvre, el 28-V-1956); en segundo lugar porque la obra presentada en Sevilla es una traducción de otro drama, cuyo autor es Étienne Cordellier-Delanoue, titulado *Cromwell et Charles I^{er}*, «drame en 5 actes, précédé de 'Un dernier jour de popularité', prologue en 1 acte», que se había estrenado en el Teatro de la Porte-Saint-Martin, en París, el 21-V-1835. Todo corresponde exactamente a la obra de Cordellier-Delanoue, a partir de los títulos de los actos declarados en el cartel. En este caso la mala

CROMWELL,


Drama en cuatro actos, y en prosa.

PRECEDIDO DE

La Popularidad de un Diputado,

PRÓLOGO EN UN ACTO,

Por Don Isidoro Gil.



MADRID, 1837.

Imprenta de los Hijos de Doña Catalina Anselmo,
 calle del Amor de Dios, número 7.

intención de todos los que tuvieron que ver con este estreno sevillano (empresario, traductor, periodistas, etc.) es evidente a partir de la maliciosa alteración del título mismo, que aparece reducido al nombre del protagonista como en el drama de Hugo. En honor a la verdad, hay que decir que también en Madrid, donde el drama se había estrenado el año anterior en la traducción de Isidoro Gil, se quitó la segunda parte del título, pero en ningún momento se dijo que su autor era Hugo. Por el contrario, la portada de la edición (Madrid, Imprenta de los Hijos de Doña Catalina Piñuela, 1837) es lo suficientemente ambigua como para hacer pensar que se trata de una obra original⁶.

d) Otros casos de falsas atribuciones

Un caso curioso y al mismo tiempo emblemático, es el que se refiere al traductor del drama *Un duel sous le Cardinal Richelieu* (1832), de Joseph Lockroy y Edmond Badon, que se estrenó en Madrid, Teatro de la Comedia, el 27-XI-1834 con el título *Un desafío o Dos horas de favor*. Algunos diarios madrileños atribuyeron la traducción a Ventura de la Vega (cf. *Cartelera* 1961, pág. 37), uno de los jóvenes traductores legítimamente más apreciados de España. De hecho toda la prensa atribuía el arreglo de la comedia a un cierto «Ramón de Arriala», nombre postizo que no podía relacionarse concretamente con nadie. Es evidente que algún periodista, enterado de que se trataba de un seudónimo, pero desconociendo la verdadera identidad de ese «Arriala», decidió revelar el misterio atribuyendo la traducción a un nombre importante. Lástima que, como se sabe, detrás de ese seudónimo se ocultaba en realidad otro joven, quizá aún más conocido y apreciado que Ventura de la Vega, es decir Mariano José de Larra.

Obras adaptadas, pasadas por originales

No hemos hablado hasta ahora de otra casuística, mucho menos frecuente, pero igualmente interesante por ser reveladora de cierta manera de actuar. Al contrario del antes mencionado Ventura de la Vega, quien adaptaba los textos que traducía de manera tan excelente que al final resultaban casi obras originales —a pesar de que él siguiera llamándolos «arreglos»—, hay casos de otros escritores, ya conocidos, quienes menos modestamente calificaban de originales obras que en principio no lo eran.

⁶ Permítaseme una pequeña erudición, que hace el caso aún más curioso. Según los especialistas (Glinel, págs. 512-513; Lecomte, pág. 114) parece no haber dudas acerca del hecho que, a pesar de haber firmado el drama impreso sólo Cordellier, la obra no es sino la reelaboración con variantes de un manuscrito autógrafa anterior de Dumas.

