

Inspiración y originalidad en los dramaturgos de nuestro teatro lírico respecto al teatro francés*

M^a PILAR ESPÍN TEMPLADO, UNED (MADRID)

Afirmar que el teatro lírico español de mayor pretensión, esto es, nuestra zarzuela grande moderna, de más de un acto, que inicia su andadura al mediar el siglo XIX, está fuertemente marcada por el influjo francés, durante las décadas del 50 al 70, carecería totalmente de novedad. Sería repetir el consabido hecho, a estas alturas muy investigado, de la profusión de traducciones que invadió nuestro teatro desde fines del XVIII, y durante casi todo el siglo que nos ocupa (Lafarga 1983-1988; Menarini 1980; Vallejo & Ojeda 2001).

Pretendo acercarme algo más a fondo a la cuestión de los textos “inspirados” en otros franceses, por lo tanto ir más allá de las repetidas afirmaciones generales acerca de la “dependencia de la zarzuela grande de la ópera cómica francesa”, o de la “traslación de los textos franceses a la escena española”. Creo que es de justicia calibrar la dosis de originalidad que vertieron los mismos traductores o adaptadores en la adecuación de dichos textos a la escena española, en especial en lo que atañe precisamente a su representación teatral.¹

En un intento de contextualizar el momento cultural en el que se desarrolló la tarea de traductores/adaptadores de nuestros dramaturgos líricos de mediados del siglo XIX, es relevante destacar el hecho de que éstos eran los mismos autores dramáticos que estrena-

* Este trabajo se ha realizado dentro del proyecto de investigación “Reconstrucción de la vida escénica española desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días”, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología, con participación de fondos FEDER (BFF2003-07342).

1 Parto de una inicial investigación en este sentido que, con motivo del congreso internacional sobre zarzuela, organizado por el Dr. Emilio Casares, director del ICCMU, dio lugar a mi artículo que figura en la bibliografía (Espín Templado 1996).

ban comedias, melodramas, vodeviles o dramas declamados, sin música, en los distintos teatros de la corte. No había, entonces, una distinción entre dramaturgos y libretistas, fenómeno posterior, y esto será determinante en cuanto a la adaptación o la traducción escénica de obras dramático-líricas, como veremos a continuación.

En los años que van del Romanticismo al Realismo, fueron pocos los dramaturgos que no se involucraron en la tarea de escribir libretos para nuestro teatro lírico nacional. La mayoría de ellos ensayó o se prodigó en el género dramático-lírico y éste es el caso de Ventura de la Vega (1807-1865), que si bien ha pasado a la historia de nuestra literatura dramática por su drama *El hombre de mundo* (1845) como iniciador de la “alta comedia”, también debería de señalársele como autor de la primera zarzuela grande moderna, esto es de tres actos, *Jugar con fuego* en 1851.² La prensa de la época nos informa del éxito inmediato y multitudinario de la obra, primer fruto de su colaboración con Barbieri, estrenada en el teatro del Circo de la plaza del Rey, sede donde se iniciarán las representaciones líricas en Madrid. Sin embargo, tras el éxito de crítica ensalzando la obra de Vega (contra lo que sucede en la actualidad, se concedía mayor importancia al texto dramático que a la música), tres meses después comenzó el escándalo sobre el plagio de la obra al estrenarse, en el teatro de Variedades, *La condesa de Egmont*, comedia traducida de la original francesa *La comtesse d’Egmont* de Jacques F. Ancelot (1794-1894), y Alexis B. Decomberousse (1769-1862) por Ramón de Valladares y Saavedra y Laureano Sánchez Garay (Barce 1992: xxx).

Según Barce, la idea de traducir y estrenar el original francés al poco tiempo del estreno de la zarzuela de Vega, no fue precisamente una casualidad, porque como muestra, en el excelente estudio literario de la edición crítica de *Jugar con fuego*, esta zarzuela sigue fielmente el texto francés en cuanto argumento y situaciones de la misma, aunque traslada la acción del París de 1764, en plena época

2 *Jugar con fuego. Zarzuela en tres actos de D. Ventura de la Vega. Música de D. Francisco Asenjo Barbieri.* Madrid, Establecimiento Tipográfico de D. F. de P. Mellado, 1851.

