

LA TRAGEDIA *NINO II*, DE CHARLES BRIFAUT, TRADUCIDA Y ARREGLADA POR JOSÉ JOAQUÍN DE MORA EN 1818*

BRAE · TOMO XCVIII · CUADERNO CCCXVII · ENERO-JUNIO DE 2018

RESUMEN: En 1818 José Joaquín de Mora versiona la tragedia francesa de Charles Brifaut *Ninus II*, estrenada el 19-IV-1813 en París por el actor François-Joseph Talma en el Théâtre Français. El escritor español preparó la obra para el Teatro del Príncipe, donde fue representada el 4-VI-1818, con vistas al lucimiento de su protagonista Isidoro Máiquez. En la edición impresa el traductor afirma haber hecho cambios sustanciales en la obra para adaptarlo al gusto español y corregir debilidades del original. Este estudio presenta el contexto de la traducción y analiza la adaptación de Mora en tres niveles: estilístico, dramático y político.

Palabras clave: José Joaquín de Mora; Charles Brifaut; traducción teatral; tragedia neoclásica; Isidoro Máiquez.

THE TRAGEDY *NINUS II*, BY CHARLES BRIFAUT, TRANSLATED AND ARRANGED BY JOSÉ JOAQUÍN DE MORA IN 1818

ABSTRACT: In 1818 José Joaquín de Mora adapts the French tragedy *Ninus II*, by Charles Brifaut, which had been premiered in Paris, on 19 April 1813, performed by the actor François-Joseph Talma in the Théâtre Français. The Spanish author prepared his version for the Teatro del Príncipe, where it was staged on 4 June 1818 by the actor Isidoro Máiquez. In the printed edition the translator asserts that major changes had been made in order to adapt the play to Spanish taste and to correct the original's weaknesses. In this paper I show the context of the translation and study Mora's version on three levels: stylistic, dramatic and political.

Keywords: José Joaquín de Mora; Charles Brifaut; theatrical translation; neoclassical tragedy; Isidoro Máiquez.

* Este estudio pertenece al proyecto del Plan Nacional *La cultura literaria de los exilios españoles en la primera mitad del siglo XIX*, ref. FFI2013-40584-P. Una versión más breve se presentó en el *VI Annual Symposium of the Nineteenth-Century Hispanists Network*, celebrado en Senate House, University of London, 8-9 de abril de 2016.

EN 1818, en pleno sexenio absolutista, José Joaquín de Mora versiona la tragedia francesa de Charles Brifaut *Ninus II*, estrenada el 19-IV-1813 en París por el celeberrimo actor François-Joseph Talma en el Théâtre Français. El escritor gaditano preparó el texto para el Teatro del Príncipe el 4-VI-1818, con vistas al lucimiento de su protagonista Isidoro Máiquez, otro actor de carácter, que ejerce en la historia escénica española un papel equivalente a Talma¹. Es una de las varias piezas teatrales galas que adapta Mora en esos años, por lo común comedias, trabajos *de pane lucrando* que coinciden en el tiempo con su mayor furor clasicista. Por pertenecer al género trágico y por su contexto y repercusión, *Nino II* posee valores adicionales para conocer sus ideas y prácticas literarias, así como para aquilatar las posiciones políticas del traductor en esos complicados años². A la vez, es una buena manera de comprender el tipo de traducción teatral practicada en el XVIII y principios del XIX de la tragedia clasicista francesa por parte de los neoclásicos españoles.

EL ARGUMENTO

Esta tragedia mantiene la división en cinco actos y el resto de los convencionalismos exigidos por la preceptiva sobre unidad de acción, lugar, tiempo, número de personajes, decoro poético, etc. La acción, única y sin digresión

¹ Las ediciones que he manejado son la primera en el caso del original francés y la única existente de la traducción de Mora: *Ninus II, tragédie en cinq actes, jouée par la première fois sur le Théâtre Français, le 19 avril 1813. Par M. Brifaut*, París, Firmin Didot, 1814 (VIII + 94 págs.); *Nino II. Tragedia escrita en francés por Mr. Brifaut, traducida al castellano por Don José Joaquín de Mora, y representada en el teatro del Príncipe en la noche del 2 de junio de 1818*, Madrid, Imprenta de Repullés, [1818] (4 hs. + 85 págs.). En lo sucesivo citaré los textos de estas ediciones indicando tan solo la página.

² La bibliografía sobre Mora es extensa, pero parcial y dispersa. Remito a la biografía moderna más completa: Luis Monguió, *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos*, Madrid, Castalia, 1967. Sobre Mora como traductor y sobre sus ideas literarias en esos años véanse mis trabajos: Fernando Durán López, *Versiones de un exilio. Los traductores españoles de la Casa Ackermann (Londres, 1823-1830)*, Madrid, Escolar y Mayo editores, 2015; y «José Joaquín de Mora contra el romanticismo en la *Crónica Científica y Literaria* (1817-1820)», en Salvador García Castañeda y Alberto Romero Ferrer (eds.), *José Joaquín de Mora o la inconstancia. Periodismo, política y literatura*, Madrid, Visor, 2018, págs. 179-225.

alguna, se desarrolla en un salón del palacio real en la capital de Media, Ecbatana³, durante una sola jornada, a partir de los antecedentes ocurridos fuera del cronotopo escénico y que se narran en el acto I. La corta lista de personajes se limita, según los cánones, al núcleo esencial del conflicto. Ostras y Zorbas, jefe del tribunal de los magos y sátrapa de Media respectivamente, se convertirán en Fares y Focles en la versión española. El resto de los siete personajes mantienen sus nombres originales con la adaptación idiomática precisa: Ninus/Nino, rey de Asiria; Elzire/Elcira, viuda del hermano asesinado por Nino; Zorame/Zorame, hijo de la anterior⁴; Taxide/Táxide, hijo de Zorbas/Focles; Rhamnisse/Ramnasio, confidente de Nino; Aribase/Aribases, del séquito de Nino; y Tusbal/Tusbal, confidente de Zorbas/Focles.

El acto I pone en antecedentes del conflicto. A Ecbatane, capital de Media en el imperio asirio, llegan noticias de que el rey Nino ha muerto ahogado en el Tigris cuando se dirigía a la ciudad desde su corte en Nínive. El sátrapa de Media, Zorbas/Focles, llama al jefe de los magos, Ostras/Fares, para revelar-le un terrible secreto. Diez años atrás murió el rey Thamire/Tamiro, hermano mayor de Nino, envenenado en Nínive por su esposa Elzire/Elcira, que desapareció y fue dada por muerta. Ahora le toca heredar el trono al joven Zorame, hijo de Tamiro y Elcira. Pero Zorbas/Focles revela que en realidad fue Nino quien hizo envenenar a Tamiro y que la inocente Elcira ha vivido oculta por el sátrapa en Ecbatana; ahora Zorbas/Focles reclama la ayuda de Ostras/Fares para rehabilitarla. La culpa del crimen, motivado a la vez por los celos amorosos y el ansia de poder de Nino⁵, recae sobre todo en su malvado consejero Rhamnisse/Ramnasio, que dispensó el veneno y se apoderó de Zorame para que la reina no pudiera llevarlo con ella. Zorbas/Focles hace entrar a Elcira y explica su designio de conducir a Ramnasio ante la justicia. Elcira cuenta cómo

³ Mora la nombrará siempre Ecbatane, como Brifaut. En la obra original hay un continuo juego entre la capital de Media, donde transcurre el drama, y la capital del reino, Nínive, que es donde han ocurrido los hechos desencadenantes y donde residen los reyes. Mora simplifica todo eso y elimina casi todas las referencias a Nínive, quizá para no confundir al espectador.

⁴ Este personaje masculino, un joven, era representado por una actriz, tanto en el reparto parisino como en el madrileño.

⁵ Brifaut lo resume en un verso contundente: «L'amour, la jalousie, et la soif de l'empire» (pág. 9). Mora lo vierte así: «Rabia ciega / de usurpación, y amor, y celos juntos» (pág. 6).

en su juventud estaba prometida a Nino, pero con violencia Tamiro la obligó a romper sus votos. Amaba a Nino a pesar de todo, hasta que su crimen la hizo aborrecerlo. Elcira se niega a salir a la luz pública, sino solo quiere ver a su hijo y que este reine en paz. Zorbas/Focles insiste en castigar a Ramnisio y Ostras/Fares cree que el nuevo rey, Zorame, es quien lo ha de decidir. En ese momento Táyide anuncia que la muerte de Nino es falsa y que este va a entrar en la ciudad. Zorbas/Focles determina volver a ocultar a Elcira y pide silencio a Ostras/Fares, quien dice que no traicionará el secreto, pero que seguirá sirviendo a su rey. Pero Elcira, al enterarse de que Zorame viene con Nino, insiste en hablar con él, contra los consejos de Zorbas/Focles.

El acto II comienza con la entrada de Nino, presto a marchar contra los partos. A solas con Ramnisio, este maldice contra Zorame, a quien Nino quiere hacer su sucesor; le reprocha que no haya contraído matrimonio y siga atado al recuerdo de Elcira. Nino se muestra arrepentido de sus crímenes, de los que acusa al malvado Ramnisio, y busca compensarlos con sus virtudes de rey y con el trono para Zorame. Su consejero le recuerda la tiranía de Tamiro y los males que le causó, justificando su asesinato por la salvación del Estado. «En condamnant Thamire, / vous sauvâtes, seigneur, et vous-mêmes et l'empire» (pág. 27); «Con su muerte / salvasteis al Estado, y a vos mismo» (pag. 50)⁶. Nino nunca deseó la muerte de Elcira (fue Ramnisio quien le convenció de que había ocurrido); sigue enamorado y no culpa a la reina, sino a sí mismo por no haberla salvado de Tamiro, pero Ramnisio la acusa a ella de preferir la corona al amor de Nino, quien por su parte deja claro que su móvil para asesinar a su hermano era ante todo recuperar a Elcira, más que la ambición. Ramnisio, pues, representa la razón de Estado en su sentido más despiadado de sed de poder, mientras que Nino es un hombre enamorado capaz de cualquier cosa. Nino se resigna a callar su crimen y quedar en compañía de un cómplice a quien desprecia. Entra Zorame y muestra su adoración y gratitud hacia Nino, y el odio a su madre parricida. Nino acude a emboscar a los partos frente a la ciudad.

⁶ No hay que descartar que esto fuese leído en la España de 1818 como una justificación de la rebeldía de Fernando VII contra sus padres, un punto fundamental en la legitimidad del monarca.

Aprovechando esto Zorbas/Focles intenta sacar a Elcira del palacio, pero en el momento más inoportuno entra Zorame.

