

# ***“No más mostrador” de Eugène Scribe, en la traducción de Mariano José de Larra (1831) por Roberto Dengler Gassin***

Roberto Dengler Gassin  
Mariano José de Larra (trad.)

Huelga insistir en el doble carácter -social y literario- de cualquier obra teatral. Si necesitáramos un ejemplo que lo manifestara de una manera indiscutible, ése sería, no cabe duda, el teatro de Eugène Scribe. Tuvo este dramaturgo francés un notable éxito popular, que traspasó las fronteras francesas y europeas: tan sólo en las escenas madrileñas, entre los años 1830 y 1850, se representaron más de ciento cincuenta obras suyas, traducidas o adaptadas, amén de numerosos libretos de óperas (sin contar las obras de numerosos acólitos o autores de su escuela). A juicio de todos los críticos de la época llegó ese teatro a ser el eco de los gustos y preferencias del público burgués europeo del segundo tercio del siglo XIX, escenificando las costumbres, los éxitos, los vicios y aspiraciones de aquella clase social: “La gente que no va en pos de un ideal muy elevado encuentra en el Théâtre du Gymnase (el teatro donde se representaban obras del repertorio no clásico) historias divertidas, ingeniosamente arregladas, con personajes razonables llenos de sentido común y buenos sentimientos, dados al culto a las virtudes domésticas y al dinero, a la apología del dulce hogar, del trabajo y que no desprecian ocasionalmente inocentísimas sátiras políticas” (Albert 1902: 287). Tras ese esplendor cayó en el olvido más absoluto al difuminarse la sociedad y la mentalidad que pretendía reflejar y en las que se apoyaba.

La recopilación y el análisis de las carteleras teatrales de Madrid de aquellos años ponen de manifiesto la importancia numérica de las representaciones procedentes de traducciones francesas, desprendiéndose de la mayoría de las reseñas de la época una sensación de auténtico alud teatral. Larra y Bretón de los Herreros, entre otros críticos, se hicieron eco de aquella situación, lo cual no fue óbice para que ellos mismos se dedicaran a la traducción y adaptación de obras del teatro francés. Ahora bien, si nos acercamos a las carteleras teatrales parisienses durante aquel mismo periodo, ¿qué nos ofrecen? El Théâtre-Français, baluarte de la tradición clásica del siglo XVII (Molière, Racine, Comeille) sigue siendo una institución eminentemente respetable, un tipo de “Panteón dramático” del que se ha retirado el teatro vivo. Ocurre, sin embargo, todo lo contrario en los coliseos populares: si en los teatros subvencionados (salas “oficiales” dedicadas exclusivamente a obras del teatro clásico francés) los actores actuaban ante

butacas vacías, en los teatros de los Bulevares (así llamados por su ubicación en la periferia de la capital) supieron beneficiarse del ansia que tenía el público de ver cosas nuevas. Las obras tildadas de “pequeñas” o “inferiores” -tales como el vodevil y el melodrama-, gozaban del máximo favor popular. El Théâtre del Gymnase, también llamado Théâtre de Madame, era el territorio personal y exclusivo de Scribe. El público acudía en tropel a ver sus vodeviles, obritas en un acto, llenas de fantasía y gracia, muy bien construidas. Todos los comentaristas insisten en la extraordinaria aceptación del dramaturgo, al tiempo que aluden a su ingenio y fecundidad. Llegó su nombre a ser “sinónimo de verdadera pesadilla, pues apenas hay día en que no lo veamos estampado en los carteles de teatro” (Peers 1973: I, 132). Una primera conclusión se impone: desde un punto de vista meramente cuantitativo, el vodevil es el género preponderante, tanto en Francia como en España. Todos los testimonios coinciden en que el siglo XIX bien merece que, en lo que respecta al teatro, se le denomine “el siglo del vodevil” (VOLTZ 1964: 130). No nos extenderemos sobre la definición y génesis de este género; bastará con decir que lo esencial de esas obritas lo constituye la combinación de una parte dialogada con otra cantada, tendiendo el elemento musical a reducirse con el tiempo (a desaparecer incluso en las traducciones), convirtiéndose muy pronto el vodevil en una verdadera comedia ligera, alegre, jocosa unas veces, sentimental otras, moral casi siempre, este último elemento siendo, sin duda alguna, el predominante. Scribe se deja llevar por el hilo caprichoso de su fantasía, descuidando, si llega el caso, las reglas de unidad de acción y tiempo, atento tan sólo a agradar al espectador. Esa estructura de obra corta implicaba que con frecuencia un vodevil acompañase en el programa a una representación de mayor duración, por lo general un sombrío melodrama, aliviando de este modo la tensión del espectador tras las fuertes emociones de la primera obra. En cuanto a los personajes, éstos cubren un amplio abanico que va desde el militar de alta graduación hasta el soldado raso, ambos artífices y honrosos representantes del amor patrio; el propietario de un negocio mediano como el tapicero don Deogracias, de *No más mostrador*, que tiene relaciones con compañeros de Madrid, Barcelona o Bilbao, o el sastre, posadero, peluquero, boticario, o miembros de la administración judicial, (notario, ujier, procurador), representantes todos de la emergente burguesía adinerada. Los temas más relevantes en torno a los cuales giran esas obras son el trabajo, el dinero, el amor, la familia, el matrimonio; todos ellos vistos desde esa perspectiva propiamente burguesa y decimonónica. Scribe simboliza, de este modo, el espíritu de orden y respeto a lo establecido asentado en primer lugar en el núcleo familiar. En 1826, Charles Maurice escribe a propósito del vodevil: “es la imagen perfecta de lo que existe en mil familias” (citado por Descotes 1968: 283). Su

