Dolores Thion Soriano Mollá
Medrosilla, una traducción del catalán
atribuida a José María de Pereda
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. LXXXVI, 2010, 335-362

MEDROSILLA, UNA TRADUCCIÓN DEL CATALÁN ATRIBUIDA A JOSÉ MARÍA DE PEREDA

El 27 de noviembre de 1898 anunciaba el diario barcelonés *La Dinastía* entre sus crónicas locales que se había entregado a la empresa del Teatro Principal el juguete catalán *Poruga*, un original de José Pin y Soler. *La Dinastía* notificaba además que la obra se estrenaría primero en catalán en el Teatro Principal y luego en castellano («Crónica local»: 27-11-1898: 2), ya que *Poruga* había sido «traducida al castellano por don José María de Pereda con el título de *Medrosilla*» («Crónica local»: 27-11-1898: 2).

Como indicaba la noticia, fue aquel anunciado estreno el que sacó a la luz los textos de *Poruga* y de *Medrosilla*, olvidados desde su composición en 1892. Tan sólo el original catalán había sido divulgado en las páginas de la prestigiosa revista *La Ilustració Catalana* («Poruga»: 15-12-1892: 358-362)[1], aunque no se había llegado a estrenar en escenarios públicos. A diferencia de *Poruga*, la traducción atribuida a José María de Pereda nunca llegó ni a imprenta ni a los escenarios; sin embargo se asumió su existencia y de ella se fue puntualmente dando noticia en la historia del teatro catalán (Curet: 1962). En un principio no se supo si las declaraciones de aquel cronista de *La Dinastía* sobre *Medrosilla* eran o no ciertas, puesto que el propio Pin y Soler y sus familiares dejaron inédito el texto.

En la actualidad se conservan dos manuscritos y en los repertorios bibliográficos catalanes están catalogados como traducciones de José María de Pereda. El primero que localizamos fue donado por los herederos del escritor a la Biblio-

[1] La primera edición en libro que hemos documentado del texto catalán data de 1907.

Entregado: 13 de agosto de 2010. Aceptado: 3 de septiembre de 2010.

teca de Catalunya. Se trata de una copia autógrafa de mano desconocida que atribuye la traducción a José María de Pereda y así figura entre las referencias bibliográficas de dicha biblioteca: *Medrosilla* es un «juguete cómico de salón en un acto y en prosa traducido del catalán por Don José María de Pereda, del que originalmente escribió Don José Pin y Soler con el título de *Poruga*»[2]. Está fechado en 1896. El segundo manuscrito, no datado, forma parte de la colección teatral de Arturo Sedó[3], custodiada por el Institut del Teatre de Barcelona (Montaner: 1951: 289 y Vidal Alcover: 1993: 418). Fue Armando Pin y Latour quién lo regaló al coleccionista, acompañándolo de una nota y de una carta que documentan la historia del mismo. La singularidad de ese autógrafo de *Medrosilla* radica, como a continuación explicaremos, en conservar la huella de sus autores, aunque la paternidad fuese atribuida exclusivamente a José María de Pereda.

Los orígenes de la traducción de *Poruga* los narró el propio José Pin y Soler en aquellas notas que su hijo Armando copió y legó a Arturo Sedó. José Pin había conocido a José María de Pereda en 1892, a finales de abril, por formar parte ambos del Consistorio de los Juegos Florales de aquel año, aunque su amistad literaria debió empezar antes[4]. Durante el mes en que el novelista cántabro estuvo en Barcelona, se le homenajeó con celebraciones y banquetes de carácter sobre todo público y oficial (Bonet: 1983, 2008a, 2008b; Miralles: 1997 y en Pereda: 1988: XXIV-XXXV). José Pin, quien desde hacía poco había fijado su residencia en Barcelona tras más de veintiséis años por Europa, acogió en la intimidad a José María de Pereda. El escritor catalán le agasajó con una cena íntima y una velada músico-literaria en su casa en la que se representó *Poruga*; comedia de salón, que al decir del anfitrión, gustó al escritor santanderino. Como muestra de agradecimiento, según consignaba José Pin, José María de Pereda se prestó solícito para traducirlo al castellano, por lo que, al decir del dramaturgo catalán:

> Inútil vais dir que li vais respondre : «con mucho gusto» i que li vais enviar lo manuscrit de *Poruga* perquè en fes la traducció, que es proposava escriure, aquí mateix, a Barcelona; mes l'home no trobava les tres o cuatre hores que li claien… i com que plavia esser traduït per ell, li vais dir:
> - «¿Quiere usted que yo ponga *Poruga* en castellano mío? Usted ve luego la traducción, la corrige, la modifica…»

[2] Con la referencia Ms 4453. En nuestra trascripción los designaremos como manuscrito b.

[3] Se conserva bajo la signatura 83482.

[4] Entre los libros que constaron en la biblioteca de José Pin, la primera novela que el escritor santanderino le dedicó fue *Nubes de estío* (1891), le siguieron *Peñas arriba* (1895) y *Pachín González* (1896), según las notas bibliográficas del escritor catalán (Pin: 2005: 166-167).

> - «¡Bravo!», me respongué tot content.
> Vais posar-me a fer-la aquell mateix dia i abans d'anar-me'n al llit estava llesta.
> L'ensendemà li vais donar i ploma als dits, hi anà posant les modificacions que són al manuscrit original, i entre altres lo títol: *Medrosilla* (Pin: s. d. y 2005b: 170-171).

Tal y como revela esta cita, José Pin realizó la primera versión castellana de *Poruga*. José María Pereda le dio título y por cortesía, para satisfacer a Pin, revisó su traducción. Esa primera versión corresponde al texto de la colección de Arturo Sedó, el primer manuscrito, y, como bien recalcaba el hijo del escritor en la carta que lo acompañaba al regalarlo, su valor estriba en ser:

> doble autograf, ja que, com vosté veurà, es la traducció al castellà de la seva Poruga per en Pereda i per ell. Aixo ja es una curiositat ja que'l meu pare sols escrigué teatre en català i el tenir le notes i esmenes de Don José de Pereda, el fa encara mes notable, ja que aquest escriptor santanderí no va escriure mai per lo teatre, que jo sopiga (Carta de Armando Pin de Latour a Arturo Sed del 18 de marzo de 1945).

Este manuscrito sin fecha y a dos manos contiene, en efecto, la versión de Pin junto con las tachaduras y correcciones de la mano de Pereda. En el autógrafo de 1896 se han introducido todas las propuestas de José María de Pereda, de modo que esta segunda versión disipa cualquier duda respecto de la real y efectiva colaboración del escritor cántabro. Es más, dado que el texto es breve y las enmiendas son numerosas, como reflejan las numerosas anotaciones que ofrecemos en la trascripción del texto, cabría incluso evaluar el peso de la contribución del escritor cántabro en Medrosilla. Dejemos ese asunto de momento. Otro aspecto interesante que ofrece el testimonio de Pin en la cita arriba reproducida se refiere tanto a la nombradía de ambos autores como a su experiencia como dramaturgos, a lo cual se superponen, a nuestro entender, otros factores socioculturales en aquella Cataluña de 1892.

No es extrañó que Armando Pin, como refleja la carta citada, no tuviese noticia de los tanteos juveniles de Pereda recogidos en parte en sus *Ensayos dramáticos* (1869), ni siquiera de su juvenil afición al teatro (Cabrales: 1994, García Castañeda: 1999) ni aún menos de la seducción que, como en el caso de José Pin, el aplauso del público pudo estimular para que llegase a aceptar que Luis Ruiz Contreras adaptase *La Puchera*, según testimonia la correspondencia que con él

intercambió y que éste editó (Ruiz Contreras: s. f., Varela Jácome: 1961, Pereda: 2009: 571-592). Es cierto que la experiencia teatral de José Pin y Soler era mayor, aunque al igual que Pereda, fuese más conocido por su producción novelística que teatral (Curet: sf: 258), pero ésta no trascendió las fronteras de Cataluña. Al parecer, Pin dio sus primeros pasos dramáticos al ser retado amistosamente por Ángel Guimerá, quien deseaba promover la actividad del Teatro Novedades (Montoliu: 1947: 48 y Gallén: 1994: 221-222). Su primer estreno, *Sogra i Nora*, se verificó en octubre de 1890, le siguieron *La viudeta* y *La tía Tecleta* al año siguiente y *La Sirena* en febrero de 1892, unos meses antes de que diese a conocer Poruga en la prensa. Fue durante el mes de mayo de ese mismo año cuando José María de Pereda residió en Barcelona para desempeñar el cargo de mantenedor de los Juegos florales. Recordemos que a raíz de su discurso sobre «El regionalismo literario» adquirió una especial nombradía en los círculos culturales catalanes, como minuciosamente estudiaron Laureano Bonet y Enrique Miralles (Bonet: 1983: 146-191, 2008a; Miralles: 1997 y en Pereda: 1988: XXIV-XXXV).

Pese al carácter sociopolítico con el que la *intelligentsia* catalana revistió la visita del escritor cántabro en un momento de plena efervescencia catalanista, José Pin guardaba de aquella visita unos recuerdos puramente personales, muy distantes de aquella mítica figura que de José María de Pereda se erigió, como representante cumbre del regionalismo de la época. Anotemos como contraste y pese a su carácter anecdótico que a José Pin le impactó ante todo aquel hombre de negocios y empresario que José María de Pereda también fue, así como la holgura económica que dichas actividades le proporcionaban. La «prosa que más le había producido (paraules seves) era la dels reclams pels seus articles» de perfumería, comentaba José Pin (2005a: 166), y aunque Pereda no solía expandirse en estos asuntos profesionales, el escritor catalán recordaba que los atendió con sumo esmero durante su estancia en Barcelona[5]. Estas facetas profesionales que José Pin resaltaba de José María de Pereda contrastan evidentemente con la imagen pública

[5] Aunque sean meramente anecdóticos, trascribamos los recuerdos de José Pin que hacen alusión a esas facetas del escritor como hombre de negocios. En un principio se mostró, al parecer, reservado, pero: «poc a poc l'home s'anà franquejant i els últims dies de la seva estada a Barcelona l'accompanyàrem a casa de marxants de frasquets de vidre, a tres o quatre litografies, on demanà preus, on esposa projectes d'anuncis, de cobricapses, de paperots enjolivats ; i tot bromejant, me consultava sobre noms pomposos per a noves composicions perfumístiques, quelcom dintre el gust del seu Rey del tocador, de la seva Flor de los aromas, del seu Blanco de las Gracias… A cuyos artículos el mercado americano y español ha dispensado siempre su favor… com havia redactat elle mateix, amb la mateix ploma que li havia servit per a escriure *Sotileza;* firmant aquells reclams amb mateix nom que llueix gloriosament a la portada dels seus llibres, suprimint solament lo José M. de. Com propietari de la fàbrica Rosario, com perfumista, firmava: Pereda y Cía.; com autor de novel.les: José M. de Pereda (Pin: 2005a: 166-167).

que del novelista santanderino dominó en los círculos culturales y artísticos de la capital catalana, en tanto que símbolo del naturalismo comedido, de un regionalismo que respondía tanto a las expectativas y los valores del catalanismo burgués, como a los de unas elites socioculturales en las que se amalgaman ideologías diversas (Bonet: 1983: 146-191). El que José María de Pereda se erigiese en símbolo y mito en ese contexto puede explicar, en cierto modo, el orgullo que sentía José Pin y Soler porque aquel invitado de honor figuraba como autor exclusivo de la traducción de *Poruga.* Las expectativas de impacto de su texto en castellano más allá de Cataluña aumentaban evidentemente con el apadrinamiento de Pereda.

