

## Bretón de los Herreros, traductor de traductores

PATRIZIA GARELLI, UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Cándido Bretón y Orozco, en el catálogo de las obras de su tío don Manuel, documenta detalladamente su actividad de dramaturgo, precisando, en casi todos los casos, las fuentes de sus numerosas traducciones. A propósito de la *La autoridad paterna*, la menciona sencillamente como “traducción del italiano” y sugiere la fecha de 1828, año en que se estrenó en el teatro del Príncipe de Madrid (Bretón y Orozco 1883: XXI). La pieza que, como parte de las traducciones de Bretón, está sin editar, nos ha llegado gracias a dos apuntes –el consabido tercer apunte, en el que suele hallarse la licencia y el reparto de los actores, parece haberse perdido– que se conservan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.<sup>1</sup> Estos manuscritos, de los que el primero, rubricado por don Manuel, es sin duda autógrafo, nada revelan acerca de la identidad del autor de la comedia. La cuestión de la autoría, que ni el marqués de Molins (Roca de Togores 1883: 45), fraternal amigo de Bretón, ni G. Le Gentil (1909: 75) solucionan en sus respectivas monografías dedicadas al autor riojano, y que tampoco, en época menos lejana, E. Parducci ha logrado aclarar (1942: 96), suscitó mi interés ya en 1983, cuando me acerqué a la comedia bretoniana (Garelli 1983), puesto que, además de *La autoridad paterna*, don Manuel sólo tradujo del italiano la tragedia *Antígona* (1827) de Vittorio Alfieri,<sup>2</sup> que no llegó a representarse. Pero, por fin, mis prolongadas pesquisas han tenido éxito: di con la fuente de *La autoridad paterna*, que es la comedia *La*

1 *La autoridad paterna. Comedia en cinco actos. Traducida del italiano* (B. Histórica Municipal, Tea 1-8-14).

2 En el *Diccionario bibliográfico de autores riojanos* (véase Martínez Latre 1993: I, 260) se le atribuye a Bretón, erróneamente, otra traducción del italiano, *Las confesiones difíciles*, comedia en un acto, que en realidad procede de una imprecisa obra francesa.

*paterna autorità* de Salvatore Fabbrichesi, fechada de 1822,<sup>3</sup> que es, a su vez, traducción libre de *Die Advokaten oder Der Zimmermeister* (1795), de August Wilhelm Iffland. Llegar a identificarla no ha sido tarea fácil: ninguna de las ediciones de *La paterna autorità* que he podido consultar, a pesar de que denuncian la autoría del dramaturgo alemán, precisan de qué obra procede la versión italiana, y además la diferencia en el título que le dio el traductor ha dificultado su identificación en el amplio repertorio dramático de Iffland.

La figura del veneciano Salvatore Fabbrichesi, director de compañías muy afamado en las primeras décadas del siglo XIX, actor y dramaturgo,<sup>4</sup> ha sido durante largo tiempo ignorada por la crítica, que sólo recientemente le ha dedicado una monografía (Bentoglio 1994). Dotado de grandes capacidades organizativas y de intuición artística, de las que dio prueba en varios teatros de la península, en 1806 fue llamado a su servicio por el virrey de Italia, Eugenio de Beauharnais, para montar y dirigir la compañía de los cómicos ordinarios de Su Majestad Real, o más bien Compañía Real Italiana, que se inspiraba en la Comédie-Française. Fabbrichesi cambió radicalmente las relaciones económicas entre el director de compañías-empresario y los actores contratados, mejorando sus condiciones de trabajo y devolviéndole dignidad a la profesión. Después de la Restauración, se trasladó en 1821 a Nápoles y dirigió en aquella ciudad, hasta 1827, la Compañía Real. Precisamente allí se estrenó, en 1823, *La paterna autorità* (Bentoglio 1994: 259). No sabemos qué acogida recibió por parte de los espectadores, pero las numerosas reposiciones de los años siguientes permiten suponer que fue positiva, aunque parece que al público napolitano no le gustaban mucho los dramas sentimentales y prefería un género más ameno, como la

3 La comedia se publicó varias veces en la primera mitad del siglo XIX. En este ensayo utilizo la siguiente edición: A. W. Iffland, *L'autorità paterna, libera traduzione del Sig. Salvatore Fabbrichesi*, Nápoles, Presso Gaetano Nobile e C. Editori, 1828.

