



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO FIN DE GRADO

Curso 2019/20

**TRADUCCIÓN EN CUATRO ACTOS. ANÁLISIS COMPARATIVO
DE *KABALE UND LIEBE***

Apellidos y nombre: **Agejas Menéndez, Sandra**

Tutora: Marta Fernández Bueno

Departamento de Filología Alemana y Filología Eslava

Facultad de Filología

Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas

Especialidad: Alemán, Literatura y Cultura

Convocatoria: Julio de 2020

Calificación: Matrícula de Honor

Resumen: Analizar la traducción de una obra y la toma de decisiones que subyace al texto meta puede revelarnos datos esenciales sobre las relaciones culturales de las dos lenguas implicadas. Este es el presupuesto fundamental de la Escuela de la manipulación y del presente trabajo.

Las traducciones de la obra paradigmática de la tragedia burguesa alemana *Kabale und Liebe* (1784) de Friedrich Schiller en España en el siglo XIX nos permiten entender las relaciones literarias hispanoalemanas de ese momento. Pero para descodificar esta información es necesario retratar el contexto social, histórico y literario, primera parte de este estudio, para, más tarde, poder extraer conclusiones a través de un análisis comparativo entre la obra original y dicho corpus de traducciones.

Palabras clave: Escuela de la manipulación - Friedrich Schiller- *Kabale und Liebe* - Traducción – Tragedia burguesa

Zusammenfassung: Die Untersuchung einer Übersetzung und des hinter dem Zieltext befindlichen Entscheidungsprozess kann wesentliche Informationen über die kulturellen Beziehungen der involvierten Sprachen beweisen. Das ist die grundsätzliche Voraussetzung der *Manipulation School* und der vorliegenden Arbeit.

Dank der Übersetzungen von Friedrich Schillers bürgerlicher Tragödie *Kabale und Liebe* (1784) im Spanien des 19. Jahrhunderts ist es uns möglich, die damaligen deutsch-spanischen literarischen Beziehungen zu verstehen. Um diese Informationen zu entschlüsseln, ist zunächst der gesellschaftliche, geschichtliche und literarische Hintergrund zu beschreiben (erster Teil dieser Arbeit), sodass später anhand einer vergleichenden Analyse des Originals und des genannten Übersetzungskorpus Schlussfolgerungen gezogen werden können.

Stichwörter: *Manipulation School* -Friedrich Schiller- *Kabale und Liebe* – Übersetzung – bürgerliche Tragödie

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
LAS RELACIONES LITERARIAS ENTRE ESPAÑA Y LOS PAÍSES DE HABLA ALEMANA EN EL SIGLO XIX.....	4
LA TRADUCCIÓN EN EL SIGLO XIX EN ESPAÑA.....	10
EL TEATRO EXTRANJERO SOBRE LOS ESCENARIOS ESPAÑOLES	17
LA TRAGEDIA BURGUESA	22
LA RECEPCIÓN DE FRIEDRICH SCHILLER EN ESPAÑA	25
ANÁLISIS COMPARATIVO DE <i>KABALE UND LIEBE</i>	34
CONCLUSIÓN	57
BIBLIOGRAFÍA.....	60

INTRODUCCIÓN

Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwert und Waage und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl (Schiller en «Vom Wirken der Schaubühne auf das Volk», 1784).

Podría resultar fútil abordar, como tantos estudiosos han hecho antes y mejor, el papel de la traducción en el siglo XIX en nuestro país. No obstante, se trata de un tema tan variado, complejo e incluso misterioso que he estimado que todavía podía exprimirlo y rescatar algo que resultara útil para futuros investigadores.

La idea para este trabajo surge del interés por conocer el periplo de una obra concreta en el proceso de su adaptación no sólo a otra lengua, sino a otra cultura; teniendo en una mano el original y en la otra la traducción, rozando con la yema de los dedos una palabra y su correspondiente. La magia que se desprende entonces de esta tensión entre dos lenguas es la que ha dado vida a este análisis y la que espero, haga este trabajo tan interesante tanto para mí como para sus lectores.

La combinación entre el interés traductológico que despertaron en mí las traducciones de *Kabale und Liebe* y el grado de Lenguas Modernas y sus Literaturas en el que se enmarca el estudio permite hacer de este trabajo un análisis completo y transversal de la obra y de los fenómenos que documenta. En estas páginas he tratado de dar cuenta de las consecuencias que una o varias traducciones pueden desencadenar en la dimensión social y cultural. Este trabajo bebe de los estudios de la escuela de la manipulación, es decir, que su punto de partida es la profundización en las traducciones de una misma pieza con el objetivo de encontrar los puntos donde éstas difieren o coinciden con el original. Es en ese punto donde se desenvuelve esta doble perspectiva que aporta, en las acertadas palabras de la tutora de este estudio, una mirada jánica al trabajo y que, a pesar de estar anclada en un grado de lengua y literatura no teme echar la vista hacia otros territorios.

Ha sido también una elección basada en mi propio recorrido académico, pues una vez finalizado el grado de Lenguas Modernas y sus Literaturas con Maior en alemán y Minor en inglés, que me ha permitido adquirir conocimientos en ambos idiomas tanto en el

campo de la literatura como en el de la lingüística, me propongo continuar mis estudios en el área de la traducción editorial. Este trabajo ha sido, por tanto, la primera toma de contacto con este ámbito, además de una oportunidad para, no sólo profundizar en lo aprendido durante la carrera, sino también abrir la puerta hacia un nuevo campo de estudio.

Este trabajo consta de dos partes, la primera de ellas es el resultado de una exhaustiva revisión bibliográfica que sirve de primer escalón para llegar a la segunda parte, un análisis comparativo. Este análisis se ha realizado mediante la comparación de cuatro traducciones distintas de la obra *Kabale und Liebe* de Schiller.

En las primeras páginas de este trabajo he pretendido aportar un contexto histórico, social y cultural que sirviera de puente para el análisis comparativo. Por esta razón, en el primer epígrafe vamos a encontrar un esbozo de las relaciones literarias entre España y los países de lengua alemana durante el siglo XIX que nos permite tener una visión general de los principales intercambios culturales, así como conocer en qué situación y condiciones recibimos la literatura alemana durante la época que nos ocupa.

El siguiente punto tiene como objetivo trazar un mapa de la historia de la traducción en España durante el siglo XIX de manera que podamos conocer con mayor detalle el canon traductológico que se impone en esos momentos y hacernos una idea de cómo se va a traducir la obra *Kabale und Liebe*, tomada como paradigma para ilustrar la traducción del drama alemán en España y, por tanto, ingrediente principal de este estudio. Como no podemos dejar de lado el contenido social y cultural que lleva intrínseco *Kabale und Liebe*, era necesario incluir también un epígrafe sobre la tragedia burguesa, de manera que nos acercáramos a esa dimensión social que va a tener también reflejo en el análisis. Con el fin de ir delimitando cada vez más el camino hacia el análisis comparativo he introducido un capítulo que se centra en la recepción y traducción de Friedrich Schiller. Qué obras llegan primero, quién se encarga de traducirlas o cómo influye en la literatura española son preguntas que he intentado responder en ese epígrafe.