de Luis XV, al Madrid del reinado de Felipe V, y dota al texto de un mayor popularismo y pintoresquismo; en palabras del mismo estudioso:

todo es más popular y pintoresco en la versión española: en el jardín, los protagonistas franceses toman champán, los españoles buñuelos... En el manicomio, del acto tercero, aparece un médico en la versión francesa y en la española un loquero con el látigo. Toda la obra española parece retrotraerse a un mundo más rudo y barroco, y también [...] más “literario”, como si la dependencia del teatro nacional del siglo XVII continuara vigente y pesara más que la realidad observada en torno: un mundo de hidalgos, de honor, de grandes palabras (¡y de rima y aun de ripios!), de humor bufo. (Barce 1992: xxx-xxx1)

A propósito de la originalidad del libreto, cita Cotarelo el artículo de *La España* del 25 de enero de 1852:

Desde que hemos visto en este teatro [de Variedades] la tan cacareada traducción de la piececita francesa *La condesa de Egmont*, admiramos, aún más que antes el gran talento dramático de quien ha logrado sacar de tan pobre composición una obra tan bella como *Jugar con fuego*. La comparación entre ambas es la mejor prueba a que los amigos del señor Vega podían someter el indisputable mérito de su obra: sólo un ingenio de primer orden podía descubrir en aquel oscuro *vaudeville* francés, desenterrado laboriosamente de no sabemos dónde, los elementos de una zarzuela que durará en nuestra literatura lo que dure el buen gusto. Y no hablamos sólo de sus deliciosos versos, los cuales son única y exclusivamente del señor Vega; hablamos también de la fábula de la zarzuela, tan superior sustancialmente a la del *vaudeville* francés, como lo son a la vil prosa de éste, los bellísimos versos de aquélla... (Cotarelo 1934: 340).

Aun a riesgo de admitir cierta parcialidad en la opinión de Cotarelo, sus palabras apuntan hacia una realidad que se dio con frecuencia: la tremenda transformación o incluso mejora que sufrieron muchas reconversiones de óperas cómicas o vodeviles franceses en zarzuelas desde el punto de vista escénico, con sus recortes, añadidos, versificación de la prosa o incluso importantes cambios en la trama.

A partir de esta primera zarzuela grande moderna, si repasamos cronológicamente las zarzuelas extensas, de más de un acto, durante la primera década de su moderno renacimiento, vemos que, desde un primer momento, prácticamente todos los dramaturgos siguen el modelo de inspiración en la escena francesa: comedias, vodeviles u óperas cómicas.³ La situación era idéntica que en el teatro declamado, en una sociedad española en donde primaba el gusto por la cultura del país vecino, hasta el punto de existir un repertorio en este idioma, en el que muchas veces se simultaneaba la misma obra en su lengua original y la traducida (Ojeda 2003: 413-446). También se producía esta simultaneidad con el teatro lírico y el teatro declamado: se podía presenciar la misma obra traducida en comedia o en su versión lírica, como zarzuela.⁴

No parece casual que desde la acusación de plagio que sufrió Ventura de la Vega, por ocultar, o no explicitar, la obra original de la que partió, los dramaturgos de la zarzuela grande se cuidaron mucho de especificar el tipo de traducción o adaptación, y si ésta afectaba a todo el texto o sólo a parte del mismo, aunque en muchos casos no citan el texto original ni su autor.

Los dramaturgos utilizarán los verbos traducir, arreglar, adaptar e imitar en sus diferentes variantes morfológicas: “traducción”, “li-

3 Incluso las zarzuelas en dos actos que precedieron a *Jugar con fuego* (de tres actos), *Colegialas y soldados* y *El duende*, estrenadas ambas en 1849, tienen marcado influjo francés (Le Duc 2003: 138-145).

4 Por ejemplo, *El confitero de Madrid*, zarzuela en tres actos, traducida por Luis de Olona de una ópera cómica francesa, se representa en Madrid en noviembre de 1851; a su vez estrenada poco antes en París, se representó simultáneamente, en forma de comedia, en el Príncipe, con el título *Corregir al que yerra*, por Manuel Ortiz de Pinedo. También *Un día de reinado*, zarzuela de Olona y García Gutiérrez de 1854, y de la que trataremos más adelante, “había sido estrenada y representada de comedia el 8 de julio de 1843 con el nombre de *La reina por fuerza*, cuyo libreto, no era otra cosa que un nuevo arreglo de la ópera cómica de Scribe y Auber, que había traducido Navarrete” (Cotarelo 1934: 440). Cotarelo equivoca el segundo autor Auber por Saint-George, de la otra obra *El secreto de la reina*.

brememente traducida”, “traducida y arreglada”, “arreglo del francés”, “arreglada a la escena española”, “imitación o imitada de”.