moral es fruto de un pragmatismo alimentado por la experiencia de lo real y cotidiano que modela todas las acciones y comportamientos de los protagonistas. Las incipientes sociedades burguesas, de Luis XVIII en Francia y de Fernando VII e Isabel II en España, encuentran en el ideario de Scribe y sus acólitos un eco a sus juicios y prejuicios, una respuesta a sus problemas, una guía para sus sueños e ideales. En un mundo en el que los negocios, las finanzas y la industria van adquiriendo un peso específico, el dinero se convierte en el eje que condiciona todos los resortes de la acción: "El dinero es el dios de ese teatro; no ese tirano que atormenta a los personajes de Balzac, sino ese valioso dinero que proporciona bienestar y comodidades. Apacigua las conciencias, adormece los escrúpulos, tranquiliza las almas, ablanda y suaviza los corazones" (Petit de Juleville 1899: VII, 396). Era, pues, lógico que esa mentalidad se contrapusiera al ideario representado por la emergente corriente romántica: "Mientras Antony (el héroe romántico de Alexandre Dumas) nos arrastraba en un embriagador frenesí y en la vorágine de las pasiones adúlteras, mientras Hernani (el héroe de Víctor Hugo) despertaba nuestro entusiasmo por el destino de los bandoleros y mientras Marion Delorme (otra gran heroína del teatro de Víctor Hugo) nos exaltaba con prédicas sobre virginidades remendadas o zurcidas, Scribe, en cambio, entonaba cánticos en alabanza a la fidelidad y a la felicidad matrimonial" (Albert 1902: 287). Es evidente que los propios méritos del dramaturgo no son ajenos al éxito de ese teatro, a su impacto en el espectador; Scribe lleva a sus extremos el principio de Molière ("me gustaría saber si la regla de todas las reglas no es proporcionar placer"), afirmando que cuando escribía una obra se solía sentar en medio del *parterre* (o sea el patio de butacas). El resultado no podía fallar: "El público me quiere porque me tomo interés por que él sea mi confidente, participa del intríngulis de la comedia; lleva entre sus dedos los hilos que permiten manipular a los personajes; conoce las sorpresas y secretos que le estoy preparando, se cree que él mismo los está urdiendo. En definitiva, colabora conmigo, se imagina que la obra la hacemos al unísono; y lógicamente, aplaude" (Lenient 1898: I, 295). Aunque despreciadas hoy por la crítica, esas obras no dejan de conservar un interés indiscutible, tanto desde el punto de vista formal, por esa habilidad técnica con que el autor desarrolla sus intrigas, como por el trasfondo social, el cual refleja la imagen de una importante capa de la sociedad decimonónica europea. Los personajes a los que hemos aludido dejan de ser entes de mera ficción para cobrar realidad de auténticos contemporáneos con los que cualquier espectador puede toparse en su vida cotidiana. Unos son los portavoces de esa mentalidad burguesa, otros, su contrapartida, con las ridículas manías de los advenedizos o nuevos ricos; así, por ejemplo, don Deogracias, en *No más mostrador*, y doña Bibiana, su mujer. Scribe

sabe infundir o añadir a peripecias de por sí ricas en comicidad, una fantasía y un brío alimentados por artificios dramáticos tales como el quid pro quo o situaciones ambiguas y equívocas, todo un arte y una técnica que termina por acuñar la expresión por antonomasia, la *pièce-bien-faite*, para referirse a las obras de la escuela que acabada de crear.