4 S. Fabbrichesi, *Giustizia e riconoscenza*, Verona, Dionigi Ramanzini, 1793; *Il medico e la morte, ossia Le cinque giornate di Mastro Crispino ciabattino, favola veneta in cinque atti*, Milán, Visai, 1835.

farsa (Ascarelli 1993: 659). Fabbrichesi puso mucho cuidado en la elección del repertorio de las numerosas compañías que dirigió, dando la preferencia a obras de Goldoni, Avelloni, Maffei o Sografi, y también a traducciones y arreglos, algunos realizados por él mismo, de dramaturgos alemanes y franceses: entre ellos –además de Iffland–<sup>5</sup> Kotzebue,<sup>6</sup> Weissenbach<sup>7</sup> y Arsène Policarpe, más conocido como Ancelot.<sup>8</sup> Los empresarios italianos contemporáneos compartían su interés por el teatro sentimental alemán, y podían contar, por ejemplo, con otra versión de *Die Advokaten*,<sup>9</sup> y con dos de la comedia *Der Spieler*.<sup>10</sup> Fabbrichesi, que estaba convencido de la eficacia del teatro en lo que concierne a la moral y las costumbres, confiaba mucho en la comedia sentimental, género adecuado a la emergente burguesía, de la que señalaba los vicios, proponiendo nobles valores, no apoyándose en la comicidad sino en la capacidad de emocionar al público. La comedia sentimental, entre otras cosas, era un excelente banco de pruebas para los actores, a los que ofrecía la posibilidad de manifestar sus dotes de interpretación, tal como le ocurrió al propio Iffland, que, además de dramaturgo, fue actor muy aplaudido, un *mattatore* de las tablas alemanas, como demues-

- 5 De Iffland tradujo también *I cacciatori, quadro teatrale de'costumi campestri, in cinque atti in prosa, tradotto e adattato al teatro italiano*, Trieste, co' caratteri di Gov. Tom. Hoechnberger, 1792, y *Alberto di Thurneisen. Dramma in cinque atti*, s. l. s. i., s. a.
- 6 A. von Kotzebue, *La corona d'alloro*, en *Anno teatrale*, Venecia, A. Rosa, 1804, vol. VII; *Il generale prigioniero di guerra, tradotto dal tedesco*, en *Giornale teatrale*, Venecia, Bazzarini, 1821, fasc. 33; *Adelaide di Baviera* en *Teatro di Kotzebue*, Venecia, 1827, vol. II.
- 7 A. Weissenbach *L'adottiva di Palma*, Roma, Boulzaler, 1830.
- 8 A. Policarpe, *Luigi IX in Egitto, dramma in quattro atti* en *Galleria teatrale*, Livorno, 1828, II, 4, pp. 181-217. Igualmente del francés Fabbrichesi tradujo *Giuseppe in Egitto, azione teatrale spettacolosa*, Roma, Piccinelli, 1818.
- 9 A. W. Iffland, *Gli avvocati. Commedia in cinque atti in prosa. Libera versione dal tedesco di Giambattista Baseggio, bassanese*, s. l., s. i., s. a.
- 10 A. W. Iffland, *Il giuocatore, dramma in cinque atti in prosa ridotto ad uso del teatro italiano da Antonio Martin Cuccetti*, Milán, P. M. Visaj, 1842. La obra fue traducida y editada por primera vez por Michelangelo Arcontini en *Anno teatrale veneziano*, 1805.

tran numerosos grabados de la época que lo retratan en papeles memorables.

