

Gertrudis Gómez de Avellaneda, adaptadora teatral

Alfonso Saura
Universidad de Murcia

Résumé

Gertrudis Gómez de Avellaneda, nourrie de littérature française, traduit pour la scène espagnole trois pièces théâtrales d'actualité à partir des originaux d'Augier, Maquet-Dumas et Lemoine-Scribe. Dans ces textes, Avellaneda ne se limite pas à traduire : elle profite des matériaux qu'elle croit utiles pour les adapter à la scène espagnole de son temps. Dans *La Aventurera* le trait le plus notable est la récréation du caractère de la protagoniste avec des éléments d'analyse psychologique, de réalisme sociologique et de dénonciation de la condition féminine. *La Hija del rey René* est une version assez littérale pour une représentation théâtrale qui avait beaucoup d'événement social. Finalement *Catilina*, jamais représentée, est la refonte et simplification d'un drame historique complexe, mais avec des amplifications sentimentales. Les trois traductions sont versifiées avec une grande variété de mètres.

Mots-clé: Gómez de Avellaneda, Augier, Maquet-Dumas, Lemoine-Scribe, Traduction, Adaptation théâtrale.

Abstract

Gertrudis Gómez de Avellaneda, connoisseur of French literature, adapted for the Spanish scene three current dramas from the original versions of Augier, Maquet-Dumas and Lemoine-Scribe. Avellaneda did not restrict herself to the translation of the texts but also took advantage of those resources she considered useful in adapting for the Spanish scene of that time. In *La Aventurera*, one of the most outstanding features is the recreation of the personality of the main character with her psychoanalytical features, sociological realism and complaint about her female condition. *La Hija del rey René* is a pretty literal translation for a drama performance which was close to a social event. Finally *Catilina*, a piece that was never performed, is a fusion and simplification of a historical drama with sentimental amplifications. All three translations are in verse and with a great variety of meters.

Key words: Gómez de Avellaneda, Augier, Maquet-Dumas, Lemoine-Scribe, Translation, Drama adaptation.

0. Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda no sólo se nutrió de literatura francesa, sino que tradujo, imitó o recreó poemas, piezas teatrales y una leyenda en prosa¹. En este trabajo pretendemos analizar su labor como traductora de teatro². Para ello partiremos de las obras recogidas en la edición de sus *Obras completas* de 1974-81 que sigue a su vez la edición de 1914, la llamada “del centenario”.

1. Tres son las piezas teatrales francesas que adaptó a la escena española: *La Aventurera*, comedia en verso como su original, pero que tiene mucho de drama; *La hija del rey René*, pieza en un acto y en verso; y *Catilina*, drama en verso, sacado de otro homónimo original de Dumas y Maquet. Las dos primeras triunfaron sobre la escena y la tercera, al parecer, sólo conoció la impresión.

1.1. “*La Aventurera*, comedia en cuatro actos y en verso. Imitación libre de la comedia francesa de igual título y en cinco actos” (1979, III: 163-228) es una adaptación y recreación teatral de *L’Aventurière*, comedia de 5 actos en verso original de Émile Augier estrenada en París en 1848. La versión española se estrenó en 1853.

Aunque situada en la Padua del Renacimiento, la obra de Augier es una comedia de enredo con lección moral aplicable la burguesía francesa decimonónica. La acción, desarrollada en un solo lugar y día, mezcla los tonos cómicos, cuando no de farsa³, con lecciones morales superficiales, gestos patéticos y cambios de conducta apenas explicados. Por las tablas vemos desfilar a un sesentón galán y ridículo⁴, Mucarade, que desea casarse para huir de la soledad aunque se oponga su familia; a una aventurera, antigua actriz⁵, que desea la calma de un hogar seguro y tranquilo; a un

¹ Se trata de *La Velada del Helecho o El Donativo del Diablo, Leyenda fundada en una tradición suiza* (V: 121-149), leyenda que Gómez de Avellaneda debió leer en francés y que debe estar basada o imitada de otra escrita, muy probablemente, en francés, pero cuyo original desconozco.

² Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación BFF2003-02569 (*Teoría y práctica de la Traducción en España, del Romanticismo a Fin de Siglo*), del Ministerio de Educación y Ciencia, cofinanciado con fondos FEDER.