Un ejemplo. El 4-XII-1848 se estrenó en el Teatro del Príncipe la conocida y exitosa obra de José María Díaz, *Juan sin Tierra*; casi todos los periódicos que publicaron reseñas se mantuvieron fieles a lo que rezaba la portada, a saber: «drama original en cuatro actos y en verso». El mismo Díaz señalaba en una nota introductoria:

He escrito este drama teniendo presente la magnífica tragedia de Shecspeare (*sic*) y la no menos interesante de Ducis. He seguido en cuanto me ha parecido conveniente la disposición clásica que dio este último al asunto. Cada pueblo tiene sus gustos, como cada hombre sus caprichos. No sé si he acertado con la afición literaria del público español. He creído justas, indispensables las innovaciones hechas por mí, y a las que darán el valor y la importancia que se merecen, los que conociendo el verdadero estado de nuestras costumbres y de nuestra literatura, se tomen el trabajo de leer este drama. (Díaz 1848, pág. 3)

Sin embargo hubo unos cuantos críticos que se opusieron a esta afirmación de originalidad. Entre los muchos, recuerdo al anónimo periodista de *La Esperanza*, quien sin vacilaciones decretó lo contrario que su autor:

Lástima que no se pueda colocar como original esta obra: argumento y coordinación de muchas de sus escenas han seguido Shakespeare y Ducis, además del señor Díaz. (*La Esperanza*, Madrid, 4-I-1849)

Siguiendo las «pistas» confesadas por el mismo Díaz, el anónimo crítico «se tomó el trabajo» no sólo de leer el drama español (y la nota antes citada), sino también el de echar un vistazo a las dos fuentes referidas por el autor; y creo que tenía buenas razones cuando afirmaba que no se la podía «colocar como original». En efecto, un análisis comparado de los tres textos (cf. Civardi 1990-1991, págs. 58-65) ha demostrado que el acto IV de *Juan sin Tierra* es original, aunque no falten inspiraciones procedentes del correspondiente acto de *King John*⁷, mientras que los actos I, II y III son la adaptación casi puntual de la tragedia *Jean sans Terre ou La mort d'Arthur* (1791), de Jean-François Ducis, quien a su vez había refundido muy libremente la tragedia shakespeareana. Bastaría cotejar los dos textos, para darse cuenta de que además la obra de Díaz está más cerca de la traducción que de la imitación. Vamos a ver un ejemplo sacado del acto primero: se trata de la primera entrada en escena del protagonista de la tragedia. Escribe Ducis (I,2):

⁷ Compárese, por ejemplo, el monólogo de Juan sin Tierra antes de morir (IV, escena última) con el de King John (V, 7). Sin embargo puede decirse en general que el acto IV de Shakespeare confluye en el III de Díaz.

LE ROI

Sortez. De cette tour, Hubert, ma confiance
 Vous remit dès long-temps la garde & la défense.
 Vous, Névil, dans ce fort vous commandez sous lui:
(Il s'assied. Hubert & Névil prennent place à ses côtés.)
 Parmi ces prisonniers qu'il faut craindre sans doute,
 Il en est un sur-tout, amis, que je redoute.

HUBERT

Et qui?

LE ROI

Ce jeune Arthur, le fils de Godefroi,
 Ce seul fils de mon frère, & qui crut être Roi.

Así adapta/traduce Díaz la misma escena (I,4):

EL REY

Déjame solo. Hubert, de mi persona
 eres el guardador, y con guardarla
 mantienes el poder de mi corona:
 de esta prision el absoluto dueño
 te hizo mi voluntad. Nevil, al lado
 te coloqué de Hubert; oídme: hoy día
 busco un asilo entre vosotros...
*(Siéntase el rey; Hubert y Nevil hacen lo mismo;
 el Rey en medio de los dos.)* Brotan
 los traidores do quier, y su osadía
 llega a tal punto, que me infunde miedo
 la existencia de alguno que en la torre
 aprisionado está.

HUBERT

(Con disgusto e inquietud.) ¿Su nombre?

EL REY

Arturo,
 el hijo de mi hermano Godofredo.