Si en el teatro declamado había claras diferencias entre traducción y refundición, reflejadas en los derechos de autor, en el caso del teatro lírico, se distinguía por un lado entre traducción más o menos apegada al texto, y, por otro, adaptación o arreglo a la escena española, variantes de la traslación no tanto textual sino de todos los otros elementos de la representación, que primaban la pragmática de la obra teatral con el público español. Además, a veces, también se especificaba si ésta adaptación no era tanto una traducción sino que partía de la “inspiración” en una obra, o “en el pensamiento de esa obra”, o “en uno de sus personajes”.

Veamos un poco las aclaraciones que los dramaturgos manifiestan en sus obras impresas y su correspondencia con la labor de adaptación durante esta primera década de la zarzuela grande. Frecuentemente se utilizan como sinónimos “arreglar” e “imitar” en clara diferencia con “traducir”. A veces a la traducción se le suma el concepto de “arreglo”. Casi nunca se menciona la obra concreta original, ni siquiera, en algunos casos, a su autor, labor que hay que investigar partiendo de los títulos españoles y su probable similitud con las obras originales francesas.

Las siguientes obras de la década del 50 son calificadas por los autores como “arreglos” o “imitaciones”:

El secreto de la reina (1852).⁵

El valle de Andorra (1852),⁶ versión de *Le val d'Andorre* de Saint-Georges, música de Halévy. Según Cotarelo (1934: 377): “Olona

5 *El secreto de la reina. Zarzuela en tres actos, escrita en francés por MM. de Rosier y de Leuwen, y arreglada a la escena española por D. Luis de Olona. Música de los señores Gaztambide, Hernando e Incenga. Representada por primera vez en Madrid, en el Teatro del Circo, en octubre de 1852, Madrid, Imprenta que fue de Operarios, 1852; según Cotarelo (1934: 375) es una variante del asunto La máscara de hierro.*

6 *El valle de Andorra. Zarzuela en tres actos. Original de Mr. De Saint Georges, y arreglada a la escena española por Don Luis de Olona. Música del maestro D. Joaquín Gaztambide. Representada por primera vez en Madrid en el teatro Circo el cin-*

había imitado, mejorándola mucho, la ópera cómica francesa de igual título de J. de Saint Georges, que con música de Halévy se había estrenado en París en 1848”.

El sargento Federico (1855).⁷ En la contraportada se indica: “Esta obra es una imitación del vaudeville en cinco actos de M.M. Vanderbourrck y Dumanoir, titulado *Le sergent Frederic*”.

Un día de reinado (1854), arreglo de *La reine d'un jour* de Scribe y Saint-Georges.⁸

Si cotejamos *Un día de reinado* con su modelo de Scribe y Saint-Georges, Olona y García Gutiérrez traducen y arreglan, en efecto, siguiendo la obra francesa bastante de cerca en cuanto al asunto y desarrollo general del argumento, incluso el contenido de los diálogos, no así en cuanto a la literalidad en su traducción, pues recortan o amplían continuamente las intervenciones. A veces sintetizan acortando los parlamentos, o, por el contrario, añaden los comentarios que les parecen más pertinentes para que el público capte al personaje en el sentido que ellos quieren. Suprimen desde luego cualquier referencia a la cultura francesa, y dotan al diálogo de más gracejo popular.

En lo que se refiere a frases añadidas por los traductores-adaptadores, que aportan al espectador más datos sobre los personajes, tenemos ejemplos en los que se suple con palabras aclaratorias (que he señalado con cursiva en el texto español) lo que en el texto francés viene sugerido por puntos suspensivos.

co de noviembre de 1852, Madrid, Imprenta que fue de Operarios, 1853 (3^a ed.).