Todos estos puntos nos conducen finalmente al análisis, donde desgranamos de manera ejemplar algunos pasajes de *Kabale und Liebe* y sus correspondientes traducciones que resultan relevantes para el estudio. La obra en cuestión se tradujo en cinco ocasiones durante el siglo XIX, cuatro de estas traducciones son las que conforman el corpus para el análisis: la realizada por José Fernández Matheu (1869), la de Antonio Hurtado (1872), la de Eduardo de Mier (1882) y la de José Yxart (1882).

Los resultados del análisis y las impresiones derivadas de ellos se recogen finalmente en un capítulo conclusivo que pretende cerrar el trabajo enmarcándolo en las corrientes polisistémicas que tan interesantes pueden resultar al estudiar el impacto cultural, social y literario de una traducción.

Para la confección de este trabajo ha sido vital el manual *Historia de la traducción en España* (2004) de Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, por ser un estudio verdaderamente completo que permite a su lector formarse una idea más que general sobre las diferentes etapas que ha vivido la traducción en nuestro país. La labor de investigación llevada a cabo en el ejemplar *Schiller y España* (1978) por Herbert Koch y Gabriele Staubwasser me ha brindado también unos conocimientos esenciales para comprender la recepción de Schiller en España. De bibliografía en alemán he de destacar el manual *Deutsche Literaturgeschichte* (2008), una extensa colaboración entre autores como Wolfgang Beutin, Peter Stein, Volker Meid o Klaus Ehlert que realizan un repaso a toda la historia de la literatura alemana; para este trabajo han sido especialmente útiles los capítulos *Aufklärung* y *Kunstepoche*, ambos de Inge Stephan. Por último, quiero destacar el volumen *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario* (1997) de André Lefevere por su concisión a la hora de abordar un tema tan complejo como la manipulación y la reescritura.

A estos títulos fundamentales se han añadido otros ensayos y artículos, todos los cuales aparecen recogidos en la bibliografía final de este trabajo. Destaco el artículo *El primer traductor conocido del «Don Carlos» de Schiller: Karlsruhe, 1837* (1996-97) de Cáceres y Martín-Gaitero para la *Revista Hieronymus Complutensis*, donde rescatan las bibliografías de traductores como José Yxart o Eduardo de Mier cuya labor fue decisiva en la intelectualización de España y que quizá no gozan del reconocimiento que merecen. Ese ha sido también uno de los motivos personales que impulsaron la elección de este tema de estudio. El papel del traductor queda en muchas ocasiones a la sombra del original. Este análisis aspira también a dar voz a aquellos que hicieron posible que otros disfrutaran, por ejemplo, del teatro alemán. En este sentido, considero que este estudio podría ampliarse y llevar a la luz también la labor de directores, actores, compañías, escenificación... algo que por el formato del trabajo no he podido abordar de la manera que merecería, pero que seguro aportaría interesantes conclusiones.

Para finalizar este capítulo introductorio me gustaría desarrollar en pocas palabras cuál ha sido el recorrido desde la idea de partida hasta lo que presento hoy en estas páginas. El primer planteamiento del trabajo partía de observar hasta qué punto podía variar y

metamorfosear un texto original en el proceso de traducción. En especial un texto dramático, pues ya de por sí plantea dificultades añadidas (representabilidad, oralidad, escenificación) a la ya de por sí compleja traducción literaria. Además, escoger dos culturas tan distanciadas geográfica e idiomáticamente como la alemana y la española planteaba un reto todavía más interesante. Desde este primer esbozo fue construyéndose un análisis más complejo al ampliar el corpus objeto de estudio y observar que la toma de decisiones en el proceso de traducción podía estar motivada por factores políticos, editoriales, culturales... y que a su vez podía desencadenar fenómenos extratextuales. Fue entonces cuando los preceptos de la escuela de la manipulación asumieron un papel relevante no sólo para el estudio sino para mi posible línea de investigación futura.

LAS RELACIONES LITERARIAS ENTRE ESPAÑA Y LOS PAÍSES DE HABLA ALEMANA EN EL SIGLO XIX

Es necesario esbozar el telón de fondo europeo en lo que se refiere a la cultura en el siglo XIX para comprender el devenir que tomó España durante esta época. Y es que, mientras en territorios como Alemania o Inglaterra se experimentó una efervescencia intelectual, España se vio envuelta en una crisis política que tenía su origen en la invasión napoleónica. Por lo que, aunque el torrente cultural durante el siglo XIX en Europa es increíblemente extenso y variado: el final de la Ilustración, en Alemania el *Sturm und Drang*, el Romanticismo, el Neoclasicismo... A España llega todo ello con cuentagotas y tarde, y la mayoría de las veces tamizado por el filtro francés. Aun así, resulta una época prolífica que también deja autores y obras de gran importancia para la historia literaria de nuestro país; por ejemplo, Moratín, el Duque de Rivas, Larra o Martínez de la Rosa, entre otros (Thatcher, 1996).

El contacto más directo entre España y los territorios de habla alemana viene dado a través de los intelectuales exiliados españoles, que vieron en Europa un lugar donde refugiarse de la censura y donde proyectar una literatura acorde con las nuevas corrientes artísticas que gozaban de su máximo esplendor a comienzos del siglo XIX.

La obra clave que abre la puerta a la relación entre España y la cultura teutona es *D'Allemagne* (1810) de Madame de Staël. Su labor de divulgación permite que varios intelectuales entren en contacto con las grandes obras del momento y sus respectivos

autores *Werther* (Goethe), el *Mesías* (Klopstock) o *Das Lied von der Glocke* (Schiller) (Pegenaute, 2004: 326). Y que, a su vuelta a partir de 1833, sean estos intelectuales los que asuman la tarea de dar a conocer igualmente los tesoros que no aparecían hasta entonces en los mapas.