Al seguir el canon de la comedia sentimental, la trama de *Die Advokaten*, estrenada en 1795 en el Teatro Nacional de Mannheim, presenta un enredo de vicisitudes de fuerte impacto emocional, animadas por auténticos golpes de efecto –entre ellos incluso un intento de homicidio– que encuentran al final su feliz conclusión. Puesto que se trata de una obra hoy poco conocida, me parece oportuno resumir brevemente su trama, que se ambienta en una imprecisa ciudad alemana.

El arquitecto Clarembach, hombre de pocas palabras, orgulloso de su trabajo, animado por un profundo sentido de la justicia, no puede tolerar que su hijo, abogado e importante hombre político, utilice su poder para avalar, a cambio de dinero, irregularidades y acciones ilícitas, tal como había pasado con un tal Grohmann, comerciante de hierro, al que le había concedido abrir una tienda en la ciudad. Clarembach también se preocupa por su hija Federica, que está enamorada del honrado guardabosques Germann, pero que es asediada por el inepto y presuntuoso Sellinger, que intenta seducirla con ricos regalos. Siguiendo los consejos de su padre, la ingenua joven no cede a las lisonjas del pretendiente, que al principio la habían halagado.

La congoja y la indignación de Clarembach llegan a su punto culminante cuando se entera de que su hijo, que desea casarse con Sofía, hija del consejero Reissmann, hombre cínico y venal, intenta que su futuro suegro obtenga una conspicua herencia que pertenece a dos jóvenes huérfanos, beneficiarios del testamento de una anciana señora.

El arquitecto, que se toma a pecho la causa de los dos jovencitos, logra, no sin dificultades, convencer a su hijo para que vuelva al recto camino. Así, Clarembach hijo renuncia a su alto cargo político, gracias también a los consejos de su prometida, para dedicarse a la actividad de abogado, más modesta, pero honrada. Al mismo tiempo, el probo e inteligente abogado Vallemberg, consigue las pruebas de la maldad de Reissmann, que ha intentado asesinarle con

un vino envenenado, y le obliga a que devuelva a los huérfanos lo que les corresponde.

Bretón, que no conocía el alemán, probablemente no se enteró de cómo Fabbrichesi había modificado la comedia de Iffland. Sin profundizar el asunto, puesto que no es éste el objeto de mi trabajo, me parece oportuno aludir a dos cambios significativos, en mi opinión relacionados entre sí, que afectan al título y a la trama. El título de Iffland, *Die Advokaten*, da cuenta perfectamente de que la obra se interpreta como representación de los peligros morales que conllevan el poder y la fama y como exhortación a obrar de tal manera que, en cualquier caso, siempre triunfe la justicia, en particular cuando se trata de débiles y desamparados. El subtítulo de la pieza, *Der Zimmermeister*, a pesar de centrarse en la figura del protagonista, no alude a su papel de padre, sino sencillamente a su profesión de arquitecto.

El diferente título que Fabbrichesi crea para la comedia y que Bretón conserva, *La paterna autorità*, se propone llamar la atención del lector-espectador acerca del derecho (y deber) que compete a los padres, quienes deben vigilar para que sus hijos no abandonen el camino de la virtud, dejándose extraviar por el dinero y la fama. Para centrarse en este mensaje, el traductor italiano elimina completamente el episodio de Federica y de su pretendiente. El nuevo título resalta la acción salvadora del padre que, con solícita severidad, arranca literalmente a su hijo de la influencia de un corruptor. Es necesario añadir, con una pizca de malicia, que tal vez la obra pensaba aprovecharse del éxito de otras comedias homónimas precedentes, como *Il padre di famiglia* de Goldoni, de 1750 o de *Le père de famille* de Diderot, de ocho años después.