El acto III empieza con las dudas que atenazan a Zorame tras su encuentro con la mujer desconocida (su madre); cuenta sus cuitas a Nino, que extrañado hace llamar a Zorbas/Focles para preguntar quién era la extranjera. En este punto las dos versiones divergen. En el original, Nino interroga a Zorbas/Focles sobre la extraña mujer que ha hablado con Zorame; Zorbas/Focles mantiene la mentira de que es una madre desesperada que busca ayuda de su rey y que ha enternecido al príncipe; Zorame insiste en que se la localice y Zorbas/Focles dice no saber cómo. Vuelve Ramnisio, que al enterarse advierte al rey que los soldados han sorprendido la huida de la ciudad de una mujer y su guía, que están arrestados y le han suscitado sospechas. Nino duda si serán espías enemigos y hace traer a la mujer. En la traducción de Mora, Ramnisio se presenta espontáneamente para alertar a Nino de una traición en la ciudad: Zorbas/Focles conspira contra él seduciendo a Zorame y hablando de la inocencia de su madre. Nino ordena apresar a Zorbas/Focles y Zorame se muestra impresionado por la traición y redobla su lealtad al rey, pero duda de que la desconocida sea culpable. Con Elcira en escena ambas versiones convergen. Nino queda impactado y ordena quedarse a solas con ella. Son las escenas más intensas de contenido y estilo de la obra, donde Nino comprende la «traición» de Zorbas/Focles, culpa a Elcira y Talmiro por haber roto sus votos de matrimonio hacia él⁷, se declara inocente por haberse visto obligado por el amor a una justa venganza contra ambos, dice haber sido débil por permitir que Ramnisio ejecutase la acción sin que él pudiera detenerlo, pero a la vez confiesa los remordimientos que le aquejan cada noche desde entonces. Así pues, se debate entre acusar a Elcira, a Talmiro y a Ramnisio, pero también a sí mismo. Nino pide a Elcira silencio sobre su crimen a cambio de devolverle el amor de Zorame. Ramnisio saca a Nino de la escena.

El acto IV comienza con un diálogo de Ostras/Fares y Ramnisio: el siniestro consejero persuade al jefe de los magos de que el pueblo está excitado contra Elcira y Zorbas/Focles y clama venganza; los ha puesto presos e incita a Os-

⁷ «Tout es mon crime enfin, mais tout est votre ouvrage» (pág. 57); «La causa de mi crimen fue tu ultraje» (pág. 50).

tras/Fares a que reúna al tribunal para juzgarlos antes de que un tumulto estalle. Es una trama urdida para ocultar su crimen con una rápida muerte de sus enemigos. Aquí Mora cambia el desarrollo argumental. En Brifaut aparece Nino indignado con la traición de Zorbas/Focles, algo que Ramnisio alimenta con nuevas acusaciones y con la revelación de que ha prendido a los traidores Zorbas y Táxide; le incita a hacer matar también a Tusbal, aunque sea inocente, a pesar de la repugnancia de Nino ante un crimen gratuito, y le comunica que la reina está confinada. En la versión de Mora Nino aparece compungido y desesperado, y Ramnisio le reprocha que se deje arrastrar por la desesperación poniendo en peligro el trono; Nino está atravesado de remordimientos y piensa que el país le va a pedir cuentas de su crimen. Ramnisio le ofrece como solución la muerte de sus enemigos, asegurándole con mentiras que eran cómplices de un complot contra él. Las dos versiones se emparejan cuando Nino pregunta por Zorame y exige la presencia de Zorbas/Focles, contrariando a Ramnisio. En el diálogo entre Nino y Zorbas/Focles este se declara fiel al rey y le confiesa que conoce su crimen, pero que nunca lo hubiera revelado. En un vibrante parlamento, el sátrapa le ofrece su vida si lo desea, pero le incita a restaurar los días de virtud y felicidad del reino rehabilitando a Elcira y reparando su crimen. En esto Ostras/Fares comunica al rey que el pueblo exige que la reina sea llevada ante el tribunal para su castigo, al que todos deben someterse. Tras un tenso diálogo, Nino lo despide diciendo que a través de Ramnisio les hará saber su decisión⁸. Sigue una escena de Nino y Elcira, muy abreviada en la traducción y con cambios fundamentales que se explican más adelante. En ambos casos la reina pide a Nino alejarse de Ramnisio y confesar al pueblo lo sucedido, y aquel se niega diciendo que ya no es posible desatar su lazo con el consejero. Propone a Elcira que su autoridad regia impida su castigo mediante el matrimonio de ambos, aunque viviendo como amigos por respeto a Tamiro. Ella se indigna y se declara dispuesta a comparecer ante el tribunal y soportar la pena, por injusta que sea. Entra Zorame agitado al saber que vive su madre y Nino intenta usarlo para presionar a Elcira a que acepte su proposición. En esto se comunica que los partos están a la puerta de la ciudad.

⁸ Toda esta última secuencia está muy simplificada en la traducción.

El acto v comienza con Aribases contando a Ostras/Fares la gran victoria de Nino sobre los partos y un sorprendente suceso: Ramnisio se ha acercado a decirle algo al rey y la cólera de este ha estallado contra él, ante lo cual su ministro se ha arrojado a morir en la batalla. Nino ha ordenado suspender el juicio y castigo de Elcira hasta su regreso. Llega el rey a pedir cuentas a Ostras/Fares de por qué se está procesando a Elcira, y este declara que es la orden transmitida por Ramnisio. Pero el jefe de los Magos no ha ejecutado a Elcira, porque la ley exige que la sentencia de muerte sea consultada al rey. Ostras/Fares relata que la reina se ha declarado inocente, pero que se ha negado en redondo a nombrar al culpable. Nino queda ahora abocado a asumir el dilema de dejar que se castigue a Elcira o confesar su crimen. Cuando entra la reina, Nino le ofrece la posibilidad de huir («tu pronta fuga / nos preserve a los dos», traduce Mora [pág. 78]), pero ella se niega y prefiere padecer el castigo en lugar de volver a una seguridad deshonrosa. Nino, entre la espada y la pared, intenta persuadir a Elcira con el amor de Zorame; ella vacila, pero aguanta. Zorame entra desesperado pidiendo a Nino que salve a su madre inocente. El tribunal de los magos, los acusados y los demás entran en escena. Ostras/Fares exige el cumplimiento de la condena a la asesina de Tamiro. Zorbas/Focles prorrumpe en protestas de inocencia de la reina, pero respeta su silencio y se apresta a morir con ella. Zorame suplica a su madre que hable, mas esta se niega y le pone bajo el amparo de Nino. Cuando Ostras/Fares se dispone a hacer cumplir la sentencia, Nino interviene y la libera de culpa. Ordena que Elcira y Zorame ocupen el trono, y se mata a sí mismo, llevando su secreto a la tumba.

EL ESTRENO DE PARÍS

Ninus II no fue la primera obra teatral escrita por Charles Brifaut, pero sí la primera que consiguió estrenar. Nacido en Dijon en 1781, era un autor desconocido, poco afín al bonapartismo y que solo había divulgado algunos poemas celebrativos. Aquella tragedia le otorgó un éxito temprano que, en lo cualitativo, no llegó a superar, aunque su carrera literaria y su fama crecerían después, bajo la restauración borbónica, de la que fue protegido. Con su ingreso en la Académie Française en 1826, tras derrotar a Lamartine en la votación, reforzaría su prestigio y ascendencia en la República Literaria parisina: fue pe-

riodista en *La Gazette de France*, censor de teatros y director de la Academia, y usó esos puestos para estorbar la carrera de unas cuantas plumas románticas que llegarían a ser más célebres que la suya, como Victor Hugo y Alfred de Vigny. Su obra no es extensa: varias obras teatrales, poemas, escritos periodísticos, discursos y unas excelentes memorias... Siempre fue un escritor menor y academicista, uno de esos –los más numerosos en cada época– cuyos textos solo brillan en sus contextos, y cuyos contextos duran, con suerte, lo que sus vidas. Murió en 1857 y ya entonces se estaba sobreviviendo a sí mismo, como confiesa con lucidez en sus memorias cuando, al mencionar *Ninus II*, anota con sorna que es una «*pièce que tout le monde a oublié, excepté moi*»⁹.

Brifaut había ambientado originalmente su tragedia en la España medieval, con el título de *Don Sanche*¹⁰. En el aviso preliminar explica que no convenía ofender a los aliados españoles al servicio de la dinastía bonapartista cuando la suerte de las armas francesas se jugaba en la Península Ibérica. El autor tuvo que mudar la acción a la antigua Media, salto radical del que solo lamenta que le obligase a «*perdre des couleurs locales toujours précieuses*» (pág. viii). No obstante, defiende la mayor libertad que concede una ambientación remota y explica que ha trasladado la autoridad castellana de las Cortes al tribunal de los Magos, justificando las fuentes históricas que lo avalan. También cree preciso argumentar que atribuya a un oriental «*ce sentiment de l'honneur, né de nos institutions chevaleresques, et étranger dans l'antique Orient*» (pág. viii), pues nada impide pensar que haya podido existir allí un carácter análogo.

El estreno parisino fue lucido y exitoso, aunque corto por la enfermedad de un actor. Brifaut lo reputó el «*point culminant de ma vie*»¹¹. Al entrar el

⁹ Charles Brifaut, *Souvenirs d'un académicien sur la Révolution, le premier Empire et la Restauration... avec introduction et notes du Docteur Cabanès et suivis de la correspondance de l'auteur*, París, Albin Michel Éditeur, [1920], pág. 14.

¹⁰ No especifica a qué Sancho se refería, solo que era rey de León y Castilla. Por la cercanía al argumento, quizá era Sancho II, cuya muerte ante Zamora fue atribuida a su hermano Alfonso VI, que heredó sus reinos y a quien, según la leyenda, el Cid obligó a jurar su inocencia en Santa Gadea. Pero en ese caso el protagonista tendría que haber sido Alfonso. También podría aludir a Sancho IV, que se alzó contra su padre Alfonso X y contra los derechos sucesorios de los hijos de su hermano Fernando, muerto inopinadamente. En todo caso no era de esperar mucha fidelidad histórica.

