

## LA LUCRECIA BORGIA QUE SE ESTRENÓ EN EL TEATRO DEL PRÍNCIPE<sup>1</sup>

ERMANNIO CALDERA  
UNIVERSITÀ DI GENOVA

La hostilidad que los literatos españoles ostentaban hacia la cultura francesa y que a finales de los años veinte se manifestara en el *Discurso* duraniano con un ataque al clasicismo, a principios de los treinta encontró su blanco en el romanticismo francés, definido directa o indirectamente “romanticismo malo” frente a otro “bueno” que se identificaba con el español.

Símbolo de esta perversión era sobre todo ese Victor Hugo que, junto a veces con Alejandro Dumas y Byron, se indicaba como el representante de un género totalmente alejado del espíritu castizo. En *Todo es farsa en este mundo*<sup>2</sup>, la bretoniana tía Vicenta asimila a los tres a los bárbaros africanos justificando así la escasa comprensión de las intemperancias verbales del novio de parte de su sobrina, ya que

Ella ha nacido en Madrid,  
no a orillas del Senegal:  
no ha leído a *Victor Hugo*,  
ni a *Lord Byron*, ni a *Dumas*. (I, 3)

---

<sup>1</sup>Textos utilizados: para el original de Victor Hugo, *Lucrèce Borgia*, en *Œuvres complètes. Théâtre I*, París, R. Laffont, 1985, pp. 969-1059; para la traducción, *Lucrecia Borgia. Drama en cinco actos escrito en francés por Victor Hugo, traducido libremente al castellano por Don Ángel Cepeda*, Madrid, Repullés, 1835. Los números que acompañan a las citas se refieren a las páginas de estos textos; cuando hay dos separados por una barra, el primero se refiere al texto francés.

<sup>2</sup>En Manuel Bretón de los Herreros, *Obras escogidas*, París, Garnier, s. a., I, p. 126.

Y en un trozo de *Me voy de Madrid*<sup>3</sup> que se cita muy a menudo, don Fructuoso amonesta a su hermana, apasionada del romanticismo,

Pues yo te prohíbo  
romantiquizarte; ¿estamos?  
que a gobernarme la casa  
no te han de enseñar Lord Byron  
ni Víctor Hugo. (I, 1)

Hugo era, pues, el blanco de las críticas al romanticismo exacerbado, que no dudaban en definir como “la escuela de Hugo”, en tanto que llamaban “hugólatras” a sus adeptos. Todavía en 1840, José María Quadrado titulaba un artículo en el *Semanario Pintoresco* “Víctor Hugo y su escuela literaria”<sup>4</sup>, en el cual reconocía que “sobre él ha recaído principalmente toda la hiel y violencia de la reacción” y se le ha hecho responsable, entre otras cosas, de todas las “escenas de veneno o puñal” que aparecían en las obras teatrales contemporáneas. Por eso, sobre el dramaturgo francés pesaba un ostracismo que, junto con Dumas, le mantuvo algún tiempo alejado de la escena española.

Sin embargo, el éxito de dramas históricos españoles transgresivos y hasta truculentos, sobre todo el *Don Álvaro* que, a pesar de tanto muerto y del clima de violencia que lo dominaba, había arrancado al público aplausos y aprobaciones (y justamente Quadrado protestaba contra “la crítica hipócrita” de los que, en tanto que asqueaban los “horribles dramas del autor francés, [...] aplaudían el *Don Álvaro*”) y el *Alfredo* con su asesinato y su incesto, debieron de convencer a las compañías de que el público madrileño era ya bastante maduro e informado y que, por tanto, había llegado el momento de proponerle también las obras de Hugo.

No habían pasado cuatro meses desde el estreno de la obra maestra de Rivas y dos desde el de la pieza de Pacheco, cuando, el 18 de julio de 1835, salía a la escena del teatro del Príncipe la *Lucrecia Borgia*. La elección de esta pieza entre tantas de Víctor Hugo podemos pensar que se debiera por un lado al interés que debía despertar, no sin matices de escándalo, la figura de la protagonista, por otro a cierta atmósfera melodramática de seguro impacto sobre la masa de los espectadores.