La semblanza de Scribe que acabamos de pergeñar nos parece perfectamente ilustrada a través de la intriga que urde Deogracias. Quiere desengañar a su mujer y convencerla de que las grandes virtudes humanas y la felicidad no están en la clase "de buen tono" a la que Bibiana quiere arrimarse y en la que quiere introducir a su hija para casarla con el conde del Verde Saúco, sino en personas como Bernardo, el hijo de un amigo suyo, tapicero en Barcelona con el que ha planeado hace tiempo ese enlace. Mucha casualidad, mucha complicidad por parte del público y mucha más habilidad por parte del autor -digno émulo de Lope de Vega y de Marivaux- permiten que la razón y el sentido común se impongan, como rezan las últimas palabras del original francés: "Restons à notre place/Et tout en ira mieux".

Antes de pasar a algunas consideraciones sobre la adaptación llevada a cabo por Larra, veamos algunas incidencias que la precedieron (Hespelt 1932: 117-135). *El Diario de Comercio* publicó un artículo acusando de plagio a Larra. Éste se vio obligado a replicar en un artículo que tituló "Vindicación" en *La Revista Española* (1832), defendiéndose en estos términos: "Deseando probar mis fuerzas en el arte dramático hace algunos años, y a la sazón que buscaba asunto para una comedia, cayó en mis manos aquel *vaudeville* en un acto de Scribe. Presumiendo por mis limitados conocimientos que no podría ser de ningún efecto en los teatros de Madrid, apodereme de la idea, y haciéndola mía por derecho de conquista, escribí el *No más mostrador*, en cinco actos largos; hice más, habiendo encontrado en Scribe dos o tres escenas que desconfié escribir mejor, las aproveché, llevado también de la poca importancia que en mi cuadro iban a tener. Yo no sé si esto se puede hacer, lo que sé es que yo lo he hecho". La simple lectura de ambas obras evidencia a todas luces una similitud flagrante. De las dieciséis escenas que integran *Les adieux au comptoir* Larra utiliza las trece primeras para el primer acto de los cinco de que consta *No más mostrador*, y las tres últimas para el desenlace. En cuanto a los actos III, IV y V, no son sino la ampliación o desarrollo en forma de comedia de intriga y simulacro de comedia de capa y espada. Para valorar la "manipulación" a la que Larra procede nos bastará, pues, considerar el primer acto de *No más mostrador* que cotejaremos con algunos pasajes del original de Scribe. Recordemos previamente unos principios evidentes a la hora de traducir el texto teatral: el traductor de una obra histórica se verá siempre sometido a una importante coacción o limitación de su libertad al deber respetar ciertos datos y elementos

temporales o espaciales del original aún a riesgo de alterar su autenticidad. Un vodevil en cambio, al estar tan ligado al presente vivido por el espectador, proporciona al traductor la máxima libertad para poder trasladarlo y acoplarlo a la escena, al público, al tiempo y al espacio que le convengan. Al ser esa acción tan circunscrita a un aquí y ahora puede y debe acomodarse a una serie de transposiciones, adaptaciones y modulaciones en función del receptor de la traducción o adaptación. Todo ello, es obvio, debido al carácter intrascendente, intemporal en cierta medida, de la acción y de los personajes vodevilescos, carentes de aquella magnitud que el tiempo histórico, el significado antropológico, mitológico, mítico, o simbólico de tal o cual personaje, de tal o cual actitud o comportamiento confieren a la tragedia clásica. Si el traductor de *Les adieux au comptoir* quiere que los personajes de esa obra no resulten demasiado extraños a su público, no podrá conservarlos incólumes en su versión a otro idioma. Así, M. Dubreuil, tendrá que convertirse en don Deogracias, M. le comte de Saint-Edmond en el conde del Verde Saúco, D<sup>a</sup> Bibiana, la mujer de D. Deogracias querrá que se la llame doña Concha, la *alter ego* de Jeannette que también repudia ese nombre, etc. Y la acción será en Madrid o Barcelona antes que en París o Lyon, en el Pardo o en la calle de las Urosas antes que en la Chaussée d'Antin. Limitado por estos imperativos, Larra sigue con bastante fidelidad el espíritu de la obra francesa, si bien con una deliberada voluntad de ampliar su modelo, sin llegar a traicionar el sentido del original, conservando la comicidad de los comportamientos antagónicos de la advenediza Bibiana respecto al realismo de Deogracias. Señalaremos en los ejemplos que sacamos a colación los elementos comunes en el original y en la traducción, indicando entre paréntesis algunas de las partes añadidas por el adaptador. La contraposición de dichos textos pondrá de relieve por sí sola la fidelidad del traductor al sentido original y se apreciará a simple vista la distancia que lo separa, deliberadamente, de la brevedad y concisión de los diálogos originales:

M. DUBREUIL: *Mais au moins, ma femme, écoute un peu la raison.*

DEOGRACIAS: *Pero, mujer, ¿es posible que hayas perdido el juicio [hasta el punto de querer hacer la señora? Tú, hija de una honrada corchetera, que en toda su vida no supo salir de los portales de Santa Cruz con su puesto de botones de hueso y abanicos de novia. Tu abuelo, un pobre cordonero de la calle de las Urosas, que gracias a tu boda conmigo, concluyó sus días en una cama de tres colchones con colcha de cotonia...].*

MME DUBREUIL: *Voilà vingt ans que je suis assise dans ce maudit comptoir, il me tarde d'en sortir.*

BIBIANA: [¿Y qué tenemos con esa relación tan larga de mi padre y de mi abuelo, y de mi abuelo, y de mí? Vaya que es gracioso. Sí señor, quiero dejar el comercio; sabe Dios lo que la suerte me reserva todavía: verdad es que mi madre vendía botones; pero por eso mismo no los quiero vender yo..., si yo conozco mi genio... Y, vamos a ver, dime: ¿qué era la marquesa del Encantillo, que anda desempedrando esas calles de Dios en un magnífico landó? A ver si su abuelo no era un pobre valenciano, que vino vendiendo estera, y se ponía, por más señas, en un portal de la calle de las Recogidas, hecho un pordiosero, que era lo que había que ver. En fin, fuera cuestiones, Deogracias, te lo he dicho, no más comercio.] *Llevo ya veinticuatro años de medir sedas* [de estirar la cotanza para escatimar un dedo de tela a los parroquianos, y de poner la cortina a la puerta para que no se vean las macas de las piezas... ¿qué sé yo?...] *¡Maldito mostrador, basta, basta, no más mostrador!*

M. DUBREUIL: *Songe donc, ma chère amie, que nous nous y sommes enrichis.*

MME DUBREUIL: *Raison de plus pour nous retirer, pour faire les bourgeois, pour acheter une maison à Paris, et une à la campagne.*

DEOGRACIAS: [Pero, mujer, ven acá.] *¿No es el comercio, que tanto maldices, el mismo que nos ha puesto en estado de hacer los señores, y de gastar, y de...?*

BIBIANA: *Tanto más motivo para dejarlo, y para descansar* [...y disfrutar lo que hemos ganado. Cada vez que me acuerdo del baile de la otra noche, adonde fui con nuestra hija Julia, y de cómo tiene puesta la casa doña Amelia... ¡Vaya...! Deogracias, desengáñate, mientras yo no tenga mi magnífica casa, y esté en un soberbio taburete, recibiendo la gente del gran tono, y dando disposiciones para las arañas, y los quinqués, y la mesa de juego, y las alfombras, y el ambigú, y no entren mis lacayos abriendo la mampara, y anunciando, "El conde tal... el vizconde cual..." y mientras no tenga palco en la ópera y mi jockey que me acompañe al Pardo por las mañanas en invierno, con mi chal en el brazo, y mi sombrilla en la mano... desengáñate, me verás aburrida de tedio.]

M. DUBREUIL: *Et moi, qui ne suis jamais sorti de la rue Saint-Denis! Qu'est-ce que je ferai dans ton beau salon de la Chaussée d'Antin?*

(Larra suprime la parte cantada que ofrece una visión satírica de los salones aristocráticos, y afirma las virtudes de la burguesía).

MME DUBREUIL: *Ah! Jeannette!...*

M. DUBREUIL: *Dame! C'était votre nom, quand je vous ai épousée..*

DEOGRACIAS: [Yo que nunca he salido, como quien dice, de los portales de Guadalajara.] *Vamos, créeme, Bibiana...*

BIBIANA: *¡Bibiana! ¡Dios mío! ¡Qué marido tan ordinario! ¿No te he dicho ya cien mil veces que no quiero que me vuelvas a llamar Bibiana? ¿Dónde has visto tú una mujer del gran tono que se llame Bibiana? Concha me llamo y me quiero llamar; y señora doña Concha seré hasta que me muera; y me llamarán, sí señor, que para eso es el dinero, "y ¿cómo está usted Conchita?", "Conchita, ¡qué mona es usted!"*].