¹¹ Brifaut, *Souvenirs...*, pág. 126.

emperador en París en octubre de 1813, tras la batalla de Leipzig, pidió que se le leyese la obra, lo que desembocó en una prohibición y luego en la exigencia de profundos cambios para las nuevas funciones que se dieron a fin de año. Esas mutilaciones fueron parcialmente reparadas en la edición que se publicó en 1814, con Napoleón derrocado¹². Aunque la obra concitó aplausos y elogios en público y crítica, y algunos vieron en él la promesa de un nuevo Voltaire que honraría la escena trágica francesa, también hubo de sufrir ataques¹³. No es el caso de reconstruir su recepción, pero destacaré la campaña emprendida en contra por Julien Geoffroy en el *Journal de l'Empire*, iniciada con una demolidora crítica el 22-IV-1813. Era uno de los críticos teatrales más prestigiosos de su tiempo, azote despiadado del gusto moderno y las sensiblerías, valedor del gusto clásico y racional, así como de los valores de monarquía, religión y orden, que bajo Bonaparte creía ver restaurados. Hacía y deshacía reputaciones¹⁴. Es muy plausible que, cuando Mora alude en su traducción a las malas críticas, se esté solo refiriendo a Geoffroy.

El crítico recalca que el detonante de la tragedia (el asesinato de su hermano por Nino para sucederlo en el trono) es pura fábula y que no constituye un motivo trágico legítimo. Si el personaje está atravesado por remordimientos, estos pueden dar lugar a una lección virtuosa, pero para ello tienen que ocasionar alguna conversión en el personaje y reparar el crimen, de lo contrario, como ocurre en *Ninus II*, «ne sont qu'un vain fatras de déclamations favorables à l'acteur, et peu honorables pour l'auteur; c'est une machine usée, un prestige dont personne n'est plus la dupe»¹⁵. Ese «amasijo de declamaciones» al servicio del actor y en desdoro del autor –sigue diciendo– refleja tan solo el afán por buscar efectos teatrales, en detrimento del auténtico teatro, un vacío alar-

¹² Brifaut, *Souvenirs...*, págs. 132-133.

¹³ Brifaut dice que el público le aplaudió, quizá sin saber por qué, y que al día siguiente cuatro periódicos le declaraban «grand homme» y otros tres le fueron menos favorables (*Souvenirs...*, pág. 127). Como ejemplo de estas críticas favorables, puede leerse la que reproduce el bruselense *Esprit des journaux, français et étrangers, par une société de gens de lettres*, t. v (mayo 1813), págs. 262-267.

¹⁴ Véase lo que cuenta Brifaut sobre la relación entre ambos, en *Souvenirs...*, págs. 15-16.

¹⁵ Julien Geoffroy, «Théâtre Français. Première représentation de *Ninus II*, tragédie en cinq actes, par M. Briffaut [sic]», *Journal de l'Empire*, 22-IV-1813, págs. 1-4 (en el «Feuilleton» que ocupa los faldones del número), la cita en pág. 1.

de juvenil, dentro de una modalidad –la de intriga novelesca– que solo se sostiene si se mantiene vivo el interés. Comparando las soluciones argumentales de Brifaut con las de autores clásicos de la tragedia francesa o griega, Geoffroy le da una lección de cómo componer un conflicto verosímil, donde las pasiones de los protagonistas estén justificadas¹⁶. Del elenco actoral destaca la mala interpretación de varios cómicos, pero guarda silencio sobre Talma. Solo aprecia méritos parciales en el joven autor, quien como los principiantes fracasa al componer el plan y los caracteres:

L'auteur a montré plus de talent dans les détails que dans les caractères et dans l'invention de sa pièce: les jeunes gens échouent presque toujours dans le plan et croient se relever par quelques traits hardis dans le style; ils ont toujours plus de chaleur et d'audace que d'art et de raison. Il y a de belles pensées dans cette tragédie, mais délayées dans de grands mots; des vers brillans, mais chargés d'antithèses puériles; du sublime, mais gâté par les déclamations et l'emphase¹⁷.

El condescendiente cierre pretende salvar la carrera futura de Brifaut, a quien aconseja cambiar de rumbo, al tiempo que reconoce que la obra había sido acogida con excesiva aceptación, que el inflexible crítico quiere corregir:

J'ai mis quelque sévérité dans la critique, par la raison même que la pièce a été accueillie avec des transports excessifs. Au milieu de cet enthousiasme aveugle, il faut bien que quelqu'un proteste en faveur du goût:

¹⁶ Critica la conducta de Zorbas, que protege a Elcira pero encubre el crimen, y la ligereza con que todos aceptan la culpabilidad de Elcira sin prueba alguna; le parece inverosímil que Nino hubiera dejado escapar a Elcira. Aunque los preliminares preescénicos de una tragedia estén exentos de una exigencia de total verosimilitud, hay que resolverlos de forma que complazca y emocione. El amor maternal de Elcira sería un correcto móvil dramático si Zorame estuviese en algún peligro, lo que nunca es el caso. La conducta de los jueces es abominable, porque el cumplimiento de la ley consiste en perseguir a un inocente. Es inverosímil que un déspota oriental no pueda someter a los jueces a su autoridad (este «defecto», por cierto, lo agudiza mucho la traducción de Mora, que en esto no hace caso de Geoffroy). La solución propuesta por Nino de que la reina se case con él es un disparate, que solo agravaría las sospechas de que es culpable. El recurso para quitarse de en medio a Ramnisio es demasiado fácilón. El argumento en su conjunto es inverosímil y destruye el interés, los personajes y su situación no evoluciona.

¹⁷ Geoffroy, art. cit., pág. 4.

quand l'auteur cessera d'être trop indulgent pour ses inventions, quand il réprimera le luxe et l'effervescence de son style, quand il cherchera dans l'art de bien penser l'art de bien écrire, c'est alors qu'il pourra offrir à la critique un sujet d'éloge. *Ninus II* doit être regardé comme une étude préparatoire, comme un essai pour arriver à un meilleur ouvrage¹⁸.

Esa fue solo la primera andanada de un bombardeo constante de Geoffroy sobre la pieza de Brifaut¹⁹. Me interesa destacar estas censuras tuyas porque creo bastante evidente que Mora planteó en 1818 su traducción con vistas, al menos en parte, a «mejorar» el original de acuerdo a esos criterios.

UNA TRADUCCIÓN CON POLÉMICA

Pitollet conjeturó con que Mora hubiera tratado a Brifaut durante su cautiverio en Francia, pero tras registrar las memorias del dramaturgo y otras fuentes, no pudo confirmar siquiera que el francés conociera la traducción²⁰. Sí es razonable suponer al gaditano enterado de la actualidad teatral, pues no dejaba

¹⁸ Geoffroy, art. cit., pág. 4.

¹⁹ El 28-IV-1813, con motivo de la sustitución de *Ninus II* en el cartel por *Hamlet*, por enfermedad del actor que representaba a Zorbas, le dedicó otro párrafo demoledor. El 13-V-1813 contrasta el éxito de *Ninus II* con la frialdad que el público del mismo teatro ha deparado al *Britannicus* de Racine, denunciando la decadencia del buen gusto. El 12-XII-1813, cuando la tragedia de Brifaut volvió a llevarse al Théâtre Français, le dedicó una nueva reseña igualmente demoledora, donde reitera sus críticas y añade otras nuevas; el 14-XII-1813 vuelve a dedicarle tres párrafos envenenados; el 21-XII-1813 se regocija informando de que se ha estrenado una parodia de la obra en el Théâtre du Vaudeville. El 26-III-1814, con motivo de una nueva representación de la tragedia, el *Journal de l'Empire* volvió a publicar una crítica, pero firmada por otro crítico que lo substituyó (G. D. L. R., iniciales de Grimod de la Reynière), que, sin salvar la obra en absoluto, se centra sobre todo en el mal desempeño de los actores, empezando por Talma. Ya bajo la restauración, cuando el periódico tomó el nombre de *Journal des débats politiques et littéraires*, y quizá acompañando la pujante posición de Brifaut en el nuevo régimen, otro crítico reprocha en sus páginas la excesiva dureza mostrada por Geoffroy y cree que las bellezas de *Ninus II* compensaban sus muchos defectos (23-II-1815).

²⁰ Camille Pitollot, *La querelle calderonienne de Johann Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora, reconstituée d'après les documents originaux*, París, Félix Alcan éditeur, 1909, págs. 55-56.

de estar en el centro mismo de la cultura y la lengua en que se habían formado sus ideas estéticas. Leería los *feuilletons* del *Journal de l'Empire*, y otras revistas y periódicos. Mas no fantaseemos: nada sabemos de por qué tradujo a Brifaut, si es que lo decidió él. Lo que sí sabemos, gracias a las noticias que va diseminando la *Crónica científica y literaria* de Madrid, que escribía él mismo, es la cronología de esta traducción, ya en su día relacionada por Monguió²¹. En febrero de 1818 estaba el texto concluido, pues un aviso decía:

el traductor de la tragedia francesa intitulada *Nino Segundo*, que está puesta a la censura para darse a la prensa, nos avisa que su trabajo no es una continuación del que emprendió sobre el mismo original el difunto don Cristóbal Beña, a quien no tuvo el honor de conocer, y de cuya traducción no ha visto ni un solo verso, sino que, mala o buena, la que va a darse al público es enteramente del que pondrá su nombre en la portada²².

Máiquez, por desavenencias con la compañía del Teatro del Príncipe y con el corregidor Arjona, había quedado excluido de la temporada de 1817, con gran merma de la recaudación. Al año siguiente hubo que traerlo de vuelta y reformar el reglamento de teatros más a su gusto²³. Aquella sería su última temporada (desde octubre de 1818 no se subió a un escenario) y una de las obras de peso que ejecutó fue la que nos interesa, dentro del género trágico en que destacó principalmente. En el n.º 102 (20-III-1818), en un adelanto de la próxima temporada, la *Crónica* informaba de que Máiquez representaría *Nino II* en el Príncipe; en el n.º 113 (28-IV-1818) se concretaba que formaría parte del repertorio de mayo, pero en el n.º 123 (2-VI-1818) se desplazaba al de junio. La edición impresa lleva la siguiente portada: *Nino II. Tragedia escrita en francés*

²¹ Monguió, *Don José Joaquín de Mora...*, págs. 48-49.

²² *Crónica*, n.º 91, 10-11-1818. No tengo datos sobre esta otra versión. Beña había sido un significado escritor liberal durante la Guerra de la Independencia; se le recordaba aún por su vibrante prólogo poético a la tragedia *Roma libre*, de Alfieri y traducida por Saviñón. Es interesante que esta nota le dé en 1818 por muerto: su fecha de fallecimiento se desconoce y no hay rastros documentales posteriores a 1816, aunque normalmente se ha conjeturado con una fecha mucho más tardía.