Ignoro si Bretón estaba al corriente de la labor de Fabbrichesi, pero creo que es posible, al considerar su interés por el teatro, entendido como institución, y por la profesionalidad de los actores (Álvarez Barrientos 1998), a los que dedicó numerosos artículos, publicados entre 1831 y 1833 en el *Correo Literario y Mercantil*. La idea de traducir *La paterna autorità* quizás se la sugirió, como en otras ocasiones, su amigo empresario Juan Grimaldi, presencia acti-

va y versátil en las escenas madrileñas en la década siguiente al trienio liberal (Gies 1988 y 1996).

En su actividad de traductor don Manuel se dedicó en particular –al compás con la tendencia de la época– a obras francesas, sacando ciertamente partido de su conocimiento de la lengua. Es de suponer, en cambio, que aprendiera como autodidacta el italiano, puesto que lo utiliza en algunos pasajes de sus comedias (Muro 1985: 56), aunque a menudo se trata de meros tecnicismos musicales o de un italiano macarrónico, debido a su función cómica (Muro 1999: 79).

Con la traducción de *La paterna autorità*, Bretón se aleja no sólo de las piezas francesas, sino de la comedia de molde moratiniano que hasta aquel momento había compuesto, y con la que, en el mismo año de 1828, seguía obteniendo éxito, gracias, además, a una mayor vis cómica, como lo demuestra *A Madrid me vuelvo*. La feliz acogida que Kotzebue había tenido en España (Schneider 1927; García Garrosa 1990: 89-90) debió llevarle a suponer que el mismo éxito tendría Iffland, su discípulo más valioso, aunque desconocido en la península, como parece mostrar la total ausencia de referencias respecto al dramaturgo alemán en las carteleras y en los repertorios de la época.

La versión de Bretón, si bien en algunos momentos sigue paso a paso el texto de Fabbrichesi, tiende a agilizar los diálogos, introduciendo, cuando es posible, elementos que le permiten connaturalizar la obra. Por ejemplo, traduce el cargo político de Clarembach hijo “presidente del Circolo”, como “presidente de la Cámara”, cambia en “escudos” los *tàlleri* alemanes, introduce de su cosecha modismos o sustituye los presentes en el texto con otros españoles de igual sentido. Así ocurre, por ejemplo, con la frase “Poco a poco, aún queda el rabo por desollar” con la que Vallemberg refrena a Reissmann, que se muestra ansioso por apoderarse de la botella de vino con el que había intentado envenenarlo, o, más bien, con el modismo “pero se ha vuelto la tortilla”, que sustituye al comentario menos expresivo “la cosa andò al rovescio”, con el que el honrado y sagaz abogado manifiesta su satisfacción por el hecho de que las

intrigas de Reissmann hayan fracasado. Bretón incluso llega a mejorar una expresión ambigua y poco lograda, como *donna romanziera* (III, 2) con la que Reissmann se mofa de los ideales de Sofia, al traducirla oportunamente, realzando su sentido irónico, como “heroína de novela”. El comediógrafo riojano no castellaniza los nombres de los personajes, limitándose, en el caso de los dos Clarembach, a distinguirlos como padre e hijo, mientras que Fabbri-chesi les atribuye el título de “capo mastro architetto” y de “capitano del Circolo”.

Bretón conserva la división en cinco actos y aumenta el número de las escenas, que pasan de 29 a 33. La variación, como ocurre en otras traducciones suyas (Bittoun-Debruyne 2002: 234) no conlleva una ampliación del texto, y sólo parece destinada a favorecer la interpretación de la obra y el aumento de la tensión emotiva cuando se trata de resaltar el especial significado de la acción de los protagonistas,<sup>11</sup> como es el caso del arquitecto, quien, en la versión bretoniana, debe mostrarse no sólo preocupado por la educación de su hijo, sino también de cuantos lo rodean.