MME DUBREUIL: (...) *mais au moins vous ne pouvez point sacrifier vos enfants; et puisque nous avons de la fortune, j'espère que votre intention n'est pas qu'ils soient des marchands comme nous.*

M. DUBREUIL: *Si fait, parbleu! Mon fils Didier, qui a bientôt quatorze ans, sortira dans trois ans du collège, pour entrer, non pas, comme vous le disiez, dans une école militaire, mais dans mon magasin, il ne portera ni l'épée ni l'épaulette, il y a assez de braves sans lui; il portera comme moi la demi-aune, et sera aide de camp de monsieur son père, jusqu'à ce qu'il plaise au ciel de le faire monter en grade, et de le nommer général en chef.*

BIBIANA: (...) *pero tienes hijos, y no me parece que será cosa de sacrificarlos a tu capricho, creo que no harás ánimo de que sean también horteras.*

DEOGRACIAS: (...) *Sí por cierto, Teodoro, que va a cumplir catorce años, saldrá de la escuela pía [en cuanto tenga más formada su letra y sepa decir alguna cosa en latín], no para ponerle los cordones, como tú crees, sino para reemplazarme en el almacén. No ceñirá espada; [pero sin eso podrá ser un buen español, no tendrá, a imitación mía, más insignia que la vara de medir; pero ¿quién duda que podrá servir con ella a Dios y al Rey tan bien como cualquier otro? Además de que no le faltan al rey jóvenes nobles y bien dispuestos, que han nacido para defenderle, y que saben sostener el brillo de su casaca, el honor de sus antepasados y los derechos de su soberano.]*

MME DUBREUIL: *Mais notre fille Élis, qui est en âge d'être mariée; une fille charmante, qui a été élevée par moi?*

M. DUBREUIL: *Notre fille épousera le fils de M. Bernard, mon ancien ami, un des premiers tapissiers de Paris.*

MME DUBREUIL: *Moi! La belle-mère d'un tapissier!*

BIBIANA: (...) *pero en cuanto a mi hija Julia, ya está en edad de poderse casar.... Una joven de mérito, que la he criado yo misma, [que canta, que*

baila, que toca..., es verdad que no sabe fregar, ni barrer, ni coser ninguna cosa, pero para ser elegante tampoco lo necesita.]

DEOGRACIAS: *Sí, Julia se casará, [ya hace tiempo que tengo tratada su boda, y si no lo sabes ya, tú tienes la culpa. Tus eternos deseos de casarla con un personaje me han obligado a ocultártelo; pienso casarla] con Bernardo, el hijo de mi amigo Benedicto, comerciante de tapices de Barcelona.*

BIBIANA: *¿Yo, suegra de un tapicero?*

Si comparamos el original de Scribe con la adaptación de Larra, notaremos que ésta gana en densidad, ingenio y dinamismo. El texto de Scribe tan sólo alude a ciertos personajes que no aparecen en la obra y la condensación de las escenas resta movimiento al vodevil. Sorprende la agudeza con que Bretón de los Herreros, a pesar de desconocer la fuente de Larra, apunta ciertas deficiencias de técnica teatral que corresponden precisamente a la parte más "original" de Larra: "Desde el acto tercero hasta el acto quinto progresa la intriga en muchas escenas con demasía independencia de la idea capital. [...] La vergonzosa cobardía del conde tampoco nos parece muy verosímil. Se conoce que el autor se valió de este expediente, a despecho suyo, para desembarazarse de un personaje que le estorbaba. Hay algunas escenas que no están bien ligadas entre sí, sobre todo en el acto quinto, donde los interlocutores entran y salen con poco fundamento. [...] El escondite del conde para saber que otro le ha suplantado entre en el número de los tristes recursos" (*El Correo literario y mercantil* de 2 de mayo de 1831). Subraya asimismo lo que considera como aciertos: "Estos lunares, que disculpa la inexperiencia, y tal cual expresión inoportuna o atrevida, están a mi juicio compensados con las agudezas en que abunda el diálogo, sobre todo en los dos primeros actos (o sea la parte casi literalmente traducida del propio Scribe) y con las situaciones sumamente graciosas y verdaderamente cómicas que produce la recíproca usurpación de nombres y circunstancias entre don Bernardo y el conde". No deja de extrañar que el autor de *Macías* sucumbiera como tantos autores de aquella época a la necesidad de traducir para subsistir, a la costumbre de no revelar el nombre del autor del original, o de hacerse pasar por el propio autor. Este hecho refleja la penosa situación en la que se encontraba el teatro español por aquellos años en que, como escribía Bretón, pasaban por "sinónimos poeta y pobre, en que con escasa diferencia lo mismo han solido pagar una mala traducción que un buen original y en que por falta de formación o educación del público tan nuevo es lo traducido como lo inventado".