7 Zarzuela en cuatro actos arreglada del francés por D. Luis de Olona, música de Barbieri.

8 *Un día de reinado. Zarzuela en tres actos traducida y arreglada de la ópera cómica francesa de MM. Scribe y de St.-Georges, por don A. García Gutiérrez y don L. de Olona. Representada en el teatro del Circo el 15 de febrero de 1854*, Madrid, J. Rodríguez, 1854. *La reine d'un jour, opéra-comique en trois actes, musique d'Adam. Représenté pour la première fois à l'Opéra-Comique, le 19 septembre 1839*, París, Tresse, Delahaute, Bezon. También consultada la ed. de París, Michel Levy Frères, 1859, vol. III.

En la escena primera del acto I, el encuentro entre Francine, y el Comte d'Elvas:

FRANCINE: Mon Dieu! Monsieur, je ne sais comment vous remercier de votre galanterie... moi qui suis étrangère, qui ne connais personne en ce pays... et qui arrive en tremblant...

RUFINA: Ah, caballero! No sé cómo podré pagaros!... Yo que soy forastera, que no conozco a nadie en esta tierra, llevo a ella *con el temor natural de mi edad y de mi sexo*...

Y más adelante, D'Elvas: “Vous êtes trop modeste... D'autres vous diraient qu'il a suffi de vous voir...”; Olona substituye los puntos suspensivos por la frase “veros un instante para quedar prendado de esa belleza”.

Muchas más libertades se toma García Gutiérrez en la versificación de los cantables de esta zarzuela, parece ser que la única parte en la que el dramaturgo intervino.

Un aspecto que es importante contrastar entre texto origen y texto meta se refiere a las correspondencias que se establecen entre el texto principal, oral en la representación, y el texto secundario, o indicaciones del dramaturgo respecto al decorado, *atrezzo*, efectos sonoros, etc. Y esto se ve claro a lo largo de la adaptación, en la que Olona aligera el texto dialogado, indicando parte del mismo en las didascalias de la escenografía.

Cuando la obra no es totalmente traducida, imitada o arreglada sino sólo parcialmente, es frecuente que sea detallado por el traductor/adaptador; asimismo si ha partido de la idea o pensamiento de la pieza extranjera o se ha inspirado sólo en un personaje de la obra original. Así, en *Galanteos en Venecia* (1853), “zarzuela en tres actos por D. Luis de Olona con música de Barbieri”, el autor hace constar que “algunas escenas están tomadas de la ópera cómica francesa *La croix de Marie*”.

Siguiendo con las zarzuelas grandes de la década de los 50, inspiradas en otras sólo parcialmente, a veces sus autores no detallan

préstamos ni inspiraciones; por ejemplo, *Catalina*⁹ (1854) está tomada en gran parte de *L'étoile du Nord* de Scribe (Cotarelo 1934: 483), pero su autor, Olona, no lo hace constar (al menos en la edición que he manejado, del mismo año de su estreno).

En otros casos, sin embargo, se detallan pormenorizadamente las partes o personajes que provienen de una obra extranjera. Así, *Amor y misterio* (1855), “zarzuela en tres actos por D. Luis de Olona con música de D. Cristóbal Oudrid”,¹⁰ dice estar “arreglada del francés a excepción del tercer acto”. En *El juramento* (1858), de Olona nos encontramos con otro caso de zarzuela, cuya originalidad del libro ha sido debatida, pero el autor, en una nota previa a la edición del libro, lo aclara de la siguiente manera:

Leyendo una ópera cómica francesa, titulada *La rose de Peronne*, se me ocurrió tomar de ella el personaje del Marqués y hacer una zarzuela nueva. Dicho personaje, lo he caracterizado además de diferente modo, y todas las situaciones de mi zarzuela son inventadas por mí, y por lo tanto, completamente distintas de las que hay en la ópera cómica francesa. (Sobrino 2000: 21)¹¹

Veamos un ejemplo en cuanto a modo de inspiración de la obra de García Gutiérrez *La cacería real* (1854),¹² y en cuyo final reza: “El autor ha tomado parte del asunto de esta zarzuela, de una comedia de Collé, titulada *La partie de chasse de Henri IV*”.

En esta zarzuela se cambia sustancialmente el contenido, y partiendo de cierta similitud del tema principal con el de la obra de

9 *Catalina. Zarzuela en tres actos por D. Luis de Olona. Música del maestro D. Joaquín Gaztambide*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1854.