Don Manuel se preocupa por favorecer la actuación y la puesta en escena al utilizar las acotaciones (Bobes Naves 1998: 169-178) incluso en número superior respecto a la versión italiana. El comediógrafo riojano no solamente describe, enriqueciéndolo con detalles, el ambiente en el que se desarrolla la acción, sino que dicta a los actores la entonación de algunos pasajes, sugiere la gestualidad más oportuna, y llega a precisar, con meticuloso cuidado, cómo los intérpretes tienen que colocarse o moverse en el espacio escénico. Por ejemplo, especifica que la frase de Clarembach: “Está, está, yo lo digo” (III, 2), debe acompañar su entrada en las tablas, consiguiendo de tal manera poner de relieve su impaciencia por encontrar a su hijo, mientras el criado Luis quisiera avisar de su llegada. La participación del autor en la puesta en escena es tan grande que incluso llega a sugerir, en la primera escena del acto III, que Reissmann no abandone las tablas, sino que le hable a su interlocutor

11 Así ocurre en la escena 2 del II acto y en la 2 y 5 del III.

directamente “a la puerta”. En algunas ocasiones, con una acotación, el comediógrafo español, sin alterar el discurso de un personaje, modifica su actitud: de tal manera que Clarembach hijo, al recibir a su padre, se muestra más respetuoso que en el texto de Fabbrichesi, puesto que “Se levanta a recibirlo” y “Besa la mano a su padre” (II, 2), cuando termina su conversación. Aun cuando Reissmann, con descaro, ordena “ad alta voce”, a Clarembach que reflexione antes de abandonar su propia casa, puesto que le va a costar la pérdida de Sofía (III, 8), Bretón sugiere que hable “en voz baja”, señalando la mezquindad del personaje que, en cambio, al encontrarse a solas con su hija, en la traducción castellana le recuerda cómo su bienestar depende de sus intrigas, que le obligan a trabajar “como un negro” (III, 1).

Al atento Bretón no se le escapan unas incongruencias del texto que se encarga de corregir: así, en el diálogo en que Vallemberg insinúa que Reissmann ha intentado matarle con el vino emponzoñado, el hecho de que el signo de interrogación acompañe a la palabra “veneno”, simple afirmación en el texto italiano, transmite correctamente la perfidia del consejero, que se finge sorprendido por la acusación (V, 6).

Bretón modifica también el carácter de los protagonistas de la pieza, al dar mayor consistencia a su psicología, que, en la versión italiana, con excepción de Clarembach, resulta escasamente desarrollada y muy vinculada a su papel. Al principio del acto I, Federica se muestra feliz al llevar la comida a su padre, ocupado en su propio trabajo. La traducción española realza el conflicto, que el texto de Fabbrichesi sólo deja intuir, debido a los celos entre los dos hermanos, puesto que la joven afirma: “No soy yo como mi hermano. A él le parece vergonzoso...”.

Sofía, verdadera protagonista femenina de una pieza en la que predominan los personajes masculinos, aun amando a Clarembach, declara que se casará con él sólo con tal que acabe con sus acciones ilícitas y logre que Reissmann devuelva la herencia. Bretón mitiga, respecto al texto italiano, el carácter serio y casi austero de la joven: en particular, en la escena 3 del acto II, cuando reprocha a Clarembach

bach sus defectos, sus palabras dejan entrever una actitud más abierta y confidencial, como demuestra al decirle, no sin cierta malicia, que está convencida de que “Por su interés propio es el hombre más indulgente antes de revestirse del carácter de marido”. Además, yendo más allá de las intenciones de Fabbrichesi, don Manuel le atribuye expresiones de ternura y cariño, como se desprende del pasaje en que, al ser despedida de su casa por su padre, se muestra preocupada por su suerte, pero no debido a su deber de hija, como ocurre en el texto italiano, sino al cariño que, a pesar de todo, siente por él, puesto que afirma: “Desheredada y despedida, perdida para siempre por mi padre, no por eso dejaré de amarle” (V, 1). La mayor espontaneidad de la joven resalta aun más cuando su novio le anuncia que ha dejado su cargo político para volver al honrado trabajo de abogado, ya que en la traducción española se dirige a su novio llamándole “¡Mí amado Clarembach!” (II, 5), exclamación que realza el significado moral que para ella tiene la renuncia, mientras que el texto italiano sólo da cuenta de su sorpresa y alegría.