A modo de conclusión sobre este tipo de teatro y la acogida favorable que le reservaba el público, cabe preguntarse por qué aquel éxito fue tan efímero. ¿Por



qué Scribe y sus acólitos no sobrevivieron a sus obras? ¿Por qué no se convirtieron aquellos vodeviles en lo que solemos entender por "obras clásicas"? Se considera como clásica a cualquier obra que contribuya a enriquecer el espíritu humano y a transmitir alguna verdad moral o una forma de pensar y de sentir ética y estética compartida en todos los tiempos y en todas las latitudes. En este sentido es indiscutible que el vodevil tal como lo concibió Scribe no se asoma lo más mínimo a ese tipo de exigencia. No busquemos en él la expresión o la pintura de caracteres o tipos generales. Los personajes de vodeviles nacen, brillan y se apagan con las luces de las candilejas. Ningún Macbeth, ningún Segismundo, ningún D. Juan, ningún Tartufo salió jamás de las comedias de Scribe. Si bien sus personajes no carecen de vida, sus virtudes, sus defectos están demasiado anclados en un *hic et nunc* que no es siempre aval de perennidad. Si es verdad que no vio de la sociedad de su tiempo sino los defectos más aparentes, debemos reconocer también que a su manera Scribe supo observar y escudriñar, con habilidad y gracia, ciertos recovecos del corazón y del alma, ciertos conflictos que, no por trillados dejan de ser humanos y auténtica, sincera o dolorosamente vividos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, Maurice. 1902. *Les théâtres des boulevards (1789-1848)*, París, Société française d'imprimerie et de librairie.
- CALDERA, Ermanno. 1999. "Diferentes maneras de traducir a Scribe" en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*. Lengua, literatura, cultura, Lleida, Universitat de Lleida, 429-436.
- CARTELERIA TEATRAL MADRILEÑA I Y II (1830-1849). 1968. Madrid, CSIC.
- DENGLER GASSIN, Roberto. 1986. "El melodrama francés. Su proceso de penetración en España, su proyección y acogida en las tablas madrileñas en la época romántica" *Récifs* 8, 138-160.
- DENGLER GASSIN, Roberto. 1986. *El teatro francés en Madrid (1830-1850)*, Universidad de Salamanca (tesis doctoral inédita).
- DENGLER GASSIN, Roberto. 1995a. "Apuntes sobre el teatro vodevilés de Scribe y su acogida en las tablas madrileñas" en Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.). *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 131-140.
- DENGLER GASSIN, Roberto. 1995b. "El teatro francés en traducción como transmisor del ideario burgués (1830-1850)" en Carlos Ortiz de Zárate (ed.), *Mundos ibéricos y mundos francófonos*, Las Palmas, Universidad de Las Palmas, 99-109.
- DENGLER GASSIN, Roberto. 2006. "Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega: algunos ejemplos de su traducción de la comedia ligera de Scribe" en Francisco Lafarga & Luis Pegenante (ed.), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Berna, Peter Lang, 107-113.
- DESCOTES, Maurice. 1964. *Le public de théâtre et son histoire*, París, PUF.
- HESPELT, E. Herman. 1932. "The translated dramas of Mariano José de Larra and their French originals" *Hispania* XV, 117-135.
- KOON, Helene & Richard SWITZER. 1925. *Eugène Scribe*, Boston, Twayne.
- LENIENT, Charles. 1898. *La comédie en France au XIXe siècle*, París, Hachette.
- PEERS, Edgar A. 1973. *Historia del movimiento romántico español*. Versión española de José María Gimeno, Madrid, Gredos, 2 vols.

PETIT DE JULEVILLE, L. 1899. *Histoire de la langue et de la littérature française*, Paris, A. Colin, vol. VII.  
VOLTZ, Pierre. 1964. *La comédie*, Paris, A. Colin.