²³ Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Impr. de José Perales y Martínez, 1902, págs. 417-432.

por Mr. Brifaut, traducida al castellano por Don José Joaquín de Mora, y representada en el teatro del Príncipe en la noche del 2 de junio de 1818²⁴. No obstante, por algún cambio inopinado («probablemente para perfeccionar los ensayos», conjetura Cotarelo²⁵, la fecha que figura en la portada está equivocada. Como ya observaron Cotarelo y Pitollot, el *Diario de Madrid* preanuncia el estreno para el día 3 y la da por representada el 4-VI-1818. Se repitió los días 5, 6, 7, 8 y 9-VI. Según Cotarelo, «tuvo éxito fabuloso con grandes entradas, pero duró pocos días, porque la delicada salud del intérprete no le permitió un trabajo muy seguido»²⁶. De hecho, atribuye al esfuerzo que le supuso esta obra el empeoramiento de su salud.

El gran éxito de *Nino II*, en efecto, se comprueba con el resumen de la recaudación de los teatros del Príncipe y de la Cruz entre marzo y junio de 1818: según este, fue la obra representada más días en el mes de junio y con mucho la que más recaudó, 51 584 reales de vellón (la tercera parte de un total de casi 156 000 en todo ese mes). Solo una traducción de Beaumarchais superó en funciones (siete) y en recaudación (sobre 55 000 reales) a *Nino II*, *La esposa delincuente*, el resto en ambos teatros quedaron muy lejos²⁷. Era lógico que la obra se repusiera el 1 y 2-VII-1818²⁸: al reaparecer Máiquez con el rol de Nino, el público prorrumpió en tal aplauso y exaltación, que provocó el recelo del gobierno, que investigó a los responsables²⁹. Eso desencadenó un conflicto que a la postre acabó con el destierro de Máiquez, que pasó a Granada, donde pre-

²⁴ Ejemplares conocidos: hay un volumen facticio en el Museo del Romanticismo, sig. LL-II-3(1), que he consultado y que tiene anotaciones manuscritas a las que luego me he de referir; incluye *Nino II* y otra pieza de Alfieri. Otro volumen facticio, con signatura 4619 9 XIX, recoge una copia en la biblioteca de la Universidad Pontificia de Comillas (Madrid); en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife (depósito, F-2608) se cataloga un ejemplar suelto. Fuera de España los hay en la Biblioteca Nacional de París y en media docena de universidades estadounidenses; el de la University of North Carolina at Chapel Hill, es accesible en línea (<https://archive.org/details/ninoiitragedia3652brif>) y con esta copia he trabajado.

²⁵ Cotarelo, *Isidoro...*, pág. 437.

²⁶ Cotarelo, *Isidoro...*, pág. 439.

²⁷ Véase este resumen en *Minerva o el Revisor General* (julio 1818), págs. 57 y ss.

²⁸ Volvió a tener una excelente recaudación de 14 204 reales en solo dos días (de un total de 214 000 reales en todo julio), cf. *Minerva* (agosto 1818), pág. 127.

²⁹ Cotarelo, *Isidoro...*, págs. 443-444. En la programación teatral para julio de 1818, la *Crónica* también menciona esta reposición de *Nino II* (n.º 132, 3-VII-1818). Los datos de las repre-

tendía seguir trabajando, pues según José de la Revilla «a pesar del mal estado de su salud, ya sea que su espíritu le engañase, a acaso (y es lo más cierto) le forzase a ello la necesidad, distribuyó los papeles para representar las tragedias de *Nino II* y *Orestes*»³⁰. No llegó a hacer esas funciones, pero es una muestra del apego que tenía a ese papel y que lo consideraba ya un puntal de su repertorio. La obra no tuvo un dilatado recorrido escénico, aunque es difícil precisarlo con las pocas carteleras teatrales disponibles para el periodo. Fue programada en Cádiz el 22 y 23-XII-1818³¹; en Sevilla se representó el 17 y 18-VI-1819 y luego el 19 y el 27-VI-1828³²; Monguió aduce testimonios de que se representó esa obra en Chile el 30-VIII-1822, suponiendo que era la versión de Mora³³; en 1825 se presentó a censura en Zaragoza, como veremos.

La edición impresa fue simultánea a la representación, pues el *Diario* ya inserta el anuncio el día 4, mientras que la *Crónica* de Mora lo hace en su n.º 124, del 5-V-1818. Enzarzado el traductor en la querella calderoniana con Böhl de Faber y el *Diario Mercantil de Cádiz*, Juan Bautista Cavaleri Pazos le enderezó uno de los escritos con que irrumpió en defensa de Böhl: *Tres producciones plebeyas, en que los editores de la Crónica Científica y Literaria verán sacadas a plaza su crítica destreza y su buena fe, sin que por eso se corran*, Impr. de Esteban Picardo, Cádiz 1818; la tercera de esas plebeyadas era «Herir por los propios filos, aunque con un tantico más de hidalguía», que según Pitollet, era «commencement d'une critique de *Nino*»³⁴. El dictamen de Cavaleri era el siguiente:

Se ha representado en Madrid una tragedia intitulada *Nino II*, escrita en francés por Mr. Brifaut, y traducida al castellano por Don José Joaquín

sentaciones los he cotejado en el *Diario de Madrid*, pero ya en su día los recopiló Cotarelo (*Isidoro...*, pág. 825). La anécdota sobre la reposición de *Nino II* procede en última instancia de las memorias de Mesonero Romanos, quien atribuye a este episodio el enfrentamiento final de Máiquez con el corregidor Arjona que pondría fin a su carrera.

³⁰ José de la Revilla, *Vida artística de don Isidoro Máiquez, primer actor de los teatros de Madrid*, Madrid, Impr. de D. Miguel de Burgos, 1845, pág. 60.

³¹ Agradezco esta noticia a María Rodríguez Gutiérrez.

³² Francisco Aguilar Piñal, *Cartelera prerromántica sevillana. Años 1800-1836. Cuadernos bibliográficos XXXI*, Madrid, CSIC, 1968, pág. 35.

³³ Monguió, *Don José Joaquín de Mora...*, pág. 49.

³⁴ Pitollet, *La querelle...*, pág. 163.

de Mora. Saben muy bien lo que es la tal tragedia cuantos la han leído teniendo alguna tintura del arte dramática. Del lenguaje, estilo y poesía de la traducción se podrá juzgar por los siguientes trozos, que copiamos al pie de la letra [...]»³⁵.

Seguían cuatro fragmentos, los comentaba y concluía: «Sin embargo, esta traducción está impresa»³⁶. El ataque luego sería continuado por Böhl de Faber en una pieza de sus *Pasatiempos* en que enumeraba sesenta y dos tachas gramaticales, ortográficas y de estilo en *Nino II*³⁷. No contento con eso, escribió hasta dos piezas más prolongando la crítica en la *Segunda parte del pasatiempo crítico*...³⁸ Era un arma arrojadiza en la polémica, pero de un modo que aquí no interesa. Todo eran caracterizaciones generales sobre los modelos dramáticos seguidos y, con mucha más abundancia, reproches sobre el galicismo del lenguaje y el estilo. Nadie se preocupa por la fidelidad de la traducción o por la obra en sí³⁹. Y el aliado de Mora en la polémica, Antonio Alcalá Galiano, solo

³⁵ En Pitollet, *La querelle...*, pág. 169.

³⁶ En Pitollet, *La querelle...*, pág. 169.

³⁷ «Setenta faltas cometidas contra la pureza de la dicción castellana, en la traducción de la tragedia intitulada *Nino II*. Sácalas a luz el alemán que ha escandalizado *la gente de dos dedos de frente* con sus alabanzas de *Calderón*, para que esta misma gente se edifique ahora con la exquisita parla y delicado estilo de la persona que dijo (o permitió que se dijese) en el número 119 de la *Crónica*, que el estilo de *Calderón* era: *el non plus ultra del más churrigueresco culturanismo, y que en esta especie de estilo no podía haber dicción correcta, ni siquiera tolerable*. Al mismo tiempo se formará concepto del *más allá de las ridículas gerundiadas de Calderón*, las que *merecen conocer los españoles* con algunas notas de otra mano», págs. 52-65 del *Pasatiempo crítico en que se ventilan los méritos de Calderón y el talento de su detractor en la Crónica científica y literaria de Madrid, por el autor de las noticias literarias del Diario de Cádiz*, Cádiz, Imprenta de Carreño, [1818]. En ese folleto Böhl de Faber sacó a la luz una batería de escritos contra Mora y la *Crónica*, algunos conocidos y otros rechazados por los periódicos en una época en que las controversias públicas, incluso sobre literatura, no estaban bien vistas. Según Pitollet, la «otra mano» mencionada en el título es la de Cavaleri (*La querelle...*, pág. 166).

³⁸ *Segunda parte del pasatiempo crítico que trata de lo mismo, por el propio*, Cádiz, Impr. de Carreño, [1819]: «Otras treinta faltas de dicción que se hallaron en un segundo repaso de la traducción de *Nino II*», págs. 50-55, firmado X; y «Baturrillo a modo de *Crónica* para llenar el pliego», págs. 77-79.

³⁹ En la *Crónica*, Mora solo defendió su traducción de uno solo de esos ataques, que creía malicioso por partir de una errata intencionada (véase n.º 152, II-IX-1818).

hizo una desvaída defensa en su carta incluida en el folleto *Los mismos contra los propios, o respuesta al folleto intitulado Pasatiempo crítico...* Allí replica a Böhl preguntándole qué podía Mora temer de él:

¿Que desacreditase la traducción de Nino, aquí [Madrid] tan aplaudida, y aunque no exenta de imperfecciones fluida, numerosa y poética? ¿En dónde están esos literatos de Cádiz que tendrían a mengua poner su nombre al frente de semejante traducción? Si existen, ¿en qué títulos apoyan su altivo desdén? ¿Cuáles, cuáles son sus obras?⁴⁰

En 1834, cuando valora desde Londres la situación de la reciente literatura española, se muestra menos inclinado a defender el trabajo traductológico de Mora:

Mora had made a spirited and poetical, but a hasty, and often very incorrect translation of a tragedy, *Ninus the Second*, by M. Briffault [sic], now at the head of the Académie Française, a very indifferent poet. The tragedy, too, was a poor play, which had acquired a temporary fame upon the stage of Madrid, from the admirable acting of Maiquez. The translator, therefore, had to smart under the lash of the German critic [Böhl de Faber], who, most unsparingly, and in many places with justice, criticized both the original and the paraphrase⁴¹.