La familia Pin sobrevaloraba *Medrosilla* pues consideraba que esta obra breve era el sello de la amistad entre ambos escritores. El hecho de ser atribuida públicamente a Pereda, relataba Armando Pin en la carta citada a Arturo Sedó, favoreció el que su padre ascendiera al «palenque de les lletres», de modo que algunos críticos le denominaban «el Pereda catalán» y, según recordaban entre anécdotas familiares, ese era un calificativo que ambos escritores «havien comentat fentse brometa i dientse amistosa i mutuament: «eso es una honra para mí...», «perdone usted, eso lo es para mí» (Carta de Armando Pin de Latour a Arturo Sedó del 18 de marzo de 1945).

En un principio José Pin pensó que *Poruga* y *Medrosilla* se representarían en 1892 en el Teatro Novedades, en cuyas tablas tenía *La Sirena.* La compañía de Emilio Mario debía encargarse de Medrosilla porque entre sus actores contaba, «segons deien, portava una señorita molt notable en les ingènues» (Pin: s. d. y 2005b: 171). Sin embargo, cuando vio a los galanes, en quienes el conocido empresario teatral depositaba todas sus esperanzas, Pin decidió retirar la obra según contaba en sus notas:

> Sóc convocat al primer ensaig (també guardo la convocatòria) i em trobo amn un minyó que semblava un municipal enrogallat, i amb una ingènua… que estava de sis o set mesos…Terminada la cesio, saludo… i, reservadament, dic a don Emilio:
> - «Lo dejaremos para otra vez, para cuando la ingenua haya salido de cuidado».
> - «Pues mire usted, la señorita Ruiz i el señor Trilla son de lo mejorcito».
> - «Sí, pero aquella barriguita», vais replicar-li jo.
> - «No haga usted caso, cuando se vista, no se le nota».
> Total, ho vaid fejar córrer, car per mi la materialitat de fer representar una obra no té cap encís, trobo en l'ofici d'autor dramàtic quelcom d'histriònic que em desplau en gran manera… (Pin: s. d. y 2005b: 171).

Tras este fallido intento, *Medrosilla* quedó definitivamente sin estrenar y enterrada en el olvido. *Poruga* fue finalmente representada el 6 de noviembre de 1905 por Audicions Graner, que dirigía el Teatro Principal (Curet: 1967: 263), interpretada por Emilieta Baró y Enric Giménez. Dado su éxito, José Pin completó su juguete con otros dos actos independientes, titulados respectivamente *Bibiana* y *Adriana abandonada.* El 30 de enero de 1911, aquellas mismas tablas volvieron a acoger la obra integral con Margarita Xirgú y Alejandro Nolla («Teatres»: La Escena Catalana: 25-11-1911: 2). Al decir del crítico de *La Ilustració Catalana*, los motivos de *Poruga* resultaban algo anticuados trece años después de su composición, si bien el publicó apreció la obra por la viveza y la corrección del diálogo, así como por sus «acertados intentos» de crítica social («Revista»: 5-2-1911: 70).

En realidad, poca crítica social aparece en esta comedia burguesa, hija de la más pura tradición francesa. Cada uno de los componentes de *Medrosilla*, teatrales o parateatrales, contribuye a recrear una situación verosímil, pese al esquematismo y a la simplicidad del asunto, de acción única y lineal cuyo desarrollo corre a cargo de dos personajes diegéticos (una pareja de jóvenes) y uno extradiegético (el padre de la joven). El argumento es sencillo. La protagonista, una joven de diecisiete años, acude a casa de su vecino, un escultor unos diez años mayor, pidiendo ayuda porque al oír unos ruidos en su casa, en la que se encontraba sola, imagina que unos ladrones han entrado a robar. El escultor apacigua a la joven mientras esperan a su padre. En ese breve y verosímil tiempo escénico, la pareja dialoga y cena; él intenta distraerla contándole un cuento inventado sobre una princesa miedosa. El joven escultor acaba dándose cuenta de que en el transcurso de la escena se ha ido enamorando de ella. Como se puede observar, el argumento de la obra resulta un tanto baladí. Los recursos de la joven sola ante una situación de supuesto peligro y del hombre protector son *leitmotivs* dramáticos en la obra de José Pin, pero al escritor, como se puede observar en esta obra, aun con su brevedad, no le interesaban las intrigas complicadas ni los enredos, sólo le importaba caracterizar psicológicamente a sus personajes y crear una pieza correcta y distraída.

En *Medrosilla*, ambos jóvenes responden a los modelos burgueses de la época. José Pin se esmeró para que los dos protagonistas llevasen a escena sus valores éticos y para que representasen unos modos de comportamiento socialmente correctos. El personaje de la adolescente está diseñado obviamente según el tópico molde de la mujer infantilizada; el del escultor, nada bohemio, cumple su esperado papel de galán respetuoso y protector de acuerdo con las normas de buena crianza y las buenas maneras de la época, como diría su autor (Pin: 1892). No por

nada solía alardear José Pin que su dedicación a las letras era puramente placentera, como entretenimiento personal, y por ello, sólo le interesaba componer un teatro realista, moral y lingüísticamente correcto en catalán (Curet: 1962: 262 y Vidal Alcover: 365). Las correcciones en castellano de José María de Pereda abundan además en ese sentido como iremos glosando a continuación.

Obsérvese antes que nada la perspicacia del quehacer dramático de José María de Pereda; en primer lugar, en la búsqueda del título de *Medrosilla*, que como José Pin había relatado, era contribución suya; en segundo lugar, en la estructuración de la obra por mínima que sea, puesto que Pereda crea una escena de introducción (la primera con el monólogo del joven) e incluye el resto de la obra en una segunda escena con diálogos, en lugar de reunir todo el texto en acto único tal y como había propuesto el autor. Del original catalán a la versión castellana, Pin ya había introducido leves modificaciones en los diálogos y había simplificado algunas didascalias. Su traducción es fundamentalmente literal, no obstante, los diálogos del texto de llegada resultan algo más retóricos que los originales catalanes, de los cuales precisamente se ensalzó su naturalidad como antes indicamos («Revista»: 5-2-1911: 70). Aunque el amaneramiento de la versión castellana se deba probablemente a la influencia de los modelos teatrales de éxito en la época, no cabe la menor duda de que en la versión de Pin, realizada con premura, se refleja la falta de pericia y la inseguridad del autor desde un punto de vista lingüístico y teatral. Las abundantes amplificaciones y las explicaciones que se siente obligado a dar son testimonio de ello como van reflejando las anotaciones al texto de *Medrosilla.* En ellas hemos intentado reconstruir el proceso de elaboración de la versión final en castellano, obviamente, teniendo en cuenta el original catalán. Aunque José Pin dominaba ambas lenguas, en su versión se infiltraron algunas interferencias catalanas que José María de Pereda fue puliendo. De este proceso de traducción y de corrección dan cuenta, caso por caso, los análisis y las interpretaciones que hemos ido proponiendo en el centenar de notas que acompañan nuestra edición del texto.

De ser sincero el relato de Pin, éste le entregó a Pereda el texto para que diese su aval como traductor. Tal vez el escritor santanderino no pensaba encontrarse un texto con tantos catalanismos, imprecisiones e impropiedades, pero lo cierto es que un vez tuvo el texto en sus manos no pudo eludir el compromiso de revisarlo minuciosamente. Pereda subsanó las deficiencias lingüísticas y teatrales del texto. Las transformaciones que realizó atañen fundamentalmente a la supresión de calcos, a la búsqueda de nuevos equivalentes y a la coherencia de las réplicas,

desde un punto de vista lógico, gramatical y dramático. Para ello, Pereda introdujo nuevo vocabulario y algún hipérbaton, realizó numerosas modulaciones y transposiciones, e incluso, amplió o sintetizó varias frases del texto de partida. Algunos retoques del escritor santanderino son poco significativos, ya que responden a usos y gustos personales que resultan difíciles de justificar; otros, simplemente, obedecen a motivos teatrales, como ocurre cuando crea o modifica acotaciones (notas, 5, 38 y 127) y cuando matiza o confiere mayor dramatismo a los diálogos (notas 14, 34, 62, 107, 113, 128). Así, por citar un ejemplo, adviértase que en la nota 62, mientras la protagonista de Pin enuncia entre falsas exclamaciones: «Y qué es de mí, mientras tanto», Pereda amplia y califica para que desapruebe: «¿Y mientras tanto qué es de mí, desdichada?».

Las intrusiones del catalán más sencillas son las léxicas. El vocabulario y las expresiones fijas generan abundantes calcos en la primera versión de *Medrosilla* que Pereda depura. Señalemos, como botón de muestra, las traslaciones directas de «de tiempo en tiempo» por «de vez en cuando» (nota 43), «opera» por «hace» (nota 73), «construcción» por «edificio» (nota 82), «duerme del todo» por «duerme de veras» (nota 117), calco «canilla» por «espinilla» (nota 126), entre tantas otras interferencias semánticas catalanas (notas 48, 50, 57, 62, 68, 77, 95, 102, 103, 104, 114 y 118). Ahora bien, no siempre propuso Pereda los equivalentes más neutros o más cercanos; en ocasiones, puso en boca de los personajes modificaciones que redundaron en su caracterización y acentuaron puntualmente su afectación, como ilustra la preferencia del término «pimpollo», con el que Pereda corrige «hijita» en la nota 113.

Sin duda, las enmiendas que en mayor grado afectaron a la versión de Pin fueron las suscitadas por modulaciones y transposiciones. Entendemos por modulación aquella transformación gramatical del texto de partida que genera un cambio de punto de vista o matiza los contenidos en el texto de llegada (notas 6, 34, 36, 38, 57, 72, 75, 78, 81, 85, 88 y 99). Obsérvese, como ilustra la nota 6, que cuando el joven artista en la versión de José Pin expresa su impotencia: «qué le haremos» (nota 6), de hecho calco de la oración interrogativa «Què hi farem?» (Pin: 2005: 179), el escritor cántabro corrige aquella réplica interrogativa con una acertada modulación exclamativa: «Pero qué remedio tiene», con la que imprime un nuevo punto de vista al enunciado. Si en la primera versión, el sujeto era agente y responsable, en la final como es propio en castellano, el personaje no es responsable sino paciente de un hecho exterior sobre el que no tiene poder de influencia. Las modulaciones más importantes de Pereda afectan a la organización

argumentativa de los diálogos y a la coherencia del texto. Como se observará, los cambios de orden de algunos sintagmas (notas 11, 30, 66, 79) y, en especial, la introducción de enlaces conjuntivos y nexos subordinantes (notas 11, 16, 46,47, 50, 57, 61, 65, 66, 79, 100, 120) favorecen las estructuración del texto, no sólo consolidando la trabazón lógica de las réplicas y sus encadenamientos, sino también potenciando su eficacia dramática. La endeble elaboración sintáctica que rezumaba del catalán de Pin, se subsana sin que por ello la versión castellana pierda naturalidad en relación con el asunto y el contexto.

