

Francisco Martínez de la Rosa, autor y traductor: nueva visita a *Aben Humeya*

J. C. SANTOYO, UNIVERSIDAD DE LEÓN

Una obra de esta clase, compuesta para una nación, difícilmente puede trasladarse á otra, sobre todo cuando el gusto dramático es muy distinto en ambas.
("Advertencia" a la edición bilingüe de *Aben Humeya*, vol. V de las *Obras literarias de D. Francisco Martínez de la Rosa*, París, J. Didot, 1830)

Francisco Martínez de la Rosa (Granada, 10 de marzo de 1787-Madrid, 7 de febrero de 1862) contaba treinta y seis años cuando el 24 de junio de 1823 cruzaba la frontera con Francia e iniciaba un exilio de ocho años que le llevó primero, a lo largo de quince meses, a Bayona, Burdeos, Marsella, Niza, largos recorridos turísticos por Italia, de nuevo Marsella, Dijon y finalmente París, donde acabó estableciéndose el 26 de septiembre de 1824 y donde permanecería siete años, hasta el otoño de 1831, momento en que cruzó de vuelta la frontera española.

Al iniciar con treinta y seis años aquel exilio, Martínez de la Rosa contaba ya con una dilatada biografía: niño prodigio, qué duda cabe, a los doce años comenzó sus estudios universitarios y a los dieciocho era ya catedrático de Filosofía Moral en la Universidad de Granada; luego fue elegido diputado a las Cortes de Cádiz, y anduvo en misión diplomática en Londres, y sufrió varios años de destierro en el peñón de Vélez de la Gomera, en la costa norte de Marruecos, y fue primer ministro en 1822 de uno de los gobiernos de Fernando VII, cargo del que dimitió a los pocos meses...

Aquello no era todo: en junio de 1823 Martínez de la Rosa cruzaba también la frontera hispanofrancesa con un bagaje literario, si no de particular mérito, si al menos amplio y variado. A los dieciocho

años, en 1805, había publicado unas *Odas a los atributos de Dios que brillan en la Sacrosanta Eucaristía*;¹ luego un poema, *Zaragoza*, que salió de imprenta en Londres en 1811; había escrito una comedia en dos actos (*Lo que puede un empleo*, 1812), dos dramas (*La viuda de Padilla*, 1814, y *Morayma*, 1818), un ensayo histórico (*La revolución actual de España*, 1813), una traducción de Horacio (*la Epístola a los Pisones sobre el Arte Poética*, 1819) y una comedia (*La niña en casa y la madre en la máscara*, 1821).

Establecido por fin en París en septiembre de 1824, extranjero en Francia y exiliado por razones políticas, la única actividad que se le conoce durante esos años (al margen de tertulias y demás) es la literaria. En París “llevó una vida mundana, muy de su gusto” (Seco 1962: LIX), interrumpida sólo por viajes veraniegos a balnearios de Alemania, Suiza, Bélgica y de la propia Francia. Su tiempo parisino lo ocupó, sobre todo, en escribir y editar allí sus propias obras. Desde que en 1818 escribiera el drama *Morayma* en su destierro del peñón de Vélez de la Gomera, los exilios interiores y exteriores siempre le resultaron literariamente rentables, y su producción dramática en particular parece haber sido el producto, como escribe E. Penas (2003: 1896), de “los períodos de su vida en que se apartó o lo apartaron de los asuntos públicos”. Así fue cómo en estos años de exilio parisino Martínez de la Rosa escribe unos *Apuntes sobre el drama histórico*, una tragedia, *Edipo* (París, Jules Didot, 1829, 166 pp.), un tratado de *Poética* (1827), dos dramas, *Aben Humeya* y *La conjuración de Venecia*, comienza también a escribir una novela, *Isabel de Solís*, muy a lo Walter Scott, y mantiene ocupada la imprenta de Jules Didot con la edición, entre 1827 y 1830, de los cinco volúmenes de sus *Obras literarias*.

De entre todos estos títulos nacidos al socaire de sus ocios parisinos, quisiera hoy detenerme en *Aben Humeya*, y ello por varias razones. En primer lugar, por su propia trascendencia, dado que ha sido calificado como el “primer drama histórico español” (Caldera & Calderone 1988: 451; Ojeda 1997: 205). Después, por el hecho, que

1 Granada, Imprenta de Francisco Gómez Espinosa, 1805, 48 pp.

se estima nada frecuente, de que cuente con dos versiones contemporáneas y publicadas conjuntamente, ambas del mismo autor, una en francés, otra en castellano, circunstancia ésta que, hasta el artículo en italiano de F. San Vicente, en 1980, se había mantenido al margen de análisis, como ya hiciera notar G. Mansour de 1967 en su brevísimo artículo “An *Aben Humeya* Problem”. Tras ello, por el hecho, asimismo nada frecuente, de que el drama se representara con cierto éxito en París y en francés, y años más tarde en Madrid y en castellano, y su presentación fuera aquí un completo fracaso.

La historia “externa” de *Aben Humeya* es harto conocida, y tras los trabajos de J. Sarrailh, J. Dowling, M^a J. Alonso Seoane, F. San Vicente y P. Ojeda, también bien documentada. Martínez de la Rosa parece haber estado ocupado en este drama a lo largo de dos años, 1828 y 1829. Una vez terminado, o a punto ya de concluirlo, el autor visitó a François Guizot (Dowling 1966: 151), profesor de la Sorbona, diputado, ministro del Interior en 1830: todo un prócer de las letras y de la política francesas, pero sobre todo historiador afamado con varias obras en su haber y que aquel mismo año de 1830 publicaba una *Historie de la civilisation en France*, en cuatro volúmenes. Es probable que precisamente su faceta de historiador fuera lo que más interesara en aquel momento a Martínez de la Rosa. Recuerda Guizot en sus memorias (1860: 75-76) que “il vint un jour me voir pour me parler d’un drame historique, *Aben Humeya, ou la révolte des Maures sous Philippe II*, qu’il était près de faire représenter sur l’un de nos théâtres; il m’en exposa le plan et m’en lut quelques scènes qui m’inspirèrent beaucoup d’intérêt”. Es probable, también, que Guizot no fuera la única “autoridad” consultada, porque en la “advertencia” a una posterior edición de sus obras dramáticas (Madrid, 1861), el propio autor admite que “consultó a varios literatos de reconocido mérito, y entre ellos a M. Guizot”.

De la Rosa presentó el manuscrito del texto francés al director del teatro de la Porte-Saint-Martin, M. Crosnier, el 20 de febrero de 1830, cinco días antes del estreno en el mismo local del *Hernani* de Víctor Hugo (Dowling 1966: 149). Crosnier remitió el manuscrito a la censura gubernamental, que puso en él su firma el 26 de marzo,

con mínimas supresiones, y que días más tarde, el 6 de abril, daba su visto bueno final (Alonso 1995: 99).