³ Varias escenas debían interpretarse en este tono. Incluso la escena de Clorinda-Fabrice demostrándose enamorados (III, 9^a) es exagerada e histriónica.

⁴ «Piquendaire: [...] et je retrouve un fou, de rubans tout vêtue/ qui dément en un jour soixante ans de vertu» (I, 2). En la escena del galanteo de salón, Mucarade esconde su mandolina ante la llegada de su hija (II, 2).

⁵ Aunque supuesta hija de un *gentillâtre ignoré de Madrid* (I, 2), realmente «elle a joué deux ans les Agnès avec gloire [...] C’est de là qui lui vient ce maintien d’ingénue/ par lequel aujourd’hui le bonhomme est dupé» (II, 6).

espadachín matamoros y cobarde⁶, su hermano⁷, que quiere seguir viviendo a su costa⁸; a un joven fuerte y valiente, Fabrice, que regresa al hogar paterno tras diez años de correrías dispuesto a alcanzar el perdón y la felicidad en la vida doméstica; y a una pareja de jovencitos enamorados –inocentes, ingenuos, castos– que sirven para hacer el contraste con los otros personajes. En cuanto a la versificación, también ésta es clásica con alejandrinos “à rimes plates”. Esta es la versión sobre la que trabajó doña Gertrudis porque la pieza de 1848 fue retocada por su autor años más tarde y reducida a 4 actos, que es la versión normalmente reproducida.

1.1.2. La versión española, calificada por su traductora de “imitación libre” es distinta no tanto por la intriga, bastante paralela, cuanto por los caracteres. Doña Gertrudis se empeña en actualizar su contenido y adaptarlo a la sociedad burguesa española de tiempos de Isabel II, de modo que sirviera no solo de escena de costumbres y lacrimógeno drama sino de motivo de discusión ideológica. Los metros más frecuentes son romances y redondillas octosílabas.

En efecto la acción se sitúa en Sevilla algunos años después de la emancipación de Méjico y los personajes se reducen a 6 y un criado. Al iniciarse la acción conocemos a un par de jovencitos enamorados Carlos y Luisa; al padre de ésta, el sexagenario D. Julián que va casarse con Natalia, joven, bella y pobre mexicana que ha debido emigrar, junto a su hermano el Marqués, por fidelidad al Rey de España. Con la llegada del hijo mayor, Eduardo, que ha estado ausente 12 años, se desencadena una intriga que debe poner en evidencia a los farsantes. Mientras Eduardo, bajo otro nombre, consigue desenmascararlos, Natalia, confiesa a D. Julián que ha mentido porque aspiraba a la paz “de su doméstico hogar” y porque no quería que D. Julián vacilase “entre el mundo y su pasión”. D. Julián sigue manteniendo la boda. Eduardo insiste en llamarla “intrigante fatal” y en evitar “la deshonra de esta casa”, ante lo cual D. Julián lo reta en duelo. Eduardo descubre entonces su identidad. Sigue una reconciliación de padre e hijo, un diálogo muy duro de Natalia y Eduardo, y un duelo de éste con el falso marqués y falso hermano. En el IV y último acto, Eduardo pide la bendición paterna porque vuelve a partir, Luisa quiere entrar en un convento y D. Julián se dispone a afrontar la vejez con Natalia y sin sus hijos. Pero llega Natalia y pide hablar a solas con Eduardo. Natalia le entrega sus bienes para que los emplee a favor de las huérfanas porque ella entra en clausura. Eduardo, que se siente indigno, cae de rodillas ante ella. En la escena 9ª y última todo concluye entre

⁶ «Une donzelle, / elle vient de Madrid avec un spadassin/ qui lui sert, à son choix, de frère ou de cousin» (I, 6, p. 17). « Je tenais à Madrid l'emploi de Matamore! » (II, 5 p. 40). Sale huyendo cuando no le sirven sus bravatas: Annibal se jacta de quién ha sido su maestro (Matapan de Soplete), pero Fabrice replica que fue él quien lo mató. Annibal se rinde y sale corriendo (V, 6).

⁷ En la francesa es claramente su hermano porque lo llama “o mon frère!” al menos en dos ocasiones (III, 5, p. 59; V, 1, p. 91).

