EL TEMA DE INÉS DE CASTRO EN FRANCIA Y EN ESPAÑA: LA *INÉS* DE LA MOTTE Y LA *INÉS* DE BRETÓN

M.ª DOLORES OLIVARES VAQUERO

El objeto de estas páginas no es el de traer una nueva luz histórica al misterio de los amantes de Coimbra o el de hacer una nueva relación exhaustiva de los textos literarios que tratan del personaje histórico-legendario de Inés de Castro.[1] Sólo pretendemos traer a la memoria este tema tan atrayente y que resurge con intermitencia, a través de los siglos, y subrayar ciertas peculiaridades de una de sus versiones dramáticas en francés y de su traducción y acomodación al castellano.

En el siglo XVIII, Antoine Houdar de La Motte escribe su *Inés de Castro*. Era la época de la Regencia y esta obra, considerada a menudo como un drama burgués y como una comedia lacrimógena, presentaba todos los requisitos esenciales para triunfar en ese momento histórico.[2] En Francia, la leyenda de Inés no alcanza, hasta su pieza, ese contacto con el público que sólo el teatro puede proporcionar. La Motte adapta la leyenda siguiendo los gustos de principios de siglo y crea una variante de la cual ciertos rasgos característicos estaban ya en sus antecesores: el envenenamiento en Desfontaines, aunque era Pacheco y no la reina... Evidentemente la verdad histórica no le abruma: el rey de Castilla no era D. Fernando, Alfonso no se casó con la madre de Constanza, ésta no era la esposa de D. Pedro, Coimbra desaparece por los imperativos de la unidad de lugar...

La obra gusta porque los elementos necesarios para producir una

1. Véase, por ejemplo, Susanne Cornil, *Inès de Castro, contribution à l'étude du développement littéraire du thème dans les littératures romanes*, Bruselas, Palais des Académies, 1952; María Leonor Machado de Sousa, *Inés de Castro. Un tema portugues na Europa*, Lisboa, Ed. 70, 1987, y A. Roig, *Inesiana ou Bibliografia general sobre Inés de Castro*, Coimbra, Bib. Gen. da Universidade, 1986.

2. Véase Michel Lioure, *Le drame de Diderot à Ionesco*, París, A. Colin, 1973.

gran emoción y, en consecuencia, para triunfar se reunían en los cinco actos de esta tragedia en la que una madrastra sin piedad envenena a una dulce Inés. Estamos ante un gusto muy francés: la violencia brutal del hacha o del puñal es sustituida por la violencia sutil del veneno.

El espectador no podía dejar de llorar [3] viendo el sacrificio de unos y otros. Los dos rivales amorosos son de corazón generoso y noble. Constanza sólo piensa en la felicidad de su amado sin sentir los celos furiosos y la ofensa hecha a su orgullo de otras versiones. Rodrigo no se comporta como el típico pretendiente rechazado e implora al rey que permita la felicidad de Inés. Alfonso se muestra, al principio, inflexible y amenazador ante una posible desobediencia. En magistrales alejandrinos, dignos de Corneille,[4] antepone el bien del Estado a la felicidad de su hijo. Al final, Inés y sus nietos saben enternecer su viejo corazón que otorga un perdón inexistente en la historia. Pedro se muestra valeroso en la lucha contra los africanos, defiende a Portugal, arriesgando su vida, sigue la ley y sólo se rebela cuando teme por la vida de su legítima esposa y de sus hijos. En él ha desaparecido toda ansia de venganza despiadada. Es un buen esposo, un buen hijo y un buen padre.

Inés es, aquí, la víctima de una venganza familiar cuando la vida parecía por fin sonreírle. De un ilustre linaje, sabe hacer frente a la reina cuando ésta quiere ofenderla y da al rey una lección política cuando éste le recuerda los servicios prestados a Portugal por sus antepasados. Pero Inés es, ante todo, el modelo de virtudes y abnegación que pedía el siglo XVIII. Está dispuesta a morir en lugar de Pedro y de sus hijos y si se casó con él no fue por ambición, fue por salvarlo de la muerte. Sus últimas palabras no piden al futuro rey que la vengue. Una vez más, con toda la prudencia y con todo el cariño de siempre, le ruega que consuele a su padre, que sea sensible a las bondades de la princesa, que nunca deje de querer a sus hijos y que los cuide y eduque para que sean dignos... La proximidad de la muerte le impide continuar.