Aben Humeya se estrenó por fin el lunes 19 de julio de 1830 (Dowling 1966: 152) en el teatro de la Porte-Saint-Martin. El montaje parisino incluía “una serie de elementos escénicos que daban un color local muy querido por los románticos: aunque era una pieza en prosa, tenía partes líricas y coros, vestuario y escenografía morisca, el incendio de una iglesia y noches de luna” (García Templado 1991: 30). La música de los canciones que se oían en la obra era de otro compatriota exiliado en París, el compositor José Melchor Gomis y Colomer, valenciano de Onteniente, que en Madrid había sido director de la banda de un cuerpo de la Milicia Nacional, para la que adaptó el *Himno de Riego*.²

Aben Humeya se representó nueve días seguidos (con el famoso Bocage [Pierre-François Touzé] como primer actor), hasta que el teatro tuvo que cerrar por las revueltas revolucionarias del 27 de julio contra los decretos represores de Carlos X. Una semana después, calmados un tanto los ánimos callejeros, volvieron a abrirse los teatros el 4 de agosto y se reanudaron las representaciones, que continuaron a lo largo de agosto y septiembre (Dowling 1966: 153). Aunque por motivos quizá más coyunturales que literarios, lo cierto es que la obra tuvo buen éxito de público y aceptable recepción crítica en la prensa de la época, que Alonso Seoane ha estudiado en detalle. Es hasta cierto punto curioso (o indicativo, según se prefiera) que las muchas reseñas contemporáneas de la prensa parisina celebren todas “la pompe d’un magnifique spectacle”, “la beauté, la pompe imposante du spectacle”, la “superbe mise en scène”, “la musique de M. Gomis”, “l’effet des décorations, des costumes et de la mise en scène”, etc., y que en cambio ninguna mencione el texto de la obra como tal.

2 Para esta fecha (1830) José Melchor Gomis (1791-1836) ya había publicado en París un conocido *Méthode de solfège et de chant*; fue también autor de la partitura de varias óperas representadas aquellos años en la capital francesa (*Le favori*, 1829; *La damnée*, 1831; *Botany Bay*, 1832; *Rock le barbu*, 1836, etc.)

Pocas fechas después del estreno salían de la imprenta de Jules Didot dos distintas ediciones sueltas del drama, una en francés, en 8º, 125 pp.: *Aben Humeya, ou la révolte des Maures sous Philippe II: drame historique*;³ otra en castellano, en 12º, 128 pp.: *Aben Humeya, ó la rebelión de los Moriscos: Drama histórico*.⁴ A su vez, en los meses finales de aquel año la misma imprenta de Jules Didot daba a la luz el tomo quinto de las *Obras literarias de D. Francisco Martínez de la Rosa*, en 8º, XII+372 pp., con los dos textos del drama, francés y español, ligeramente corregidos y precedidos por una “Advertencia” en castellano y un “Avant-propos” en francés. El volumen contenía también el texto español de *La conjuración de Venecia*.

Cuando pocos años después se estrenó en el madrileño teatro del Príncipe (Dowling 1966: 154), *Aben Humeya* aguantó en escena muy pocos días, y menos aún en las carteleras de Sevilla y Valencia (Ojeda 1997: 207). Las críticas fueron adversas y en algún caso, como el de Larra, demoledoras.⁵

¿A qué pudo deberse tan distinta recepción? Apenas habían pasado seis años desde el moderado éxito parisino al fracaso madrileño; se trataba de la misma obra; el original y la traducción habían salido de la misma pluma; y, en definitiva, en palabras de Larra (en el artículo “De las traducciones”), dramas históricos como *Aben Humeya* “son cuadros igualmente presentables en todos los países”. ¿Por qué entonces tan distinta respuesta? Es indudable que influyó el momento histórico tan disímil en una y otra capital, París y Madrid, y también el momento teatral. Al margen del hecho, comentado por Larra, de que “el gusto en teatros es variable”, los seis

3 *ABEN HUMEYA, OU LA REVOLTE DES MAURES SOUS PHILIPPE II PAR DON F. MARTINEZ DE LA ROSA. Réprésenté pour la première fois à Paris, sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, le 19 juillet 1830. A PARIS, CHEZ LES LIBRAIRES MARCHANDS DE NOUVEAUTES. La traduction en espagnol, faite par l'auteur, est en vente chez BOSANGE PERE, rue de Richelieu, n° 60* [Bibliothèque Nationale de France, 8-YTH-65008].

4 Bibliothèque Nationale de France, 8-YTH-21905.

5 En el artículo de crítica teatral “*Aben Humeya*, drama histórico en tres actos, nuevo en estos teatros”, publicado el domingo 12 de junio de 1836 en el n° 225 de *El Español. Diario de las Noticias y los Intereses Sociales*.

años transcurridos desde el estreno en París habían conocido muchos cambios en la escena española: “Cuando *Aben Humeya* llega a las tablas madrileñas –escribe E. Penas (2003: 1897)– estaba en pleno auge la tendencia más radical, más subversiva, del drama romántico, la que por los años treinta habían preconizado Víctor Hugo y Dumas en Francia, y no la tradicional con que Martínez de la Rosa lo había concebido”. Pero había también algo más, algo en la propia naturaleza de la obra, algo que Larra, a pesar de los elogios que en ocasión anterior había dedicado al autor, enumera en este caso con toda crudeza cuando califica a *Aben Humeya* de “cuento fantástico”, “género bastardo”, “artificio poco feliz”, con “un personaje oscuro” y sin “ningún interés..., ningún resorte dramático, ni nuevo ni viejo”. Para acabar añadiendo: “Ninguna pasión domina, ningún carácter prepondera, ningún hecho importante se desenvuelve; el estilo mismo es generalmente inferior a otras obras del autor... *Aben Humeya* no es un drama hecho, sino una exposición de un drama por hacer... Al acabarse la función sale uno todavía con deseos de drama...”.

Remedando a Ortega, cabría decir que un drama es un drama y su circunstancia. En el caso de *Aben Humeya*, qué duda cabe, la circunstancia fue la moda del exotismo islámico o musulmán que recorría Europa, en particular el de tema y escenario hispánicos, y a la que ni España, ni mucho menos Francia, ni tampoco Inglaterra, fueron ajenas. Bastaría recordar que el propio autor ya había escrito veinte años antes, en 1818, el drama *Morayma*, sobre la última reina mora de Granada, mujer de Boabdil. Pero fueron precisamente sus años de estancia en la capital francesa los que conocieron la pleamar de aquel exotismo literario.

En 1825, por ejemplo, se publicaba en París el volumen *Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole*: contenía ocho obras de teatro traducidas del castellano al francés por cierto Joseph de Lestrangle. Una de ellas, *L'amour africain*, ambientada en Córdoba, en un exótico pasado moro; otra, *Une femme est une diable*, desarrolla su trama en Granada. La mixtificación literaria fue creída al pie de la letra por más de un crítico literario. Pero ni Clara Gazul era una autora española, ni siquiera existía, como tampoco el traductor al francés. En realidad se

trataba de obras originales de Prosper Mérimée, que había disfrazado su teatro so capa de traducción.

Ese mismo año de 1825 salía de la imprenta en París la *Historia de la dominación de los árabes en España*,⁶ de José Antonio Conde, en traducción francesa de M. de Marlés: *Histoire de la domination des Arabes et des Maures en Espagne et en Portugal*.⁷ Al año siguiente, Chateaubriand daba a la luz *Les aventures du dernier Abencérage*, que inmediatamente se traducían y editaban en Valencia.