No obstante, ya en 1814 bajo el reinado de Fernando VII alzaba la voz la figura de Nicolás Böhl de Faber, hispanista alemán tremendamente embaucado por la literatura del Siglo de Oro y, en especial, por Calderón de la Barca. En septiembre de 1814 publica en el *Mercurio Gaditano* la traducción de un extracto del discurso del alemán August Wilhelm von Schlegel *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809) con el título *Sobre el Teatro Español*, donde trataba en parte la calidad de la literatura española. Este extracto “supone un alegato a favor del nacionalismo” (Pegenaute, 2004: 326) y el comienzo del debate entre Böhl de Faber y Antonio Alcalá Galiano y José Joaquín de Mora. Es además un punto de inflexión para la entrada de los preceptos románticos en nuestro país: “A partir de estos postulados de inspiración germana (lo monárquico, lo heroico, lo tradicional, etc.), claramente opuestos al espíritu neoclásico francés, se fragua en España lo que se ha dado en llamar “Romanticismo histórico” (Pegenaute, 2004: 326). En *Sobre el Teatro Español* tanto Schlegel en el original como Faber en su traducción advierten a España de los peligros de las corrientes modernas y tratan de proteger a la nación de Calderón de la “enfermedad” que acecha a Europa:

Los españoles que han abandonado su género nacional hacen mucho caso de los dramas naturales de Moratín. Pero las demás naciones no tienen que envidiarles unas composiciones sin poesía, tan comunes entre todas ellas. Cuando las circunstancias exteriores, sea una censura arbitraria, ó sea el mismo apego de la mayor parte de los habitantes de un país á sus hábitos nacionales, se oponen á la introducción de lo que se califica de progreso del entendimiento humano entre los vecinos, sucede que las buenas cabezas se prendan de aquellos frutos prohibidos, y se empeñan con tenacidad en ciertos errores literarios, al tiempo que ya no son de moda en otras partes. Hay enfermedades del entendimiento tan epidémicas, que no se puede librar de ellas una nación, sino por la inoculación. Tal es la filosofía moderna. Los españoles parecen haberse libertado con solo unas viruelas volantes ó locas, mientras que las señales de una irrupción maligna desfiguran las fisonomías de las demás naciones (Böhl de Faber, 1814: 9).

La polémica entre Böhl de Faber y sus detractores se extiende largamente en el tiempo. En 1818 respondía con contundencia Alcalá Galiano en *Crónica Científica y Literaria*: “En verdad que mueve más a indignación que a risa la malicia del criticastro alemán al recalcar tanto sobre el gusto francés. ¿Querrá, acaso, despertar odios políticos, terminados ya con la causa que los motivó?” (Carnero, 1982: 313) Y es que la politización de la polémica literaria propulsó una tensión ideológica que propició que muchos intelectuales como Goya fueran tachados de afrancesados, lo que para Böhl de Faber y sus acólitos era sinónimo de antipatriota y exacerbado europeísta.

Pese a los esfuerzos de Böhl de Faber no será hasta las décadas treinta y cuarenta cuando el Romanticismo se instale plenamente en España (Pegenaute, 2004). Estas fechas coinciden con el fin del reinado de Fernando VII y la consecuente suavización de la censura. Como se ha mencionado antes, los intelectuales que habían estado bebiendo de todos los movimientos artísticos europeos retornan a España y traen consigo un nuevo planteamiento artístico y social “La vuelta de intelectuales (...) favorece la introducción en España de un sentimiento que en buena parte de Europa se hallaba ya plenamente implantado” (Pegenaute, 2004: 321). El sentimiento al que se alude en la cita anterior es el Romanticismo. La génesis de este movimiento tiene lugar en los territorios alemanes, pero pronto alcanzó Inglaterra y Francia y es a través de este último por el cual llega a nosotros, algo que veremos con mayor profundidad en el tercer epígrafe de este trabajo. Una vez superado el régimen de Fernando VII y con los intelectuales de vuelta en su patria, la polémica literaria y política entre Böhl de Faber y de Mora se torna en un paradigma social que divide la nación en dos bandos: por un lado, el de los que abogan por una modernización de una España que todavía no se ha sacudido la capa de polvo fernandina: “En 1833, el regreso de los intelectuales españoles que vivían en el exilio sirvió para que nuestro país se incorporara al Romanticismo” (Pegenaute, 2004: 377). Por otro, el de aquellos que se anclan en el pasado, echando la vista hacia la España dorada bajo una actitud proteccionista y aislacionista. Esta polarización vivirá incluso hasta finales de siglo, dejando huella en la actividad intelectual: “La miseria intelectual española era producto del aislamiento en el que el país se encontraba” (Bernecker, 2000: 146). Ello era así pese a los intentos de figuras de renombre como Unamuno, quien indicaba que “España aún debe ser descubierta, y sólo los españoles europeizados podrán descubrirla (...) nuestro deber es europeizar, saltar de cabeza hacia el pueblo” (Bernecker, 2000: 146).

En la década de 1840 tiene lugar en España un punto de inflexión para la relación entre España y Alemania. Julián Sáenz del Río trae consigo desde el territorio teutón la filosofía de Christian Friedrich Krause, dando comienzo al krausismo en España y colmando “las inquietudes de un selecto círculo intelectual deseoso de aunar el racionalismo con la espiritualidad, luchando así contra la intransigencia de la religiosidad tradicional más autoritaria” (Pegenaute, 2004: 452). Si bien ya desde comienzos de siglo habían llegado a nuestro país obras alemanas como *Werther* o *Kabale und Liebe* fue con esta nueva corriente filosófica cuando finalmente se abre la puerta de la libertad intelectual (Koch, 2004), permitiendo la interiorización de autores clave como Schiller.

Este punto es esencial, pues encontramos en la sociedad de la España de 1840 una sociedad cuya europeización había sido interrumpida, pero que sin embargo luchaba por colocarse a la misma altura que el resto de Europa.

Por ello apremiaba la necesidad de saciar la sed cultural y, más importante, que se *entendieran* los aires intelectuales que soplaban en Europa. Las obras que llegaban a España, aunque con retraso, daban respuesta a una sociedad que había bebido de los preceptos ilustrados y pedía una literatura donde encontrar su propio reflejo. Es importante tener en cuenta los siguientes datos que nos proporciona Ferreras (1973), mencionados por Lafarga y Pegenaute: En la primera mitad de siglo sólo un 6% de la población española estaba alfabetizada y en la segunda mitad únicamente un 20%. La clase media se estaba configurando y necesitaba para ello una ciencia, una filosofía, una literatura, entre otras especialidades, de las que nutrirse. Ya en los años 30 existían espacios como los “gabinetes de lectura” o “bibliotecas circulantes” donde acceder a la literatura (Pegenaute, 2004). Este mismo sistema se había aplicado con anterioridad en los países de habla alemana dando respuesta a la nueva configuración social. Las sociedades de lectura resultaron tremendamente útiles a la recién surgida burguesía; los *Lesebibliotheken* y *Lesekabinetten* permitían el intercambio de ideas con el fin de trascender a lo político:

Sie (die jüngste deutsche Literatur) hatte entschiedenen Gebrauchswert und erlangte immer größere Wirkungsmöglichkeiten. Es wurde viel gelesen, nicht nur weil der Lesekreis sich wegen steigenden Alphabetisierungsgrades und Wohlstandes erweiterte, sondern weil das Lesen einer aufstrebenden Klasse Orientierungen vermittelt (Stein, 2013: 250).