Las transposiciones son modificaciones requeridas por las características de la lengua. En la revisión propuesta por José María de Pereda son cuantitativamente dominantes, ya que tuvo forzosamente que introducir nuevas formulaciones gramaticales y sintácticas en más de una ocasión para subsanar algunas intervenciones algo desmañadas del escritor y garantizar la corrección del texto. Las transposiciones más livianas son las generadas por la supresión de calcos gramaticales y sintácticos, como ocurre, por ejemplo, con las interrogativas directas: « ¿Son ustedes muchos?» traducido literalmente del catalán «Que són molts, vostès?», para el cual propone Pereda una formulación estándar, directa y natural: « ¿Cuántos son ustedes?» (nota 29). En otros casos, como se observará, Pereda propone variantes más precisas o más expresivas, a menudo asociadas sobre todo a la síntesis del texto (notas 11, 13, 20, 52, 67, 118) y, puntualmente, a su ampliación (notas 37 y 64) o, incluso, a la introducción de alguna catáfora (nota 19) con las que reforzar la cohesión enunciativa. Por ejemplo, cuando Pin trasladaba su original en forma de enumeración entrecortada («también yo… también yo… tiene usted ganas de comer… se ha hecho tarde», nota 93), Pereda transformaba sintáctica la serie de oraciones simples yuxtapuestas en una oración subordinada condicional: «Si tiene usted ganas de comer, también yo… que va siendo tarde». La transposición resultaba obviamente más natural, explícita y vibrante. De hecho, este caso ilustra una de las divergencias más importantes entre los estilos de ambos escritores. Mientras que Pin construye las réplicas de sus diálogos por yuxtaposición o por coordinación de oraciones comúnmente enunciativas o de sintagmas entrecortados, Pereda crea una argumentación precisa proponiendo una sintaxis más elaborada.

Entre los arreglos de Pereda figuran también numerosas transposiciones relacionadas especialmente con el sistema verbal a causa de las estructuras y usos específicos de cada lengua, pero también a la precisión del tiempo diegético en los diálogos. Entre las más significativas, cabría destacar el uso del gerundio, que en

Pin no es muy normativo ni en catalán ni en castellano (notas 8, 15, 23, 83 y 104), y las discrepancias entre las formas de pretérito perfecto compuesto frente al indefinido entre el catalán y el castellano, los cuales resultan en el manuscrito de José Pin asaz ambivalentes. Si en catalán Pin gusta del uso de los tiempos indefinidos intentando apuntalar el uso del catalán culto, aunque no por ello normativo (Vidal Alcover: 1993: 423-424), curiosamente, los traduce en castellano con pretéritos perfectos compuestos que, en general, tuvo que volver a modificar Pereda para incrementar la precisión temporal del texto (notas 44, 55, 66, 67).

Con todas estas correcciones, el diálogo de *Medrosilla* quedó mejor organizado, ganó en claridad expositiva y adquirió mejores ritmo, expresividad y teatralidad. A ello también contribuyen los numerosos matices que enriquecen el diálogo mediante la inclusión de adverbios (notas 54, 83, 97,108, 123 y 124) o de adjetivos (notas 40, 69, 85, 90 y 110), la mayor precisión léxica del texto enmendado (notas 13, 14, 30, 62, 68, 73, 74, 77, 89, 92, 103, 104 y 118) y la supresión de redundancias (notas 39, 42, 53 y 56). Pereda tenía presente la vida escénica de la obra, porque salvo contadas excepciones de especificación o de hipercorrección (notas 21, 24 y 67) la mayoría de sus enmiendas tienden a sintetizar los diálogos para dotarlos de mayor naturalidad. Por otra parte, todo ello redunda ineludiblemente en la caracterización de los personajes, sobre todo el femenino, que el escritor santanderino perfila en un principio más acorde con la mujer débil (notas 33, 34, 48, 113) para ir dotándola paulatinamente de mayor entereza y brío en el desarrollo de la pieza (notas 53, 57, 58, 73, y 78). Asimismo, en la versión final el joven escultor queda más implicado y responde en mayor grado al cliché del artista que en *Poruga* (notas 7, 28, 57 y 69).

Como demuestra el manuscrito de 1896, José Pin aceptó todas las sugerencias de José María de Pereda y con ellas aligeró su versión castellana. Si *Medrosilla* significó para el escritor catalán el sello de su amistad con Pereda[6], para

[6] Acentuada por la desgracia compartida de haber perdido ambos uno de sus hijos La experiencia dolorosa de estos acontecimientos unió, al decir de Pin, a ambos escritores, «ens escriguérem cartes que volíem fer consolidares, sobretot quan jo també vais perdre mon fill Raoul, ens dèiem coses que un i altre sabíem ser paraules vanes. Jo l'estimava sincerament. Me sembla que ell també m'estimava. Era un home de cor!» (Pin: 2005: 167). Véase asimismo la carta inédita de José María de Pereda a José Pin, del 2 de agosto de 1899, debida a la muerte del hijo de Pin en febrero de 1899. Recordemos que el mismo Pereda había perdido a su hijo Juan Manuel: «Mort son fill, lo pobre Pereda ja no féu res més de bo. Ell, que ja patia molt dels nervis, s'afectà de tal manera que sols vegetava, escrivint encara, per a no pensar contínuament en sa pena; però sense la joia de viure, sense vibrar…» (Pin: 2005: 167). La bibliografía que da noticia o estudia este doloroso asunto es abundante (Oller: 1962: 253-357; Gullón: 1944: 232-235; Montesinos: 1969: 241-242; Bensoussan: 1970: 264-270; González Herrán: 1983:409).

éste, aquel juguete no revistió la misma importancia, al contrario. En diciembre de 1898, un mes después del anuncio de la representación de *Poruga* y de *Medrosilla* en la prensa catalana, de las que oportunamente le había dado cuenta el escritor Narcís Oller, Pereda instaba a este célebre novelista y amigo que le ayudase a realizar algunas averiguaciones al respecto. Como advertirá el lector, el testimonio del escritor cántabro es suficientemente elocuente:

> La 2ª noticia es la de andar unido mi nombre en los carteles de teatro a una comedia de Pin i Soler traducida al castellano. Esta noticia no me es tan agradable como la otra, no porque me ofenda el anuncio en sí, sino porque no recuerdo yo si lo que hice en la comedia esa fue corregir una traducción mala al castellano, o una traducción directa del catalán. Me inclino a lo primero; y en este caso tiemblo por lo que va a suceder, quedando yo responsable de la galiparla resultante, pues han de conocerse los remedios. Si V. directamente, pudiera averiguar del mismo Pin lo que hay de cierto, se lo agradecería mucho (Carta de José María de Pereda a Narcís Oller del 20 de diciembre de 1898)[7].

A todas luces, seis años después, José María de Pereda no recordaba que aquel texto que él corrigió era, efectivamente «una traducción directa del catalán» y, a su vez, en su estado inicial, «una traducción mala al castellano». Tal vez las reticencias del corrector expliquen por qué *Medrosilla*, que había supuestamente encumbrado a un «Pereda catalán», quedó en 1898 definitivamente enterrada en el olvido.

En el texto que a continuación transcribimos hemos restituido la versión corregida de *Medrosilla* establecida por Pereda. A nota de pie de página hemos recogido la primera versión de José Pin, incluyendo el original catalán cuando lo hemos considerado necesario. Hemos cotejado este manuscrito de 1892 con la segunda versión autógrafa de 1896 (manuscrito b), sus leves diferencias quedan reflejadas asimismo en las notas a pie de página. Dada la cantidad y disparidad de variantes hemos preferido in realizando un análisis minucioso de cada caso aisladamente, en el aparato crítico que acompaña *Medrosilla.* En esas ciento veintisiete notas, además de las intervenciones imprescindibles o subjetivas del novelista cántabro, que puntualmente estudiamos y valoramos, hemos analizado minuciosamente el proceso de traducción para desentrañar los mecanismos y procesos de

[7] Nuestros agradecimientos a Salvador García Castañeda por habernos informado de esta carta y facilitado su copia.

traducción subyacentes en la versión inicial de José Pin respecto de su original catalán. Con dichas exégesis hemos querido dar cuenta de la singular naturaleza de *Medrosilla*; un texto compuesto, valga la expresión, a cuatro manos.

DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ
UNIVERSITÉ DE PAU

BIBLIOGRAFÍA

«Revista». *La Ilustració Catalana.* 400. 5 de febrero de 1911. 70.

«Crónica local». *La Dinastía.* 27 de noviembre de 1898. 2.

«Teatres». *La Escena Catalana.* 25-11-1911. 2.

BENSOUSSAN, Mathilde (1970). *L'amitié littéraire de José María de Pereda et de Narcís Oller á travers les lettres de Pereda et les Mémoires d' Oller. Thèse pour le doctorat 3ème Cycle.* Faculté de Lettres de l'Université de Rennes. [inédita].

BONET, Laureano (1983). *Literatura, regionalismo y lucha de clases.* Barcelona. Publicacions i edicions de l'Univsersitat de Barcelona.

— (2008a). «José María de Pereda y Narcís Oller: dos lenguas, dos literaturas en contacto». *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas. Sociedad de Literatura Española del siglo XIX. Quinto coloquio.* Universidad de Barcelona. 22-24 de octubre de 2008. (En prensa).

— (2008b). «Narcís Oller i José M. de Pereda en diàleg: un text compartit». *La construcció contemporània del sistema lingüístico-literari català. VII Col.loqui Internacional Verdaguer.* Barcelona-Vic-Folgueroles. 6-8 de noviembre de 2008. (En prensa).

CABRALES ARTEAGA, José Manuel (1994). «Pereda y el teatro. Aproximación a su obra dramática». *Revista de Literatura.* 56. 111. 73-98.

CURET, Francesc (1962). *Historia del teatre català.* Barcelona. Aedos.

—(sf) *El arte dramático en el resurgir de Cataluña.* Barcelona. Minerva.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1999). «La obra teatral de Pereda». *Salina. Revista de Lletres.* 13. 81-88.

GALLÉN, Enríc (1994). «Pin y Soler en el marc del teatre català dels anys noranta». *Actes del Simposi Pin i Soler. Tarragona, 26-28 novembre 1992.* Francesc Roig i Josep M. Domingo. Tarragona, Diputació. 217-239.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1983). *La obra de Pereda ante la crítica de su tiempo.* Santander. Ayuntamiento-Ediciones Estvdio.