⁸ Annibal amenaza a Clorinda con matar a Fabrice, si no se casa con el viejo Mucarade (V, 1).

abrazos y lágrimas: Natalia va al convento, Luisa y Carlos se casarán y cuidarán la vejez de D. Julián, y Eduardo se dispone a borrar sus extravíos sirviendo a la humanidad⁹. Como vemos, una trama muy propia para novela.

El carácter principal y más cambiado es el de la aventurera. En la construcción de su carácter y desarrollo de la acción, hay auténtico análisis psicológico. Descrita como mujer de 25 años y casi contemporánea, Natalia es mujer que lucha por su dignidad y su lugar en la sociedad. Al empezar la acción ya ha gozado de “cuanto el oro proporciona. / Diamantes, bailes, festines, /palacios, galas, carrozas,” (I, 4); ha conocido “la más grande opulencia / y la miseria más honda” sin sentir especial placer o duelo. Ahora lo que le falta es una nueva situación: “la de verme en el mundo/ con rango noble de esposa; / la de ocupar puesto digno/ entre las hembras de honra” (I, 4)¹⁰. Se conformará con las “rentas módicas” del sexagenario y dejará a su falso hermano el oro que guarda “en el banco de Inglaterra”. Sometida a la doble presión de su falso hermano para que enamore a Eduardo y de éste que intenta enamorarla, adopta un contenido “reservado y adusto”, “grave” (II, 1). Esta actitud no es fruto de la hipocresía sino de la reflexión necesaria para llegar a confesar la verdad a D. Julián: Que “me hallé niña y sin madre, / con belleza y sin fortuna”; “que supe sagaz fingirle / a usted candor e inocencia”; que le mintió para que el corazón de D. Julián no vacilara “entre el mundo y su pasión”. El siguiente paso –y muy consecuente– es su despedida del viejo engañado. Por eso puede aceptar –por la felicidad de D. Julián que se siente gracias a su amor “animoso y fuerte”, y por “la salvación” de ella misma– la posterior y nueva oferta de matrimonio (II, 6) que le hace el sexagenario, convencido de su virtud¹¹. Pero como no está enamorada, también puede sentirse tentada por la pasión de Eduardo (II, 7). Consciente de su esfuerzo moral, Natalia puede protestar de la incompreensión de Luisa¹² –representante de todas las mujeres virtuosas sin esfuerzo¹³ y despiadadas con las debilidades ajenas¹⁴– y de la humillación a la que la

⁹ En la versión francesa la conclusión es estrictamente doméstica. Mientras los aventureros esperar buscar fortuna en otra parte, Fabrice pide a Horace que ponga sus manos en las de su hermana: «Que de petits enfants notre maison fourmille... /Mon père, nous serons les vieux de la famille» (Fin).

¹⁰ Estos rasgos ya estaban en Augier: «J'ai connu, tour à tour mendiant et duchesse, / la dernière misère et l'extrême richesse [...] Je veux mon rang parmi les femmes sérieuses...» (II, 1).

¹¹ D. Julián: «Tu alma es noble, digna, buena... / ¡Oh necias leyes sociales!» (II, 5). En la versión de Augier falta esta “elevación” filosófica; Mucarade explica sencillamente al que cree amigo de su hijo: «J'étais fou, mon ami, mais elle me pardonne! / Je vous contera tout; n'en parlez à personne» (II, 8).

¹² «¡Ah! ¡No, Luisa!... Usted no alcanza / lo que en acerba vigilia / a una infeliz sin familia, / sin sostén, in esperanza, / Llegan a decirle al oído/ la miseria inmundada y fea...»(II, 8).

¹³ «¿Cómo hundirse en tanto horror / usted, que ha visto en la cuna/ sonreírle a la fortuna, / y custodiarla al honor? / ¿Usted, en su juventud, /niña mimada y querida, / encuentra dulce la vida/ y natural la virtud?» (II, 8).