De esta manera se fraguaba lentamente la operatividad política de un nuevo estrato social, que, aunque con restricciones y en un primer momento únicamente en el ámbito cultural, forjaría una importancia clave para el devenir europeo del siglo siguiente. Es por ello lógico preguntarse qué literatura, qué autores y de qué manera llegaban a España.

La mayoría de las obras que se traducen al español tiene como objetivo el proyectar una imagen en la cual los españoles puedan ver en mayor o menor medida reflejada la propia situación de su país (Aymes, 2002). Durante el siglo XIX llegan a España los autores cuyos nombres resonaban por encima de los demás en Europa; por ejemplo, Goethe, Klopstock o Schiller por la parte alemana o Shakespeare, Byron o Scott en literatura anglosajona. Estos autores son estudiados como románticos en España, aunque para cuando llegan a nuestro país algunos han atravesado ya otras fases literarias.

En efecto todos los autores clásicos verdaderos dejan en sus obras el color de las épocas en que vivieron, y en este sentido son románticos por sus tiempos Homero, Píndaro, Virgilio, &c. y lo son entre los modernos, Dante, Camoens, Shakespeare, Calderón, Schiller y Byron. El carácter principal del estilo de los románticos propiamente dichos (que son los modernos después de la lengua romanza) consiste en un colorido sencillo, melancólico, sentimental, que mas interesa el ánimo que la fantasía (*El Europeo*, 1823: 50).

Esta percepción romántica de estos autores tiene su explicación en las obras que se reciben. En el exilio muchos intelectuales practicaron la traducción de algunas de las obras más notables, por ejemplo, en la primera mitad del siglo XIX, *Werther* se había traducido en tres ocasiones (Pegenaute, 2004) mientras que la primera traducción de *Kabale und Liebe* data de 1800. A lo largo del siglo XIX aparecerán otras cuatro ediciones que serán objeto de análisis de este trabajo.

Muy diferente será la cronología¹ de traducciones de obras como *Wilhelm Meisters Lehrjahre* que tendrá que esperar a 1879 para ser traducida por primera vez en la *Revista Europea* (Pageard, 1958).

¹ Puede encontrarse un listado cronológico de publicación de las obras Goethe en España en Pageard, R. (1958). *Goethe en España* (Vol. 15). Consejo superior de investigaciones científicas. Así como un listado sobre las obras de Schiller en Koch, H., y Staubwasser de Mohorn, G. (1978). *Schiller y España*. Ediciones Cultura Hispanica del Centro Iberoamericano de Cooperación.

Las obras de estos autores europeos, aunque en mayor medida los alemanes por ser la semilla del Romanticismo en Europa, sirven de impulso para construir una literatura nacional, no sólo porque las obras que se traducían tenían un marcado tono patriótico, hijo del Romanticismo, sino porque estas traducciones motivaron las refundiciones, versiones y adaptaciones que conformaron un corpus nacional más amplio que el que existía hasta entonces.

Durante el siglo XIX, pero en especial a partir de la década de 1860, surgen varias revistas como respuesta a un nuevo tipo de consumo cultural exigido por la nueva configuración social. La accesibilidad y rapidez de este nuevo medio permite la divulgación de las nuevas corrientes europeas de manera mucho más eficaz, ejemplo de ello es la afloración de revistas como la ya mencionada *El Europeo o Semanario Pintoresco Español*, entre otros. No obstante, existe una revista de la que no podemos dejar de hablar en mayor profundidad por su importante labor de divulgación de la cultura alemana: *La Abeja*. Esta revista de origen catalán se editó desde 1862 hasta 1870. Se conoce a Antonio Bergnes de las Casas como su fundador principal. No obstante, esta revista fue el fruto del trabajo de una Sociedad Literaria formada por intelectuales admiradores de la cultura teutona entre los que podemos nombrar al doctor en Medicina D. Miguel Guitart y Buch, el catedrático de Mineralogía y Zoología D. Antonio Sánchez Comendador y el catedrático de Física D. Antonio Rave y Juan Font y Guitart, además, claro, de Bergnes de las Casas (Cubría y Hübner, 2001).

El propio nombre completo de la revista indica el talante germanófilo de la misma. *“Revista científica y literaria ilustrada principalmente extractada de los buenos escritores alemanes, por una sociedad literaria”* (Cubría y Hübner, 2001: 96).

La revista recoge artículos científicos de todos los campos con el objetivo de la ya mencionada tarea de divulgación, de hecho, Alexander von Humboldt, naturalista alemán de incalculable importancia para la comunidad científica no sólo es el autor con el que comienza el primer tomo de la revista (Cubría y Hübner, 2001), sino que será traducido en sus páginas en más de una ocasión.

Sin embargo, para el presente análisis tiene mayor relevancia la divulgación literaria.

En el trabajo *“La Abeja (1862-1870) y La Recepción de la Literatura Alemana en España (I). Presentación e Índices parciales de la Revista”*, por María José Cubría de Miguel y Daniel F. Hübner, encontramos un índice detallado tanto de las obras y autores que fueron incluidos en la revista como de sus respectivos traductores. Por citar algunos de los nombres más relevantes del ámbito alemán: Bodmer, Eckermann, Gerstenberg, Gessner,

Goethe, Grimm, Heine, Klopstock, Lessing, Schiller, Schleiermacher o Tieck (Cubría y Hübner, 2001). La divulgación de Schiller a través de esta revista por el traductor José Fernández Matheu nos interesa especialmente por la naturaleza de este trabajo y será analizada de nuevo en el punto cuatro.

A partir de la década de 1870 comienza en España el verdadero periodo de germanofilia, esta vez sin el arbitraje de Francia (Koch, 1978); una tendencia que se mantendrá incluso hasta las primeras décadas del siglo siguiente.

LA TRADUCCIÓN EN EL SIGLO XIX EN ESPAÑA

El escenario político español que da la bienvenida al siglo XIX no sólo no ayudó a que España se sumase a los movimientos culturales que impregnaban Europa, sino que los retardó, y condenó consecuentemente a nuestro país a ser una nación atrasada; al menos durante la primera mitad de siglo:

El retraso respecto a otras naciones se hace evidente si tenemos en cuenta que en 1832 habían fallecido Scott y Goethe, dos de los más genuinos representantes del movimiento (romántico) en Gran Bretaña y Alemania, respectivamente, y si consideramos que en Francia e Italia había alcanzado ya su máximo esplendor (Pegenaute, 2004: 321).