Mora sí recibió los elogios de Juan Antonio Llorente, colaborador de la *Revue Encyclopédique* parisina. En la sección dedicada a las novedades bibliográficas de España del número de diciembre de 1819, informaba de la publicación y estreno de *Nino II* con un elogio genérico y conciso, en que copiaba lo que el traductor decía en su aviso preliminar, para constatar luego que:

la traduction a été représentée plusieurs fois avec un succès éclatant. M. de Mora fait espérer qu'il donnera d'autres pièces dramatiques. Il est

⁴⁰ Este rarísimo folleto se publicó en Barcelona en 1818, pero cito por la edición moderna de Guillermo Carnero, «Une contribution à l'histoire des idées esthétiques dans l'Espagne du début du XIX^e s.: un texte inconnu d'Antonio Alcalá Galiano», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. 16, 1980, págs. 291-308, cita en pág. 305.

⁴¹ Antonio Alcalá Galiano, «Literature of the Nineteenth Century: Spain», *The Athenæum*, n.º 344 (31-V-1834), pág. 414 (es el cuarto de los cinco artículos de la serie).

l'un des littérateurs les plus éclairés de l'Espagne, doué d'un goût très pur, et possédant une grande étendue de connaissances⁴².

EL ARREGLO ESTILÍSTICO: ABREVIACIÓN Y ACELERACIÓN

La versión de Mora no ha sido muy considerada por la historia literaria española, que pocas veces se ha referido a ella, y menos aún la ha leído. La elogia mucho Cotarelo, quien asume que los cambios hechos logran su objetivo declarado:

Todo lo consiguió con gran acierto Mora. Su obra está versificada con valentía y lenguaje poético; las modificaciones que introdujo son de tal naturaleza, que hacen del *Nino* una de las pocas tragedias que aun hoy pueden leerse con placer. Aparece en ella muy de relieve el carácter principal, aquel héroe mezcla de vicios y virtudes, ambicioso y desprendido, noble y rencoroso, pero nunca cobarde, ni pequeño: grande en el crimen y grande en el remordimiento⁴³.

Destaca también uno de los momentos más emocionantes, citando el original, que demuestra haber leído con atención. En cambio, el dictamen de Pitolllet, siempre poco favorable a Mora, es negativo sobre la obra original y sobre la traducción:

La version de Mora, en vers de romance hendécasyllabes, a, de cette truculente fable délayée, dans le texte de 1814, en cinq actes passés à la convenance française selon la recette de l'époque, fait un drame tout à fait *atildado*, non seulement en modifiant maintes expressions originales, mais en remaniant les situations et même des scènes entières, sans toutefois s'émanciper du joug de la pensée française, car le gallicisme de mots et de phrase dépare trop souvent ce médiocre *rifacimento* d'une oeuvre mediocre⁴⁴.

⁴² J. A. Llorente, «Livres étrangers. Espagne», *Revue encyclopédique, ou analyses et annonces raisonnées des productions les plus remarquables dans la littérature, les sciences et les arts*, t. IV (diciembre 1819), pág. 602.

⁴³ Cotarelo, *Isidoro...*, págs. 437-438.

⁴⁴ Pitolllet, *La querelle...*, pág. 169.

Carol Tully señala la contradicción entre su método declarado y lo que Mora había venido sosteniendo en su polémica con Böhl de Faber:

Not only does Mora happily admit to altering various aspects of the play to bring it into line with Spanish taste, therefore making a mockery of the notion of universal good taste, he also embellishes the work in a manner befitting the most vivid depictions of the *Sturm und Drang*⁴⁵.

En realidad, la traslación al gusto nacional de obras extranjeras era un método ampliamente aceptado en el XVIII. La idea de buen gusto universal no impedía que los neoclásicos creyeran que, en aspectos menos esenciales de lengua, costumbres y creencias, hubiera que adaptarse a la sociedad de destino. En ese sentido, Mora ejerce sus funciones mediadoras según los códigos vigentes, que excluyen la literalidad y reivindican la autonomía del texto adaptado. Como indica Ríos, lo anómalo del caso de Mora es que lo confiese con tanta franqueza, no que lo hiciese⁴⁶. La notita del traductor sobre el arreglo al gusto español es muestra de honradez intelectual, pero también un deseo de hacer ver que ha «mejorado» el original, apuntalando la campaña por la mejora de la escena española que desarrolla la *Crónica científica y literaria*. Subrayar los puntos que ha alterado (la estructura dramática y el carácter principal del protagonista) es defender su excelencia y conocimiento, no sea que las virtudes que cree le adornan sean atribuidas a Brifaut:

Al presentar al público la traducción de una de las tragedias modernas que más aplausos han recibido en el teatro francés, creo de mi deber disculpar el atrevimiento con que he alterado en muchas partes las expresiones y aun las situaciones y escenas del original. Para esto, no solo he consultado las críticas que se hicieron de la tragedia francesa cuando salió a luz, mas también el gusto del público español que exige más movimiento y rapidez en la acción que el francés, y sobre todo, el género en que sobresale el inimitable actor que me confió este trabajo. Guiado

⁴⁵ Carol Tully, *Johann Nikolaus Böhl von Faber (1770-1836). A German Romantic in Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2007, pág. 152.

⁴⁶ Juan Antonio Ríos, «La tragedia francesa», en Francisco Lafarga (coord.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lérida, Universitat, 1997, págs. 63-85, cita en pág. 68.

por esta última consideración he procurado suprimir algunos monólogos que no me parecen convenientes en la situación de Nino, dar a este carácter colores más sombríos, un lenguaje más conciso y enérgico, y más violencia y calor a los sentimientos que lo agitan y lo conducen al suicidio.

Veamos en primer lugar hasta qué punto ha habido un arreglo estilístico basado en la aceleración de la acción, según el gusto predominante en España. Como es general en el clasicismo francés, Brifaut escribe en alejandrinos pareados, es decir versos de 6+6 (7+7 según el cómputo métrico español) aconsonantados de dos en dos; Mora maneja el metro habitual de la tragedia clasicista española, el romance heroico, es decir, tiradas de endecasílabos asonantados en los versos pares. Esta conversión métrica siempre produce un cambio radical, porque el pareado alejandrino tiene un ritmo acentual muy marcado y repetitivo, realzado por la cesura intensa a mitad de verso, así como por la sonoridad constante de la rima, mientras que el romance endecasílabo es más flexible, fluido y variado, con una rima de eco muchísimo más débil.

Esa alteración rítmica es general en todas las traducciones equivalentes, pero lo que ya no resulta tan previsible es la drástica reducción de tamaño. En efecto, esta traducción opera una severa abreviación de la tragedia francesa. Tal parece haber sido el arreglo principal efectuado por Mora. El recuento de versos es ilustrativo: acto I, 422 alejandrinos > 330 endecasílabos; acto II, 308 > 242; acto III, 334 > 286; acto IV, 380 > 296; acto V, 198 > 232. El balance total es de 1642 versos franceses (multiplicados por 14, vendrían a equivaler a casi 23 000 sílabas métricas), por solo 1386 endecasílabos españoles (algo más de 15 200 sílabas). Por consiguiente, ha reducido el número de versos en un 16 %, pero si calculamos sobre las sílabas métricas la merma se eleva al 34 %⁴⁷.

Es obvio que Mora (o Máiquez, o el Teatro del Príncipe) necesitaban una obra cuya representación fuera más breve, ágil y acelerada, pero a partir de ahí

⁴⁷ El único acto donde hay más versos que en el original es el último, aunque, dada la diferencia silábica, eso significa que Mora ha mantenido casi el mismo contenido, no que lo haya aumentado; el acto III también está menos reducido. Esto se corresponde con la estructura dramática típica, que concentra mayor materia argumental de interés en el nudo de la obra (acto III) y en su desenlace (acto V), y que por ello mismo permite menores recortes.

el análisis ha de centrarse en determinar qué cambios cualitativos produce esta poda sistemática en el terreno cuantitativo. En primer lugar, hay una rebaja del tono declamatorio y del énfasis estilístico que Brifaut prodiga en sus diálogos. Quizá el mejor ejemplo sea comparar el primer parlamento de la obra, que pasa de 17 a 7 versos:

OSTRAS: Dispensateur sacré des ordres de nos rois,
dans ce vaste pays qu'ont soumis leurs exploits;
vous par qui la Médie adore la puissance
du maître que je sers et que Ninive encense,
Satrape révééré, sage et vaillant Zorbas,
je me rends à vos vœux: qu'attendez-vous d'Ostras?
Ninus qui dans ce lieux m'a commandé lui-même
d'annoncer à vos chefs sa présence suprême
par l'amour de ce peuple est en vain demandé.
Sur quels nouveaux avis vos soins m'ont-ils mandé?
Le Parthe impétueux a-t-il repris les armes?
Vient-il aux pieds des murs d'Ecbatane en alarmes
Reporter le ravage, insulter vos lauriers?
Parlez: faut-il me joindre à vos hardis guerriers,
et, déposant des lois le fer saint et terrible,
du glaive des combats armer ma main paisible?
Je suis prêt (págs. 3-4).

FARES: Tú que de Nino el poderío augusto
en la noble Ecbatane representas,
Focles, ¿a qué me llamas? ¿qué servicios
exiges de mi celo y obediencia?
¿Nos amenaza el Parto? ¿sus falanges
pretenden invadir nuestras fronteras?
Si a los combates el deber me llama... (pág. 1).

En favor de la agilidad, Mora sacrifica el énfasis, lo que Brifaut entendía por sublimidad trágica, pero también una caracterización más densa de los personajes. Los dos personajes que dialogan son el sátrapa de Media y el jefe del tribunal que imparte justicia, y los intercambios que presenta Mora apenas permiten identificar sus funciones, o al menos obligan a una lectura más dilatada

para hacerlo. Parte del diálogo posterior, en que sabemos que ambos personajes son ministros, que Nino ha ordenado que reúnan a los grandes de la ciudad para transmitirles una decisión secreta, que ante las murallas ha reunido un gran ejército... Todo eso es mutilado por Mora, que pasa directamente a narrar la supuesta muerte del rey, en un parlamento que recibe de nuevo una severa poda:

ZORBAS: Du sein de la cour où son devoir l'enchaîne
mon fils m'en a transmis la nouvelle soudaine.
Tandis que parmi nous vous apportiez ces lois
sous qui tremble la terre et fléchissent les rois;
tandis qu'abandonnant les pompes de Ninive,
vous cherchiez Ecbatane à son ordre attentive,
Ninus avait paru sur les bords syriens,
vous le savez, Seigneur: suivi de peu des siens
il venait de sa cour retrouver les hommages;
quand le Tigre en fureur désolant ses rivages,
au passage du prince oppose tous ses flots.
En vain un frêle esquif protège le héros;
l'onde s'ouvre, l'enferme, et dans son vaste abîme
dévore, en mugissant, cette grande victime.
Deux témoins, échappés à ce funeste sort,
attestent à-la-fois son désastre et sa mort.
Le bruit de ce malheur dont Ninive soupire
bientôt d'un juste effroi va frapper tout l'Empire.
Dans son camp jusqu'ici vainement attendu,
Ninus à ses guerriers ne sera point rendu.
Plus d'espoir (págs. 5-6).