Bretón interviene también en el carácter de Reissmann, no para modificarlo, sino para intensificar, entre sus aspectos más negativos, su absoluto desprecio por cualquier tipo de trabajo, como puede verse en el pasaje en que, hablando con su hija, se refiere a Clarembach llamándolo despectivamente “albañil”. Sin embargo, el comediógrafo español elimina la irrespetuosa alusión del consejero a la vida militar: “sarebbe bello che noi dovessimo dare il nostro talento per la pagnotta come il soldato” (II, 1). Al considerar que la figura del soldado aparece muy a menudo en el teatro bretoniano, parece evidente que, ignorando el pasaje, el comediógrafo se autocensura, como ocurre en otras versiones suyas, no queriendo ofender a una categoría social de reconocida importancia para la nación, y de la que bien conocía, debido a su experiencia cuando joven en la guerra de la Independencia, el esfuerzo, a menudo escasamente recompensado. Distinto es el caso de la supresión de otro pasaje del texto italiano que podría interpretarse como alusión al hecho de que los curas abusan de su ministerio para robar a los moribundos

(III, 5), ya que sin duda despertaría las sospechas de la censura, “sobrado suspicaz y poco ilustrada” como el mismo Bretón comprobó, años más tarde, a propósito de otra traducción suya, *María Estuardo* (Garelli 2002: 302-303).

Volviendo al carácter de Reissmann, Bretón le añade un rasgo nuevo, muy significativo desde el punto de vista ético-didáctico, puesto que evidencia cómo se equivocan los que estafan al prójimo, confiando demasiado en su propia inteligencia y astucia. En la traducción española, el consejero parece sorprendido e incrédulo de que Vallemberg haya descubierto su plan de envenenarlo, y no admitiendo haber hecho mal sus cálculos, prefiere atribuir la causa de su fracaso a un intervención externa e imprevisible, comentando en un aparte: “Algún criado sin duda me observó. El resto de los polvos que aún están en mi casa... ¡Fatal imprevisión!” (III, 6).

Parece evidente que, entre todos los personajes de la pieza, la simpatía de Bretón se dirige hacia Clarembach, con el que el comediógrafo, como muestran su vida y sus comedias, compartía muchos ideales: el amor por la familia, el culto a la laboriosidad, el orgullo de hacer bien su propio trabajo, la satisfacción de mantenerse decorosamente, conformándose con su propia condición, sin anhelar honores ni cargos políticos. Bretón aumenta el estilo franco y abierto del personaje, que, en algunos aspectos, puede recordar a don Frutos, el campechano protagonista de *El pelo de la dehesa*, dotándolo incluso de bondadosa ironía. Ante la propuesta de Reissmann para que acepte el cargo de cónsul, Clarembach renuncia exclamando: “¡Si en mi vida las he visto muy gordas!”, expresión más viva que “Ma se non me ne intendo”, con la que, en el texto italiano, explica su rechazo. Aunque, poco después, Bretón suprime la graciosa alusión de Clarembach a la peluca *inannellata*, que tendría que ponerse para cumplir con su tarea (II, 4), al parecerle quizás irreverente hacia la dignidad de los magistrados.