Como se ha señalado en el epígrafe anterior, la férrea censura de Fernando VII impidió a la mayoría de los españoles disfrutar de Shakespeare o llorar la muerte de Goethe, entre otros acontecimientos. Y no fue hasta la muerte del monarca en 1833 cuando las fronteras se abrieron y pudieron entrar todas las influencias que se habían estado fraguando en Europa desde finales del siglo XVIII. La vuelta de los exiliados a España con los bolsillos llenos de ideas, aires extranjeros y con el objetivo de actualizar a la nación de Cervantes, agiliza el proceso de “intelectualización” de la España del siglo XIX.

Con este fin en mente no es de extrañar entonces que se recurriera a la manera más fácil y rápida de modernizar la vida cultural española: volver la vista a Francia, que “jugó un papel hegemónico en la Europa del siglo XVIII en el ámbito cultural” (Lafarga, 2004: 210).

El espíritu ilustrado ya había dado cuerda al sistema de traducciones en España como respuesta al ansia de ampliar los conocimientos y el saber, pues la traducción es, en su esencia, un “vehículo cultural” (Lafarga, 2004). Este factor, sumado a la urgencia de alcanzar al resto de Europa dio lugar al “furor traductoresco”², una expresión acuñada por José María Carnerero ya en 1831 en *Cartas Españolas* y utilizada en varios manuales de traductología para ilustrar el acontecimiento que se explica a continuación.

Durante este siglo y, en especial durante su primera mitad, la traducción no goza de una definición ni tampoco de unos preceptos, por lo que nace de la labor traductológica del momento una sarta de interpretaciones, versiones y traducciones que más se acercarían a una obra completamente nueva que a lo que hoy el público en general denomina y entiende como “traducción”. Esta afirmación refleja además otro hecho preocupante y es que la falta de una ley de derechos de autor, entre otros factores, permitía la traducción de obras o bien sin especificar el nombre del autor o bien, el nombre del traductor. Ambas prácticas contribuyen a una forzosa imprecisión a la hora de estimar el número de traducciones, traductores y obras originales que cruzaron la vida cultural de nuestro país durante el siglo XIX. Esto no hace sino facilitar que la labor traductológica se empañara. En este punto y en vistas de evitar confusión en las siguientes páginas, me propongo definir algunos términos del campo de la traducción que nos serán útiles para entender el objetivo del trabajo. He estimado tomar las definiciones de J.C. Santoyo, recogidas algunas por Jorge Braga Riera en “¿Traducción, adaptación o versión?: marea magna terminológica en el ámbito de la traducción dramática”, pues marca una línea divisoria clara entre adaptación y versión, algo difícil de ver en otros estudios o incluso en muchos asumidos como el mismo término. Por un lado, Santoyo entiende que el objetivo de la “adaptación” es el siguiente:

Naturalizar teatro en una nueva cultura meta [...]; acomodar, adecuar y ajustar particulares a las expectativas de un colectivo distinto, separado del primero por un amplio *gap* sociocultural de tiempo o espacio, o de ambos a la vez. El adaptador salva este distanciamiento y reduce el *handicap* previsible de recepción en la audiencia meta [...]. Adaptación, pues, pero a un nuevo código

² Dicho término puede encontrarse, por ejemplo, en *Concepción Palacios y Alfonso Saura (eds.), Neoclásicos y románticos ante la traducción, Murcia, Universidad de Murcia, 2002* y José Luis González Subías *Profesionales de la traducción teatral en España a mediados del siglo XIX*. En *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*. Peter Lang, 2006. p. 247-258.

cultural: nunca *rifacimento*. Cuanto se haga al otro lado de esta frontera transgrede por fuerza los derechos del autor y de los espectadores, y (lo que es peor) traiciona radicalmente la idiosincrasia del original. Cuanto se haga más allá de esta demarcación ha de reconocerse como tal y responde mejor a consideraciones posteriores sobre la reescritura o adaptación libre (Santoyo 1989a: 104 citado en Braga, 2011).

Es decir, dentro de “adaptación” entenderíamos todo el proceso de adecuación de un texto original a la cultura meta con el fin de hacerlo accesible a un nuevo público.

Por otro lado, “la traducción dramática con miras exclusivamente escénicas («performance-oriented») encuentra su prototipo ideal en lo que se conoce como *versión*” (Santoyo, 1989a: 102). Este término estaría reservado, entonces, a las adaptaciones cuyo fin es la puesta en escena.

Otro término que no podemos dejar de incluir en estas páginas es el de “adaptación libre” por su recurrente práctica durante el siglo XIX. El traductor “se desvincula del texto, forma y parámetros culturales para, sin soltar del todo las amarras que lo unen a él, proceder a tales modificaciones que bajo muchos aspectos el producto resultante no equivale ya a aquel del que deriva” (Santoyo, 1989a: 105) y que puede llegar a rozar peligrosamente el plagio cuando no existe “un motivo aparente que impida una adecuada receptibilidad escénica del original en versión o adaptación simple” (Santoyo, 1989a: 107).

Por la naturaleza y evolución de este trabajo me es necesario también definir el término de “reescritura”. La escuela de la manipulación entiende que la reescritura engloba la traducción, la historiografía, las antologías, la crítica y la edición, así como las adaptaciones de cine y televisión (Lefevere, 1997). El campo que nos ocupa, el de la traducción, ha sido según la escuela de la manipulación considerado por los enfoques más tradicionales “como algo inferior, sin reconocer a los textos traducidos como parte integrante del corpus de los textos literarios” (Hurtado, 2001: 560). Su planteamiento es la homologación del original y la reescritura como entidades autónomas y de mismo valor literario. En este trabajo se tratará igualmente de poner de relieve este valor que pueden tener las traducciones por lo que se recurrirá en varias ocasiones al término “reescritura” y “reescritor” al hablar de traducciones y traductores.

Otro hecho destacable que dificulta el control sobre cómo y qué se traduce es que muchas de las traducciones nacen de la labor que realizaron los intelectuales exiliados desde

países como Francia o Inglaterra. Lafarga y Pegenaute exponen algunos datos relevantes que toman a su vez de Ferreras (1973): Se estima que durante la primera mitad del siglo XIX se tradujeron al castellano entre 550 y 600 novelas, de las que al menos 323 se publicaron en España (171 en Madrid, 76 en Barcelona, 52 en Valencia y el resto en un total de diez ciudades) y 226 en el extranjero (en su mayoría en Francia) (Pegenaute, 2004). Aguilar Piñal también nos ofrece una categorización del origen de las obras traducidas:

[...] estimaba en unos 1.200 los títulos traducidos de lenguas modernas europeas -excluyendo, pues, el latín y el griego clásico-, y establecía la siguiente distribución: 65% aproximadamente procederían del francés, un 23% del italiano, un 7,3% del inglés, un 3,7% del portugués y un 1% del alemán (citado en Lafarga, 2004: 210).