GULLÓN, Ricardo (1944). *Vida de Pereda.* Madrid. Editora Nacional.

MIRALLES GARCÍA, Enrique (1997). «Pereda y los nacionalismos peninsulares», en Anthony H. Clarke (ed.), *Peñas arriba. Cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo. 197-229.

MONTANER, Joaquín (1951). *La colección teatral de don Arturo Sedó*. Barcelona, T.G. Seix Barral.

MONTESINOS, José F. (1969). *Pereda o la novela de idilio.* Madrid. Castalia.

MONTOLIU, Manuel de (1947). Pin y Soler escritor humanista e independiente. Tarragona.

PEREDA, José María de (1988). *Peñas arriba.* Edición, introducción y notas de Enrique Miralles, Barcelona, Planeta.

— (2009). *Obras completas. XI. Miscelánea.* Edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda, Santander: Ediciones Tantín.

PIN Y SOLER, José (15-2-1892). «Poruga». *La Ilustració Catalana.* 298. 358-362.

— (1892). *Reglas morals y de bona criansa.* Barcelona. Henrich y Compañía.

— (1907). *Poruga.* Barcelona. Fidel Giró Impr.

— (2005a). *Comentaris sobre llibres i autors.* Edición de Sandra Salé y Josep M. Domingo. Tarragona. Arola Editors.

— (2005b). *Poruga. Teatre III.* Edición de Sandra Salé y Josep M. Domingo. Tarragona. Arola Editors. 169-191.

RUIZ CONTRERAS, Luis (sf). *La novela en el teatro. Cartas del señor don José María de Pereda con aclaraciones y comentarios de Luis Ruiz Contreras.* Barcelona.

VARELA JÁCOME, Benito (1961). «El fracaso de la dramatización de La Puchera». *Revista de Literatura*, XIX, pp. 117-124.

VIDAL ALCOVER, Jaime (1993). «El teatre del novel.lista Josep Pin i Soler». *Estudis de literatura catalana contemporània*. Barcelona. Universitat de Barcelona Publicacions. 405-418.

MEDROSILLA[1]

Juguete cómico de salón en un acto, en prosa[2], traducido del catalán por don José María de Pereda, el original que escribió don J. Pin y Soler con el título de *Poruga.*

Reparto	
Personajes	**Actores**
Él	28 años
Ella	17 años

[Acto único][3]

Un taller de escultor en los suburbios de Barcelona, modelos de barro, armas, ropajes. La mesita de modelar cerca de una gran ventana con cortina[4], que da al jardín, barreños llenos de pasta, estatuas y maniquíes, &&.
Una otomana, un mueblecito a modo de arquilla, alacena, &&.
Puerta de cristales al fondo, otras laterales. Oscurece.

Escena 1ª

Él.- (Está modelando) ¡Ya no se ve! ¡Vaya, hasta otra vez! ¡Y lo siento! Con una horita más de luz quedaba todo esto listo… el brazo salía del bloque, las líneas del torso se armonizaban con las de… Pero qué remedio tiene[5]. Su Majestad el Sol ha desaparecido sin cuidarse de los pobrecillos escultores que no hemos concluido[6] todavía de armonizar la línea del… (Suelta los palillos de modelar). Gritarle para

[1] Originalmente, José Pin y Soler había propuesto en su traducción: «*Poruga*, comedieta de saló, traducción don José María de Pereda».

[2] «Pequeña comedia de salón, en un acto, en prosa» (fol.1).

[3] Tachado. Entre corchetes reflejamos la organización original de la obra en la versión de José Pin y Soler tal y como aparece en el manuscrito. En lugar de esa «Escena única», como hemos indicado en el estudio introductoria, Pereda estructura el juguete en dos escenas.

[4] «con cortina» (fol.1), añadido por José María de Pereda ajustándolo a las didascalias de José Pin. Véase nota 30.

[5] La versión original de José Pin y Soler traducía literalmente del catalán «Qué le haremos» (fol. 1), versión que Pereda enmendó. Esas formas originales de Pin aparecen tachadas por Pereda en el manuscrito.

[6] En el original catalán y en la versión castellana de Pin, el monólogo del escultor es más general e impersonal: «Lo sol s'ha posat sense cuidar-se dels pobres escultors que encara tenen feina» (Pin: 2005b: p. 179) que «habían concluido» (fol. 1). De ahora en adelante citaremos *Poruga* por su última edición indicando sólo entre paréntesis el número de página.

detenerle[7]: Srta. Solé! aun con ser latín dudo que le produjera gran efecto[8]. Ahora los paños mojados… (Toma un puñado de ellos de un barreño y los extiende sobre la estatua que modelaba) y… a domani, cara mia belta! (A la estatua) Es curioso el cariño que se va[9] tomando a personas[10] que sólo existen aquí (La frente). Removiendo barro, a puñados, vamos modelando encima de la mesita… la pasta arcillosa crece, crece, toma cuerpo[11] y aquellas formas indecisas todavía, vistas como han de ser… más tarde, cual las forja el deseo, son ya ramitas[12] que brotan de nuestro corazón. El bloque informe, vaciado aquí, rellenado allí, empieza a dibujarse más claro y parece que ya se va viendo llegar, poco a poco, al hijo de nuestras inspiraciones[13], afinamos más sus formas, le damos actitud, movimiento… ya casi vive… y el corazón nos late… tan recio y de tal manera[14] que a veces la respiración nos falta… Ansiosos y con[15] mano febril, damos a lo que todavía no es más que[16] un estudio, ¡los últimos toques que han de hacer de aquello[17] un héroe, un ángel, un Dios!... ¡y nunca! ¡Oh, impotencia humana!, nunca[18] aquel acto solemne de comunicar la vida se cumple cual uno deseara… Ninguna de vosotras (A las es-

---

[7] José María de Pereda efectúa una transposición del gerundio, modo que José Pin utiliza a menudo en catalán y en castellano, pero que el novelista santanderino suele reformular a lo largo del texto. La expresión del modo «atur-lo cridant-li Srta. Sole!» -p. 179) o «Pararle gritándole ¡Srta. Sole!» (fol. 2) de Pin es transpuesta por Pereda subrayando la finalidad.

[8] José Pin y Soler vacilaba en la traducción de «Fins en llatí li faria poc efecte…» (p. 179), por lo que propuso dos variantes a Pereda: «aun en latín le hubiera hecho poco efecto» y «aun en latín dudo hubiera producido gran efecto» (fol. 2). Pereda refuerza la oposición mediante de la subordinada concesiva.

[9] José Pin hacía que su personaje se inmiscuyese más y compartiese el hecho general como expresa al pronombre indeterminado «uno va» (fol. 2).

[10] Traducción literal «a mujeres, hombres» (fol. 2) que el novelista santanderino sintetiza.

[11] En el original catalán Pin proponía «prenen formes barroques » (p. 179) y traduce con un equivalente más concreto y preciso: «toma formas humanas» (fol. 2), el cual acabará en la versión de Pereda con otro equivalente distinto pero ajustado.

[12] Como en otras ocasiones, Pin amplifica el texto para trasladar de *Poruga* «ja són com ramets que ens broten del cor» (p. 179) a «fibras o como ramitas» (fol. 2), y Pereda vuelve a sintetizarlo.

[13] «el hijo de nuestro espíritu parece que ya llega…» (fol. 2) era versión literal del texto catalán. Con su equivalente Pereda matizó la oración poniendo más énfasis en la duración del proceso que en el agente, puesto que modifica el orden e introduce la perífrasis verbal y la locución adverbial «poco a poco».

[14] Al igual que en la nota 13, «tan fuerte, tan puesto,» es la traducción explicativa de «i el cor nos bat… tan fort!» (fol. 3). La solución que ofrece Pereda «de tal manera» resulta innecesaria e imprecisa, lo que nos permite suponer, como ocurrirá en otros casos, que no manejó el texto de *Poruga.*

[15] «,la,» (fol. 3.). En el autógrafo de 1896 el complemento de modo introducido por la conjunción fue transformado en aposición entre comas.

[16] «una academia», suprimido por Pereda (fol. 3).

[17] «que de aquello han de hacer» (fol. 3) es uno de tantos otros casos de transposición cruzada debida a razones subjetivas.

[18] Pin parafraseó el original «i mai! mai!, oh desgràcia!, mai aquells tocs tan febrosos» (p. 180) de *Poruga*: «jamás o desgracia, nunca aquellos toques tan febriles» (fol. 3). Pereda lo resume con una eficaz catáfora.

tatuas) ha llegado jamás en el momento preciso en que yo la llamaba ni[19] en la forma que yo le quería. (Enciende una luz. Se lava las manos). Pero consolémonos con pensar que no es uno el llamado a arreglar esas cosas[20]… (Lía un pitillo). Ahora iremos a echárnoslas de burgués per la città a saber noticias de los compañeros de Roma, una vueltecita por el Ateneo, según lo que den en el Liceo… (Grandes golpes en los cristales de la ventana, en la puerta, voces de…).

[Escena 2][21]

ELLA.- Abra usted vecino ¡por compasión! Abra usted.
ÉL.- ¿Quién llama? Parece voz de persona asustada.
(Abre la puerta)

Escena 2ª.

ÉL, ELLA.

ELLA.- (Entrando espantadísima, sin poder hablar va[22] corriendo hasta caer en la otomana). ¡Ay! ¡Ay![23] Cierre usted. Atranque la puerta… son… ¡vaya usted a saber cuántos!
ÉL.- (Solícito) ¿Qué le pasa a usted señorita? Cálmese, Cálmese por Dios. (Sibi) ¡Pobrecilla! Y es bonita, bonita de veras… ¿quién será?
ELLA.- Cierre usted y si lo hay eche también el cerrojo[24]… ¿Es usted valiente?... ¿No teme[25] a muchos?... ¿Aunque sean muchísimos?
ÉL.- Tranquilícese usted… Yo no temo a nadie[26]. ¿Ve usted? (Señalando armas colgadas y tiradas[27] por los rincones del taller) Bien armado con una de estas lanzas…

---

[19] La coordinación negativa «ni» propuesto por Pereda en lugar de «jamás habéis llegado» (fol. 3) le permite sintetizar el monólogo e imprimirle más ritmo.

[20] En lugar del más coloquial «bah quien no se consuela es porque no quiere» (fol. 3), también presente en el original catalán. En este caso es Pereda quien busca el equivalente más distante creando una hipercorrección.

[21] José María de Pereda cerró aquí la primera escena en un principio como indican los corchetes, pero después incluyó las dos réplicas siguientes, las cuales agilizaban el desarrollo la trama argumental con la introducción del segundo personaje y otorgaban cierta teatralidad a dicha transición (fol. 4).

[22] Pin acumula impropiamente los gerundios en sus dos versiones «yendo corriendo» (fol.4) y «anant corrent» (p. 180).