En 1828, dos años antes de *Aben Humeya*, un exiliado español en Londres, Telesforo de Trueba, publicaba en inglés la novela *Gómez Arias, or the Moors of the Alpujarras: A Spanish Historical Romance*,⁸ que muy pocos meses después ya contaba con traducción francesa: *Gomez Arias ou les Maures des Alpujarras: Roman historique espagnol, traduit de l'anglais par Madame Lattimore-Clarke*.⁹ El mismo año del estreno de *Aben Humeya*, 1830, en Londres salía al público la novela *The Talba, or Moor of Portugal: An Historical Romance*,¹⁰ de Anna Eliza Bray, y también *The Mussulman*, del irlandés Richard Robert Madden.¹¹

La marea de títulos no se detuvo en esa fecha. Dos años después de la primera puesta en escena de *Aben Humeya*, en 1832, W. Irving daba a la imprenta, también en Londres, la primera edición de sus *Cuentos de la Alhambra [The Alhambra]*.¹² En 1834 el duque de Rivas publicaba en París *El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo décimo: Leyenda en doce romances*.¹³

Uno se siente inevitablemente inclinado a pensar que fue la lectura de alguna de estas obras, en particular, dado el tema y su ubicación, la de Telesforo de Trueba, que trataba de sus Alpujarras

6 Publicada en Madrid, Imprenta que fue de García, 1820-1821, 3 vols.

7 París, Alexis Eymery (Impr. de Cossau), 1825, 3 vols.

8 Londres, Hurst, Chance & Co., 1828, 3 vols.

9 París, Charles Gosselin, 1829, 4 vols.

10 Londres, Longmans & al., 1830, 3 vols.

11 Londres, Henry Colburn & Richard Bentley.

12 Londres, Henry Colburn & Richard Bentley, 3 vols.

13 París, Librería Hispano-Americana, 2 vols.

patrias, lo que movió a Martínez de la Rosa a escribir el drama que hoy nos ocupa.

Que el propio autor tradujera *Aben Humeya* a un segundo idioma podría parecerles a muchos un hecho ciertamente raro, o cuando menos infrecuente en la historia de la literatura. Y quien así pensara estaría en línea, ciertamente, si no con todos, sí con la mayoría de los críticos, historiadores y teóricos de la traducción, comenzando en 1984 por A. Berman (1984: 14), para quien “les auto-traductions sont des exceptions”; siguiendo por Grady Miller, que en una ponencia presentada en 1999 en el congreso anual de la American Translators Association, pudo asegurar que “a lo largo de la historia, pocos son los autores que se han atrevido a traducir sus propias obras” (1999: 11); continuando por Ch. Balliu (2001: 99) en un artículo publicado en la revista *Meta*, donde dice que: “les exemples d’autotraduction [...] sont rarissimes dans le domaine littéraire et ne font qu’exception”; y terminando –porque en algún momento hay que terminar– por el testimonio de un autor que traduce sus propias obras del francés al inglés, y también viceversa, R. Federman, profesor en la Universidad de Nueva York (1993: 76): “I also, at times, translate my own work either from English into French or vice versa. That self-translating activity is certainly not very common in the field of creative writing. In that sense then, I am somewhat of a phenomenon. The French would say: Federman, c’est un drôle de phénomène!”.

En 2000 la editorial John Benjamins publicaba un volumen, editado por A. Beeby & al., y titulado *Investigating Translation*. En una de las contribuciones, de H. Tanqueiro, al lector se le informaba (2000: 50) de que “[throughout history] only a few [writers], very few indeed, actually translated their own work”.

En su introducción a *The English Writings of Rabindranath Tagore*, S. Kumar Das, profesor de literatura bengalí y comparada en la Univesidad de Delhi, vicepresidente también de la Asociación India de Literatura Comparada, aseguraba (1994: 10) en términos taxativos: “Undoubtedly he [Tagore] is the only major writer in the literary history of any country who decided to translate his own works to reach a larger audience”. Merece la pena repetir (y recordar) sus

palabras: “Tagore is the *only* major writer in the literary history of *any* country who decided to translate his own works”.

Permítaseme un breve excursus al respecto.

Dicen, y repiten, como se ve, que las autotraducciones son excepciones, pocas, o muy pocas, o bastante raras, o *rarissimes*... Hasta György C. Kálmán, del Instituto de Estudios Literarios de Academia Húngara de Ciencias, ha hablado (1993: 69) de la autotraducción como de “a borderline case”. Ese parece ser hoy el estado de la cuestión. Y cuando tantas voces, y tan cualificadas, y a lo largo de los últimos cuarenta o cincuenta años, están todas de acuerdo en tal descripción y definición..., sin duda, de nuevo, han de estar en lo cierto.

Pues bien: me complace decir que están todos equivocados. No son ni mucho menos ciertas esas calificaciones de “rara”, “escasa”, “rarísima”, “excepción”, etc. No es cierto nada de lo que tales críticos, y otros muchos, han venido diciendo a lo largo del último medio siglo sobre la autotraducción, un fenómeno que ha estado presente en la historia del arte y oficio de traducir desde hace al menos dos milenios y con floración más que notable en nuestros propios días. Si fuera cierto lo que tales autores dicen, tendríamos que excluir de la historia de la literatura, de la filosofía, incluso de la ciencia universal, buena parte de las obra de Tomás Moro, de John Donne, de Goldoni, Étienne Dolet, Calvino, Spinoza, Carlos Marx, Mallarmé, Nabokov, James Joyce, D’Annunzio y Ungaretti en Italia, Manuel Puig en Argentina, Vicente Huidobro en Chile, el cubano Cabrera Infante, Julien Green, Elsa Triolet, Roman Gary y Nancy Huston en Francia, Karen Blixen en Dinamarca, Aitmatov en Rusia y un casi infinito etcétera. Todo ello sin mencionar los casos bien conocidos de premios Nobel de Literatura como Mistral, Tagore, Beckett, Singer, Pirandello, Milosz o Brodsky, todos los cuales tradujeron sus propias obras a un segundo idioma. Y en España, por sólo citar un pequeño puñado de entre cientos de nombres, Ramón Llull, Nebrija, fray Luis de León, Feijoo y el fabulista Iriarte, para pasar a citar, ya en el siglo XX, a Ramiro de Maeztu, Álvaro Cunqueiro, Manuel Rivas, Bernardo Atxaga, Eduardo Mendoza,

Pere Gimferrer, Carme Riera o Joan Margarit. Emplearía toda la mañana sólo con la relación de autores que en el mundo de la literatura, y también fuera de ella, han traducido su propia obra a idioma distinto de aquél en que primero la escribieron. Es en esa tradición autotraductora de antes y después donde ha de incardinarse la traducción de *Aben Humeya*.

Es más que evidente, pues, que no nos hallamos frente a “raras” excepciones, sino ante un enorme y casi innumerable corpus de textos traducidos por sus propios autores. Lejos de ser un “borderline case”, en modo alguno puede considerarse la autotraducción como un fenómeno “asistemático”, “anormal” o “especial”, por mucho que entrecomillemos tales calificativos, como hizo G. C. Kálmán en 1993. Quizá por ello en estos últimos seis o siete años ha nacido una nueva conciencia de la importancia y trascendencia de la autotraducción, que parece haber despertado también un creciente interés, quizá porque, como muchos aseguran, estamos ya en la era de la globalización, con razas, lenguas, religiones y culturas en constante convivencia, aunque no siempre todo lo pacífica que fuera de desear, quizá también porque en esta aldea global en que vivimos la autotraducción se ha convertido en uno de los más notables fenómenos culturales, lingüísticos y literarios. Mi bibliografía particular de estudios sobre el tema se acerca ya a los doscientos títulos. Nada extrañará, pues, que el poeta y novelista escocés Ch. Whyte (2002: 64) haya acabado por reconocer que “indeed, self-translation is a much more widespread phenomenon than one might think”.