Gracias a estos datos podemos inferir que la mayoría de las traducciones parten de originales del francés o de obras ya traducidas a este idioma. La influencia cultural francesa se debe principalmente a dos factores: por un lado, la cercanía geográfica, y, por otro, la facilidad que supone el parentesco lingüístico del idioma. Además de la anteriormente mencionada importancia de Francia durante el siglo XVIII en el plano cultural. Una vez superada la censura absolutista estos elementos precipitan la llegada de obras de forma continuada y además permiten a nuestro país mantenerse actualizado respecto a los movimientos y fases culturales europeas.

Tanto es así que las traducciones, en su mayoría del francés, superan a las creaciones propias, lo que a muchos intelectuales preocupa. Jean René Aymes destaca una cita de Ramón de Mesonero Romanos extraída del *Semanario Pintoresco Español* que pone de manifiesto el punto al que llega este fenómeno: “La manía de la traducción ha llegado a su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación “traducida” (Mesonero Romanos, 1842: 228 citado en Aymes, 2002: 37)

Y es que ni la labor traductológica exacerbada ni la intermitente censura favorecían un corpus de obras españolas representativas del siglo XIX y se temía que el número de traducciones superara al de originales.

En la crítica al estreno de la obra teatral *Mi Empleo y Mi Mujer* que aparece en la *Revista Española* se puede apreciar el agotamiento que producía la traducción desmedida: “Comedia en tres actos. Traducción, por supuesto, del francés. Los teatros de París son la

inagotable mina de los nuestros. Eso significa que traducir es harto más fácil que componer originalmente” (*Revista Española* nº 400, 23-11-1834 citado en Aymes, 2002: 39).

Esta cita resalta algo que se ha mencionado anteriormente, esto es, el peligro que suponía primero, que cualquier persona con conocimientos medios de francés se lanzara a la traducción de una obra literaria y, segundo, que consecuentemente las obras de destino resultaran imprecisas o incluso demasiado alejadas del original.

El proceso traductor encontró además otra disyuntiva. Afrontar la cuestión de cómo se va a traducir una obra pasaba por reflexionar qué necesitaba y qué pedía el lector al que iba dirigida la traducción. El efecto de extrañeza, es decir, el reconocer lo extranjero dentro de la obra no resultaba tan atractivo como encontrar en la obra una naturaleza similar o igual a las que pudieran encontrarse entre el corpus nacional (Aymes, 2002). Era necesario adaptar la obra de tal manera que abandonara en el proceso traductor su esencia extranjera conservando, eso sí, todos los criterios que la habían hecho susceptible a su traducción como podían ser tanto el criterio ideológico como la calidad de la obra. Todo ello, por supuesto, tras haber analizado la rentabilidad de la obra, atendiendo al éxito que había logrado en su país de origen (Aymes, 2002).

Puede intuirse, pues, que, en la disyuntiva literalidad o libertad, los traductores de obras extranjeras tienden a decantarse por la segunda. “La primacía de los valores estéticos sobre cualquier otro en este tipo de obras determina que la finalidad primera que persigue el traductor literario sea hacer accesible el texto extranjero a los lectores españoles y permitirles disfrutar de las bellezas que encierra” (Lafarga, 2004: 216). El fin último es, por tanto, la accesibilidad del público español a las obras y es por ello por lo que se recurre a la “domesticación” de la mayoría de ellas, al menos de aquellas que querían triunfar entre el público. Prima, por tanto, conservar los valores estéticos que hacen destacar la obra y está más que justificado recurrir a las “belles infidèles”, un término que había aparecido ya en el siglo XVII en Francia acuñado por el escritor francés Gilles Ménage para hacer referencia a aquellas obras traducidas que a pesar de ser bellas eran el resultado de haber sido infiel al texto original (Graeber, 2007).

Toda traducción tiene una razón de ser, una finalidad y un destinatario. El traductor es un intermediario que traduce para quien no conoce la lengua y, generalmente, tampoco la cultura (Hurtado, 2001); es el caso, por ejemplo, de la mayoría de los autores alemanes cuyas obras llegan a España desde finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. La cultura y lengua teutona resulta todavía extraña para los españoles, a pesar de los

esfuerzos de Nicolás Böhl de Faber y es por ello por lo que los traductores allanan el camino del lector en la medida de lo posible.

En el contexto del siglo XIX y con el campo de la traductología todavía por explorar en profundidad podemos encontrar un ensayo clásico de Schleiermacher con el título *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (1813) en el que se afirma que todas las traducciones se reducen a dos métodos de partida: o bien se acerca al lector hacia el autor o bien se acerca al autor hacia el lector (Schleiermacher, 1813). El factor que ambos tienen en común es la pérdida de algunos matices del texto original, ya sea porque el lector no puede comprenderlos o porque el traductor ha decidido eliminarlos. En el primer caso el lector se hallará en mayor o menor medida desorientado al caminar por una traducción que reconoce extranjera y no estará capacitado para desentrañar la riqueza que el texto original ofrece. En el segundo caso será la obra original la que pierda algo particular en beneficio de favorecer el tono general, es decir, que el lector pueda disfrutar de la belleza general que la obra tiene que ofrecer.

En la obra central para este estudio, *Kabale und Liebe*, podemos apreciar un ejemplo de ello. En la primera escena del segundo acto se puede leer la siguiente intervención:

SOPHIE. Wenn Sie sich unpässlich fühlen, Mylady – berufen Sie Assemblee hier zusammen. Lassen Sie den Herzog hier Tafel halten, oder die l’Hombre-Tische vor Ihren Sofa setzen. Mir sollte der Fürst und sein ganzer Hof zu Gebote stehn, und eine **Grille im Kopfe surren**³?

La expresión “Grille im Kopfe surren” forma parte del lenguaje metafórico y el lirismo característico de la obra. No obstante, puede plantear dificultades en su traducción pues no existe una expresión equivalente en español que pueda mantener el juego de palabras del original.