Además, el acto primero ambientado en el carnaval de Venecia y el protagonista de origen desconocido, capitán de ventura al servicio de la

<sup>3</sup> Ibidem, p. 159.

<sup>4</sup> Cf. pp. 189-192.

Serenísima, no podían dejar de traer a la memoria esa *Conjuración de Venecia* que tanto éxito había conseguido dos años antes: en una palabra, iba a salir a la escena una obra que desarrollaba aspectos y motivos bastante familiares al público español y que, por tanto, encajaba en su horizonte de expectativas.

El drama presentaba a una Lucrecia Borgia cruel y envenenadora, pero también madre tierna de un tal Genaro que, ignorando su origen, tampoco conoce su relación filial con la protagonista; horrorizado por la conducta de ella, que ha envenenado a sus mejores amigos, la mata y entonces Lucrecia le revela que ha matado a su madre.

Como se puede desprender de este sumario resumen, la pieza contenía elementos bastantes (sublimes y patéticos) para despertar el interés de los espectadores. En efecto, la elección se demostró acertada, si se considera el éxito de la pieza (que empezó entonces una larga carrera teatral), del cual nos da un testimonio, entre otros, la misma protagonista de *Me voy de Madrid* (que, nótese, se estrenó pocos meses después), la cual manifiesta su pasión por el romanticismo justamente en la admiración de la figura de Lucrecia Borgia.

La pieza salió a la escena “traducida libremente”, como reza el título de la edición que se imprimió a raíz del estreno; lo cual significa que el traductor corta, añade, modifica, retoca y se siente autorizado a cambiar nombres, fechas, títulos.

A pesar de esto, sin embargo, la traducción resulta bastante fiel en su conjunto; aunque, seguramente por el temor de que ciertos pasajes sonaran demasiado fuertes y despertaran reacciones negativas, esté también cuidadosamente censurada. La que se representó no se diferenciaba pues de esas “adaptaciones al teatro español” que desde al menos un siglo caracterizaban tanto las traducciones como las refundiciones del teatro antiguo.

Autor de la traducción era Antonio Cepeda, o sea Manuel Eduardo de Gorostiza, que ya en otras ocasiones se había ocultado detrás de ese seudónimo<sup>5</sup>: hombre de teatro, con una larga experiencia de los problemas que afectaban a la escena española (había actuado también en épocas de censura muy estrecha) ya sabía dónde tenía que cortar o cambiar para evitar cualquier forma de escándalo o de intervención del censor.

---

<sup>5</sup>Lo había usado en la *Defensa de la comedia intitulada “Contigo pan y cebolla”*, Madrid, Repullés, 1833, en la que contestaba las objeciones de Larra publicadas en la *Revista Española*.

Por eso, en primer lugar tachó o sustituyó toda expresión que pudiese parecer, aun de lejos, profanadora. Naturalmente eliminó las expresiones blasfemas, a veces reemplazándolas con otras más inocentes -“Corps Dieu” (1045) se convierte en un clásico “Voto va sanes” (67) o un “Vrai Dieu”(1038) cambia totalmente en “dame un abrazo”(61)-, pero en la mayoría de los casos suprimiéndolas<sup>6</sup>. Cualquier alusión a Dios o a los santos desaparece<sup>7</sup>: un caso extremo es representado por el famoso vino de *Lacrima Christi* (1043), que se convierte en un inverosímil *Lacrima crúti* (65).

Asimismo desaparecen ciertas referencias a situaciones que son o pueden parecer sacrílegas: por ejemplo, el cuento de un asesinato que fue perpetrado a través de una hostia envenenada el día de Pascua (983/119).