[23] «¡Papá!», es suprimido en el autógrafo corregido por Pereda (fol.4). Se debe tratar de un error de Pin ya que resulta confuso y no figura en *Poruga.*

[24] La didascalia de *Poruga* bastaba para significar el miedo de la joven. La amplificación del texto resulta menos teatral en «eche el cerrojo si le hay» (fol. 4) o en la versión de Pereda.

[25] «le teme», corregido por Pereda, fol. 4, suprimiendo el pronombre de objeto indirecto. Véase la nota siguiente.

ELLA.- ¿Cuántos con ustedes?[28]

ÉL.- Somos (Riendo) somos… aquel caballero… (Un maniquí vestido).

ELLA.- (Sonriendo) Aquel caballero… es de palo… Pues no me ha causado pocos sustos con su brazo levantado... lo he visto estando corrida[29] esta cortina… al principio, recién venidos[30] al chalet de enfrente.

ÉL.- ¡Ah! ¿Usted vive ahí enfrente? ¿La casita del pórtico ojival[31] y un paje con una pértiga y un farolillo?

ELLA.- No señor, la de más cerquita[32], la del otro lado del camino… vivimos papá y yo… ¿No se ha fijado usted[33] nunca en nosotros? Pues yo bien me he fijado en usted… como es natural[34] ¡estando tan solitos como estamos[35] papá y yo! Él cava, planta, injerta, arranca y poda en[36] ese puñado de tierra que llamamos jardín, yo le ayudo a regar… ¡Ay! (chillido) detrás del biombo… aquel de las flechas (Un maniquí)

(Él la contempla con interés mientras ella apenas se atreve a apartar de sus ojos las manos[37]).

---

[26] La traslación de «le temo» (fol. 4) por «No tinc por» (p. 180) resulta imprecisa. Pereda, ajustándose a su texto de trabajo, corrige morfológicamente la réplica, «no temo a nadie», eliminando el pronombre de objeto indirecto que en este caso resulta innecesario. En su versión Pin ya había buscando el equivalente más distante incurriendo pues en una hipertraducción.

[27] La acotación «y tiradas» que introduce Pereda (fol. 4) crea un ambiente desordenado inexistente en el escenario de Pin. El personaje guarda así relación más estrecha con el cliché del artista.

[28] «¿Son ustedes muchos?», rezaba el original (fol. 5), era traducción calcada del catalán: «Que són molts, vostès?» (p. 180), lo que Pereda enmienda.

[29] La pose de la escultura no estaba descrita en *Poruga.* Pin modifica asimismo el escenario cambiando la vidriera original por una cortina: «prou vegades m'havia fet por… quan la vidriera estava oberta…» (p. 187) pasó a «me ha causado poco sustos con su brazo en alto… cuando estaba corrida esta cortina» (fol. 5). Con la transposición de Pereda, el texto adquiere mayor precisión, aunque la información que daba Pin resulta escénicamente suficiente. Véase la nota 5.

[30] «cuando vinimos», (fol. 5.), Pereda propone una variante más sintética; ésta como algunas correcciones más es subjetiva.

[31] «con ojivas» (fol. 5) : transposición debida al uso preferente en castellano del adjetivo en lugar del complemento preposicional.

[32] Frente al «aquí mismo» (fol. 5), Pereda atribuye a la joven un lenguaje más infantilizado y emotivo, reforzando el carácter débil de la protagonista de acuerdo con el argumento y con el título de la obra.

[33] «Usted no se ha fijado» (fol. 5) traduce literalmente el original, la inversión de Pereda matiza el énfasis levemente.

[34] Pin introdujo el imperativo «Comprenda usted» (fol. 5) en su versión castellana para justificar el final de la réplica, la propuesta del corrector produce un efecto de mayor naturalidad.

[35] Pereda modula el original «estamos tan solitos papá y yo» (fol.5), introduciendo una subordinada comparativa con gerundio con valor causal «estando tan solitos como estamos» (fol. 5) y de este modo refuerza la coherencia argumentativa del diálogo.

[36] Pereda imprime ritmo a la réplica al ampliarla con la enumeración de verbos, mientras que Pin y Soler sólo proponía una versión literal «Él enreda por» (fol. 5) para traducir su original «trafiqueja por» (p.181).

[37] La versión de Pin «ella no se atreve casi a quitarse las manos de encima los ojos» (fol. 6), traduce con cierta torpeza el original, en que la actriz, «espaverada; no gosa quasi treure's les mans de damunt dels ulls» (p. 181). Pereda precisa en mayor grado la didascalia.

ÉL.- No tema usted. (Va al biombo, lo cambia de sitio para demostrarle que no hay nadie escondido detrás, al mismo tiempo, oculto por el mismo[38] biombo se quitará la blusa y quedará en su traje de calle).

ELLA.- No me deje usted sola ¡por el amor de Dios![39]¿A dónde ha ido usted? (Asustada) Señor vecino, señor del chalet frontero[40] del nuestro… (Sale de detrás del biombo arreglándose el lazo de la corbata). ¡Qué nombre tan largo me da usted señorita!

ELLA.- Así durará más la conversación… pues me parece… (Mira con terror a los cristales) que la tendremos para rato[41].

ÉL.- (Sonriendo) Cuanto más larga mejor.

ELLA.- Pues… hablemos… hablemos, charlemos hasta que se vuelva papa… Hable usted… de vez en cuando[42] saldremos al camino para ver si llega. (Cambio de tono) Ya se lo he contado a usted, ¿verdad? papá… ¡pobrecito! que quietud la suya… ha tenido que ir a Sitges por un documento importante para él[43]. Es marino papá, es decir ahora no navega, le han prometido un destino en una compañía de seguros… Como si le viese, debe estar desesperado «antes de las cinco estaré de vuelta», me dijo[44]. (Cambio) ¿Cuántos trenes hay para venir de Sitges?

ÉL.- Me parece… (Consulta una guía) que[45] no habiendo llegado a las cinco, ni a las siete y[46] cuarenta y dos… llegará a las nueve y veinte…

ELLA.- ¡A la estación! pero de la estación aquí… ¡pobre papá mío! Pobre de mí… él se empeño en vivir en estos desiertos y lejos de todo el mundo[47] ... Vamos hasta

---

[38] Pereda elimina la redundancia «detrás del biombo» (fol. 6).

[39] La versión corregida adquiere mayor expresividad al añadir el adjetivo y la interjección: «sola ¡por el amor de Dios!» (fol.6).

[40] El original proponía la traducción literal «de delante» (fol. 6), dicha transposición es puramente subjetiva.

[41] Pereda elimina la redundancia («conversación« (fol. 6) dos veces repetido en la réplica: «Así durará más la conversación… pues me parece que tendremos conversación para largo tiempo» (fols. 6-7).

[42] Pereda corrige el calco del catalán «de tiempo en tiempo» (fol. 7), «de temps en temps» (p.181).

[43] En lugar de «un documento personal» (fol. 7) como en *Poruga*, el corrector explicita algo más de modo que la réplica adquiere mayor naturalidad.

[44] La noción de tiempo es dilatada en la versión de Pereda frente a las de Pin: « 'Ans de les cinq, seré a casa', m'ha dit» (p. 181) y su traducción literal «me ha dicho» (fol. 7). El pretérito indefinido en lugar del perfecto corresponde a la variante regional cántabra, ya que la forma compuesta que Pin propone se utiliza, entre otras zonas, en las catalano-parlantes. Pese a esos rasgos dialectales, obsérvese que este tipo de mutaciones, abundantes en el presente texto, incrementan el tiempo diegético al desvincularlo del presente escénico y, en este caso en particular, acentúan el abandono y la fragilidad de la joven.

[45] La tendencia a entrecortar las frases de los diálogos hace que Pin incurra en lo que Pereda debió considerar un error gramatical, por ello añade la conjunción «Me parece…. que» (fol. 7) con la que da mayor coherencia a la réplica.

[46] Pereda suprime los rasgos de oralidad y la incorrección por la ausencia de preposición «y» (fol 7) en la expresión de la hora hubiese podido aportar.

[47] Pin modifica sustancialmente esta entrada respecto de *Poruga*, insuflando al personaje femenino cierto dramatismo cursi, ya que el original rezaba: «A l'estació!, però a l'estació fins aquí… estarà al menos… quina hora és ara ?» (p. 181). La anotación «el mundo» (fol. 8) se debe a Pereda.

el camino para ver si llega (Él toma el abrigo como dispuesto a salir pero ella la detiene), pero no, no con la mirada fija[48] (Junto a los cristales en la casa de enfrente, la suya). Aguardemos un poco… todavía no deben haber concluido… lo menos son tres o cuatro… sin contar el capitán… figúrese usted que papá… todos los ladrones llevan capitán, esto es sabido.

ÉL.- Conque[49] su papá de usted ha ido a Sitges… (Volviéndola a la conversación con tono algo insistente) y la ha dejado a usted solita…

ELLA.- No señor, no, con la muchacha… Verá usted, la muchacha no es nuestra criada… así como suena[50]… viene a casa para lo más indispensable[51] y a eso de las cinco… como la esperan en otras casas, la pobre creyendo que papá iba a llegar de un momento a otro[52]. Si se lo he dicho yo, «puede usted irse Teresa, es imposible que papá tarde ya mucho[53]… me ha prometido que en el tren de las tres… saldría de Sitges…» « ¿No tendrá usted miedo?», me ha dicho Teresa… (Pausa). «¿Miedo yo?» y con esto se fue[54]. Al encontrarme sola, a la puerta del jardín… mientras se alejaba[55] Teresa y para ver llegar a Papá no tenía ni pizca de miedo. Como que me he encarado[56]… así… (La cabeza erguida y el brazo en alto) así, con el paje gó-

---

[48] Pereda restituyó la preposición «con» para introducir el complemento de modo que Pin no había traducido: «la mirada fija» (fol. 8), por influencia catalán.

[49] Al agregar el expresivo nexo consecutivo «Con que» (fol. 8), el escritor santanderino refuerza la argumentación del diálogo y su coherencia lógica como ya se ha ido observando en otros casos.

[50] Pin traducía literalmente «del todo» (fol. 9) del original «no és la nostra criada… del tot...» (p. 182). Evidentemente, la expresión «así como suena» del texto final ratifica innecesariamente las primeras declaraciones de la protagonista en esta entrada, orientado al espectador a que sobrentienda que el escultor ha de objetar algo o mostrarse incrédulo ante un hecho en apariencia tan nimio como el que está evocando la joven, pero que sin duda influye en la caracterización socioeconómica de la familia. Otros temas como pueden ser el dinero o la descripción de la casa se sacan a colación como signos distintivos de clase social cuyos códigos y significados comparten los espectadores.

[51] La traducción explicativa de «viene por lo más pesado, preparar la comida» (fol. 9) que Pin había propuesto para «ve per les feines groses» (p. 182), pierde el detallismo de los textos catalanes ya que Pereda la sintetiza de nuevo reorientado su sentido.