10 *Amor y misterio. Representada en Madrid en el teatro Circo el año de 1855*, Madrid, Imprenta de J. Rodríguez, 1855.

11 La cita está tomada a su vez de Cotarelo (1934: 131). En la edición consultada de 1858 se dice: “El personaje del Marqués está copiado de la ópera cómica francesa *La rose de Peronne*”. Esta obra data de 1840 y es de Adolphe de Leuven y Adolphe d’Ennery, con música de Adam.

12 *Zarzuela en tres actos, letra de D. Antonio García Gutiérrez, música de D. Emilio Arrieta. Representada en el teatro del Circo, el 11 de marzo de 1854*, Madrid, José Rodríguez, 1854.

Collé, en puridad no se podría hablar de traducción, pues ninguno de los diálogos se parecen, ni el desarrollo de la obra transcurre del mismo modo, y también hay cambios en los personajes. Es decir, que García Gutiérrez, partiendo de un argumento semejante entre texto original y texto meta: la estancia del rey de incógnito entre gente humilde y su cortejo amoroso a la hija de quien lo hospeda, construye una nueva obra.

La antigua comedia de Collé, de la cual tomó García Gutiérrez “parte del asunto” *La partie de chasse de Henri IV*, había sido ya representada en Madrid mucho antes, “pero adaptada ahora a las costumbres españolas” (Cotarelo 1934: 447), constituyendo un ejemplo más de la simultaneidad entre comedia y zarzuela, como dos modalidades diversas de adaptación traducidas de una misma obra original. En este caso, sin embargo, se da la circunstancia de que Collé había escrito, con el mismo título y argumento general, una comedia y una ópera cómica, y García Gutiérrez sigue, para escribir su zarzuela, el texto de la ópera cómica de Collé,¹³ no el de su comedia como afirma Cotarelo.

En la adaptación, la escena es en El Pardo en lugar de en la “forêt de Sénart”, y el rey español entabla una competencia amorosa con el príncipe de Cariñano, llegando a confesar su amor a la joven aldeana. En el caso del monarca francés, sin embargo, no pasa de ser un fugaz pensamiento en su mente regia la de prendarse de la joven, cosa que inmediatamente rechaza para no perjudicarla.

García Gutiérrez toma muchos elementos del argumento francés: el valor de las apariencias y el temor al que dirán en un pueblo en donde se murmura acerca de la honestidad de Hélène/Margarita, la reticencia del guardabosques a dar la mano de su hija al campesino Lucas/Colás. También copia algunos pasajes que definen la per-

13 *La forêt de Sénart ou La partie de chasse de Henri IV, opéra-comique en trois actes, d'après Collé; paroles ajustées sur la musique de Mozart, Beethoven, Ch. M. Weber, Rossini, Meyerbeer, etc. par Castil-Blaze. Représenté, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre Royal de l'Odéon, le 14 janvier 1826, Paris, chez Castil-Blaze, 1826. La comedia, sin música y en prosa es: La partie de chasse de Henri IV: comédie en trois actes et en prose par M. Collé, Paris, Vve Duchesne, 1766.*

sonalidad de Michau/Ambrosio, el villano que acoge al monarca extraviado, en la creencia de que se trata de un cazador furtivo, y su rechazo de ser tuteado por un desconocido (que posteriormente resulta ser el rey); en ambas obras está presente la emoción del rey al ser tratado como un hombre del pueblo, y al oír, en boca de sus súbditos, su admiración y amor al monarca. El dramaturgo español suprime y acorta otros muchos pasajes y, en fin, construye otra comedia en cuanto al texto, como podemos apreciar en la escena del encuentro entre el rey y el guardabosques/leñador, en la que éste se queja del tuteo y no acepta la moneda del rey por el alojamiento.