Muchos son los autotraductores que lo han sido por las circunstancias de exilio voluntario o forzoso que se vieron obligados a sufrir, traductores de su propia obra que fueron o son bilingües tras haber residido largo tiempo, por una u otra razón, en país extranjero. Beckett, Joyce, Nabokov, Marx, Elsa Triolet, Nancy Huston o Joseph Brodsky, entre otros muchos, son claros ejemplos de esto último. Y el propio Martínez de la Rosa. Escritores cuya existencia transcurre en una encrucijada personal de lenguas y culturas en las que se ven vitalmente involucrados.

Los elementos diferenciadores (o perturbadores, según se mire) en las traducciones de autor residen sobre todo en dos distintos factores que con pleno derecho se introducen en textos de los que, en otra circunstancia, por naturaleza estarían ausentes: *libertad* y *complementariedad*. Es una obviedad decir que en la autotraducción el traductor es, además, el autor: libre, por lo tanto, de actuar sobre un texto que es suyo. Como es obvio asimismo que el uso de esa libertad es tan amplio como el propio autor (ahora traductor) desee, sin que quepa censurarle por ello. R. Wechsler ha escrito (1998: 214): “What’s wonderful about self-translation is that it allows the translator to take any liberties he feels like taking”. Y Perry (1981: 181): “Since the writer himself is the translator, he can allow himself bold shifts from the source text which, had it been done by another translator, probably would not have passed as an adequate translation”. O bien, en palabras de L. Cotoner (2001: 22): “En su condición de autor [el autotraductor] goza de toda la libertad para permitirse licencias, que al traductor no-autor le están absolutamente vedadas”. De hecho, un autotraductor puede generar un segundo texto de su obra como nunca le sería permitido hacerlo a traductor ajeno, y sólo él, el autor, puede generar un texto derivado –traducido– con todas las características de un segundo original. Y ocurre que este segundo texto –traducido– es el que muy a menudo relega al original a un estatus secundario y acaba por sustituirlo. En tales casos, eso sí, el producto traducido busca acomodo en un amplio espectro de calificaciones textuales que bien pueden acabar en lo que, en definitiva y con toda propiedad, denominaríamos recreación o reescritura. “Autotraducirse es también una nueva oportunidad para refundir y rehacer el libro”, admite el novelista gallego S. de Toro (1999: 2).

Recreación, pues, o reescritura en libertad, como reconoce también el autotraductor turco Talât Sait Halman: “With one’s own poems, there is also the splendid advantage of doing new and quite different versions. After all, one is not constrained by the duty of remaining faithful to the original composed by someone else. Translating your own work provides the best kind of freedom”

(www.bilkent.edu.tr/~jast/Number5/Pultar.html, p. 4). O bien J. Grayson en su ensayo sobre Nabokov (1977: 22): “Where the author and the translator are one and the same person, the requirements of ‘faithfulness to the original’ no longer apply”.

Y junto a esa libertad del autor-traductor, producto a su vez de ella, lo que he dado en denominar *complementariedad*: los dos textos, original y traducido, se toman intercambiables, mutuamente complementarios; uno matiza, completa y continúa al otro. El texto traducido, que es cronológicamente posterior, ya no se ve como una réplica del original sino como una continuación suya en otro idioma, una prolongación del primer texto, independiente y con vida propia. “The self-translation is no longer an approximation of the original, nor a duplication, nor a substitute, but truly a continuation of the work –of the working of the text”, confiesa Federman (1993: 81), y habla por experiencia propia.

El hecho es que, en tales casos, el texto original y el traducido resultan ser ya inseparables, cara y cruz de la misma moneda, en un estatus de entretejida textualidad, de inter-textualidad; marcados ambos, además, con toda la autoridad que normalmente se niega a las versiones de mano ajena, porque en aquellas, a diferencia de estas últimas, se mantiene constante lo que Brian T. Fitch denomina la “intencionalidad del autor” (*authorial intentionality*).

Todas estas consideraciones son de aplicación a los dos textos de *Aben Humeya*, obra de la que siempre se ha dicho que Martínez de la Rosa escribió en francés, para luego traducirla al castellano. Y no es extraño que así conste en todas las historias de la literatura, cuando el propio autor así lo admite en la “Advertencia” (pp. I-II) de la edición parisina bilingüe de 1830:

Me decidí, pues, [...] á componer de intento un drama para el teatro frances. La primera idea que me ocurrió, como la mas natural, fué escribir un drama en castellano y después traducirle; mas, por fortuna, conocí con tiempo que una obra concebida en cerebro español, y vestida al nacer en traje de Castilla, mostraria siempre, por mas esfuerzos que se hiciesen, demasiado claro su origen. / Al cabo no me quedó mas recurso que componer mi drama en lengua extranjera; y entonces fue cuando se presentaron de tropel las

dificultades: [...] en obras dramáticas [...] se necesita mas celeridad en la concepcion de los pensamientos, y mas calor en la expresion; las ideas y las palabras tienen que salir vaciadas á un tiempo en el mismo molde. / Tales son los obstáculos que he tenido que superar; y cuando he acabado de convencerme de su gravedad, ha sido al verter despues mi obra al castellano. Nunca he palpado mas de lleno la diversa índole de cada lengua, las ventajas que cada una de ellas posee, lo difícil de trasladar exactamente los pensamientos de una á otra. ¡Cosa singular, y que sin embargo no es imposible de explicarse! Mas me ha costado traducir mi propia obra que si hubiera sido aiena.

Una frase, esta última, que nos trae a la memoria aquella otra de Garcilaso en la que dice que, a su parecer, “tan dificultosa cosa [es] traducir bien un libro como hacelle de nuevo”.

Y en la misma edición de 1830, en el “Avant-propos” en francés (p. XI), en traducción posterior del propio autor (Sarrailh 1972: 136-137):

Je ne l'ai jamais abordé [l'ouvrage] sans crainte, en songeant surtout à l'instrument indocile dont je devais me servir. Je me suis vu forcé [...] de parler une langue étrangère; et sous un tel joug, il est presque impossible que l'ouvrage ne se ressente souvent de la gêne qu'a éprouvée l'auteur... Moi, j'ai été obligé de marcher avec des entraves! / Siempre me he aproximado a ella [esta obra] con temor y desconfianza, pensando en el instrumento indócil que tenía que manejar. Me había visto forzado [...] a hablar en una lengua extranjera, y bajo un yugo de esta clase es casi imposible que la obra no se resentia frecuentemente de la violenta situación en que se ha encontrado el autor... Me he visto forzado a caminar con trabas.