Sin embargo, la nueva organización por parte de Bretón de dos escenas importantes (II, 4; III, 8), cuyo protagonista es Clarembach, demuestra que este personaje no le convence plenamente. El comediógrafo español no parece aceptar que Clarembach, frente a la

indecisa reacción de su hijo, al que acaba de pedirle cuentas de una cantidad de dinero que sospecha que ha obtenido ilegalmente, salga de la escena “a grado a grado”, “brontolando” palabras incomprensibles y “coprendosi il volto con le mani” (II, 4). A decir verdad, la actitud de Clarembach encuentra su explicación poco después, en la escena más dramática de la obra, donde al no poder ya refrenar su desesperación, impone a su hijo que lo siga, alejándose con él de la casa de Reissmann (III, 8). Para Bretón, convencido de que la búsqueda del efecto teatral es el principal objetivo de un buen dramaturgo, el comportamiento de Clarembach parece ser una ocasión perdida para una escena de fuerte impacto emocional. Quizá por eso, en su traducción, el silencio de Clarembach se transforma en una desesperada agresión verbal a su hijo, que, sordo a sus consejos, se encamina hacia su previsible ruina: “Eh, calla: no profane tu labio tan sagrado nombre. ¡Lejos de mí! Déjame llorar en mi taller mi desdicha y deshonra”. Estas palabras, que Bretón refuerza sugiriendo que el arquitecto, “horrorizado”, salga precipitadamente de la escena, parece inspirarse en una sensibilidad y un gusto que se manifestaría unos años más tarde en *Elena*, importante, aunque infravalorada contribución bretoniana a la afirmación del drama romántico en España.

La reelaboración de esta escena, rebaja, en mi opinión, la fuerza dramática del momento culminante de la obra, puesto que en la traducción bretoniana la violenta reacción de Clarembach, un instante antes de abandonar con su hijo la casa de Reissmann, no sorprende demasiado al espectador. El manuscrito de *La paterna autoridad* evidencia unas significativas perplejidades del traductor a propósito de este último episodio. Al considerar que más de treinta años median entre la comedia de Iffland y la versión de Fabbrichesi, y un lustro entre esta última y la de Bretón, el gesto fuertemente autoritario del padre, a pesar de que sus intenciones son rectas, hacia un hijo ya mayor y capaz de mantenerse, parece constituir para don Manuel un abuso imposible de proponer al público español, que había ido madurando una diferente sensibilidad respecto a las relaciones familiares que, sin infringir el orden social, ciertamen-

te se habían hecho menos rígidas y formales que cuando *El sí de las niñas*. Al mismo tiempo, la sumisión de Clarembach hijo, quien acompaña a su padre sin pronunciar ni una sola palabra para consentir o disentir, quizá le parezca a Bretón poco verosímil, e incluso, en una situación tan extrema, risible, a pesar de su coherencia con la actitud incierta e irresoluta mantenida por el personaje. Debido a estas consideraciones, en un primer momento, don Manuel traduce fielmente la escena, pero luego la modifica, añadiendo de su cosecha algunos parlamentos que acrecientan su valor didáctico y su compromiso moral. El comediógrafo riojano quiere que la redención de Clarembach hijo, que en el texto italiano queda incierta, aunque previsible, hasta el acto V, se realice en escena, ante la mirada de los espectadores. Así, en la nueva redacción, el joven no sigue pasivamente a su padre, aceptando su autoridad, sino que muestra compartir sus preocupaciones al exclamar: “¡Sí, huyamos, padre mío!”, señal de que finalmente se ha vuelto responsable. El *pathos* de la escena aumenta debido a la emocionante actitud de Clarembach que, viejo y débil, se atreve a desafiar al orgulloso Reissmann. Bretón cierra el episodio dándole la palabra al anciano arquitecto que, exultante por la definitiva victoria sobre el perverso consejero, exclama: “¡Oh, Providencia divina! ¡Yo triunfo!.. ¡Ven a arrancarle ahora de mis brazos, miserable!”. La nueva organización de la escena pone de relieve cómo lo verosímil, que, en opinión de don Manuel, es “fundamento de todas las obras dramáticas”, independientemente de su género (Bretón 1965: 153), se une en su ideario estético a lo ético, revelando una vez más su ideología ilustrada y precisando mejor su concepción del efecto escénico.