¹⁴ «A la que sin honra vive/ mi corazón no concibe/ digna de noble piedad. [...] quien ha corrido al bajar /debe subir de rodillas» (II, 8)

someten (II, 9). La humillación es mayor en boca de Eduardo¹⁵, quien tras 12 años de oscura vida, le suelta largas y despiadadas parrafadas a las que ella no responde sino con gestos y monosílabos pidiendo perdón y clemencia (III, 8). A pesar de los sufrimientos y desprecios (IV, 2), lucha contra el rigor de D. Julián (IV, 3) y por la unión de la familia (IV, 4). Cuando comprende que es imposible (IV, 7), decide quitarse de en medio: entra en un convento -“muerta para el mundo ya me siento” (IV, 8)- y encarga que repartan sus bienes para que “huerfanitas sin pan, débiles, bellas” no sigan sus pasos sino que den “a la sociedad dignas esposas / en nombre de la pobre aventurera” (IV, 8)¹⁶. La incapacidad de la sociedad para incorporar a la “aventurera” no sólo me parece un rasgo realista de la Avellaneda, sino también una denuncia de la condición femenina. En palabras de Rosa Calvet esta adaptación española presenta “la auténtica rehabilitación por amor de la mujer caída, imposible de aceptar por la sociedad” (Calvet: 563). Igualmente suscribo la necesaria relación de su fecha de estreno, 1853, con el estreno en París el año anterior, 1852, de *La Dame aux Camélias*, cuyo tema y escándalo debía conocer la Avellaneda.

1.2. “*La Hija del Rey René, pieza en un acto, arreglada del francés y puesta en verso castellano* (1981, III: 9-40) es traducción bastante paralela de *La Fille du roi René*, drame-vaudeville en 1 acto, original de Gustave Lemoine y Eugène Scribe¹⁷, estrenada el 28 de diciembre de 1850. La versión española se estrenó en Madrid en febrero de 1855. También se conoció por *La Hija de las flores*.

¹⁵ Ya presentes en Augier. Fabrice la insulta «vous courtisane, vous menteuse, vous infâme!» (IV, 5, p. 85).

¹⁶ En la obra de Augier Clorinde se despiden entre la convicción de Muscarade de no ser amado (*elle ne m'aimait pas!*) y el reconocimiento de Fabrice: (*Que ma reconnaissance accompagne vos pas*):

«Clorinde : Seigneur, n'honorez pas mon départ d'une larme;

Ne me donnez pas même un souvenir, car rien

De ce que vous aimez en moi ne m'appartient.

La pauvre courtisane en vos mains restitue

Le prestige étranger dont elle était vêtue,

Espérant qu'à la voir sans masque, le mépris

Vous rendra le repos qu'elle vous avait pris. [...]

Annibal : Parbleu ! De ta vertu te voilà bien payée.

Clorinde : Oui, car je ne pars pas tout à fait oubliée ;

Car parmi les hasards qui pourront m'outrager,

J'emporte au fond de moi la douceur de songer

Qu'il est un cœur au monde où je ne suis pas vile...

Et dans mes souvenirs j'ai du moins cet asile !» (V, 7).

¹⁷ Agradezco a la Dra. Irene Vallejo, de la Universidad de Valladolid, haberme puesto tras la pista del original, que no es citado ni por los editores “del centenario” (1914), ni por los de la BAE que siguen a estos, ni por Cobos Castro (Cobos: 134). Este título tampoco está incluido entre las obras de Scribe en los catálogos de a BNF.

En la versión francesa el príncipe Ferrand de Vaudemont, hijo del duque de Lorena, llega con su escudero a un delicioso jardín de Provenza cercado por tapias. Allí vive, al cuidado de su aya, la princesa Yolanda, hija del rey René, sin saber su condición y oculta al mundo porque es ciega. Todo el cuidado de su padre es que nadie entre y le haga descubrir su deficiencia, haciéndola así desdichada. Pero el intrépido príncipe ha saltado la cerca, ha visto y oído a la bella desconocida y ambos se han enamorado. Por allí anda el sabio médico árabe Ben Jahia que pretende curarla, aunque su padre tema los experimentos. Se produce luego la escena central (esc. 9), dulce diálogo de amor del príncipe y la supuesta Blanca, en el que los amorosos propósitos del galán¹⁸ le hacen comprender que ella es ciega¹⁹ y que su padre la engañaba por ternura. El príncipe, a sus pies, jura consagrarle la vida. Ben Jahia irrumpe para advertirles de que se engañan y que sólo en los ojos se ve la verdad. Blanca pide a su padre la vista. René increpa al desconocido que ha destruido la felicidad de su hija. Llegan los previsibles reconocimientos de identidad. Además los enamorados ya habían sido prometidos por sus padres desde la cuna. Mientras tanto el médico ha curado a la princesa que sale a descubrir las maravillas de la noche: árboles que andan, estrellas que caen... Reconoce en su padre al rey René y hace callar al príncipe porque ya ve el amor en sus ojos²⁰.