El traductor hasta prefiere eliminar referencias a instituciones religiosas como los monjes regulares de San Sixto (1052/119); evita darle a César Borgia el título de cardenal y tampoco traduce la pregunta de Gubetta: “Sur quel ermite avez-vous marché aujourd’hui?” (985), que transforma en una réplica menos expresiva pero más moralista: “Yo he oído que hay una cosa que llaman remordimiento: ¿es eso por ventura lo que sentís?” (11).

Pero la preocupación por los temas vinculados con la religión se hace más intensa y evidente donde en el texto francés se leen referencias al papa. Al menos 24 veces comparecen en Hugo la palabra “Pape” o sus equivalentes “Saint Père” o “Alexandre six”: otras tantas se suprimen o se sustituyen en la traducción.

Es ciertamente curioso, y hasta raya en la falsificación histórica, que no quepa la menor alusión al papa en un drama cuya protagonista es la hija de Alejandro VI. En el texto original, el autor instruye al espectador, comunicándole explícitamente que Lucrecia es hija del papa y refiriéndose también a su relación incestuosa con él. Todo esto desaparece en la versión española, de manera que sólo el espectador instruido está en condición de colocar a Lucrecia en un lugar apropiado de la historia. El inculto solamente puede intuir una vaga relación de la protagonista con un oscuro e indefinido poder romano, ya que a menudo en lugar de “papa” aparece “Roma” o “corte romana”; al punto que la “bendición del Santo Padre” (1011), que acompañó a las bodas de Lucrecia, se transforma en una poco comprensible “bendición de Roma”

<sup>6</sup> Por ejemplo, “Tête-Dieu!” (1044/66).

<sup>7</sup> Por ejemplo, la irreverente canción que se mofa de san Pedro (1048-1051) es sustituida por una inocente canción báquica (67-69).

(35). La única alusión, que sin embargo sólo el público instruido estaba en grado de captar, se cierne en las palabras maliciosas de Yubeta (“alguno que me sé yo y que está en Roma”, en lugar de Alejandro VI (980/7). Verdad es que en la época Roma era la capital del estado pontificio, así que la identificación por metonimia de la ciudad con el papa podía ser bastante instintiva.

En otros casos se elude el problema o tachando simplemente la referencia (hasta se suprime el sintagma “soldado del papa” (984/10) u operando sustituciones arbitrarias, como ocurre cuando, frente a la afirmación de que en las venas de Lucrecia corre “sangre del papa”, se prefiere decir que en ella corre “sangre del Antecristo” (999/23).

Quizás menos obsesiva, aunque igualmente cuidadosa y atenta, es la preocupación moral, que induce al traductor a tachar toda expresión o réplica que pueda contener la más vaga alusión sexual.

Del incesto con el padre ni se habla; curiosamente, en cambio, se mantiene, aunque sea sin expresiones demasiado explícitas, la referencia a las relaciones sexuales de Lucrecia con sus hermanos (978/7). La propia palabra “incesto” se censura regularmente; así, por ejemplo, desaparece, junto con otras que igualmente pertenecen a la esfera sexual en una réplica de Genaro, que en el texto original define el palacio de Lucrecia como “palacio de la lujuria, palacio de la traición, palacio del adulterio, palacio del incesto” (1006), que en la traducción se convierte en “palacio de la deshonestidad, de la traición, del asesinato”: *lujuria, adulterio, incesto* han, pues, desaparecido (29).

Lo mismo pasa en otro parlamento, también de Genaro, en el cual el joven afirma que su madre no es uno de esos demonios “de incesto, de lujuria y de envenenamiento”(1028), mientras que en la traducción niega que sea “un archivo de todos los vicios y crímenes” (52).

Tanta es la *pruderie* de Gorostiza que ora sustituye la palabra *amants* (1020) por la más inocente “cómplices” (44), ora convierte la frase “être mon amant” (1021) en una más genérica “tener particularidades conmigo” (45).