[52] La infantilización de la joven se debe a la pluma de Pin, quien explicita en su versión castellana lo que se tiene que sobrentender en el original con «m'ha fet entendre» (p. 182). Por su parte, Pereda acaba de completar la intervención del personaje creando cierta inmediatez, «de un momento a otro» (fol. 9), que redunda en la fragilidad de la protagonista.

[53] En la misma línea que en la nota anterior, Pereda insiste en acortar el plazo de espera al incluir el adverbio «mucho » (fol. 9) en la versión de Pin: «ya… en llegar» (fol. 9).

[54] El pretérito indefinido en lugar del perfecto «y Teresa se ha marchado» (fol. 9) corresponde como ya se ha indicado a un uso regional como ya se ha indicado en la nota 45. Obsérvese que en la primera oración conjuntiva, Pereda no corrigió el tiempo verbal, «me ha dicho» (fol. 9), generando así cierta incoherencia.

[55] En lugar de la finalidad «para ver alejarse a Teresa» (fol. 9), Pereda estructura el texto mediante acciones simultáneas, evitando la redundancia (o pobreza sintáctica) del original castellano.

[56] La modulación «Como que me he encarado» de Pereda matiza la personalidad de la joven otorgándole mayor valentía, lo que compensa el infantilismo subrayado por Pereda al principio de su intervención. Por ende, de valor enfático y sentido irónico de la conjunción proporciona más expresividad al diálogo y más

tico, y le he dicho con la mayor frescura[57]: «Es usted un bendito, un payaso…, pues no se ha imaginado el tal pajecillo de barro que iba a meterme miedo con su pértiga levantada[58] y su farolillo que nunca se enciende…!ay! (Espantada) Es usted un cursi, un santi boniti barati, en fin[59] …todos los improperios que se me han ocurrido… comprende usted… para probar que no tenía miedo.

ÉL.- ¿A quién?, ¿al paje del farolillo?

ELLA.- (Sonriendo) A mi quizás… y crea usted que no le tenía… hasta que[60], observando al cabo de un ratito, que usted había encendido esta luz, y sintiendo ya cierto fresquecillo… fuime valerosa al comedor con ánimo[61] de encender la lámpara de encima de la mesa, para esperar a papá, leyendo o tecleando el piano… mas apenas había puesto la mano en ella, en la lámpara[62] (Énfasis) ¡brum! ¡Un ruido de cadenas o de cosas por el estilo![63] Entonces eché a correr[64] y uno de ellos ¡buf! me apagó la cerilla que yo tenía entre los dedos[65]… (Rápido) por fortuna vi esta luz, tómela por guía… y aquí me tiene usted[66]. (Temblando) ¿Aquí no vendrán verdad?

ÉL.- No, no, (Calmándola) pero ¿sabe usted lo que podríamos hacer?

ELLA.- ¿Qué?

---

teatralidad que el original «he fijado… al» (fol. 9), traducción directa del catalán «He fixat ben de fit a fit… així» (p.182).

[57] Pese a la infantilización de la protagonista antes observada, subrayemos cómo Pereda atenúa ahora el temor de la joven, sustituyendo «sin querer pensar en nada más» de Pin por la «con la mayor frescura» (fol. 9), lo cual matiza su personalidad.

[58] En lugar de « en alto» (fol. 10), cambio que se repite en varias ocasiones en la obra.

[59] De nuevo, Pereda refuerza la estructuración del parlamento de la joven, incorporando la locución adverbial «en fin» (fol. 10).

[60] El novelista santanderino rectifica la sintaxis original «i cregui que no en tenia…fins que reparant» (p. 182). En la primera versión castellana la coordinación copulativa posee un valor inclusivo, al ser traducido literalmente por la conjunción «hasta» (fol. 10) seguido de gerundio; valor que Pereda sustituye por el de límite de la temporalidad.

[61] Una vez más Pereda matiza y mejora el original: «sintiendo el fresco… he penetrado… ¡valiente! hasta el comedor he querido» (fol. 10) traducción calcada de *Poruga* , «he penetrat… valenta!, al nostre menjador». Anotemos asimismo que Pin amplió la descripción de las sensaciones en su versión castellana «y sintiendo ya cierto fresquecillo…» (fol. 11), inexistente en el diálogo de Poruga.

[62] Al insertar el pronombre «ella» (fol. 11), se precisa verbalmente el énfasis que Pin y Soler pedía a la actriz en la didascalia.

[63] Incluso Pin amplia la traducción de su original: «de no sé què» (p.183) en catalán a «de no sé qué cosas» (fol.. 11), lo cual incrementa la expresividad con la locución adverbial gracias a Pereda.

[64] Al permutar «he corrido» (fol. 11) por la perífrasis, en la versión castellana final aumenta el dinamismo, además, la secuencia queda mejor organizada con la conjunción ilativa.

[65] El orden de la interjección es de Pereda, además del tiempo verbal y la preposición «entre», pues el original, menos expresivo, decía: «me ha apagado… ¡buf! la cerilla encendida que yo tenía en los dedos» (fol. 11). Obsérvese que Pereda recurre a la implicitación para omitir todo aquello que el espectador puede visualizar.

[66] Pereda sintetiza el texto, en lugar del original «viendo esta luz, he podido guiarme y correr hasta aquí» (fol. 11), traducción directa de la versión catalana.

ÉL.- Cojo yo un arma de las más tremendas[67], (Buscando con la mirada) entro en casa de ustedes...

ELLA.- ¿Y si le matan?

ÉL.- No me matarán… penetro hasta el comedor…

ELLA.- ¿Y mientras tanto qué es de mí desdichada?[68]

ÉL.- Usted me aguarda aquí muy quietecita.

ELLA.- ¿Aquí? ¿Sola? ¡Ay! ¡Ay! Vea usted… aquél, el del brazo levantado[69], me amenaza. (Los maniquíes).

ÉL.- Pues me sigue usted…para ayudarme a recoger los muertos y ayudar a los heridos[70]…

ELLA.- ¡Dios me libre! Mejor será que nos quedemos aquí[71]… Ahora deben estar descerrajando los muebles… ¿Y no sabe usted cómo se hace[72] eso de ir a robar por las casitas del ensanche?, ¿las quintas de por aquí?... ¿No lo ha leído usted en los periódicos[73]? «Ayer… (Como si leyera) unos ladrones de los que infestan los alrededores de nuestra ciudad después de haber descerrajado»[74]… ahora descerrajan (Énfasis. Cambio de tono). Después de todo, ¿qué pueden llevarse?... Usted se imagina por qué me ve así… (Bien vestida) y por qué pagamos un alquiler crecidito…, igual que usted… Esta casita y la nuestra son idénticas y del mismo amo… ¡Allí! (Señalando) ¡el comedor!… ¡allí! un dormitorio[75]… Usted ha convertido en taller el salón más bonito.

ÉL.- Por las luces.

ELLA.- Pues no se imagine usted que somos ricos, (Riendo) tampoco somos pobres… de solemnidad. Papá ha ganado una fortunita navegando, y si ahora obtiene el empleo que le prometen, lo pasaremos en grande. (Vuelve a reír más fuerte) ¡Pues no se llevarán poco chasco… ellos! (Señalando su casa) Los cubiertos son falsos, los tenemos

---

[67] «Yo tomo un arma de las más feroces» (fol. 11) proponía el texto de Pin para trasladar «arma…terrible» (p. 183) en catalán, Pereda lo sustituyó por su otra acepción por razones a todas luces subjetivas.

[68] «Y qué es de mí, mientras tanto» (fol. 12) traducía la versión catalana, que Pereda dramatiza con el hipérbaton y con la inclusión del adjetivo «desdichada».

[69] Como se puede observar el adjetivo «levantado» en lugar de «en alto» (fol. 12) es una modificación recurrente en el texto.

[70] El autógrafo b abrevia: «Pues me sigue usted…para ayudarme a recoger muertos y heridos» (fol. 20).

[71] «No vayamos, no» (fol. 12) traducción literal del catalán «No hi anem, no» (p. 183). Pereda interpreta y modula el original en este punto completamente el diálogo de modo que gana en expresividad y naturalidad.

[72] En lugar del impropio «opera» (fol. 12). En Poruga, las lecturas y fantasía de la protagonista deformaban su visión de la realidad: «no ha llegit mai, com se fa això de robar a les torres?» (p. 183).

[73] Pereda elimina la ambigüedad que el término «diarios» (fol. 12) puede generar en ese contexto.

[74] Al modular el original «Ayer… (Como si leyera) después de haber descerrajado» (fol. 12), la amplificación de Pereda confiere mayor verosimilitud al texto.

[75] Pin propone el equivalente «un cuarto de dormir» (fol. 13), en lugar de la traducción literal de «un dormitori» de su original (p. 183).

(seria) de plata legítima y muy maciza[76]. Allá en nuestra casita verdadera, cerca de Sitges… una casita que no es un cottage, ni villa, ni chalet.

Él.- Una casita sin pajes: pajes góticos ni farolillos…

Ella.- (Riendo) Nada de eso[77]… tampoco hay jardín, es decir, jardín… cercado… Allí todo es jardín… Cuando se toma el caminito del Viñet… y ¿ha estado usted en Sitges?

Él.- Varias veces.

Ella.-…Hay un pinar y en mitad de él, un gran espacio… grande como todas las preciosidades juntas de por aquí[78], pues en aquel gran espacio, debajo de los copudos pinos, está nuestra casa.

Él.- ¿Vivían ustedes allí, antes de que fuésemos vecinos?

Ella.- Íbamos… cuando mamá vivía. (Se entristece) Cuando yo era muy niña pasábamos allí largas temporadas… Después, papá que todavía navegaba (Solloza) al llegar[79] de Cienfuegos me llevó consigo y me dejó en el Sacre-Cœur… en Burdeos…hoy hace dos meses que salí del convento. ¿Ha estado usted alguna vez en Burdeos?[80]

Él.- He pasado yendo a París… de vuelta.

Ella.- (Contenta) Pues entonces habrá usted visto mi colegio cerca de Pouillac, ¿recuerda un edificio[81] grande no muy lejos del río? Me parece usted algo[82] distraído…

Él.- Al contrario, escucho con el mayor interés, pero… (Mira el reloj).

Ella.-Usted se iba. (Triste). Estorbo…le mortifico… pues[83] me callaré. (Cambio) Hable usted solo[84], cuénteme usted cualquier cosa. (Gira la vista en derredor). Cuénteme usted una historia de los triunfos pasados. (Rápida) pero sin fantasmas ni bandoleros[85]… un cuento de princesas, de hijas de rey…

---

[76] «plata verdadera y muy sólidos» (fol. 13) resulta una versión que, como en el ejemplo anterior, Pin tiende a desvirtuar respecto de su original al proponer un equivalente inapropiado «plata verdadera… i ben massissos» (p. 183). Pereda proporciona al texto mayor precisión léxica.

[77] La modificación de Pereda, mediante la negación rotunda confiere mayor vehemencia al personaje que la repetición «Nada, nada» (fol.14) de Pin.