³ El *Bedeutungsentwicklung unseres Wortschatzes* nos ofrece una definición de lo que podría significar esta singular expresión. Los grillos fueron ya desde el siglo XVI un sinónimo de “wunderliche Idee” o fantástica ocurrencia o idea. No obstante, el significado original se acerca más a “unangenehme Eigenheit”, es decir, una particularidad o rasgo desagradables. La edición de Reclam consultada indica que, en este pasaje, *Grille* tiene el significado de “schlechte Laune”, más cercano al significado original.

https://books.google.es/books?id=cJWyDgAAQBAJ&pg=PA66&lpg=PA66&dq=grille+im+kopfe+surren&source=bl&ots=2y1vBIOJPQ&sig=ACfU3U1Z-IbYiJG-GNaschPGZgMkg9Qy5Q&hl=es&sa=X&ved=2ahUKewjc_82v5efoAhUC8BoKHddbD6wQ6AEwAnoECAoQNq#v=onepage&q=grille%20im%20kopfe%20surren&f=false

Los traductores proponen lo siguiente:

(YXART) SOFÍA... **y me pasara un capricho por el magín...**

(MATHEU) SOFÍA... **y que se me ocurriese un capricho!**

(DE MIER). SOFÍA... **y me pasase por la imaginación algún capricho...**

La complejidad de traducir este pasaje conduce a una amputación de sentido con el fin de que, al menos, se mantenga el significado literal.

Los traductores del siglo XIX en España comprendían el dilema al que se enfrentaban y se decantaron por la opción que resultaba más lógica en el momento. Llevar al autor hacia los lectores españoles garantizaba un mayor éxito que traducir una obra para un grupo reducido de intelectuales. A esto se le suma un principio básico de la actividad traductora: no se trata de plasmar la cobertura lingüística, sino la intención comunicativa que hay detrás de ella (Hurtado, 2001).

La inclinación hacia la traducción crece a medida que las obras extranjeras comienzan a tener más éxito que las originales, así como el hecho de que, como señalábamos en páginas anteriores, resultaba más rentable traducir que escribir. De manera que mientras a principios de siglo la traducción era considerada una actividad de segundo orden y los traductores ni siquiera firmaban o utilizaban un pseudónimo, a comienzos de los años treinta esta labor no sólo ofrecía mayor recompensa, sino que los traductores se enorgullecían de su trabajo y firmaban sin tapujos o incluso omitían el nombre del autor original (Pegenaute, 2004). Para ilustrar este fenómeno Luis Pegenaute recurre reiteradamente a la obra teatral *La pata de cabra*, atribuida ilegítimamente a Grimaldi, quien se limitó a adaptar la obra *Le pied de mouton* de Martainville.

Tomando las palabras de Juan Gabriel López Guix (2018), que bien nos sirven para el siglo que nos ocupa, el traductor siempre goza de una cierta licencia que le permite trasladar lo que él mismo ha percibido en su lectura. De tal manera que no es de extrañar que encontremos a lo largo del siglo XIX cierta desviación de la traducción en comparación con la obra original y, más aún, haciéndolo desde una práctica carente de normas o patrones.

EL TEATRO EXTRANJERO SOBRE LOS ESCENARIOS ESPAÑOLES

El teatro es, por su propia naturaleza, un arte bidimensional. El receptor de la obra teatral puede acceder a esta desde dos planos, uno individual (la lectura) otro colectivo (en forma de representación teatral). Esta es una característica esencial del género dramático que exige al proceso de traducción unas consideraciones especiales. Como señala Fernández (2018, 181):

A la hora de abordar la singularidad de la traducción teatral, partimos de que el teatro tiene, por esencia, una doble vertiente: textual y espectacular, que identificaremos con su dimensión horizontal y vertical, respectivamente. La finalidad del texto teatral es saltar de la página al escenario, ganar verticalidad, y solo entonces culmina el proceso dramático.

Bien es cierto que la motivación para la traducción de una obra teatral puede no ser siempre su representación, pero, en palabras de Fernández (2018, 185), “creemos también que al traducir teatro siempre proyectamos mentalmente el discurso hacia un espacio escénico, probamos opciones ensayando la palabra en su materialidad acústica, tomamos decisiones en función de condicionantes impuestos por el marco de representación”. En este sentido existen además factores que se deben tener en cuenta a la hora de traducir teatro como son la representabilidad (*Spielbarkeit*), “marcado por la «progresión rítmica» de la obra” (Snell Hornby, 1984, 106, citado en Fernández, 2018, 187) o la «pronunciabilidad» (*Atembarkeit*), la construcción del personaje a través de su discurso (Fernández, 2018). A ellos se le une también el estilo:

The first principle of play translation is style. [...] style is that which causes a play to sound as if it had originally been written in the target language. A play that sounds like a translation is ipso facto not well translated. [...] the language must fall easily and familiarly on the ears of the audience (Wellwarth, 1981, 142 citado en Fernández, 2018, 188).

No obstante, y debido a la inviabilidad a la hora de determinar la motivación específica de cada una de las traducciones de *Kabale und Liebe* que componen este trabajo he decidido centrarme únicamente en el plano textual y no tanto en el escénico. Dicho esto, sí es necesario decir que fue esta capacidad de enviar un mismo mensaje a un grupo de espectadores en un mismo momento lo que convirtió al teatro en una herramienta esencial

para la divulgación de valores estéticos, para la denuncia social o para la propaganda política durante el siglo XIX.

El teatro fue durante mucho tiempo un espacio clave y permitió a la burguesía configurarse a través de sus tablas, un factor que por su trascendencia se desarrollará íntegramente en el epígrafe siguiente. Por esta razón encontramos que el “furor traductoresco” del que hablábamos antes tuvo su efecto de manera muy acuciante en el terreno teatral.

El origen inexacto y la cantidad de obras hacen muy difícil dar una cifra para ilustrar el volumen de producciones que pasaron por los escenarios españoles (Rubio, 1983). No obstante, sabemos que, como en otros géneros, casi la mitad de las obras que conformaron la cartelera teatral del siglo XIX eran extranjeras, y en su mayoría francesas.

La otra mitad eran refundiciones, adaptaciones o versiones, por lo que quedó muy poco espacio para las obras originales. Se sabe que entre 1830 y 1850 “casi la mitad de las obras representadas eran traducciones y que éstas estuvieron en cartel más tiempo que el total de las obras puestas en escena” (Menarini, 1982: 751 citado en Pegenaute, 2004: 362). Sólo hace falta recordar cómo se lamentaba Ramón de Mesonero por la falta de obras originales y el exceso de obras traducidas. En 1831, por ejemplo, las tres obras de mayor éxito fueron traducciones: *La expiación*, de origen francés; *No más mostrador*, de Scribe y la ya mencionada *La pata de cabra* (Rubio, 1983).

Aunque las obras francesas inundaron las carteleras españolas, no podemos olvidar los grandes éxitos que cultivaron otros autores como Kotzebue, este último llegando a ser el autor alemán más aplaudido durante la primera mitad del siglo XIX en España, superando incluso a los ya famosos Goethe y Schiller. La obra que encumbró a este autor fue sin duda *Menschenhass und Reue* (1791), una obra sentimentalista traducida al español por Dionisio Solía como *Misanropía y Arrepentimiento*. La obra fue estrenada en 1800 y supuso “un éxito sin precedentes en la escena española” y el asentamiento del sentimentalismo durante la primera década del siglo XIX en España (García, 2008).