Hay que recordar también que el de la originalidad de *Juan sin Tierra* llegó a ser un problema cuando, en mayo de 1849, «en el Teatro Español, la comisión de lectura, en un escrito firmado por Juan del Peral –viejo amigo y compañero de Díaz– calificó de ‘no original’ el drama» (González Subías 2004, pág. 292). Estalló un litigio que al final produjo la suspensión cautelar de las representaciones de la obra (*idem*). No sabemos exactamente cómo acabó la controversia; lo cierto es que, a la luz de los cotejos antes ofrecidos como simple paradigma de las estrechas conexiones entre la obra de Ducis y *Juan sin Tierra*, me parece evidente

que sería difícil desmentir cierto «fraude». En efecto, aquí no se trata de «tener presente [...] la disposición clásica» de Ducis, como eufemísticamente afirma Díaz en la advertencia, sino de traducción, a veces ni siquiera «libre», como reza la mayoría de las traducciones de la época. Sin embargo, creo que es posible evitar el fastidio de definir a toda costa la obra de Díaz como original o no original, puesto que a fin de cuentas puede tratarse de una variante del género refundición, tan difundido en España, y tan explotado en la época romántica.

Otro caso. Sabemos que ese enigmático e inquietante personaje que fue José Andrew de Covert-Spring, alias Josep Andreu i Fontcuberta, no gastaba ocasión en sus artículos teatrales para exaltar a Alexandre Dumas como el gran sacerdote del nuevo teatro, y de cuyos dramas hizo también traducciones. En la portada, por ejemplo, de la primera versión española de *Ricardo Darlington* (Madrid, Repullés, 1835), estrenado en el Teatro del Príncipe el 14-IX-1835, se lee: «Drama en cuatro actos, escrito en francés por Mr. Alejandro Dumas, y traducido al castellano»⁸. En realidad el nombre del traductor no aparece ni en la edición de 1835, ni en los *apuntes* de la Biblioteca Municipal. No obstante, es más que probable que fuera precisamente él, puesto que en aquella temporada trabajaba en Madrid, y el año siguiente, cuando el drama fue estrenado también en Barcelona (11-VI-1836), el nombre de Covert-Spring aparecía en todos los periódicos⁹.

Pero si el anterior no es sino uno de los muchísimos casos de traducciones anónimas, la situación diametralmente contraria es la que se presenta en otro trabajo del mismo escritor catalán: una obra en la que no aparece el nombre del autor original, sino sólo el de del traductor. Se trata de *Zelmiro*, «drama en cinco actos, imitado del francés, por D. José Andrew de Covert-Spring» (Barcelona, Juan Francisco Piferrer, 1835). Es ésta la única vez en la que Covert-Spring evita atribuir la paternidad de la obra a Dumas, y tampoco habla de «traducción», lo que en realidad es, sino de «imitación», dejando con ello entender que la obra no es «del todo» original, pero sí lo es en buena parte, puesto que solo se trata de una imitación (cf. Menarini 1995, págs. 94-101). En el sentido teatral corriente de la época, *imitar* equivalía a «inspirarse a», «tener en cuenta/a la vista», utilizar personajes o parte de una trama ya escrita, pero en situaciones distintas, etc. Por alguna razón que desconozco, en esta ocasión Covert-Spring no quiere ostentar el nom-

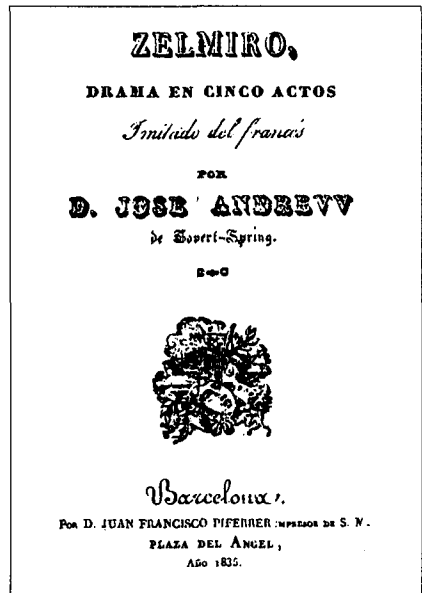
⁸ Es la traducción del drama *Richard Darlington* (1831), de *Dinaux* (seudónimo de J. F. Beudin, A. Dumas y P. P. Goubeaux).