Tampoco acepta el término “orgia” que, en cambio, los dramaturgos y poetas contemporáneos usaban sin preocupación. En una acotación, donde el original se refiere a la “orgie” en el palacio de la princesa Negroni, la traducción sustituye la palabra escandalosa por “el banquete y la bulla” (1040/63); y poco después, allí donde Maffio, contestando a la pregunta de Jeppo: “Et son souper?” define una cena en casa de la misma princesa “une orgie parfaite”, en el texto español las dos réplicas aparecen totalmente cambiadas e hispanizadas:

¿Y la función?  
Mejor que de toros. (1042/64).

El rechazo de la palabra obliga también a ciertos cambios en la acción escénica. En Hugo (1006), Genaro hace saltar la primera letra del nombre *Borgia* grabado en letras doradas en un escudo situado en la fachada del palacio, de manera que lo que queda es *ORGIA*; en el texto español, cambiada la didascalia inicial, que indica dos genéricos “escudos de armas”, Genaro “saca la espada y hace caer a golpes uno de los escudos de armas” (29).

La intención de moralizar se manifiesta también en añadiduras, a veces bastante extensas, como cierta réplica de Alfonso a Lucrecia que, negando ser la amante de Genaro, protesta: “Señor, yo os juro...”, mientras que en el texto francés, Alfonso la invita a no jurar, que es cosa que vale sólo para el pueblo, Gorostiza no duda en insertar consideraciones morales y religiosas:

No perjuréis. ¿Qué juramento podéis cumplir, después de haber faltado al más solemne de todos, al que me hicisteis al pie de las aras tomando por testigo a la divinidad? (1019/43)

Una tal defensa del sacramento del matrimonio serviría seguramente para conciliarle a Hugo el favor de los buenos burgueses, que atribuirían al autor lo que era en cambio pura invención del traductor.

Por último, habría que citar la censura que podríamos definir patriótica y que se manifiesta en suprimir esos pasajes en que se habla de los españoles de manera burlona. Así, no comparecen las réplicas en que Gubetta le explica a doña Lucrecia que se finge español y describe los recursos a que apela para sustentar la ficción; para que le crean a uno español, afirma, no hay más que tener el aspecto de un mendigo y fatigarse para ganar la olla (998).

Asimismo Gubetta se burla de la costumbre española de “dar más nombres en el bautismo que escudos en la boda” y finge que se llama Gil, Basilio, Fernán, Ireneo, Felipe, Frasco, Frasquito (1043): todo lo cual seguramente despertaría la risa de un público francés y el resentimiento, en cambio, de un público español: por tanto el traductor suprime totalmente la réplica.

De la misma forma no traduce el insulto de “castellano escuálido” (*castillan rapé*) que Oloferno le dirige a Gubetta (1045).

Sin embargo, no es todo censurar la labor del seudo-Cepeda, quien se preocupa también, conforme a una larga tradición de refundidores y traductores, por introducir mejoras estilísticas, caracterizando además el texto en sentido más típicamente hispánico.

Por eso añade a menudo expresiones idiomáticas de seguro efecto sobre un público español, como “anda con Dios” (2), “vamos a otra cosa” (6), “¡otra que bien baila!”(13) y, sobre todo, modifica con expresiones del lenguaje coloquial los parlamentos del grupo de los jóvenes calaveras al cual pertenece Genaro, para darles o para intensificar ese tono algo guasón y despreocupado que se supone propio de ellos.

Como se aprecia, las intervenciones en el campo estilístico obedecen por tanto también a un deseo de mayor caracterización del personaje, que se nota particularmente en las réplicas de Yubeta en el cual Gorostiza hace revivir parcialmente el gracioso de la tradición hispánica. Es un aspecto muy interesante de la traducción, que redundará en favor del traductor, ya que en el modelo original los personajes hablan esencialmente un lenguaje por lo general culto.