[78] «de por aquí juntas» (fol. 14) Pereda invierte el orden (fol. 14) que Pin había conservado del original catalán, sin que nada sustancial aporte dicha permutación.

[79] La puntualización «una vez» (fol. 15) es de Pereda.

[80] «Y a Burdeos, ¿ha ido usted alguna vez?» (fol. 15): el carácter oral y espontáneo de la oración interrogativa se pierde con las aportaciones de naturaleza más elaborada del novelista cántabro.

[81] Pereda corrige la traducción calcada «construcción» (fol. 15) por el equivalente apropiado.

[82] Como en otras ocasiones, José María de Pereda matiza el original introduciendo un adverbio, en este caso «algo» (fol. 15).

[83] «estorbo… aturdo… me callaré» (fol. 15). Pereda confiere mayor dinamismo a la entrada, proponiendo una argumentación más explícita en forma de ennumeración.

[84] Pereda cambia las perspectivas al modular la proposición simple de Pin: «me callo» mediante el adjetivo «solo» (fol. 15).

[85] «Me lo promete, ¿no?» (fol. 15) que traducía de *Poruga* es suprimido por Pereda.

ÉL.- (Resignado, tono de conseja). Había en Subur una princesa…[86]
ELLA.- ¿En Subur? ¿Una princesa? (Contenta) ¿Cómo se llamaba?
ÉL.- Medrosilla
ELLA.- Lo dice usted por mí.
ÉL.- No por cierto[87]… Medrosilla…Verá usted.
ELLA.- Más me hubiese gustado Flor de nieve, Rayo[88] de luna pero no importa, «una princesa llamada Medrosilla».
ÉL.- Su padre mientras ella fue muy niña, la tuvo confiada a más hermosas hadas que la enseñaban…
ELLA.- A hilar… todas las princesas de los cuentos de hadas saben hilar… Su papá era Rey, por supuesto.
ÉL.- Naturalmente: Rey de Subur.
ELLA.- (Grandes carcajadas). Es el nombre sabio[89] de Sitges… Papá mandó una corbeta que se llamaba «La bella Subur».
ÉL.- Pues también hay unas tierras… allá muy lejos, que se llaman así… (No sé lo que me pesco)…El Rey de Subur tenía muchos caballeros, pajes y soldados que fielmente le servían… Un día… día para ellos funesto, las hadas embarcaron a la primera Medrosilla en un barco de nácar… con velas tejidas de hilos de oro. El capitán de la nave era un sabio Nigromante… Decíamos que... ¡Ah, sí! Un sabio Nigromante, que en nombre de las hadas, dijo al señor Rey después de haber examinado a Medrosilla: «Poderoso Señor, la princesa vuestra excelsa hija, ya no tiene más que aprender… Sólo una cosa no han querido enseñarle las hadas…
ELLA.- ¡Ah!
ÉL.- El amor… Han creído aquellas señoras que aquí, en vuestro palacio rodeada de galantes pajes, de hermosas doncellas…
ELLA.- ¿En Subur? (Sonriendo)
ÉL.- (Seriamente cómico) En Subur, si señora, podríais más fácilmente enseñarla…
ELLA.- (Riendo fuerte) La asignatura que le falta. ¿Usted cree que el amor se enseña como la geografía o el inglés? (Decidida) pues yo no creo, no señor, no y no, no…

---

[86] En el manuscrito b, el antiguo nombre de Sitges que sirve de fuente para el cuento es confundido con «Sobur», dada la grafía ambivalente de José Pin y Soler en el original catalán y en la primera versión castellana.

[87] Pereda vuelve a modificar las perspectivas con la introducción de la modulación negativa para enmendar la traducción calcada del catalán de «No, no de veras» (p. 184) que Pin proponía en un simple «de veras» (fol. 16).

[88] Al proponer «Luz» (fol 16) para lo que en principio fue «Clar de lluna» (p. 185) la réplica se distanciaba de la conocida expresión y perdía cierta relevancia. El «rayo» con el que enmendaba el texto Pereda compensa por su significado denotativo y connotativo la pérdida de la primera traducción castellana.

[89] Al explicitar el adjetivo «sabio» (fol 16), Pereda compensa el texto aportando la información cultural al receptor alejado de la cultura catalana.

ÉL.- Yo no creo ni dejo de creer. Cuento la historia como me la contaron… cuando niño…

ELLA.- ¿Quién? ¿Su mamá? (Triste) Yo apenas la he conocido (Pausa)

Él.- Verá usted… si fuésemos a ver lo que pasa ahí enfrente, supongo que los ladrones.

Ella.- ¡Ay! (Espantada) Si tanto empeño tiene usted en que vayamos… pero le advierto a usted que yo no entro en casa hasta que vuelva papá… Le aguardaré debajo un árbol del camino. (Hace como que se va).

ÉL.- (Aparte) ¡Fuera crueldad dejarla sola! Aguarde usted, ¿qué va usted a hacer debajo de un árbol a estas horas[90]? (Compasivo)

ELLA.- Si usted se empeña en que entremos en casa… entraremos juntos… No ha de moverse usted hasta que llegue papá… ¿Le gusta a usted Chopin? Sé de memoria todos sus valses, (Tararea unos compases), las mazurcas… ¿canta usted? Le acompañaré al piano.

Él.- (Aparte, como buscando un abrigo, el sombrero). Después de todo, vale más cuando llegue el Papá, que nos encuentre… juntos… aquí (Alto) quedémonos. (Resignado).

ELLA.- (Afligida) ¿Decía[91] usted algo? ¿Estoy estorbando? (Pausa. Riendo). ¿Quizás?[92] ... Si tiene usted ganas de comer, también yo… que va siendo tarde[93]… en casa comemos a las seis y son ahora…

ÉL.- Más de las nueve.

ELLA.- ¿Por qué no lo decía usted francamente? (Le toma el brazo temblorosa). Mientras usted contaba la historia de la princesa «Medrosilla»… he sentido… (Se pasa la mano por encima del estómago) la petite souris.

ÉL.- ¡Ja!, ¡ja!

ELLA.- ¿No sabe usted lo que es? Como a manera de un ratoncillo que anda por dentro… Las madres en el convento decían todas, por tener hambre «sentir la petite souris qui trotte»… ¡Cuánto deben hablar de mí! Yo las echo mucho de menos… sobre todo a Sor María de los Ángeles… siempre tenía, no sé dónde, golosinas deliciosas, y cuando al salir de clase íbamos al jardín y al pasar delante de ella yo la miraba de cierta manera…, «¿la petite souris?», decía ella…, yo respondía[94] que sí con la cabeza, y en un santiamén me llenaba los bolsillos del delantal.

---

[90] Pereda otorga mayor verosimilitud a la escena al introducir la noción de tiempo «a estas horas» (fol. 19) para justificar la trama argumental.

[91] «Hablaba» (fol. 19), resultaba a toda luces impropio. La versión de Pereda se acerca más al original: «Què deia» (p. 186).

[92] «Acaso» (fol. 19), Pereda compensa el aspecto hipotético de la secuencia siguiente al transponer la enunciativa por una interrogativa.

[93] La oración condicional de Pereda es una transposición de la versión de Pin: «también yo… también yo… tiene usted ganas de comer… se ha hecho tarde» (fol. 19), que reproducía «Per mi ho conoce! Jo també! Jo també! Deu tenir gana ? També en tinc jo…» (p. 186).

[94] El calco «hacía» (fol. 20) resulta menos preciso, pero es traducción directa de «Jo li feía que sí amb lo cap…» (p. 186).

ÉL.- ¡Desgraciadamente… yo no tengo aquí dulces ni golosinas[95] … con que llenar sus bolsillos…!

ELLA.- ¿No come usted aquí, verdad? ¿Ni duerme?

ÉL.- Subo por la mañana, trabajando, entretengo el hambre con cualquier cosa (Saca fiambres, vasos. Lo pone todo encima de la silla de la otomana) y al anochecer bajo a mi casa de verdad… también tengo yo mi casita de verdad (Riendo) aquí… (Señalando las habitaciones interiores) todo está lleno de armatostes, de cachivaches…

ELLA.- De manera que ahora[96] les están a usted aguardando.

ÉL.- Aguardándome[97], ¿quién?

ELLA.- Sus amigos, su señora…

ÉL.- No soy casado.

ELLA.- ¡Ah! ¡Mejor! Así la pobrecilla no estará inquieta por su tardanza. (Riendo) ¡Qué aturdida soy! Si no tiene usted señora la pobrecilla no puede estar inquieta ni dejar de estarlo. (Ríen ambos).

ÉL.- ¿Le gusta a usted así, frío? (Un trozo de pollo).

ELLA.- (Comen ambos) Sin embargo usted ya no es un joven. Es usted un hombre joven.

ÉL.- Una lagrimita. (Llenándole la copa) ¿Qué distinción hace usted entre un joven y un hombre joven?

ELLA.- ¿Qué sé yo?... pues… un joven… es un mozo, un muchacho que ya no es niño, y un hombre joven, es un señor que todavía no es, que tardará en ser viejo. (Cambio) ¡Ay!, ¡pobre Papá!, ¿qué le habrá pasado? ¿A qué hora dice usted que llega un tren?

ÉL.- Qué ha de pasarle[98], no ha podido tomar un tren y[99] tomará el siguiente. (Le escancia vino).

ELLA.- No, no, gracias, no quiero beber más… ni comer, no puedo… entre el susto que me han dado los ladrones, la inquietud… ¡Pobrecillo Papá! ¡Si le hubiese ocurrido una desgracia, un descarrilamiento! (Llora) y (Riendo) la souris que corría por dentro… Se me ha subido la sangre a la cabeza… ¿verdad? (Se hace mirar muy de cerca) Siento fuego en las sienes… y los pies fríos… (Se sienta y coge un abrigo).

ÉL.- ¿Tiene usted frío? (Trae una manta, una piel -fourrure cubre sus rodillas).

ELLA.- Gracias (Con beatitud).

---

[95] José Pin expande el texto «yo aquí nada tengo, dulces ni golosinas» (fol. 21)y refuerza su coherencia al hacer alusión anafóricamente a las anécdotas que la joven ha narrado antes «con que llenar sus bolsillos» (fol. 21). Estos aspectos no figuran en el original catalán: «Desgraciadament, jo no en tinc de llepolies» (p. 187).

[96] «hoy» (fol. 21), Pin se distanciaba de su original «I avui a casa seva l'esperarn?» (p. 187). Pereda reduce el tiempo reforzando el aspecto actual del diálogo.

[97] «esperándome» (fol. 21), sustitución que Pereda realiza por meras razones subjetivas.

[98] Pereda modula el texto potenciando su valor de presente en lugar del original «¿Qué quiere que le haya pasado?» (fol. 21) a imagen del original catalán: «Què vol que li hagi pasat?» (p. 187).

[99] «y» (fol. 21), la tendencia a la enunciación de Pin y Soler es de nuevo enmendada por Pereda al introducir el nexo coordinante.