Todo lo cual viene a su vez confirmado en la propia portada de la primera edición suelta del texto francés, en 1830, donde se lee: “La traduction en espagnol, faite par l'auteur, est en vente chez BOSANGE PERE, rue de Richelieu, n° 60”, etc. Claro testimonio de que la traducción ya estaba hecha cuando por primera vez se publican uno y otro texto. Salidos ambos de la misma imprenta, no hay duda de que también fueron impresos al mismo tiempo, o en todo caso el español precedió en muy pocas fechas al francés.

Lo cierto es que nadie ha puesto nunca en duda las palabras de Martínez de la Rosa, que han pasado de mano en mano, desde Larra¹⁴ hasta nuestros días, como la circunstancia textual más repetida cuando se ha escrito sobre este drama. Nada extrañará, pues, que Alonso Seoane (1995: 97) diga que “después de vacilaciones, [la obra] la escribió en francés... y en la misma época la autotradujo al español”. Y que Félix San Vicente comente en italiano (1980: 123): “Si tratta dunque di un’opera scritta in francese..., dalla quale lo stesso autore fece, pressoché contemporaneamente, una traduzione in spagnolo”. Lo cual no es, en uno y otro caso, sino repetir lo que ya Martínez de la Rosa dijera.

Pero que Martínez de la Rosa escribiera *Aben Humeya* en francés y luego lo tradujera al español resulta, a priori, un tanto ajeno a la “norma”. Salvo en el caso de escritores absolutamente bilingües –que no fue el caso de Martínez de la Rosa–, lo más frecuente, y natural, es que un autor escriba en su lengua materna y a posteriori se traduzca a un segundo idioma. Lo esperable, pues, era que Martínez de la Rosa hubiera escrito en castellano este drama, para a continuación traducirlo al francés. Así lo reconoce el propio autor en la “advertencia” a la edición bilingüe de 1830 (pp. I-II): “La primera idea que me ocurrió, como la más natural, fue escribir un drama en castellano y después traducirle”. Pero contra esa posibilidad “esperable” y “natural” están sus otras palabras ya citadas.

La pregunta es: ¿hemos de creer al autor? Porque bien podría ser (y es sólo una hipótesis) que Martínez de la Rosa escribiera su obra en castellano, como las demás que salieron de su mano en el exilio, como las demás que, aunque escritas antes del exilio, llevó consigo a París y publicó allí en los cinco volúmenes de sus *Obras literarias*. Y bien podría ser (y es sólo una hipótesis) que, una vez escrita en castellano, la tradujera *ex profeso* para la escena francesa, y luego, a la hora de darla a la imprenta, también en París, dijera que el proceso había sido el contrario, quizá por un prurito de literato culto en país

14 “No quisiéramos que [el autor] le hubiese dado la importancia de escribirlo de nuevo en castellano, una vez que ya en francés había salido flojillo”, en *El Español*, *ibid.*

extranjero y por “halagar” en cierto modo al público francés. Si así fuera, ¿cómo demostrarlo, contra las propias palabras del autor? Porque es verdad que no hay testimonios, ni internos ni externos, que puedan sustentar esta *hipótesis de trabajo*, en el sentido en que esta expresión viene definida por el diccionario de la Academia: “La que se establece provisionalmente como base de una investigación que puede confirmar o negar la validez de aquella”.

Sin datos, pues, sin testimonios directos o indirectos que confirmen la hipótesis, no nos quedan sino las palabras del autor y los dos textos de la obra, francés y español, que en principio –y en términos generales– se presentan como extremadamente fieles entre sí:

Las dos versiones son asombrosamente parecidas; la española se ajusta a la francesa sin añadir nada que altere el sentido ni mucho menos la estructura o la acción; ni siquiera se percibe un intento de modificación estilística –aparte, claro está, de que hablamos de dos lenguas diferentes–; si en algunas ocasiones nos parece que quiere ser más explícito en la española, en otras sucede al contrario; en las más, la identidad es total. (Ojeda 1997: 254)

Martínez de la Rosa, pues, hizo muy escaso uso de su libertad de autotraductor para modificar la segunda versión, cualquiera que ésta fuese. Son muchas las réplicas¹⁵ en cualquiera de los dos textos, breves o largas, que aparecen como calco directo y literal del otro, sin la más mínima variante, pura imagen especular. Tres breves muestras:

1a. Le ciel même me conduisit à Cadiar, lorsqu'on y publiait le nouveau décret contre notre nation. On veut effacer avec le fer jusqu'aux traces de notre origine; on nous défend l'usage de notre langue maternelle, les chants de notre enfance, les voiles mêmes, qui couvrent la pudeur de nos épouses et de nos filles. (I, 3)

1b. El cielo mismo me condujo á Cádiar, cuando acababan de publicar un nuevo edicto contra nuestra nacion. Quieren borrar con el hierro hasta el rastro de nuestro origen; nos prohiben el uso de nuestra habla materna, los cantares de nuestra niñez, hasta los velos que cubren el pudor de nuestras esposas é hijas.

15 Con la acepción que Raquel Merino (1994) da al término *réplica*.

2a. Ils se dirigent vers la porte principale de l'église, dans le plus grand silence, tandis que le chant continue, plus lent encore et plus doux. Quand ils seront réunis devant la porte et sur les degrés, Aben Farax se retourne vers eux, et leur montre le ciel avec son sabre. Ils poussent tous ce cri: Mort aux Castellans! (qui est répété en même temps dans toutes les rues). (II, 2)

2b. (Encamínanse con el mayor silencio hácia la puerta principal de la iglesia, ínterin que el canto continúa, cada vez más suave y apacible. Cuando se hallen reunidos ante la puerta y en las gradas, Aben Farax se vuelve á ellos, y les señala el cielo con su sable. Todos ellos gritan al punto:)

Mueran los Castellanos!

(En todas las calles resuena el mismo grito.)

3a. La moindre contradiction, le moindre retard me perdrait aux yeux d'un peuple emporté, méfiant, qui vient de briser ses fers, et qui souffre à regret l'ombre même de la domination... Je ne le sauverais pas, et il m'entraînerait dans sa ruine... Qu'il périsse, qu'il périsse tout seul!... Mais je ne puis sortir de ce cercle fatal: la honte de son supplice va rejaillir sur mon épouse, sur mes enfants, sur moi-même; il va périr en butte à la haine du ciel, aux malédictions de cent peuples, aux insultes d'une foule effrénée... et moi, son ami, son hôte, moi qui aujourd'hui même l'appelais mon père, je serai forcé de souscrire, d'assister, d'applaudir à sa mort! (III, 4)

3b. La mas leve contradiccion, la menor demora me perderia á los ojos de un pueblo arrebatado, suspicaz, que acaba de romper sus hierros, y que sufre á duras penas aun la sombra de mando... En vez de salvarle yo, me llevaria consigo en su caida... pues perezca, perezca él solo! –Mas no acierto á salir de este círculo fatal: la mancha de su castigo va à recaer sobre mi esposa, sobre mis hijos, sobre mí... va á morir siendo el blanco de la ira del cielo, de las maldiciones de cien pueblos, de los insultos de una turba desenfrenada... y yo, su amigo, su huésped, yo que aun hoy mismo le apellidaba padre, tendré que firmar su muerte, que presenciara, que aplaudirla!