El honor y la honra del teatro clásico español están presentes en los versos del dramaturgo romántico español en la figura del villano revestido de “nobleza”. Por otra parte, la escena del rey, sin que nadie le conozca, en la casa aldeana nos trae a la memoria *García del Castañar*, *El villano en su rincón* y otras comedias de nuestro siglo XVII. Tras su encuentro, el rey le da una bolsa con monedas a Ambrosio, guardador del bosque que lo toma por un cazador furtivo:

REY (*alargándole un bolsillo*):
Toma, y al pueblo inmediato
Llévame.
AMBROSIO: Dos cosas tengo
Que prevenir al hidalgo.
Que a mi nadie me tutea;
Y aunque le estimo el regalo,
No tengo nada que hacer
De vuestro dinero claro.
REY: Pero...
AMBROSIO: Guardadlo o reñimos.
REY: Perdonad si os he faltado. (II, XII)

En la ópera cómica francesa, el lenguaje del villano responde a un popularismo lingüístico (especie de *patois*), cuyo paralelo está ausente en la versión española:

MICHAU: Mais apprenais que je n'sis pas courtisan, moi; que je m'appelle Michelle Richard, ou putot qu'on me nome Michau, et j'aime mieux ça, parce que ça est pus court; que je sis meunier de ma profession... (*lui rendant sa pièce*) que je n'ons que faire de vot argent, que je sons riche.

HENRI: Tu me parais un bon compagnon, et je serais charmé de lier connaissance avec toi.

MICHAU, *fronçant le sourcil*: Tu me parais...! avec toi... Hé! mais v's'êtes familier, monsieur le mince officier du Roi... Hé mais, j'vous valons bian, peut-etre, morgué! Ne m'tutoyais pas, je n'aimons pas ça.

HENRI, *du ton du badinage*: Ah! Mille excuses, monsieur, bien de pardons.

Se evidencia del estudio contrastivo de estos dos tipos de traducción y adaptación por un lado y de inspiración basada en “parte de un asunto” por otro, que los traductores y adaptadores de las óperas cómicas y vodevilles franceses a zarzuelas, desde Ventura de la Vega pasando por García Gutiérrez a los Olona, Camprodón, etc., tuvieron plena conciencia de su opción por la prioridad del texto espectacular frente al texto dramático, como dramaturgos que eran, en la plena acepción de la palabra de hombres de teatro, no meros traductores. Sabedores de que el texto dramático es sólo un proyecto y de que la transposición del libro a la escena implica el paso de un sistema semiótico a otro, hicieron no sólo de traductores sino otra interpretación dramática de la obra, no sintiendo ningún escrúpulo ante cambios significativos aplicados al texto espectacular.

Para estos dramaturgos-traductores el doble público no era el lector y el espectador para el cual fue escrita la obra de origen (*francés*), sino el espectador meta, en este caso para el que ellos traducían la obra, esto es el público español. Si partimos de la idea de que el director tiene derecho a apartarse del texto de la obra con cierta libertad, mientras que el traductor debe intentar ser fiel al texto de origen, nos percatamos de que los traductores de zarzuelas fueron más que traductores (por otra parte como cabría esperar por su condición de dramaturgos de obras originales) y no sólo por el problema evidente de las cuestiones culturales que no son inteligibles en un entorno extranjero. Aún así, esto, que debería ser tarea del director, ellos la asumieron con creces.

Se produce, por tanto, en el caso de las zarzuelas arregladas a la escena española, la traducción como una operación no exclusivamente lingüística o translémica de transvase de una lengua a otra, dado que el teatro, como su estudio semiótico ha demostrado, es una pluralidad de signos verbales y extraverbales. Y en la dimensión pragmática de su análisis semiótico, en palabras de A. Ribas que me parecen aquí muy oportunas, el traductor debe calibrar que “en la doble exigencia de adecuación para salvar las dificultades de recepción o aceptabilidad de carácter socio-histórico para que el texto traducido sea representable, *puede llegar incluso a veces a cuestionar si el resultado es propiamente una traducción*” (Ribas 1995: 26, la cursiva es mía). Esta es la conclusión a la que llego al confrontar con sus originales las zarzuelas, ya sean tildadas por sus autores de “traducidas, adaptadas, o imitadas”, todas las cuales más bien considero como nuevas creaciones teatrales “inspiradas o basadas en”.

En el caso de la zarzuela grande decimonónica en cuyas traducciones los dramaturgos tanto tuvieron que respetar la tradición dramática y escenográfica, los gustos y la moral social, etc. del público español, queda claro que “la traducción para la escena va más allá que el fenómeno más bien limitado de la traducción interlingüística del texto dramático” (Pavis 1991: 39), entendiendo la traducción escénica no como el simple hecho de encontrar la equivalencia lingüística, sino también de hallar los paralelos culturales y gestuales. Así, en lugar de hablar de la traducción de un “texto dramático”, Pavis opta por describir “la traducción para la escena”, basada en la percepción que se tiene actualmente de la indisolubilidad entre la palabra y el gesto teatrales, asimilando al concepto de traducción el de puesta en escena (Pavis 1991: 47-52).