Esta pieza, de un acto y 13 escenas, escrita toda en prosa menos los *couplets*, fue clasificada por sus autores de «drame-vaudeville» quizás porque combinaba el desarrollo dramático de la acción con músicas y cantos y porque la historia de amor con final feliz no estaba exenta de cierto patetismo sentimental y lacrimógeno. Las didascalias nos informan de rica y cuidada decoración con varios planos de tramoya²¹ que debían completar la belleza del espectáculo.

La versión de doña Gertrudis está toda en verso octosílabo²² e incluye los *couplets* como otro elemento del texto, a la manera que creo usual en la transformación de *comédie-vaudevilles* en simples comedias españolas. La tramoya es menos compleja²³. Pero el contenido es paralelo, salvo algunos detalles menores. Mantiene los seis

¹⁸ Blanche no entiende los colores: «azur» del cielo, «bleu» de sus ojos, «incarnat» de las flores, ni el juego de la rosa «blanche» como su nombre.

¹⁹ Blanche se desespera de no entenderlo. Entonces él comprende llorando que «elle est veugle, mon Dieu!» (p. 50) y ella hace su *agnition* «j'étais aveugle!... et je l'ignorais!» (p.50).

²⁰ «Blanche, *lui mettant vivement la main sur la bouche*. Tais-toi!... je n'ai plus besoin de t'entendre!... (*Le regardant avec amour*) Je vois dans tes yeux !... je le crois !» (esc.13).

²¹ 13 líneas de letra menuda : «petit vallon délicieux dans les montagnes. A droite, premier plan, fontaine rustique...» Los diferentes planos son precisos para esconderse.

²² Romance “a-o” en esc. 1-3; redondillas, en 4-6 ; romance “á”, en 7-8 ; redondillas 9-16.

²³ La versión española adapta el oscurecimiento progresivo (esc. 14), pero no el juego de las estrellas que se caen y desaparecen (esc. 16).

personajes casi con los mismos nombres²⁴; suprime alguna escena²⁵; simplifica otras, especialmente cuando tiene que traducir los vaudevilles²⁶, aunque a veces el empobrecimiento es notable como ocurre al suprimir los *couplets* de la escena décima que resumían la situación y le daban tensión dramática:

René et Marthe	Le Prince	Ben Jahia
O souffrance mortelle	Tout mon amour pour elle !	Espérance nouvelle !
Et qui brise mon coeur!	Et pour elle mon coeur !	Ici, par son bonheur,
D'un mot sa voix cruelle	Puisque ma voix cruelle	L'amour, flamme éternelle !
A détruit son bonheur !	A détruit son bonheur !	Est entrée dans son coeur !

Otras modificaciones menores vienen impuestas por las tradiciones del teatro español, más exigente en moral femenina²⁷ y muy habituado en dar espacio al gracioso, incluso cuando rompe el tono patético²⁸.

1.3. *Catilina, drama en cuatro actos y en verso* (1974: II, 253-321) es “refundición y arreglo”, según su propia autora de *Catilina, Drame en cinq actes et sept tableaux*, obra en prosa de Dumas y Maquet estrenada en París en 1848. Los siete cuadros se corresponden con el prólogo, los cinco actos y el epílogo. Es obra de contenido prolijo, con abundancia de personajes (¡26!, 21 son masculinos y los otros 5 femeninos), donde se

²⁴ *René, roi de Provence; Yolande, sa fille sous le nom de Blanche; Le Prince Ferrand de Vaudemont; Ben Jahia, medecin arabe; Tancrede, écuyer du prince; y Dame Marthe, nourrice d'Yolande* se transforman en Yolanda, hija del rey René; Marta, su nodriza; René, rey de Provenza; El Príncipe de Vaudemont; Ben Jahia, médico árabe; y Lotario, escudero del príncipe.