Félix San Vicente ya subrayaba hace casi un cuarto de siglo la equivalencia tan directa entre una y otra versión (1980: 125): “Le differenze che risultano fra i due testi sono scarse... Egli tentò, dunque, di volgere quasi parola per parola il contenuto di una lingua in un'altra”. En el caso de *Aben Humeya* no puede hablarse, pues, de recreación ni de reescritura del segundo texto, cualquiera que éste sea, mucho menos aún de manipulación: tan sólo de ocasionales variantes

que poco suman o restan a la mutua equivalencia de una textualidad compartida.

Tal es la impresión general que el lector recibe, y la que recibe también el crítico en una primera lectura contrastiva. Pero de esa mutua equivalencia, y desde un punto de vista estrictamente textual, no se deduce que uno de los textos (el castellano) proceda del otro (el francés). Como hipótesis textual, bien podría ser justo al revés. En su monografía sobre la obra dramática de Martínez de la Rosa anota Ojeda (1997: 254) que “también se podría pensar que la versión inicial es la española, pese a lo dicho por el autor; sin embargo, al carecer de datos en uno u otro sentido, aún se debe creer en sus palabras”. Salvo las propias palabras del autor, efectivamente, no hay prueba ni dato *objetivo* que asigne el original a un texto y la traducción a otro. De hecho, uno y otro aparecen, en conjunto, claramente intercambiables.

Y, sin embargo, un análisis más detallado, microtextual, acaba sacando a la luz matices muy reveladores, de igual manera que el microscopio pone de manifiesto lo que la simple lupa no alcanza a distinguir.

En el plano de las unidades léxicas, por ejemplo, el *microscopio* revela de inmediato que la abundancia que se aprecia en el texto castellano se ve considerablemente mermada en el francés. No deja de sorprender que la polifonía léxica del primero se apoque tanto en el segundo, y quede con frecuencia reducida a soluciones únicas, que por lo mismo resultan mucho menos matizadas. La “escasez” de recursos léxicos es más que evidente en el texto francés. Así, mientras en ocho ocasiones distintas el texto español habla de *desdichas*, *males*, *desgracias* y *calamidades*, todas ellas se condensan en francés en un único *malheur(s)*.

Otro tanto ocurre con el correspondiente adjetivo: en doce ocasiones hace uso el autor de cuatro distintos calificativos españoles: “desdichado”, “desventurado”, “infeliz” y “desgraciado”; en las doce ocasiones todos estos adjetivos quedan reducidos a un único *malheureux*.

El adjetivo opuesto, que en castellano nueve veces ofrece cuatro variantes (“feliz”, “afortunado”, “alegre”, “dichoso”), de nuevo se ve reducido a un único *heureux*.

Por otro lado, *heureux* y *malheureux* son con frecuencia las dos únicas soluciones para una amplia variedad expresiva castellana: “nos cabe mejor suerte” > *nous sommes plus heureux*; “contribuías a la dicha de muchos” > *tu faisais des heureux*; “tendremos la dicha” > *serons-nous... heureux*; “tengo yo mucho gusto en...” > *je suis plus heureux*; “todo cuanto puede afligirme” > *tout ce qui peut me rendre malheureuse*; “me causó tantos días de pesar” > *me rendit si malheureuse*.

El fenómeno se repite con cualquier otro elemento léxico que tomemos en consideración; así, mientras el texto castellano utiliza de forma variable los términos “tumba”, “sepulcro” y “huesa”, la única equivalencia que hallamos en el texto francés es –siempre– *tombeau*. Y mientras en castellano se utilizan de forma alternativa “reconvenciones”, “cargos”, “quejas” e “inculpaciones”, en francés tan sólo hallamos –para todos ellos– una única forma: *reproches*.

Esta reducción de la pluralidad a la unidad es típica de los textos traducidos. Emulando una cita al respecto de G. Toury (1995: 97), cabe decir que, como es bien sabido, y pruebas numerosas hay de ello, los traductores a menudo se limitan a ofrecer en la lengua meta una misma y única solución para reemplazar lo que en el original eran segmentos lingüísticos múltiples. En el caso presente, la minoración léxica del texto francés implica una pérdida clara de especificidad, y en ocasiones hasta de color local, al quedar lo específico sustituido por lo genérico. Así, mientras el texto español habla de “montes”, “montañas”, “sierras” y “serranías” (“la serranía de Ronda”), en el texto francés los cuatro términos han quedado igualados por el rasero de una única voz: *montagnes*. “La vega de Granada” del texto castellano pasa a ser en francés *la plaine qui environne Grenade*. El alfanje castellano pasa en francés a *sable*, término mucho menos específico.

Una característica incuestionable de la retórica dramática de Martínez de la Rosa es el uso, y hasta abuso, de los binomios léxicos, parejas bimbres de (cuasi)sinónimos, “pertenecientes –como escribe Toury (1995: 103)– a la misma parte del discurso, combinados

de modo que forman una única unidad funcional”,¹⁶ y que en ocasiones resultan innecesariamente tautológicos. Una revisión nada exhaustiva del texto de otra de las obras de Martínez de la Rosa, *La conjuración de Venecia*, nos da no ya un buen puñado de ellos, sino todo un cesto bien colmado: “algún recelo o sospecha”, “desórdenes y demasías”, “más firme y sólido”, “incierto tal vez y dudosa”, “nuestros amigos y parciales”, “que me auxiliasen y sostuviesen”, “con precaución y recato”, “sin amparo ni abrigo”, “mentirte y engañarte”, “ni padres ni familia”, “mil quejas y reconvenciones”, “tu candor e inexperiencia”, “la delación y la calumnia”, “no mostraba inquietud ni recelo”, “sobrecogido y confuso”, “por las muchas penas y trabajos”, “sin pasión y sin ira”, “aparece demudada y atónita”, etc.

Como no podía ser menos, y como era esperable, el mismo rasgo se repite, incluso con mayor insistencia, en el texto castellano de *Aben Humeya*, pero no así en el texto francés, que ve reducida la mayor parte de tales binomios a un único lexema: “tristeza y desvío” > *froidueur*; “débiles y miserables” > *faibles*; “pensativo y caviloso” – (*d’un air*) *rêveur*; “decaecida de ánimo y fuerzas” > *dans le plus grand abattement*; “precaución y recato” > *un air mystérieux*; “émulos y enemigos” > *ennemis*; “ni refugio ni asilo” > *refuge*; “con su gesto y ademán” > *par ses signes*; “el ánimo y esfuerzo” > *le courage*; “rendida de cansancio y de angustia” > *épuisée*; “viveza y regocijo” > *un air enjoué*; “reconvenciones y cargos” > *reproches*; “lleno de dolor y vergüenza” > *honteux*; “temo y tiemblo” > *je tremble*; “mostrando resolución y confianza” > *pleine d’espérance*.