Emoción, sensibilidad, sentimentalismo y patetismo convierten esta tragedia en un gran éxito teatral. ¿Quién se atrevería a no llorar ante tanta virtud, ante tanta desdicha, ante la exaltación del amor conyugal y de la familia? Las escenas finales son la culminación del triunfo de los buenos sentimientos: el amor conyugal (Pedro e Inés), el amor a los hijos (Inés, Pedro y sus hijos, Alfonso y Pedro), el amor a los padres (Pedro y Alfonso, los niños y Pedro) y también el amor desinteresado de Constanza. Era el triunfo de la naturaleza sobre los intereses del Estado, aunque, en un cierto sentido, éstos

3. Véase *id.*, pp. 35 y ss.

4. Incluso utiliza de él en II, 2, «Vous parlez en soldat, / je dois agir en roi».

queden salvaguardados por la presencia de los legítimos herederos.

En Portugal y en España la leyenda tenía una trayectoria diferente.[5] La Motte, como hemos podido comprobar, se alejó de ella para intentar gustar a su público. La pieza gustó, se editó, se reeditó [6] y se tradujo. Y a pesar de las diferencias con la Inés peninsular se tradujo al castellano.

En el siglo XIX, en 1826, más de un siglo después del estreno y de la publicación de la obra de La Motte, Bretón de los Herreros estrena su traducción y acomodación en el teatro del Príncipe de Madrid y la publica en la misma ciudad.[7] El que su pieza no alcanzase los valores estéticos ni el éxito de la francesa era algo casi lógico. Ni la época, ni el público ni los gustos eran los mismos.

El comparar las dos obras nos permitirá comprobar si Bretón siguió más o menos fielmente el texto francés.

En lo que concierne al paratexto, entre las diferencias más destacadas, vemos que el autor español no traduce el prefacio. Él no tiene que justificarse y lo suprime. En la portada, además de las precisiones complementarias que explican al lector que la obra ha sido traducida, acomodada, estrenada..., en el título Doña precede a Inés de Castro. Pensamos que Bretón sigue la costumbre española del empleo frecuente de don y que también manifiesta su respeto. Creemos que es precisamente el respeto a la jerarquía el que le lleva a los siguientes cambios:

— En la lista de personajes que antecede al texto dialogado, todos los personajes importantes llevan don/doña. En La Motte, sólo Pedro, Rodrigo, Enrique y Fernando (criado de Pedro), lo que quiere decir que para el francés don no es signo de nobleza. Hay una alteración en el orden de dicha lista al preceder los niños (hijos de Pedro y de Inés) a la nodriza. El que el embajador castellano preceda a los grandes de Portugal quizá se deba a un «respeto» a la nacionalidad.

— En la lista de personajes que actúan en cada escena sustituye el orden de intervención por el orden jerárquico. Así, en IV, 5, figura el rey, la reina, doña Constanza, siendo el rey el único personaje de la escena anterior, Constanza la primera en hablar y la reina la tercera en hacerlo. Cuando en una nueva escena permanecen varios per-

5. Ampliamente conocida por lo que no hablamos de ella. Puede verse un resumen en las obras mencionadas en la nota 1.

6. La primera edición es de 1723, se publicó en París, Chez Gregoire Dupuis et François Flahault. Este mismo año hubo una segunda edición de los mismos editores.