FOCLES: De la armada
mi hijo me anuncia tan terrible nueva.
Mientras que todos en la corte ansiosos
aguardaban su voz y su presencia,
él de su fuerte ejército se aparta
con muy pocos amigos. Altaneras
del caudaloso Tigris las corrientes,
con horrible furor se desenfrenan.

A un débil barco el héroe se abandona;
 ¡imprudencia fatal! Las ondas fieras,
 espumosas se agolpan, luchan, rompen
 con horrendo mugir: el casco tiembla,
 vacila, cruje, y en el hondo abismo
 sepulta la esperanza de la Media (pág. 2).

A continuación, el diálogo entre ambos personajes en que se da cuenta del asesinato de Tamiro (21 versos en siete intervenciones) se convierte en un breve monólogo de Ostras/Fares, que concentra todo el material informativo y elimina ayes y lamentos (12 versos). Tenemos aquí la línea central de esta adaptación: el gusto español exige una obra más rápida, más centrada en la acción y menos ceremoniosa en su lenguaje. Muchos de los diálogos están simplificados y comprimidos, sobre todo los que Brifaut había hecho más rápidos y entrecortados: Mora reduce el número de intervenciones sin cambiar el sentido de la escena, aunque sí rebajando el patetismo exclamatorio. Así ocurre en la escena final del acto II, el clímax dramático en que Elcira se encuentra con su hijo Zorame después de diez años; Brifaut lo extiende por 55 versos en 41 intervenciones de tres personajes, y Mora lo comprime en 42 versos y 27 parlamentos.

Estos ejemplos bastarán como prueba de convicción de lo que ocurre en los cinco actos de la obra, sin acumular más de los muchos que podrían señalarse. Sí cabe mencionar la distensión experimentada por una escena culminante que tiene lugar en su justa mitad: el agón dramático que enfrenta a Nino y Elcira por vez primera, con sublimes parlamentos donde el rey desahoga sus reproches a su antigua amada y sus remordimientos por el fratricidio cometido. Es la escena más cuidada de Brifaut, y donde la reducción de tamaño y de intensidad efectuada por Mora tiene mayores efectos sobre el tono trágico. Talma gozaba de dos tiradas consecutivas que sumaban 50 alejandrinos, extremadamente patéticos, y aunque el número de endecasílabos puestos a disposición de Máiquez es parecido, el efecto total está rebajado. Dicha rebaja es mucho más patente en los parlamentos de Elcira, a la que Brifaut da su momento de gloria con una tirada de 20 versos casi al final, lleno de duras acusaciones contra Nino, que Mora reduce a trece desmayados endecasílabos.

Cabe recordar que estas opciones de Mora no son decisiones individuales, sino la tendencia en la traducción de tragedias francesas desde el siglo XVIII: abreviar, simplificar la trama y acelerarla⁴⁸. Cuando la *Minerva* de Pedro María de Olive alaba a un traductor teatral de su tiempo, no es por ser fiel, sino por ser castizo: «D. Félix Enciso y Castrillón, el cual unas veces traduce, y otras imita y varía, según le parece mejor; pero siempre con buen acierto y en versos propiamente castellanos»⁴⁹. Eso es, ni más ni menos, lo que el traductor denomina el gusto nacional español, no tan lejano a lo que Lope de Vega definió en su día como «la cólera / de un español sentado».

EL ARREGLO DRAMÁTICO: CAMBIOS ARGUMENTALES Y EN LOS CARACTERES

Pero no hay solo abreviaciones, sino también varios cortes de consideración, unos escasos añadidos (pero muy relevantes) y varias reescrituras de carácter mayor, que en su conjunto modifican, no el argumento de la obra, mas sí su sentido trágico y su conformación de los caracteres, en particular del personaje central de Nino, que en los versos de Mora resultará muy distinto que en los de Brifaut. Hay diez lugares en que esas mutaciones pueden apreciarse. La suma de todos los cambios produce transformaciones dramáticas sustanciales.

- 1) En el acto I, la larga escena I entre Ostras/Fares y Zorbas/Focles queda mutilada de una secuencia de 44 versos⁵⁰. Mucho de lo cortado es prescindible, pues repite información de las escenas adyacentes, pero otros elementos sí son significativos. En lo suprimido se vierten duras acusaciones contra Nino, a quien se moteja de usurpador, acusándole de asesinar la verdad y la

⁴⁸ Josep Maria Sala Valldaura, «Entre la tragedia francesa y la tragedia española», *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2006, págs. 165-191, en especial 170-172.

⁴⁹ *Minerva o el Revisor General*, n.º II (II-IX-1817), pág. 82. Cita el pasaje Charlotte M. Lorenz, «Translated Plays in Madrid Theatres (1800-1818)», *Hispanic Review*, IX, 1941, págs. 376-382, cita en pág. 379.

⁵⁰ Del verso «Vous avez vu le reste. Au mépris de nos lois» al que reza «Et mêlé tant de gloire et tant d'ignominie?» (págs. 9-11).

inocencia en provecho de su poder. Se informa de que Nino estaba enamorado de Elcira y que Tamiro se la arrebató, y Ostras/Fares dudaba de que estuviese dispuesto también a matarla, pero Zorbas/Focles asegura que quien mató a un hermano no iba a perdonar a la esposa. Cuenta este también cómo la ha mantenido oculta. Pero lo más sugerente es el extraño sentido de la moral y la lealtad de Zorbas/Focles, que ya Geoffroy había puesto en solfa al no entender cómo, sabiendo el crimen cometido, ha guardado silencio y servido a un rey usurpador y criminal. Zorbas/Focles plantea una teoría formalista de la lealtad al gobierno constituido:

Tant qu'à vécu Ninus, je me suis tû, seigneur:
j'ai respecté du trône et les droits et l'honneur:
Ninus devint mon roi; je ne vis plus son crime,
je vis mon seul devoir; et, devant sa victime,
sans accuser ce roi pleurant ses attentats,
je sauvai l'innocence et ne le trahis pas.
Il meurt: je parlerai (pág. 10).

Mora también suprime la parte en que Ostras/Fares se pregunta cómo es posible que Nino, que ha sido un buen rey durante diez años, haya ensuciado su genio con un crimen, «et mêlé tant de gloire et tant d'ignominie» (pág. 11). La traducción, por tanto, evita ataques a Nino que lo presenten como tirano y asesino, y no hace explícita la contradicción de Zorbas/Focles, que simplemente se pasa por alto. Ambos personajes quedan así dulcificados.

- 2) Las escenas IV-V del acto III, una larga tirada de 90 versos, son suprimidas y su línea argumental reescrita en 63 versos que ahora se convierten en escenas IV-VI⁵¹. Como se explicó en el argumento, se alcanza el clímax (el encuentro entre Nino, Zorame y Elcira) por vías diferentes: Mora subraya la maldad de Ramnisio y acelera el descubrimiento del secreto de Zorbas/Focles. Por lo demás, no hay mayor diferencia salvo que la traducción permite ir más

⁵¹ Se corta la secuencia del verso «Zorbas, approchez. Je l'avoue» a «Mon doute est éclairci. Tout est perdu! la reine!» (págs. 49-53), y se sustituye por los versos desde «Señor, es fuerza» hasta «Aquí se acerca» (págs. 42-47).

rápido al punto deseado (la escena IV original repetía muchas cosas ya vistas en escena).

- 3) En el acto IV Mora cambia profundamente la segunda escena, cuando Ramnisio y Nino dialogan sobre el destino de Elcira, Zorbas/Focles y demás conocedores del secreto del rey⁵². En este caso Mora desea reforzar la imagen atormentada de Nino, sujeto a sombríos remordimientos y dudas, mientras que en el original de Brifaut quedaba como objeto pasivo de los malvados planes de Ramnisio. El traductor subraya en toda la obra la lucha interna del rey, para así justificar su carácter trágico y otorgar verosimilitud al desenlace. A la vez pone en boca de Ramnisio mentiras destinadas a convencer a Nino de que haga matar a Zorbas/Focles y a Elcira, junto con los demás implicados, y así descarga al rey de parte de la odiosidad que suscitan sus actos. Poco después sigue un pequeño monólogo de Nino, que difiere mucho en ambas versiones: la francesa tiene quince versos por seis de la española, pero en ambas Nino muestra su miedo y presagia su propia muerte.
- 4) En el acto IV hay también una radical simplificación de la escena culminante en que Nino ofrece a Elcira una salida al dilema trágico en que se ven envueltos. Los 56 endecasílabos de Mora (págs. 65-67) son una versión libérrima de los 74 alejandrinos de Brifaut (págs. 74-77), mostrando a un Nino más débil, más suplicante, imbuido de un sentimiento de culpa por sus delitos:

Elcira, el riesgo crece:
 un destino fatal ante mis ojos
 de negra confusión el velo extiende;
 mi voz, mis pasos y mi aliento embarga,
 y en vil letargo mi valor convierte.
 Ya no es Nino un guerrero formidable,
 ya no es un héroe Nino: de sus sienes,
 el glorioso laurel se precipita,
 y su invencible arrojado desaparece.

⁵² El cambio afecta a los 28 versos entre «Non, je ne reviens point de ces affreux projets!» y «Attendent que sa voix les appelle à ses yeux» (págs. 64-66), que dan lugar a 38 endecasílabos de planta nueva (de «Señor, será posible» a «A la patria y a ti nuevos reverses» [págs. 57-59]).

Los negros atentados que me imputas,
 harta venganza merecieron. ¿Tienen
 los abismos suplicios más atroces
 que esta horrible mudanza de mi suerte?
 Mi amor, mi fratricidio has castigado:
 mujer implacable, ¿qué más quieres? (pág. 65).

De nuevo Mora intenta convertir en un valor moral (es decir, un tema legítimo de catarsis trágica) el remordimiento de Nino, como había recomendado Geoffroy. Hay una conversión del protagonista. En el original francés el diálogo es mucho más largo, pero nada emocional, sino puro raciocinio: Nino se quiere reivindicar por haber criado a Zorame como su sucesor y Elcira quiere convencerlo de que el culpable del crimen no es él, sino Ramnisio.