En la misma línea retórica, los textos dramáticos de Martínez de la Rosa se caracterizan por la frecuencia de las repeticiones con función exhortativa, exclamativa o intensiva. Sólo en el acto I de *La conjuración de Venecia* hallamos doce de ellas: “Esta hija..., esta hija única”; “No me quejo, Dios mío, no me quejo”; “Acaba, Laura, acaba”; “¿Qué haces, Laura, qué haces?”; “Sigue, hija, sigue”; “Cálmate, hija, cálmate”; “Imposible, imposible”; “Hoy mismo, hoy

16 Cito la frase por la reciente versión española de la obra antes mencionada de Toury (2004: 149).

mismo acudo a ti”, etc. Y otro tanto en los actos restantes. Como era –de nuevo– esperable, el rasgo vuelve a aparecer en el texto castellano de *Aben Humeya*, pero no así, o desde luego con mucha menor frecuencia, en el texto francés, en el que buena parte de las repeticiones no aparecen: “¿Qué aguardamos, pues, qué aguardamos?” > *Qu’attendons nous?*; “Él es!... él es!” > *C’est lui même*; “Calla, hija, calla” > *Tais-tois, ma fille*; “Muera el tirano, muera!” > *Meure le tyran!*; “Venid, madre, venid” > *Venez, ma mère*; “Vamos al punto, vamos!” > *Partons!*; “No llores, buena muger, no llores” > *Ne pleure pas, bonne femme*; “Todos lo estamos, todos” > *Nous le sommes tous*; “Mueran los castellanos, mueran” > *Mort aux Castellans*, etcétera.

Resulta así que el texto castellano de *Aben Humeya* responde directamente al carácter retórico que también hallamos en *La conjuración de Venecia*, pero que en modo alguno encontramos en el texto francés. Lo cual, ciertamente, da que pensar, porque todo ello, querámoslo o no, nos reenvía a la hipótesis de trabajo: es muy posible, contra lo dicho por el propio autor, que escribiera el original en su lengua materna y luego lo tradujera al francés.

Con todo y con eso, lo que más sorprende al cotejar ambos textos, es –permítaseme el palabro– la fuerte *des-metaforización* a que se ha sometido la versión francesa: la más pequeña metáfora o expresión figurada castellana se convierte en francés en expresión de perfil semánticamente plano, reducidos los tonos a un gris uniforme; en ningún caso, repito, en ningún caso se observa el fenómeno contrario, la creación –*ex novo*– de una metáfora en francés donde no existe en castellano. Así: “Las voces que corren” > *Tout ce que l’on dit*; “Corren voces de que...” > *On dit que...*; “Está entre las garras de mis enemigos” > *Il est sous la main de nos ennemis*; “Antes que raye el día” > *Avant le jour*; “Clavando los ojos en...” > *Regardant fixement*; “El peso de los años” > *Mon âge avancé*; “Me dio un vuelco el corazón” > *Je sentis dans mon cœur un pressentiment cruel*; “Sí, prenda de mi alma” > *Oui, mon cœur*; “Me ha impedido desnudar el acero” > *A retenu... mon fer dans le fourreau*, etc.

Otro tanto ocurre con las expresiones coloquiales o familiares, que pierden en francés tal condición, o simplemente desaparecen:

“Has perdido el juicio” > *Tu es devenue folle*; “A fe mía que entonces no tendré miedo” > *Je n’aurai pas peur alors*; “Déjala, por tu vida” > *Laisse-là, je t’en prie*; “Ven en buena hora” > *Venez*; “Cayó medio muerta del susto” > *Qui est tombée évanouie à leurs pieds*; “¿A qué vienen...?” > *Pourquoi...?*; “No queda ni asomo de duda” > *Plus de doute*.

En uno y otro caso —expresiones figuradas, expresiones coloquiales— la manipulación lingüístico-estilística se lleva a cabo sobre el texto francés, no sobre el castellano, que claramente aparece como punto de partida, no de llegada.

No creo que haga falta seguir insistiendo en lo evidente. Porque es evidente que si, con respecto al texto castellano, el francés de *Aben Humeya* presenta una clara minoración de la pluralidad léxica; si en él también aparecen reducidos factores varios de retórica textual como son los dobles léxicos y las repeticiones; si de él se hallan ausentes buena parte de los usos metafóricos y figurados; si las mismas expresiones coloquiales o familiares carecen en francés de tal condición; si hasta el “Romance morisco” del acto III, escena primera, es claramente original, y en cambio su contrapartida francesa, el “Romance moresque”, resulta —a simple vista y a todos los efectos— una mera adaptación; si, como consecuencia de todo ello, frente a la redacción castellana la francesa aparece atenuada, amortiguada, *toned down...*, entonces la conclusión no puede ser otra sino que el *Aben Humeya* francés deriva y es traducción del *Aben Humeya* español. Y en modo alguno al revés. Ya Berman hizo notar (1985: 75) que, en general, las traducciones sufren frente a sus originales un proceso de “encogimiento” y mengua, un proceso por el que la condición heterogénea del tejido original tiende a la uniformidad en todos los niveles del idioma meta.

El fenómeno se conoce en inglés con el nombre de *undertranslation*, infratraducción en castellano, y es admitidamente frecuente en las traducciones, aunque está poco estudiado. P. Newmark (1988: 285) considera que “most translations are under-translations”; y añade: “Undertranslation is the translators’ occupational disease, their *déformation professionnelle*, a tendency to water down words and

metaphors”. El texto francés de Martínez de la Rosa es buen testigo y testimonio de ello.

Escribía San Vicente (1980: 123) que “dal confronto fra i due testi è possibile confermare l’affermazione di Martínez de la Rosa, quando dice di avere prima composto il dramma in francese e di averlo in seguito tradotto in spagnolo”. Visto cuanto antecede, mi opinión hoy es justamente la contraria.

Señalaba también San Vicente (1980: 124), como prueba de que nos hallábamos ante una traducción castellana del francés, un galicismo en el texto español ya apuntado por Jean Sarrailh: la expresión “montes y maravillas” en boca de Fátima, la hija de Aben Humeya (III, 2): “¡Oh! me anunciaba montes y maravillas y yo le rogué mil veces que me lo repitiera”.

La expresión, calcada directamente del francés, era entonces nueva en castellano (hasta el punto de que no entraría en el diccionario de la Academia hasta la edición de 1869), pero común en francés desde tiempos medievales (*monts et merveilles*), frecuentemente utilizada, incluso por Montaigne y La Fontaine, y ya recogida en 1694 por el primer *Dictionnaire de l’Académie Française*.

Se lee en el diccionario de nuestra Academia (1869): “MONTES Y MARAVILLAS (Prometer, ofrecer, etc.). Frase con que se exageran algunas veces irónicamente las grandes recompensas con que suele brindar alguno para granjearse la ajena voluntad ó servicios”.

Se trata, ciertamente, de un galicismo, y reciente en español, como se ve, pero no es en *Aben Humeya* traducción del francés, por la sencilla razón de que el texto francés no habla de *monts et merveilles*, sino sólo de *merveilles*: “Oh! elle me racontait de merveilles; et je le priaí mille fois de me les répéter...”.

No me cabe la menor duda de que Martínez de la Rosa tomó la expresión de la lengua francesa y la incorporó a su texto castellano; pero en ningún caso puede afirmarse que la tradujo del texto francés, donde la expresión no está presente. La prueba aducida por Sarrailh y San Vicente no es tal, y sigue en pie la hipótesis, sólo que ahora confirmada ya como tesis.