Al considerar que, en repetidas ocasiones, don Manuel lamentó el escaso conocimiento de las lenguas extranjeras demostrado por sus colegas en las traducciones teatrales (Bretón 1965: 22-23; 93), se le debe reconocer su buen dominio del italiano en la versión de *La paterna autorità*, de la que corrige y hasta afina algunas expresiones. Más allá de este aspecto, la traducción es coherente con los criterios utilizados por el comediógrafo no sólo en este tipo de trabajo, sino también en su producción original, como se desprende de los ensa-

yos de valiosos investigadores, y proporciona un testimonio más de la actitud que Bretón asume respecto al hecho teatral, al estudiarlo en todos los aspectos de su complejidad semiológica, para descubrir cómo convencer al público y obtener un merecido éxito.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ-BARRIENTOS, Joaquín. 1998. "Sobre la teoría del actor en Manuel Bretón de los Herreros" in *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a J. M<sup>a</sup> Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 148-155.
- ANDIOC, René & Mireille COULON. 1996. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- ASCARELLI, Roberta. 1993. "Salvatore Fabbrichesi" in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 43, 659-660.
- BEN TOGLIO, Alberto. 1994. *Arte del capocomico. Biografía crítica di Salvatore Fabbrichesi*, Roma, Bulzoni.
- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie. 2002. "Bretón y Marivaux: más allá de la traducción" in Francisco Lafarga, Concepción Palacios & Alfonso Saura (ed.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 229-243.
- BOBES NAVES, M<sup>a</sup> del Carmen. 1988. "El discurso en la obra dramática de Bretón de los Herreros: diálogo y acotaciones" in Miguel Ángel Muro (ed.), *Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 163-180.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1965. *Obra dispersa. I. El Correo Literario y Mercantil*. Edición y estudio de J. M.<sup>a</sup> Díez Taboada y J. M. Rozas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- BRETÓN Y OROZCO, Cándido. 1883. "Catálogo de las obras" in M. Bretón de los Herreros, *Obras*, Madrid, Ginesta, I, XIX-XXIX.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús. 1990. *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española (1751-1802)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

- GARELLI, Patrizia. 1983. *Bretón de los Herreros e la sua "formula comica"*, Imola, Galeati.
- GARELLI, Patrizia. 2002. "Marie Stuart de Pierre-Antoine Lebrun en traducción de Manuel Bretón de los Herreros" in Francisco Lafarga, Concepción Palacios & Alfonso Saura (ed.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, 297-308.
- GIES, David T. 1988. *Theatre and Politics in Nineteenth-century Spain. Juan Grimaldi as Impresario and Government Agent*, Cambridge, Cambridge U. P.
- GIES, David T. 1996. *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge U. P.
- LE GENTIL, Georges. 1909. *Le poète Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 a 1860*, París, Hachette.
- MARTÍNEZ LATRE, M<sup>a</sup> Pilar. 1993. *Diccionario bibliográfico de autores riojanos (A-B)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- MURO, Miguel Ángel. 1985. *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*, Logroño, Centro de Estudios Riojanos.
- MURO, Miguel Ángel. 1999. "Estudio de *Un paseo a Bedlam*" in M. Bretón de los Herreros, *Obra selecta. Teatro breve, original y traducido. Teatro refundido*, Logroño, Centro de Estudios Riojanos, 66-82.
- NAGLER, Alois M.- & Carlo PICCHIO. 1959. "August Wilhelm Iffland" in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, VI, 480-485.
- PARDUCCI, Amos. 1942. "Le traduzioni spagnole di tragedie alferiane", *Annali Alfieriani* I, 31-152.
- ROCA DE TOGORES, Mariano (marqués de Molins). 1883. *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de su obra*, Madrid, Tello.
- SCHNEIDER, Franz. 1927. "Kotzebue en España. Apuntes bibliográficos e históricos", *Modern Philology* XXV, 179-194.