7. *Doña Inés de Castro. Tragedia en cinco actos escrita en francés por M. Houard de La Motte, traducida y acomodada al teatro español,* Madrid, Imp. Miguel de Burgos, 1826. Bretón dice Houard en lugar de Houdar. Sigue la edición de 1730 publicada en *Œuvres de M. de La Motte,* París, chez G. Dupuis.

sonajes de la escena anterior sustituye sus nombres por los precedentes —orden jerárquico si son varios (IV, 8; V, 6). En I, 6, doña Inés, que estaba en la escena 5, figura antes que don Pedro, evidentemente el que Bretón no guarde aquí el orden jerárquico se debe a motivos obvios que no son precisamente la presencia de Inés en la escena anterior. En cuanto al nombre de los personajes va siempre precedido de don y en lugar de decir Alfonso dice el rey.

De la lista de personajes inicial no traduce las indicaciones didascálicas complementarias por las cuales el lector sabe que Constanza está prometida a Pedro y que Inés está casada secretamente con él. Esta supresión podría deberse simplemente a que el espacio material no es mucho porque en la pieza española hay también una lista de actores, o bien el traductor no ha querido dar una información decisiva que el texto dialogado dará más tarde.

Los cambios en las restantes indicaciones paratextuales didascálicas son de varios tipos. En la traducción española:

— Hay precisiones didascálicas que no figuran en la obra francesa como en III, 5, «La reina sale precipitada»; en V, 5, «La nodriza se retira a un extremo con los niños», o bien sólo figura la primera parte, como en «Y a la reina, que se retira con Doña Inés» III, 8, «A un guardia, y parte» IV, 1...

— Hay cambios en alguna o de algunas de las palabras: en IV, 2 «A un guardia» en vez de «Aux gardes», en V, 5 «Y dos niños conducidos...» por «Ses deux enfants...».

— Hay supresión del paratexto francés. Así, en III, 4, «A la reine»; en III, 6 «l'épée à la main», en III, 8, en IV, 3...

Los criterios que han movido a Bretón son el de dar mayor claridad a la comprensión de la escena (III, 5; III, 8), evitar la redundancia al figurar el contenido del paratexto francés en el texto dialogado español (III, 6), cambiar el texto dialogado con la consiguiente supresión (III, 4) o amplitud didascálica (V, 5).

En el análisis de los dos textos dialogados, exceptuando la escena final, las numerosas diferencias entre ambos no afectan a la significación general de la obra, aunque, a menudo, el texto español no reproduzca exactamente el contenido del texto francés.

La primera diferencia destacable y que concierne a toda la pieza es el empleo generalizado de *vous* en francés. La Motte no hace más que seguir la costumbre. En Bretón, el rey, la reina y Pedro tutean a Inés, el rey a Pedro y la reina a Constanza. A la costumbre se une, en el caso de los reyes y sus respectivos hijos, de Pedro e Inés y del rey e Inés, un sentimiento de ternura. Pero cuando la reina tutea a Inés no lo hace sólo porque sea de condición inferior a la suya (D. Fernando es criado de Pedro y tendría que tener el mismo tratamiento). Bajo una aparente familiaridad, la reina oculta desprecio, odio y deseo de humillarla.

En el texto español hay además numerosos cambios de diversos tipos:

— Supresiones que van desde una sola palabra hasta varios versos. En I, 4 los dieciocho versos franceses pasan a siete en la traducción al no estar justificada en ésta la venganza de la reina por su amor desmedido a su hija. La reina está hablando con Inés, son sus últimas palabras antes de cambiar de escena. En I, 3 está suprimido «La fortune est souvent compagne de son âge», verso dicho por Alfonso al referirse a las campañas victoriosas de su hijo. El rey omite en este mismo parlamento «enfin» al decir a la reina que Pedro es digno de Constanza.

Otros tipos de supresión los encontramos en III, 4, en donde Alfonso no repite a la reina que retenga a Inés, o en IV, 4 en donde no figura el nombre de uno de los presentes, Mandoce, que es el encargado en la pieza francesa de comunicar la sentencia a Pedro.