- 5) En este mismo sentido, Mora altera el diálogo final del acto entre Nino, Elcira y Zorame. En el original Nino usa a Zorame para presionar a la reina a que se case con él, pero lo hace atacándola con ira y reprochándole su negativa como un intento de perjudicarle a él y a su hijo. En la pluma de Mora, Nino es un triste suplicante que implora a Zorame que la convenza de su virtud, pero no amenaza ni ataca. El giro del personaje es radical. En el original ella se dispone a revelar a Zorame el crimen de Nino, pero en la traducción eso no se menciona.
- 6) La traducción suprime las dos escenas finales del acto IV para hacerlo concluir en el clímax dramático de la salida de Nino a la guerra y la determinación de Elcira de no casarse con él en ningún caso. El original presenta un perverso diálogo de Nino y Ramnisio en que el primero se lamenta de ir a la muerte y dejar tras de sí un nombre infame, y Ramnisio trata de convencer al rey de que obligue a Elcira a consentir amenazando la vida de Zorame; Nino se lo prohíbe, pero Ramnisio se dispone a seguir su plan («Sauvons-le malgré lui de sa propre faiblesse» [pág. 82]), que no es otro que hacer que el tribunal ejecute de inmediato a Elcira como si lo hubiera ordena-

do Nino⁵³. En la traducción, los giros de Nino entre impulsos contrarios, empujado por el malvado consejero, se eliminan para dejar una trayectoria moral más simple y ejemplarizante. Es un hombre atrapado por su delito, que concentra todo el conflicto trágico, mientras que en el original es un malvado que actúa de forma poco ejemplar en todo momento.

- 7) Mora elimina un diálogo entre Ostras/Fares y Nino del acto v donde el primero deja claro que conoce la verdad, pero que el culpable está sometido solo a su propia conciencia, no al de la ley, y un pequeño monólogo de Nino en que se atormenta ante el dilema en que se encuentra: perder a la reina o acusarse a sí mismo. Este monólogo es quizá la merma más dura experimentada por el personaje central en la traducción⁵⁴:

Il sait tout... Tout m'accuse, et sujets et victimes.
 Je suis environné des témoins de mes crimes.
 Qu'ils portent ces secrets dans la nuit des tombeaux.
 Quoi, couvrir mon forfait par des forfaits nouveaux,
 inhumain!... Que résoudre? Extrémité terrible!
 La perdre ou m'accuser: le choix est impossible.
 Inspirez-moi, grands dieux! Que vos heureux secours
 daignent sauver ensemble et ma gloire et ses jours (pág. 87).

A pesar del intenso patetismo de la escena, que derrama el conflicto interior de Nino, Mora simplificó la trama saltando al siguiente diálogo entre Nino y Elcira. Tanto las palabras de Ostras/Fares como el monólogo convienen bien a la concepción de Brifaut, según la cual Nino se debate entre su sed de poder y el remordimiento por sus crímenes, y se va agudizando este conflicto conforme se ve conducido a un callejón sin salida. Aquí lo que le

⁵³ Al eliminar esta información del final del acto v con las escenas suprimidas, Mora tiene que trasladarla al diálogo posterior de Nino con Ostras/Fares, que en el original daba esos hechos por sabidos. Son cambios menores, pero el efecto de sorpresa es un acierto en la traducción, a costa de mermar mucho el personaje siniestro de Ramnisio.

⁵⁴ En sentido estricto, es el único monólogo de Nino que se suprime sin sustituirse, por lo que es probable que a él se refiera Mora en la nota de la traducción al decir que ha eliminado monólogos poco convenientes al carácter del protagonista.

preocupa es que Ostras/Fares también está en el secreto y le ha puesto en la tesitura de dejar castigar a unos inocentes, sin otra salida a su grave aprieto. Pero Mora ha decidido que el personaje de Nino ha de ser menos calculador, más espontáneamente virtuoso, menos angustiado por ser descubierto: en él ha de operar con mayor fuerza el principio del remordimiento, y no verse empujado a él por los demás personajes y las circunstancias. Su decisión final ha de nacer de su propia moralidad, despertada por estos trágicos azares, pero no obligada por ellos. Entiendo que ese es el motivo de sustituir esa secuencia por una tirada de Ostras/Fares, completamente nueva y en sentido contrario al texto suprimido, en la que se aconseja a Nino dejarse llevar por la justicia:

Elcira va a venir: los sacros fueros
de la justicia, gran señor, consulta;
de Tamiro los manes irritados;
la paz de tus vasallos, que en ti fundan
su ventura, su gloria, su esperanza.
Tal es mi obligación, tal es la tuya.
Señora, entrad (pág. 77)

- 8) En el acto final, y siguiendo la misma tendencia mencionada, es casi el único lugar donde Mora amplifica en lugar de abreviar, añadiendo materiales nuevos que expanden el drama. En concreto, concede a Elcira una vibrante tirada en que maldice a Nino, en términos que acelerarán la acción de la conciencia en el rey:

Voy a morir, y muero satisfecha
si logro que en mi muerte se descubran
las abominaciones infernales
que en tu malvado corazón se ocultan.
Más envilece el crimen, que el cadalso.
Yo lo arrostro impertérrita: mi culpa
tú la sabes: por toda recompensa
de mi resignación, la mano justa
de los Dioses, tus días envenenen

con turbación inquieta y amargura,
mires do quiera la espantosa imagen
de Elcira amenazante, furibunda,
y el odio que en mi pecho has excitado
cuando el acero destructor consume
mi existencia infeliz, por todo el Asia,
por todo el universo se difunda (págs. 78-79).

- 9) En la escena final, Mora aporta de su cosecha un largo parlamento de Ostras/Fares que implica un cambio argumental. Mientras que en el original ese personaje se limita a pronunciar cuatro anodinos versos exigiendo el cumplimiento de la sentencia contra Elcira, Mora le otorga 28 versos⁵⁵ en que diserta sobre la necesidad de cumplir las leyes, y más cuando la víctima es el mismo soberano. Pero Fares también añade que los jueces dudan cuál fue el verdadero asesino:

Decídalo tu voz. Los jueces dudan
en un tropel de amargas confusiones.
Por más que las sospechas se reúnan
en contra de la reina, es reina, es madre,
y el brillo de su clase nos deslumbra.
Mas no se diga que en Asiria el reo
de crimen tan atroz soberbio triunfa (pág. 82).

Es decir, que Ostras/Fares, que sabe quién es el verdadero asesino, descarga en Nino la responsabilidad final, para que quede claro que solo su conciencia puede deshacer el entuerto. Frente al original, donde el castigo de Elcira parece inexorable y fuera del control de Nino, en la traducción el peso del crimen y de su resolución recae en todo momento sobre el impulso interior hacia la virtud del propio rey. En eso consiste su carácter trágico, que en la obra de Brifaut luce inverosímil, porque las motivaciones para desvelar su crimen y hacer justicia son exteriores y su personalidad es demasiado arrogante y despótica como para justificar de repente el triunfo de sus remordimientos.

⁵⁵ Desde «Los manes de Tamiro» a «Sus ministros, Señor; tómala, y juzga» (págs. 81-82).

- 10) El final de la tragedia en Brifaut era seco. Frente a la verbosidad que han mostrado sus personajes toda la obra, el suicidio de Nino resulta lacónico, frío incluso. Son solo doce versos (en dos tiradas) en que no confiesa su crimen, sino que solo pide que se rehabilite a Elcira y se entronice a Zorame. Mora, por su parte, le hace dar este discurso:

Pueblos de Asiria,
 respetad los destinos que os anuncian
 los cielos por mi voz. Elcira goce
 la adoración que a la virtud más pura
 los homenajes de los hombres deben.
 Zorame al trono de sus padres suba,
 y su esplendor aumente y su decoro.
 Toma, príncipe, el cetro. La fortuna,
 la gloria de tu pueblo en ti descansa.
 No sigas tú mis huellas, ni se infunda
 en tu inocente corazón mi ejemplo.
 Huye del seductor: su lengua impura
 teme como una serpe envenenada,
 que tu pérdida y muerte solo busca.
 No nací para el crimen; mas pues débil
 cedí al halago de una vil astucia,
 ni por un nuevo crimen vivir quiero,
 ni ver ya más del cielo la luz pura.
 Yo los decretos de mis hados sigo.
 Callad, y obedeced (págs. 84-85).

Así pues, completa la transformación del personaje haciéndole confesar sus errores (pero no explícitamente su crimen), dando consejos de buen gobierno y sucumbiendo al imperio de su conciencia virtuosa. El traductor remacha esta idea con las últimas palabras que atribuye a Zorame:

¡Nino infeliz! Su corazón grandioso
 era digno de suerte menos cruda;
 y pues quiso morir con su secreto,
 su secreto con él baje a la tumba (pág. 85).

En el original, las palabras finales las dice Ostras, lo cual tiene más lógica, porque Zorame en realidad no llega a saber que el asesino era Nino; Brifaut también evitaba compadecer al muerto y, fiel a su concepción más dura del personaje y de la tragedia, se limitaba a estremecerse ante los giros del destino: «O suprême puissance!» (pág. 94) y a certificar el secreto que el rey lleva a la tumba.

Es momento de resumir el efecto acumulado de esos cambios. Brifaut no quiere que el espectador simpatice con Nino, sino que se estremezca; tiene una visión más sombría, más trágica, del comportamiento del poder y lo que produce la catarsis no es el triunfo de la conciencia (esto es, de la virtud interior del hombre), sino el cainismo del poder y la inevitabilidad del castigo. La tragedia para él reside en el crimen de Estado que vuelve del pasado para cobrarse su venganza, sin que Nino pueda evitarlo. Al final muere regia y arbitrariamente, como había vivido, y solo cede a los remordimientos al final, pero de una forma altanera, sin dar explicaciones ni pedir perdón. En ese sentido su obra es más oscura y ominosa, aunque dramáticamente la evolución del personaje resulte poco verosímil. Mora compone un carácter más comprensible, en que se justifica mejor la acción moral de la conciencia y se dulcifican sus aristas y sus modos despóticos, para hacerle una víctima de su flaqueza de un solo momento diez años antes. Es un rey justo más que despótico, no representa la idea del poder absoluto. La versión castellana resulta así más blanda: moralizada, pero también idealizada; más sentimental, pero quizá en el fondo menos trágica.