²⁵ La cuarta, que es episódica: Marta hace saber que cada día más difícil su tarea; el rey pide que no le den tratamiento para no descubrir su identidad ante su hija. El español no tiene esta escena.

²⁶ El vaudeville de la tercera escena (*Roi pauvre, j'ai pour revenus/ Vingt-quatre mille livres!.../ Mais pour mes hôtes bienvenus/ Je trouve encore des vivres*, etc.) que son 2 *couplets* de 2 cuartetos (16 versos en total) es simplificado en «mis estados/ no producen pingües rentas/ soy pobre» (esc. 2). Esta simplificación puede justificarse por el desconocimiento de la figura del rey René por el público español. Para completar la lección la Avellaneda introduce esta ampliación: «Dormís en vuestro palacio/ sin llaves y sin custodia, / y no llega a despertaros/ otro tumulto, que el eco/ de bendiciones y aplausos. / Sois el rey más venturoso» (1981, III: 18a).

²⁷ En la esc. 8 francesa Blanche pone la mano de su enamorado sobre su corazón para que él vea como le late. En la española (esc. 10) es ella quien se pone la mano a sí misma y dice «y aún me late» (1981, III: 31a).

²⁸ En la escena 16 y última, a mitad de los gritos patéticos de Blanche que por primera vez ve a su padre y lo reconoce como el rey («Padre! Padre! [...] ¡René! ¡mi rey!»), sale Lotario diciendo un aparte («Le construyo aquí un templo al dios Citeres!»), 1981, III: 39b) que no tiene nada de gracia aunque salve una rima.

mezcla “scènes de mœurs” históricas, especialmente las de los comicios, que tanto interesaban a Dumas, con pasiones y sentimientos personales²⁹.

La versión española, al parecer nunca representada³⁰, es una reducción en verso, centrada en los sentimientos personales. El acto primero se desarrolla en casa de Catilina y se corresponde aproximadamente con el cuadro tercero (acto segundo) del original, el de la preparación de los comicios. Doña Gertrudis suprime las historias de Curius y Storax –que son episódicas– y las reflexiones sobre el voto de las mujeres, pero mantiene la alianza de Catilina con Orestilla, que ha pasado a llamarse Fulvia (como un personaje suprimido), y sigue enamorada, entregada y celosa³¹. El acto acaba con Catilina saliendo a buscar a su hijo, pero seguido por Fulvia y su fiel Ismene. El segundo acto se corresponde con el cuarto cuadro. Se simplifican los preparativos de la huida, pero se mantiene la preocupación de Carino por las lágrimas de su madre. También es novedad que Aurelia, nuevo nombre de Marcia, le cuenta a su hijo que tienen que esconderse de su verdadero padre. Llegado Catilina y escondido Cari-

²⁹ El prólogo ocurre en casa de Marcus Salvenius durante sus funerales y acaba con la violación por un desconocido de su hija Marcia que es vestal. El primer acto, 16 años después, pasa a orillas del Tíber en el Campo de Marte y vemos entre otras escenas de costumbres a Catón, Cicerón, César... y a Catilina que busca votos para su elección como cónsul y se tropieza con un joven y desconocido Charinus, por el que se interesa. El segundo acto se sitúa en casa de Catilina donde se reúnen sus partidarios para preparar los comicios. Catilina se ve en el colmo del poder pero se lamenta de no tener hijos. Intercambia anillos con Aurelia Orestilla, que lo quiere sólo para ella en señal de alianza. El acto tercero ocurre en casa de la vestal. Escena hogareña con su hijo Chirinus, que no quiere esconderse ni huir, y con su fiel esclavo Clinias, que hace de padre de éste. Llegada de Catilina, embozado, que comprende que es su hijo de 15 años. Largísimo diálogo con Marcia, su único amor. Temor a Orestilla. Llegada Cicerón a detenerlo. Su hijo lo salva. El acto cuarto transcurre de nuevo en el Campo de Marte: días de comicios con escenas de clientelismo y compra de votos. Clinias y Marcia creen desaparecido a su hijo. Catilina ha sido traicionado y ha perdido la elección al consulado que creía ganada. Se decide entonces por la sublevación. Orestilla se declara dispuesta a compartir con él su desdicha, pero es rechazada. Despechada, prepara con sus gladiadores el rapto de Chirinus. En el quinto acto, hay un tierno diálogo de Chirinus con su padre, que lo quiere poner a seguro. Sigue una escena de conjurados con cantos y maldiciones a Roma y otra con la aparición de Charinus que sale de la tierra con una herida en el cuello. Catilina comprende que han bebido su sangre y pide que, si muere, mezclen sus cenizas con las de su hijo. En el epílogo aparece un campo de batalla y a Marcia que busca a Catilina entre los cadáveres.