— Supresiones y sustituciones que, como en los casos anteriores, son de diversa longitud e importancia. Así, en I, 6, el don Pedro «español» suprime «le respect que je dois à mon père» y lo sustituye por «respetos» en abstracto cuando insinúa que nada lo parará; «Mais le roi / Vous livrerait sans doute aux rigueurs de la loi» por «Mi padre, no lo dudes, tu garganta / Entregaría al bárbaro cuchillo». E Inés «une guerre criminelle» por «una guerra inhumana y parricida». En III, 8, Pedro dice «y su tirana, / Su implacable enemiga... ¡Ah! No hay remedio. / Ella muere, si el cielo no la salva» por «Délivrez-la, seigneur, d'une main tyrannique / Qui pourrait...».

Como vemos Bretón no duda en suprimir, sustituir e incluso añadir contenidos que no figuran en el texto francés como en I, 3, dice Alfonso «¡Don Pedro resistirme! ¡Oh Dios! ¡Me irrito. / Tiemblo de imaginarlo! Si él osara / Ultrajar de ese modo a un Rey benigno, / A un padre bondadoso... ¡Desgraciado!» por «Mon fils me résister! Juste Ciel! J'en frémis; / Mais bientôt le rebelle effacerait le fils». En III, 6, el último verso dicho por la Inés «francesa», antes de que Pedro termine con otro la escena, pasa en el texto español a ser una nueva réplica que contesta a un «resuelve» dicho por el Infante y cuyo equivalente no figura en francés.

Mención especial merece la última escena del acto V. En Bretón hay una distribución textual diferente al modelo francés y una serie de hechos y palabras que no figuran en el mismo y que afectan al significado. Inés muere en la mitad de la escena y no al final, antes de morir pide a Pedro que no la vengue ya que es él y no Alfonso el que habla de venganza. Pedro quiere matarse cuando ella ya ha muerto y no antes. Para hacerle desistir el rey le recuerda sus deberes como hijo, como futuro soberano y como padre. Resulta sorprendente que Bretón suprima, en las últimas palabras dichas por Inés,

las alusiones a las obligaciones paternas de Pedro y que en cambio le diga directamente al referirse a Constanza «Ella os ama [...] Sed su esposo». En cuanto a la presencia de los niños en escena [8] Bretón les da un nuevo papel decisivo (en ambas piezas inclinan el corazón del rey al perdón) al hacer que terminen la obra abrazados a su padre y al considerar éste que debe vivir por ellos.

¿Qué criterios han movido al autor español para introducir tal cantidad de cambios, de los cuales no damos más que unos cuantos ejemplos ilustrativos, en su texto dialogado?

Dejando aparte las concesiones a la trayectoria anterior de la leyenda en la Península, creemos que, en general, Bretón cambia, es decir suprime, sustituye o añade, todo aquello que pueda perjudicar la buena imagen que el público tenía o debería tener de los personajes, exceptuando a la reina, o por el contrario mejorarla. Y puesto que en la tragedia hay un triunfo de la naturaleza, de los buenos sentimientos y de la familia, él subraya el papel de los hijos en la misma todavía más que La Motte. De ahí su escena final y de ahí también el que la reina sea aquí, de nuevo, la única culpable, se hable de ella con mayor dureza que en la pieza francesa y se supriman los versos en los que hablando con Inés justificaba su futuro crimen por el amor desmesurado a su hija, acentuando aquellos en los que se ve o se adivina que es su inmenso orgullo el que la lleva al asesinato.

El tema de Inés había hecho un viaje de ida y vuelta y había sufrido transformaciones en el camino. Inés, la bella dama gallega convertida ya en personaje legendario, llega por vía literaria a Francia después de haber atravesado España. Allí tanto ella como los personajes que la rodean son aclimatados a los gustos de un pueblo y un siglo. Años más tarde vuelven a la Península adaptados a los aires franceses. En España, Bretón los hace una vez más hablar en español y tratará de «acomodar» esta Inés a la francesa al gusto español. Por eso, se puede decir de él que fue un traductor fiel en el conjunto y libre en el detalle.

8. La Motte, como él mismo nos dice en el prefacio, fue objeto de críticas adversas por hacer que los hijos de Inés estuviesen en escena.