La moralización de Nino va acompañada en la traducción del refuerzo, como contraste, del personaje de Elcira, que verbaliza la voz de la conciencia: al simplificarse la trama y reducirse las partes de Ramnisio y otros personajes, gana mayor realce. En última instancia, *Nino II* se convierte en manos de Mora en un agón dramático entre Nino y Elcira, en el que el primero va poco a poco sucumbiendo a su conciencia, empujado por la firmeza ejemplar de la reina. La transformación del personaje de Nino en alguien más humano y moral, por la vía de los remordimientos y la redención, no solo estaba concebida como una operación dramática acorde a los consejos de Geoffroy, sino también como una operación escénica al servicio del intérprete. Algunos contemporáneos,

que quizá hubieran presenciado alguna de las ocho funciones en que consta que encarnó el papel, describían así el desempeño de Máiquez:

En la representación de *Nino II* conseguía que este personaje, a pesar de su crimen, se presentase a la memoria bajo un aspecto tan favorable que obligaba a lamentar su trágico fin. En efecto, Máiquez daba a Nino tal colorido de bondad con su acento patético, que hacía simpatizar con él a todos los espectadores. ¿Cómo era posible comprender aquel tono singular de sorpresa con que exclamaba al reconocer la voz de su amada: «¡Elcira! ¡Cielos! ¡Es posible!» sin tener la expresión y vehemencia que la naturaleza le había concedido?⁵⁶

EL ARREGLO POLÍTICO

Si es fácil establecer los fines y resultados de la adaptación dramática realizada por Mora, no lo es tanto moverse en el resbaladizo terreno de las connotaciones políticas. Que la obra de Brifaut tenía potenciales lecturas ideológicas no solo lo prueba la tendencia universal de la tragedia neoclásica en esa dirección, sino específicamente la censura a que la sometió Napoleón y la intención del liberal Beña de traducirla. Mora dedicó su edición impresa a José Manuel de Arjona, corregidor de Madrid, «en testimonio de gratitud», como muestra de su cercanía al aparato del régimen y del plácet otorgado por este a la representación. Pero a la vez era, igual que Máiquez, una persona de ideas liberales, aunque solo se volcarían en público después de 1820⁵⁷. El traductor tenía que buscar un equilibrio difícil.

Un tema central de la obra de Brifaut era el choque entre un rey de maneras imperiosas rayanas en lo despótico y un tribunal de justicia que actuaba

⁵⁶ Revilla, *Vida artística...*, pág. 74.

⁵⁷ En 1818 Mora, cuyo grado militar era alférez de caballería retirado, no tenía significación política y, aunque luego sería un liberal muy firme, lo que le conduciría al exilio durante muchos años, en esos años estaba bien integrado en el sistema y tenía contactos en el gobierno, para quien realizó algunas comisiones. En agosto de 1818, a la vez que escribía su periódico y traducía obras teatrales, deseaba instalarse como abogado en Madrid, pues solicitó al Consejo que se le admitiera a examen convalidándole una asignatura que no había podido recibir en la Universidad de Granada; por ese expediente sabemos el detalle de sus estudios, sus orígenes familiares y que había estado un año (de agosto de 1816 a agosto de 1817) haciendo de pasante del abogado Paulino de los Arcos (Archivo Histórico Nacional, *Consejos*, leg. 12173, exp. 15).

en nombre de una suerte de ciego determinismo que ponía las leyes por encima del monarca. La traducción atenúa muchísimo ese choque por dos vías: la primera, ya mencionada, es la dulcificación del carácter de Nino, que resulta un monarca menos «absolutista»; la segunda, consiste en eliminar referencias de la subordinación de los reyes al tribunal de los Magos⁵⁸. Desaparecen por ejemplo estos versos de Zorbas/Focles: «Avez-vous oublié ce sanglant tribunal / qui soumet nos rois même à son pouvoir fatal?» (pág. 13). Ostras/Fares intenta defender al tribunal, que él mismo presidía, como protector de la justicia, pero Zorbas/Focles le recuerda que Nino en el trono se hubiera atrevido a cualquier cosa; Ostras/Fares insiste en que hubiera necesitado una acusación formal y Zorbas/Focles aduce que sin pruebas ni testigos nada se habría conseguido (esa frase la adjudica Mora a Elcira en una formulación más vaga). Más adelante, cuando Ramnisio convence a Ostras/Fares de que congrege a «les mages et les grands» (pág. 63), Mora traduce «los jueces» (pág. 56), evitando la idea de un cuerpo formado por clero y nobles. En el acto final, cuando entran en escena «les mages, les guerriers, du tribunal suivis» (pág. 90), vierte el gadi-tano una vez más «los jueces, / los guerreros solícitos se juntan» (pág. 81)⁵⁹.

Mora parece creer inconveniente mostrar de forma cruda en escena una justicia igualitaria por encima de los reyes. Ese conflicto se produce cuando Ostras/Fares se presenta ante el rey, en nombre del pueblo y del tribunal de los magos, para hacer justicia contra la reina Elcira. En el texto francés se arroga la representación «des vœux d'un peuple entier» (pág. 70), lo que Mora vierte de modo más cauteloso como «los clamores / del pueblo, que rendido te obedece» (pág. 63). Pero en el diálogo subsiguiente Nino insiste en que Elcira es la viuda del rey («Il osera jouer la veuve de son maître?» [pág. 71]), mientras que Ostras/Fares reclama una justicia igual para todos: «ce tribunal sacré [...] / a côté de nos rois surveille les pervers...» (pág. 71); él juzgará a cualquiera: «Quel qu'il soit, l'homicide à ses pieds doit paraître» (pág. 71). En el original

⁵⁸ No hay que olvidar el hecho de que Brifaut había declarado que el tribunal de los magos correspondía en la intención inicial de la obra a las Cortes de Castilla y León.

⁵⁹ En una secuencia nueva del acto IV, Mora sí hace decir a Ramnisio: «se reúnen / ejército, grandeza, magos, plebe» (pág. 59). No quiero decir que evite ese término, pero sí que minimiza lo más que puede ese elemento de color local medo, e incluso retira a los magos que aparecen como acompañamiento en la escena II del acto V.

y vaciló un momento; mas Elcira
su justificación tenaz rehúsa (pág. 75).

En cambio, Mora introduce en boca de un Zorame desesperado un ataque furibundo al tribunal de los magos:

Señor, ¿y dejas
que esos bárbaros jueces prostituyan
la justicia; que impunes atropellen
a la misma virtud...? (pág. 80).

Ese ataque a la ley se justifica por el patetismo del momento culminante de la tragedia y porque es un hijo desesperado que desconoce el secreto de Nino quien lo dice, lo cual parece desactivar la posible carga política y no contradice lo dicho hasta aquí acerca de los cambios hechos por Mora. No obstante, en aquella escena madrileña de 1818 esas palabras hubieron de resonar de un modo particularmente intenso y muchos liberales en su fuero interno las sacarían de su contexto pensando en la España en la que vivían, donde la injusticia era ley y la inocencia se atropellaba cada día. No en vano, como veremos, ese pasaje sufrió luego censura.

También son interesantes las alteraciones del léxico político, que no se antojan casuales. Brifaut usa poco el concepto de «pueblo»⁶¹, pero Mora lo introduce por su cuenta en varios lugares. En la parte suprimida del acto I, esc. 1, Zorbas/Focles anuncia que para restituir a Elcira reunirá a los «grandes» («en présence des grands appelés pour m'entendre», pág. 10). En un pasaje posterior se especifica que la reunión comprenderá a «les ministres des cieux, les défenseurs des lois, / nos mages, nos guerriers» (pág. 13). Mora hace una traducción más arriesgada: «al punto / escucharán mi relación sincera / guerreros, magos, pueblo, sacerdotes» (pág. 8). Pero no es casual esa interpolación del pueblo. Más adelante Zorbas/Focles anuncia un castigo ejemplar para el asesino material de Tamiro: «que Rhamnisse accusé paraisse au tribunal» (pág. 14); el Focles de Mora dice: «conozca el pueblo al bárbaro Ramnisio, / su trama odiosa y parricida sepa, / y expire en la ignominia de un cadalso» (pág. 8). Aquí es el

⁶¹ Más arriba he señalado un lugar clave donde sí lo hace.

/ seguro el crimen» (págs. 81-82). La palabra nación, una vez más, no existe en Brifaut.

Desde luego son elementos menores, pero me parece evidente que Mora introduce cuando puede subtextos y connotaciones de carácter liberal, que la censura en un primer momento no supo ver, o no consideró relevantes. En conjunto la traducción, por un lado, ofrece una visión armónica y más justiciera de las relaciones entre los poderes, para no dramatizar en exceso el choque entre tiranía regia y justicia ciega (igualitaria, pero no demasiado justa en Brifaut), pero a la vez introduce un vocabulario político más cercano al liberalismo. Un espectador español de 1818 podía hacer lecturas contradictorias: o ver en la escena la representación del poder monárquico justo y moderado a pesar de los excesos humanos, y asociar ese equilibrio al sistema político vigente; o bien leer entre líneas lo que le faltaba a Fernando VII para ser un rey justo, responsable ante la nación y respetuoso de la justicia. Por lo demás, el resto era solo teatro y ficción.

La obra de Brifaut experimentó los efectos de la censura bonapartista, que velaba por mantener el respeto sagrado a la autoridad del monarca. Luego la versión de Mora, con estas mutaciones explicadas, pasó los filtros de la censura fernandina en 1818. Las cadenas acumuladas de dos severas dictaduras, sin embargo, parecieron poco tiempo después insuficientes a censores quizá más avisados y perspicaces que los de 1818. El ejemplar de *Nino II* que conserva encuadernado con otras obras el Museo Romántico de Madrid tiene numerosas anotaciones a mano que corresponden a cortes y modificaciones hechas por la censura para una nueva puesta en escena. En algunos lugares, en particular en el acto IV, hay pasajes tachados y señalados con un «no», que efectúan dulcificaciones políticas para omitir episodios tumultuarios y sustituir un lenguaje más agresivo por otro ideológicamente contenido. Así, se cambia en una alusión peyorativa «imperio» por «exceso», y se convierte una promesa ominosa del cadalso como «único galardón de dos rebeldes» en «único galardón de delincuente»; se tachan casi todas las veces que se habla del «pueblo» airado, quejoso, vindicativo o meramente aludido como receptor de los discursos; se suaviza el pasaje en que los «bárbaros jueces / prostituyen la justicia»... Al final, se anota la fecha de esa relectura: Zaragoza, a 12-V-1825, y firman su visto bueno los revisores (parecen dos nombres, uno de ellos Felipe Echeverría); a continua-

ción, emite su dictamen definitivo en 1 de junio quien firma como Dr. Marín: «puede representarse omitiendo los borrados y encajonados». Una obra que en 1818 se había puesto en escena sin aparentes problemas, en 1825 necesitaba una tercera vuelta de corrección política, lo que habla del efecto que el Trienio Liberal había producido en el sistema represivo fernandino⁶².

FERNANDO DURÁN LÓPEZ

Universidad de Cádiz

⁶² En el mismo volumen facticio del Museo Romántico hay otra tragedia, *Orestes*, de Alfieri, representada en 1807 e impresa en 1815, también de Máiquez, que ha sido sometida al mismo expurgo ideológico de cuanto huele a denuncia de la tiranía.