³⁰ Queda por dilucidar la relación de esta versión editada sin fecha de estreno y escrita o retocada en 1867 con el drama estrenado en noviembre de 1856 que fue prohibido pocos días después.

³¹ «Votre avenir politique c'est le mien. Pour la réussite de vos desirs, pour le triomphe de votre ambition, pas de trêve, pas d'obstacles. Je n'ai plus de famille, je n'ai plus d'amis, je n'ai plus de sentiments... Je suis votre associé, votre instrument, s'il est besoin, votre complice, s'il le faut... Je suis à vous, tout à vous» (p. 69, II, 9). Esto es traducido por «Te seguiré en tu camino, /de tu nombre haciendo alarde./ ¡Tu socia soy!...¡Tu instrumento! ¡Tu cómplice si es preciso! [...] Y si el que hermana me nombra/ nublo en tu vida causara, / mi propia mano arrancara/ de tu camino esa sombra» (I, 5, p. 265b).

no, se producen las explicaciones, aquí abreviadas, de Aurelia y Catilina quien insiste en el amor por su hijo. También se simplifica el diálogo con Cicerón que se presenta con lictores a prenderlo, pero la Avellaneda introduce razonamientos políticos en apoyo del orden en boca de Cicerón³². Acaba el acto con Carino reconociendo y salvando a su padre³³. El tercer acto ocurre en el Senado y se corresponde *grosso modo* con el quinto cuadro. El número de escenas pasa de 24 a 12. Toda la crítica al sistema electoral queda eliminada (compra de votos, clientelismo, engaños al votante). Empieza el acto con Fulvia dispuesta a vengarse, por lo que servirá de testigo a las acusaciones de Cicerón. Tras una entrevista con Catilina, se arrepiente y proclama su inocencia. Sigue un discurso de Cicerón (adaptación de la primera catilinaria), la proclamación de su elección al senado y la orden de prender a Catilina. El cuarto y último acto se corresponde con parte de los cuadros sexto y séptimo. Desaparecen los elementos más truculentos (sangre, fantasma, cenizas mezcladas). La acción ocurre en un campamento. Los soldados confirman el amor de Catilina por su hijo y su arrepentimiento de mal marido. Los gladiadores que persiguen a Carino temen la protección que le ha puesto su padre. Sigue un diálogo de amor de Aurelia y Catilina, en el que éste le pide perdón (esc. 3). Sigue otra tierna escena filial con saludo militar, y sin beso, de Carino a su padre (esc. 4). Llegan malas noticias. Se recoge entonces el juramento espectacular de Catilina (paralelo al francés), en medio de todos: el pendón en una mano; la espada en la otra; y maldiciendo a Roma. Aurelia, contraria, pide la salvación de la patria. Sale Fulvia a contar su despecho y sed de venganza. El niño ha sido arrebatado al fiel Clinias por el portador del anillo de su padre. Llega Catilina herido, pregunta por su hijo. Mientras Fulvia le responde que lo espera en el sepulcro (esc. 16), Aurelia lo recoge en sus brazos y allí muere Catilina invocando a su hijo (esc. 17).

Lo más notable de esta versión es, en cuanto al contenido, el tratamiento dado por la Avellaneda a los dos personajes femeninos. Mientras Aurelia es la mujer honrada –que solo ha sabido amar y perdonar (esc. 14), que ha vivido preocupada de su hijo y el padre de éste (II, 3-5; IV, 11) al que perdona– y representa la buena ciudadana patriota³⁴, Fulvia es la amante ambiciosa y posesiva (I, 5), capaz de vender a su amado por celos (III, 1), que justifica su cruel venganza con una larga imprecación a la mujer honrada porque se cree seducida y burlada por Catilina (IV, 14). En cuanto a los aspectos formales la versión de la Avellaneda es un gran ejercicio métrico. La

³² «Y cuando así destruyas cuanto existe, / en su lugar, ¿qué piensas levantar?» (II, 9, p.285a).