ÉL.- (Sibi) ¡Aviados estamos! Es capaz de dormirse. (En voz alta y algo afectado) Como íbamos diciendo…

ELLA.- ¡Ay! (Asustada y esforzándose para abrir los ojos).

ÉL.- El Nigromante dijo al Rey…

ELLA.- ¡Ah! (Sonriendo) Sí, la historia de Medrosilla. Siga, siga[100].

ÉL.- Dijo el Rey de Subur que en cuanto la princesita hubiese aprendido lo que era amor, volvería por ella para que las hadas…

ELLA.- Volvería en el barco de nácar y las velas de oro. (Adormeciéndose)

ÉL.- Las hadas la casarían con el príncipe «Sin miedo», hijo primogénito de un rey tan rico, tan rico, que en sus estados las paredes de las casas eran de oro batido, las tejas de plata, las puertas de…

ELLA.- (Casi dormida) ¿De qué eran las puertas? Las tejas de plata, las paredes de oro… (Sonríe y se queda dormida. Pausa. La contempla embelesado y algo mohíno).

ÉL.- ¡No hay más!, ¡durmióse!... efecto de mi soporífera conseja… Debía haberle contado historias de bandoleros… «Juan Portela», «Los niños de Ecija»…. (Cambio). Que gusto me daba[101] ver los esfuerzos que hacía para tener los ojos abiertos, luego la tranquilidad[102], el candor con que iba abandonándose… olvidando a los ladrones… el tren que no llega… no reparando[103] siquiera que estamos solos. (Pausa) ¿Solos en medio de estos desiertos barrios?... Solos riendo ella tan linda y yo… joven[104] (Sonriendo). ¿Qué digo joven?[105] Soy un señor joven…he querido decir un hombre formal. Me daré a mí misma prueba de serlo. (La abriga mejor, le apoya la cabeza en uno de los cojines de la otomana). ¡Pobre tortolilla, aturdida por tantas emociones![106] Si su papá es un hombre de buen sentido, conociendo a su hija como[107] debe cono-

[100] En el manuscrito b, otra mano, a todas luces posterior, añade: «Sí, la historia de Medrosilla. Siga, siga» (fol. 22).

[101] Pereda propone el equivalente adecuado, pues con «me ha sido tan dulce» (fol. 25), Pin estaba trasponiendo mediante un calco inapropiado la expresión catalana "m' ha sigut tan dolç" (p. 188).

[102] Pin tradujo «paz» (fol. 25), como en catalán, «la pau» (p. 189), para significar el estado de ánimo tranquilo que alcanzó el personaje frente a la turbación anterior; esa noción de estado no corresponde totalmente con los usos del término en castellano, cuya acepción más cercana es la de virtud que pone en el ánimo tranquilidad y sosiego.

[103] Con la enmienda de Pereda el texto gana en corrección léxica, ya que el gerundio «sospechando» (fol. 25) propuesto por Pin con el que traducía «no fent-se càrrec» (p. 189) resulta no sólo inapropiado, sino incluso contradictorio respecto de los diálogos del principio de la pieza.

[104] En el manuscrito b: «tan joven» (fol. 25).

[105] Al transponer esa breve secuencia del diálogo en una interrogativa, al monólogo del joven escultor resulta algo más dinámico. En su versión, Pin propuso «¡ah! pero no soy un joven» (fol. 25) con lo que traducía sintéticamente: «però, ah, no! (Somrient) No sóc jove, soc un senyor jove» (p. 189).

[106] La modulación de la frase de activa a pasiva cambia el punto de vista y el énfasis inicial de Pin, quien calcaba literalmente «que tantas emociones han aturdido» (fol. 25) del catalán: «Pobre aucellet que tantes emocions han atordit!...» (p. 189).

[107] Probablemente el valor literario del adverbio relativo «cual» (fol. 26), incitó a Pereda a sustituirlo por como, de uso más generalizado y más ajustado al personaje y situación de la escena.

cerla, al encontrarla[108] aquí…quizás… un quizás muy problemático! Quizá no tome la cosa a mal… pero si es un rudo marino, un corsario de comedia, me veré en graves[109] apuros para explicarle…(Pausa, cambio de tono). No sé si me atrevo… acaso sería más cuerdo[110] … a su casa…después de todo… ¡qué sé yo! Quizá sea cierto que ha oído pasos… que ha entrevisto ladrones. (Riendo) Lo más conveniente sería que el rudo marinero no me encontrase aquí. Le aguardaré en el jardín. No quiero, pobre señor, causarle un[111] disgusto, ni contribuir a que se enfade con su angelical pimpollo[112]. (Vuelve a mirarla). ¡Duermes! ¡Duerme de veras![113] ¿Cómo se llamará[114]?... ¡Vamos! (Toma sombrero y abrigo y de puntilla va a la puerta de cristales. Abre con precaución y sale; pero se supone que en la oscuridad tropieza con un objeto cualquiera, un banco, un jarrón que derriba y hace gran ruido).

ELLA.- ¡Ay! (Asustada gritando) ¡Ay! ¿Dónde estoy? ¡Ah! ¡Vecino! ¡Señor de enfrente de casa[115]! ¡Papá!, ¡Papá! ¡Socorro!

ÉL.- (Entrando deprisa cojeando). No llore usted[116], no se asuste… estoy aquí… iba a ver si los ladrones concluían… por mucho que hubiera que robar… tropecé[117] con un banco… (Tocándose la espinilla[118]). Sobre todo si eran tanto como usted dijo. (Riendo y haciendo gestos por el dolor de la pierna).

ELLA.- ¿Vino Papá? ¡Pues[119] ya no puede tardar! ¡Vamos! (Se arregla los cabellos, está todavía sentada cuando se oyen cascabeles de caballería y el lejano rodar de un coche.

---

[108] El texto de Pin resultaba incoherente «hasta encontrándola» (fol. 26), traducción calcada de Poruga. Pereda propuso en primer lugar «Quizás, si llega a encontrarla…», condicional que acabó transponiendo en una oración temporal.

[109] Pereda enfatiza el texto original al insertar «en graves» (fol. 26), confiriéndole un tono más dramático.

[110] A partir de la versión de Pin, «quizás haría mejor pasando» (fol. 26), Pereda intenta remedar el texto que acaba distanciándose significativamente de *Poruga*, original que Pereda no consultó probablemente. En catalán el monólogo del joven resultaba más natural: «No sé si gosi deixar-la un moment, deixar-la anar fins a casa seva, encara que només sia fins al jardi» (p. 189).

[111] Pereda restituye el imprescindible determinante «un» (fol. 26).

[112] El término «pimpollo», propuesto por Pereda en lugar de «hijita» (fol. 26) o de «angelical filleta» según rezaba con énfasis el texto catalán (p. 189), es recurrente en la obra de Pereda.

[113] En este contexto «del todo» (fol. 26), traducción calcada de «dorm del tot» (p. 189) resulta una traducción inapropiada.

[114] Pereda restituye el valor futuro con una modulación ajustada en lugar de «debe llamarse» (fol. 26), traslación de «Com se deu dir?» (p. 189).

[115] Pereda aumenta las distancias al preferir su grupo prepositivo al equivalente de Pin «de delante de casa» (fol. 27), traducción literal de «de davant de casa» (p.190).

[116] «usted» (fol. 27), incluido por Pereda, focaliza mejor al personaje.

[117] Pereda sintetizaba el original con una corrección en la que proporcionaba mayor información que el original, en lugar de «por poco me rompo (ilegible)… aquí» (fol. 27). Pin proponía en su original catalán: «m'he donat una camallada» (p.190).

[118] Calco de «canilla» (fol. 27) en lugar de espinilla» que Pereda rectifica.

[119] «Pues ya» (fol. 27), nexo una vez más introducido por Pereda para reforzar la argumentación y coherencia del diálogo.

Pausa. Escuchan ambos con gran atención).

ÉL.- ¡Sí!... sí…un coche… por el paseo de las acacias.

ELLA.- ¡Papá! ¡Papá! (Se levanta presurosa y busca su abrigo).

ÉL.- ¿Huye usted? (Le ayuda a ponerse el abrigo, la mira amoroso y hasta muy delicadamente apoya sus manos en sus espaldas).

ELLA.- Sí, señor. (Intimidada)

ÉL.- ¿Ya no tiene usted miedo?

ELLA.- (Mirando hacia fuera, mirándole a él, a media voz). De los ladrones no… deben de haber concluido… además Papá llega… (Han cesado los ruidos exteriores).

ÉL.- Pues no oigo nada…

ELLA.- Ni yo. (Conmovida deja caer su abrigo sin reparar dónde cae).

ÉL.- Algún coche que pasaba lejos.

ELLA.- De todas las maneras… se me ha quitado[120] el miedo a los ladrones. (Se retira de él, pero sin aspavientos[121], con mucha delicadeza). Siento… temo ser importuna (Busca su abrigo con los ojos), tengo miedo de…

ÉL.- ¿De mí?

ELLA.- Me ha mirado usted de tal manera… quizá no está bien que yo le importune más[122], no nos conocemos bastante[123]. (Óyese otra vez y más de cerca el ruido de un coche). ¡Ahora sí![124] (Alegre) ¡Es Papá! Se detendría el coche un momento[125].

ÉL.- Buscando el camino…

ELLA.- ¡Papá! ¡Papá! (Buscando atribulada su abrigo, tomando algún trapo que no sea suyo).

ÉL.- ¿Huye usted tan de prisa?

ELLA.- Sí, sí (Envolviéndose en lo que tomó; algo que haga gracia, un manto romano, una jerezana)[126].

ÉL.- ¿Y el cuento de la princesa Medrosilla?

ELLA.- (Desde la puerta). Me lo contará usted en casa delante de papá. (Huye)

ÉL.- (Coge deprisa su abrigo y sale corriendo detrás). «Cuando Medrosilla supo lo que era Amor»[127].

TELÓN RÁPIDO

[120] La sustitución de «pasado» (fol. 29) por su equivalente «quitado» en ese contexto resulta meramente subjetiva.

[121] Probablemente fue Pereda quién suprimió el movimiento afectado que implica «bien marcadito» (fol. 29), fiel, sin embargo, al original en catalán: «Se retira d'ell, ben marcat» (p. 190), pero traducido con poco acierto.

[122] «más» (fol. 29), adverbio original de Pereda, que otorga mayor vehemencia a la secuencia.

[123] «bastante» (fol. 29). Ídem. Aparece tachado en el manuscrito b.

[124] En el original catalán esta exclamativa es atribuida por error a la voz del actor.

[125] «el cochero debía haberse parado» (fol. 29), traducción literal más explícita que la proposición de Pereda, la cual puede resultar un tanto oscura.

[126] La didascalia es original de Pereda.

[127] La introducción del nombre y título de la obra en lugar de «Cuando la Princesa» (fol. 30), acentúa el carácter improvisado de la historia narrada por el escultor y favorece un cierre más efectista que el original de Pin.