En las demás traducciones Covert-Spring utilizó casi siempre otra definición: «traducido libremente» (cf. *El libertador* (1835), *El Duque de Braganza* (1835), *¡Chitón!* (1836), *El espía sin saberlo* (1836), *Napoleón lo manda* (1843), sintagma que en realidad no significaba otra cosa sino que se trataba de mera traducción; el adverbio se añadía por si acaso hubiese... errores de traducción.

⁹ También Rogers y Lapuente, *sub vocem* «Covert-Spring», atribuyen sin vacilar la traducción anónima de *Ricardo Darlington* a nuestro autor.

bre de Dumas, que en cambio utiliza en sus artículos a cada paso. Pero imagino que podría ser por cautela frente a una posible censura; tanto es así que el título mismo de *Zelmiro* nos impide en absoluto remontarnos al original, que es nada menos que el conocidísimo drama *Antony* de Dumas. Nuestro autor lo traduce casi literalmente, pero sustituyendo el nombre del protagonista con uno de sus predilectos, el muy «covertiano» *Zelmiro*, que es el protagonista de su único drama original, *Teresita* (cf. Menarini 1985, págs. 94-103).

Acabamos esta pequeña muestra de estafas románticas —que desde luego siguen a lo largo del siglo XIX— con una pequeña joya, ya tardía, que tuve la ocasión de encontrar hace años. Se refiere a una edición del libreto de Cammarano



para la ópera de Verdi, *Il Trovatore*, publicada en 1880. Lo curioso de este libreto consiste en tres elementos, que hay que considerar por lo menos extraños: primero, no aparece el nombre del editor, cosa totalmente rara, pues hace pensar en una impresión utilizada para alguna representación, o simplemente para lectura (en efecto no consta relación alguna con puestas en escena) y no para una edición; segundo, en una época en la que los libretos de óperas españolas seguían en italiano, es por lo menos curioso que se traduzca al castellano justo el título verdiano, ya muy conocido; tercero y último, el autor de la música no es Verdi sino Bellini, lo que podría ser un simple despiste, a no ser porque a la sazón Bellini era mucho más apreciado que Verdi en España.

BIBLIOGRAFÍA

- BOUTIN, Aimée, 2004. «Shakespeare, Women, and French Romanticism», *MLQ. Modern Language Quarterly*, LXV, 4 (2004), págs. 505-529.
- CARTELERA, 1961. Seminario de Bibliografía Hispánica, *Cartelera teatral madrileña. I: años 1830-1839*, Madrid, C.S.I.C. («Cuadernos Bibliográficos», III).
- CIVARDI, Paola, 1990-91. *Le traduzioni romantiche del «Riccardo III» in Spagna*, Universidad de Parma, Fac. de Magisterio, págs. 58-65 (tesis de licenciatura, dirigida por G. Caliumi y PÁG. Menarini).
- DÍAZ, José María, 1848. *Juan sin Tierra*, Madrid, Imprenta de la Sociedad de Operarios del mismo arte.
- GLINEL, Charles, 1898. «Théâtre inconnu», *Revue Biblio-Iconographique*, págs. 512-515.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis, 2004. *Un dramaturgo romántico olvidado: José María Díaz*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- LECOMTE, Louis Henry, 1902. *Alexandre Dumas, 1802-1870. Sa vie intime, ses oeuvres*, Paris, J. Tallandier.
- MENARINI, Piero, 1985. «Teresita: il primo dramma-manifesto del Romanticismo spagnolo» *QFR. Quaderni di Filologia Romanza*, 5, págs. 153-184.
- 1995. «Zelmiro, de José Andrew de Covert-Spring: la primera traducción española de Antony», *Crítica Hispánica*, Duquesne University, XVII, 1, págs. 94-103.
- PALENQUE, Marta, 1998. «La recepción del drama romántico francés: Hugo y Dumas en los escenarios sevillanos (1835-1845)», *Revista de Literatura*, LX, 112, págs. 131-152.
- PALAU Y DULCET, Manuel, 1953. *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Dulcet.
- ROGERS, Paul Patrick y LAPUENTE, Felipe Antonio, 1977. *Diccionario de pseudónimos literarios españoles, con algunas iniciales*, Madrid, Gredos.