³³ «Venez mon père!» (III, 8). Catilina: El momento llegó...- Suenan rumores.../ ¿quién me puede salvar? Carino (*apareciendo con una tea en la mano a la boca del subterráneo*): ¡Yo, padre mío! (II, 10, p. 286a).

³⁴ Riñe a Catilina por su maldición a Roma, ha enseñado a su hijo el amor por la patria, aprendió a ser romana antes que madre... (esc.11).

prosa es traducida en sus cuatro actos con el mismo esquema métrico de romance, redondillas y endecasílabos³⁵.

2. Del análisis de las tres piezas francesas traducidas concluimos que doña Gertrudis Gómez de Avellaneda no es exactamente traductora sino más bien adaptadora o recreadora en español de algunas obras leídas en francés que le parecían contener materiales útiles para el teatro o la sociedad española. Y así saca un drama valiente para representar en los teatros públicos con localizaciones, personajes e ideologías adaptados a su tiempo, *La Aventurera*; una pieza de circunstancias, fácil de ver y aplaudir, sin apuestas ideológicas, *La hija del rey René*; y un complejo drama histórico de difícil montaje escénico –y por lo tanto destinado a la lectura– a pesar de sus reducciones de episodios y de sus ampliaciones en lo sentimental, *Catalina*. En las tres hemos observado especial atención a los personajes femeninos y a la variedad en la versificación. Queda por estudiar la recepción y alcance de estas adaptaciones en la vida teatral de Madrid y el papel de estas recreaciones en el conjunto de la obra literaria de su autora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGIER, Émile (1848). *L'Aventurière, comédie en cinq actes et en vers* par Émile Augier. Paris, Hetzel Libraire-Éditeur, 1848. (BNF 8-YTH-1517). 104 pp.
- AUGIER, Émile (1890). *Théâtre complet de Émile Augier, de l'Académie Française*, Paris, Calman Lévy. "L'Aventurière", Vol. I, pp. 159-273.
- CALVET, Rosa M^a (1991). "Las Versiones españolas del Teatro de Émile Augier", in M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y Adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo, Universidad, pp. 561-77.
- COBOS CASTRO, Esperanza (1989). *Traductores al castellano de obras dramáticas francesas*, Córdoba, Universidad.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1974-81). *Obras Completas*, 5 vol. Madrid,

³⁵ Acto I: romance en "a-a", escenas 1-4; redondillas en 5-8; endecasílabos en 9-10. Acto II: romance en "i-o", esc. 1; redondillas en esc. 2-3; romance en "a-e" en esc. 4-6; endecasílabos en 7-10. Acto III: romance en "e-a" en 1-4; redondillas en 5-6; romance en "a-o" en 7-9; endecasílabos en 11-12. Acto IV: romance en "o-a" en 1-3; redondillas en 4-7; romance "u-a" en 8-13; redondillas en 14-16, endecasílabos en la última parte de esta escena 16 que convierte así las redondillas en cuartetos de arte mayor.

Atlas (BAE).

CRUZ DE FUENTES, Lorenzo [ed.] (1914). *La Avellaneda. Autobiografía y Cartas*, 2ª ed. Madrid, Helénica (Cervantes Virtual).

DUMAS, A. y MAQUET, A. (1851?). *Catilina, Drame en cinq actes et sept tableaux*, par MM. Alexandre Dumas et Auguste Maquet, Représentée pour la première fois à Paris, sur le Théâtre Historique, le 14 octobre 1848. La Musique est de M. Warney. BNF 8-YTH-2799.

LEMOINE, Gustave (1851). *La Fille du roi René*, drame-vaudeville en 1 acte, par M. Gustave Lemoine [et Scribe], [Paris, Gymnase, 28 décembre 1850]. Paris, Giraud et Dagneau. BNF 8-YF-1108 (9).

SEMINARIO DE BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA (1970), *Veinticuatro Diarios, Madrid 1830-1900. Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*, por... Madrid, CSIC, 4 vol.