Esto es precisamente lo que hicieron los dramaturgos de mediados del siglo XIX al trasladar la óperas cómicas y vodeviles franceses a la zarzuela española, tanto cuando hablan de “traducción” como cuando la califican de “adaptación, imitación, o arreglo a la escena española”; al menos en el caso de las zarzuelas grandes podemos hablar, más que de traducciones, de interpretaciones del texto fuente con el objeto de hacer que el texto extranjero se des-

place hacia la cultura y la lengua de destino. En este sentido, como ha demostrado L. Kruger, la traducción no implica la búsqueda de equivalencia entre dos textos, sino más bien la apropiación de una fuente por parte de un texto de destino, siendo así que “el significado del texto traducido surge, no tanto de lo que uno pueda arrancarle al texto original, sino de lo que uno le haga a éste” (Kruger 1986: I, 54).

En cualquier caso, “la obra de teatro, al igual que toda literatura, es una puerta de entrada a la cultura, porque nos permite recibir una cultura con la que estemos más o menos familiarizados, dentro de un marco de referencia único y completo” (Shaked 1991: 37).

Por otra parte, en lo que atañe a la originalidad y la inspiración de nuestros dramaturgos-libretistas, en esta primera fase del drama lírico español o zarzuela grande, hay que tener presente que muchos argumentos se basan en los *tópicos* del fondo dramático europeo, y, por tanto, cabe siempre la interpretación positiva de intercambio y enriquecimiento cultural frente al servilismo y falta de creatividad, críticas que recibieron de algunos de sus coetáneos y posteriores historiadores del teatro escrito, no representado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín & al. 1977. “Traducciones, adaptaciones y refundiciones” in Guillermo Carnero (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX-I*, Madrid, Espasa Calpe, 267-275.
- BARCE, Ramón. 1992. *Jugar con fuego. Zarzuela en tres actos de Francisco Asenjo Barbieri. Libreto de Ventura de la Vega*. Edición crítica de M^a Encina Cortizo. El Libreto. Estudio literario de R. Barce, Madrid, ICCMU, SGAE.
- COTARELO Y MORI, Emilio. 1934. *Historia de la zarzuela, o sea, del drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

- ESPÍN TEMPLADO, M^a Pilar. 1996. "Panorama literario de la zarzuela grande en el siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero" in *Actas del congreso internacional La zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*, Madrid, SGAE. Fundación Autor, 57-72 (Cuadernos de Música Iberoamericana, 2-3).
- KRUGER, Loren. 1986. *Translating for the Theatre: the Appropriation, "mise en scène" and Reception of Theatre Texts* (tesis doctoral), Cornell University, 2 vols.
- LAFARGA, Francisco. 1983-1988. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2 vols.
- LE DUC, Antoine. 2003. *La zarzuela. Les origines du théâtre lyrique national en Espagne (1832-1851)*, Sprimont, Mardaga Éditeur.
- MENARINI, Piero. 1988. "El problema de las traducciones en el teatro romántico español" in *Actas del VII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 751-759.
- OJEDA, Pedro. 2003. "El Teatro Francés de Madrid (1851-1861)" *Revista de Literatura* LXV:130, 413-446.
- PAVIS, Patrice. 1991. "Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno" in Hanna Scolnicov & Peter Holland (comp.), *La obra de teatro fuera de contexto*, Madrid, Siglo Veintiuno, 39-62.
- RIBAS, Albert. 1995. "Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos" in Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 25-35.
- SHAKED, Gherson. 1991. "La obra de teatro, puerta al diálogo cultural" in Hanna Scolnicov & Peter Holland (comp.), *La obra de teatro fuera de contexto*, Madrid, Siglo Veintiuno, 17-38.
- SOBRINO, Ramón. 2000. "El juramento de Gaztambide: la recuperación de un injusto olvido" in *El juramento. Edición del programa*, Madrid, Teatro de la Zarzuela-MEC, 19-35.
- VALLEJO, Irene & Pedro OJEDA. 2001. *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.