Veamos algunos casos. Desde el principio ya topamos con una réplica de Genaro que bien indica la intención del traductor de infundirle un tono más conversacional. Decía el personaje de Hugo:

Ah! voilà Jeppo qui va nous conter des histoires! (976)

De manera mucho más familiar se expresa el de Cepeda:

¡Anda con Dios! Ya va el buen Jacobo a embocarnos una historia. (2)

Poco después, dos hombres que, según Jeppo, iban “como intranquilos” (977) se describen, en boca de Jacobo, “como quien no las tiene todas consigo” (3); cuatro postillones “prontos a partir” (982) resultan en el texto español (es Gubetta - Yubeta quien habla) “prontos a romperse la crisma” (9).

El mismo personaje que en el original declara su indiferencia frente a las charlas de la gente (“Mais qu’est que cela fait! (984)), afirma más castizo: “los oigo como quien oye llover” (10).

Y cuando le dice a su ama “vous êtes devenue indéchiffrable pour moi” (985), en español declara: “me parece que me estáis hablando en hebreo” (12).

Asimismo, para afirmar más intensamente su audacia en el hablar, añade: “que no tengo frenillo en la lengua” (5).

Para no alargar demasiado el discurso, me limitaré a citar algunos casos más entre los más significativos:

“de belle humeur” (1036) se convierte en “alegre como una pascua”(59);  
 “est amoureuse perdue de toi” (1037) - “se muere por tus pedazos” (60);  
 “voir toujours du poison dans l’admirable vin de Syracuse”(1037) -  
 “creer que en todas las admirables botellas de Siracusa han echado solimán y cardenillo” (60);  
 “quand il a bu” (1039) - “cuando se va achispando” (62);  
 “êtes vous singulier” (1041) - “sois muy chusco” (64);  
 “est ivre” (1044) - “está calamucano”(65).

Se podría continuar y habría que citar también varias réplicas cuyo contenido está diluido o modificado para alcanzar un tono más cotidiano: sólo quisiera añadir que algunas veces, más raras por supuesto, lo coloquial se manifiesta también a través de tonos patéticos: “Miserable femme que je suis” (1027) se muda en “¡Mal haya yo!” (51) y “Pauvre mère!” (990) en “madre de mis entrañas” (16).

En cuanto al montaje, no resulta fácil reconstruirlo; las pocas anotaciones hechas a mano por algún jefe de compañía en el único texto que poseemos y que indican los movimientos de los actores o que, enmarcando algunos períodos con el fin de suprimirlos en la declamación, manifiestan el intento de aligerar el desarrollo de la acción no sólo contienen indicaciones muy genéricas y muy corrientes, sino también se refieren a reposiciones, ya que el texto se publicó después del estreno.

Sin embargo, tal vez valga la pena detenerse un momento en una de estas intervenciones, cuyas sugerencias pudieron ser aplicadas ya desde la primera representación. Se trata de la supresión de una réplica de Lucrecia y de la acotación correspondiente, cuando la protagonista acaba de dirigirse al grupo de los jóvenes que han participado en el banquete de la princesa (rebajada a condesa en la traducción) Negroni, anunciándoles que han sidó envenenados. Alrededor están los lúgubres frailes que entonan cantos fúnebres; a éstos se dirige Lucrecia, mandando:

Hermanos, apartaos un poco para que estos señores vean. (*Los penitentes se apartan y dejan ver cinco atahudes, cubiertos cada uno con un paño negro*). (1053/74)

La eliminación quizás nazca de problemas técnicos (tal vez faltasen los ataúdes en los almacenes del teatro del Príncipe) o más



probablemente del deseo de reducir lo macabro y grotesco de la escena, para no ofrecer demasiados argumentos de crítica a los antihuguianos.

Quien trazó las rayas que recuadran el pasaje no se había emperado cuenta del valor de lo grotesco en el teatro del dramaturgo francés: ese grotesco que, según Anne Ubersfeld, “es la presencia simultánea de la derisión y la muerte”. Por lo cual, añade la estudiosa, si se encuentra ridículo lo que ella llama “la lluvia de los ataúdes de *Lucrecia Borgia*”, “se olvida que lo grotesco es intencional, y que la risa y la congoja están programadas conjuntamente”<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> En el texto de Hugo utilizado, p. XI.