Dos voces, pues: una, la del autor, que nos dice que *Aben Humeya* lo escribió en francés y con posterioridad lo tradujo al castellano; otra, distinta, la de los propios textos, que nos hablan de todo lo contrario. ¿A quién creer? Por lo que a mí respecta, estoy convencido de que las palabras de Martínez de la Rosa tienen más de retórica que de verdad, más de prurito de literato culto en país extranjero –como antes he dicho– y de detalle de cortesía para con el público francés que de testimonio sincero. En el “Avant-propos” de la edición de 1830 comenta el autor que, al escribir esta obra, la lengua francesa le había resultado un “instrumento indócil”, bajo cuyo yugo se había visto forzado a hablar, forzado también a caminar por ella como con trabas. “Bajo un yugo de esta clase –añade– es casi imposible que la obra no se resienta frecuentemente de la violenta situación en que se ha encontrado el autor”. Tal descripción no responde a una lengua de creación, sino a una de traducción, en la que, por otro lado, el traductor reconoce que carece de competencia completa.

Soy plenamente consciente de lo arriesgado de mi tesis, pero tampoco he podido cerrar los ojos a la evidencia que se me iba mostrando, incluso contra mi propia idea inicial, a medida que contrastaba en detalle los dos textos.

Es posible que tampoco sea lo más importante dilucidar de modo definitivo algo que quizá corresponda más a los historiadores de la literatura que a los de la traducción. Lo que realmente importa es que *Aben Humeya* nos ofrece un ejemplo espléndido de autotraducción: dos originales de una misma obra, dos caras inseparables de una misma moneda, paralelas, especulares, complementarias una de otra, muy semejantes pero al tiempo ligeramente distintas. Miguel Sáenz, avezado traductor, escribía hace algunos años (1993: 113): “En el mejor de los casos [...] el resultado [de una autotraducción] es una obra nueva, distinta del original, una traducción que ningún traductor independiente se hubiera atrevido a hacer, con lo que se produce el fenómeno de una obra que, en realidad, no ha sido traducida, sino que tiene dos versiones, [...] sin que a veces se sepa siquiera cuál es la original”.

Que tal puede ser el caso de *Aben Humeya*: siempre nos quedará la duda última de cuál fue el original. Quizá el texto francés, como dijo su autor; tal vez el texto castellano, como se deduce del contraste entre uno y otro. A pesar de mi propio parecer al respecto, que creo haber hecho patente, no quisiera terminar sin dejar abierta la puerta de las dos posibilidades; porque siempre habrá quien sostenga, sin duda con argumentos importantes, lo contrario de lo que yo he pretendido exponer hoy ante ustedes en esta “nueva visita a *Aben Humeya*”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO SEOANE, María José. 1995. “Nuevos datos sobre *Aben Humeya* y su estreno”, *Estudios de investigación franco-española* 12, 97-109.
- BALLIU, Christian. 2001. “Les traducteurs: ces médecins légistes du texte”, *Meta* XLVI:1, 92-102.
- BERMAN, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction sans l'Allemagne romantique*, París, Gallimard; traducción al inglés de S. Heyvaert, *The Experience of the Foreign: Culture and Translation in Romantic Germany*, Nueva York, State University of New York Press, 1992.
- BERMAN, Antoine. 1985. “La traduction et la lettre, ou l'auberge lointain” in A. Berman & al., *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 33-150.
- CALDERA, Ermanno & Antonietta CALDERONE. 1988. “El teatro español en el siglo XIX (I): 1808-1844” in José María Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, II, 377-624.
- COTONER, Luisa. 2001. “Las autotraducciones al castellano de Carme Riera”, *Químera* 199, 21-24.
- DAS, Sisir Kumar. 1994. “Introduction” in *The English Writings of Rabindranath Tagore. vol. I: Poems*, Nueva Delhi, Sahitya Akademi.

- DE TORO, Suso. 1999. "La traducción: todo un milagro", *El Mundo*, 18 septiembre 1999, suplemento "Esfera de los Libros", p. 2.
- DOWLING, John C. 1966. "The Paris Première of Francisco Martínez de la Rosa's *Abén Humeya* (July 1830)" in *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, I, 147-154.
- FEDERMAN, Raymond. 1993. *Critifiction: Postmodern Essays*, Nueva York, State University of New York Press (esp. cap. 6: "A Voice Within a Voice").
- FITCH, Brian T. 1988. *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press.
- GARCÍA TEMPLADO, José. 1991. *El teatro romántico*, Madrid, Anaya.
- GRAYSON, Jane. 1977. *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford U. P.
- GUIZOT, François. 1860. *Mémoires por servir à l'histoire de mon temps*, París, Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, vol. III.
- KÁLMÁN, G. C. 1993. "Some Borderline Cases of Translation" in José Lambert & André Lefevere (ed.), *La traduction dans le développement des littératures*, Frankfurt am Main, P. Lang & Lovaina, Leuven University Press, 69-70.
- MANSOUR, George. 1967. "An *Aben Humeya* Problem", *Romance Notes* VIII:2, 213-216.
- MARTINEZ DE LA ROSA, Francisco. 1830. *Aben Humeya ou la Révolte des Maures sous Philippe II: Drame historique, par D. F. M. de la R.*, París, Didot [128 pp.]
- MERINO, Raquel. 1994. "La réplica como unidad de descripción y comparación de textos dramáticos traducidos" in Margit Raders & Rafael Martín-Gaitero (ed.), *IV Encuentros Complutenses en torno a la traducción*, Madrid, Editorial Complutense, 397-404.
- MILLER, Grady. 1999. "The Author as Translator" in *ATA Spanish Language Division: Selected Spanish-Related Presentations*, St. Louis, Missouri, ATA 40th Annual Conference, 11-17.
- NEWMARK, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*, Nueva York, Prentice Hall.
- OJEDA, Pedro. 1997. *El justo medio. Neoclasicismo y Romanticismo en la obra dramática de Martínez de la Rosa*, Burgos, Universidad de Burgos.

- PENAS VARELA, Ermita. 2003. "El drama romántico" in Javier Huerta (ed.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, II, 1895-1941.
- PERRY, Menakhem. 1981. "Thematic and Structural Shifts in Autotranslations by Bilingual Hebrew-Yiddish Writers: The Case of Mendele Mokher Sforim", *Poetics Today* II:4, 181-192 (nº monográfico *Theory of Translation and Intercultural Relations*).
- SÁENZ, Miguel. 1993. "Autor y traductor", *Senez* 14, 103-118.
- SAN VICENTE, Félix. 1980. "Francisco Martínez de la Rosa, autore e traduttore di *Aben-Humeya*", *Lectures* 4-5, 117-133.
- SARRAILH, Jean. 1972 [1933]. Edición de Francisco Martínez de la Rosa, *Obras dramáticas*, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 107).
- SECO SERRANO, Carlos. 1962. Edición de *Obras de D. Francisco Martínez de la Rosa*, Madrid, Atlas (BAE, CXLVIII).
- TANQUEIRO, Helena. 2000. "Self-Translation as an Extreme Case of the Author-Translator-Dialectic" in Allison Beeby & al. (ed.), *Investigating Translation: Selected Papers from the 4th International Congress on Translation (Barcelona 1998)*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 55-63.
- TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins; traducción española de Raquel Merino y Rosa Rabadán, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de investigación en los Estudios de Traducción*, Madrid, Cátedra, 2004.
- WECHSLER, Robert. 1998. *Performing without a Stage: The Art of Literary Translation*, North Haven, Connecticut, Catbird Press.
- WHYTE, Christopher. 2002. "Against Self-Translation", *Translation & Literature* 11:1, 64-71.