En el caso del país teutón los dramaturgos e intelectuales como el ya mencionado Gottsched, Lessing o el propio Schiller se habían encargado de elevar el papel del teatro al de género viable para el cultivo del espíritu del individuo burgués, la *Bildung*. Novelas de formación como *Wilhelm Meisters Lehrjahre* o *Anton Reiser* dan cuenta de cómo las generaciones más jóvenes encontraron en el teatro la vía de expresión para revelarse contra una existencia prediseñada: “Zahlreiche Bürgersöhne strebten zum Theater und

versuchten sich als Schauspieler” (Stephan, 2013: 163). Esta reforma teatral se vertebraba también a través de ensayos como *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* de Schiller que suponen una guía para la nueva forma de hacer teatro.

Las compañías itinerantes formadas por y para burgueses competían contra los *Hoftheater*, es decir, contra el teatro de la corte, reservado para una selecta aristocracia. Entre los objetivos principales de la reforma teatral de Gottsched estaba el elevar este nuevo teatro burgués hasta tal punto de que resultara más interesante, instructivo y ameno que el teatro de la corte.

Esta nueva configuración social implica también un nuevo público que quiere ver en escena lo que desea ver en su vida. En España la burguesía se convierte en una libre empresa de producción teatral, lo que le permite también la difusión de su propia moral (Rubio, 1983). Estos nuevos propietarios privados entraron en guerra con el gobierno por el control de los escenarios. Sin embargo, los teatros generaban grandes pérdidas, lo que disuadía al poder político de sostener todo el peso de un teatro. Aun así, el gobierno “publicaba una serie exorbitante de reglas y decretos con el fin de restringir lo que se consideraban los excesos de la gente del teatro” (Thatcher, 1996: 10). El teatro, pues, no solo escenificó los vaivenes del siglo XIX, sino que fue víctima directa de las intermitencias políticas.

En la primera mitad del siglo XIX y en plena invasión napoleónica la susceptibilidad de una obra de ser traducida recaía en su objetivo propagandístico. Las obras francesas invaden los principales teatros españoles, en ese tiempo el Teatro del Príncipe y el Teatro de la Cruz, ambos en Madrid (Aymes, 2002). Contrariamente a lo que podría pensarse, los teatros no cesan su actividad durante la ocupación francesa, sino que se convierten en canal de divulgación de los preceptos ilustrados que José Bonaparte traía a España (Thatcher, 1996). Se incentivó a los afrancesados a llevar obras de corte ilustrado con el fin de persuadir a los españoles de los beneficios de esta corriente. No obstante, también se llevaron a escena obras de carácter patriótico que escenificaban episodios de orgullo nacional como batallas ganadas o que denunciaban la situación política del momento. De esta manera los madrileños mostraban su apoyo o su condena al nuevo régimen napoleónico a través de la asistencia. Las obras de los afrancesados contaban con muy poco público, sintomático de la opinión de un país (Thatcher, 1996).

La censura fue la respuesta más común durante el siglo XIX. Desde 1800 y hasta 1802 se publicó una colección de seis volúmenes de la mano de la Junta de Reforma con el nombre de *El Teatro Nuevo Español*, cuyo objetivo era catalogar por un lado las obras más

destacadas del año correspondiente, así como publicar una lista negra de obras no recomendadas. La naturaleza de estos volúmenes ha sido estudiada y criticada en varias ocasiones y por varias eminencias del mundo del teatro pues se debe destacar que de las 28 obras recogidas como las más brillantes 22 eran traducciones, y en su mayoría del francés.

En Alemania el ilustre profesor de Leipzig y cabeza de la reforma teatral, Gottsched, ya había establecido de igual forma en el siglo XVIII la superioridad del teatro clásico francés por su respeto a las tres unidades y había incentivado la producción de obras atendiendo a estos modelos.

Maßstab für Gottscheds Reformbemühungen war das klassizistische französische Drama, das er mit eigenen “regelmäßigen” Schauspielen, d.h. Schauspielen, die den Regeln entsprechen (gebundene Rede, feste Aktzahl, Einhaltung der drei Einheiten von Ort, Zeit und Raum, der Ständeklausel, usw.) (...) Durch Übersetzung und Überarbeitung vorhandener Stücke, vor allem aus dem französischen, aber auch aus dem englischen Sprachraum, versuchte er, ein dramatisches Modell zu entwickeln, das auch für die Praxis anderer Autoren vorbildlich werden sollte (Stephan, 2013: 164).

Por lo que no es de extrañar que ciertas esferas intelectuales en España se contagiaron de esta francofilia.

El hecho de que una amplia mayoría de las producciones incluidas en *El Teatro Nuevo Español* no fuera de autoría española contrasta de forma evidente con el título de la colección, pues pareciese dar a entender que la colección iba a centrarse en obras nacionales y originales, aunque bien es cierto que las obras de mayor éxito en las carteleras eran traducciones, versiones o adaptaciones de obras francesas. Por otro lado, levanta ciertas sospechas el hecho de que las obras censuradas proviniesen en una vasta mayoría de obras antiguas o áureas. El encargado de la elaboración de dicha lista fue el dramaturgo Leandro Fernández de Moratín, a quien se encomendó también revisar y modificar estas obras no recomendadas a fin de adaptarlas a la moral y a los gustos del siglo XIX. René Andioc (2001: 351) en un estudio sobre esta colección titulado “El Teatro Nuevo Español, ¿antiespañol?” se pregunta hasta qué punto no fue esta publicación un “atentado contra la cultura nacional”, pues todo indica que su objetivo no fue ensalzar las obras modernas, contemporáneas, en cartelera, nacionales y/u originales, sino mantener

el sistema de traducciones que tantos beneficios reportaba. Y es que “la traducción llegó a constituir una pequeña industria entre los años 20 y 30” (Thatcher, 1996: 129). Empresarios y libreros ayudaron a que la situación se descontrolase, tentados por la facilidad y rentabilidad de las traducciones frente a los originales.

Entre 1814 y 1834 y en pleno auge del Romanticismo, no se suavizó la represión hacia la literatura y en especial al teatro. No obstante, fue al acabar ese período cuando finalmente obras “provocadoras y apasionantes” vieron la luz en “un año que abrió las puertas a una ‘revolución’” (Thatcher, 1996: 18). Obras del Duque de Rivas o Larra que habían quedado sepultadas bajo la censura se llevaron a escena aquel año de 1834 permitiendo un repunte de la literatura nacional en este año.

Esta efímera permisividad provocó también el efecto contrario: el “exceso” de libertad levantó ciertas preocupaciones y en 1836 se restringió de nuevo la actividad teatral. Hacia los años cuarenta se experimentó de nuevo una mayor libertad creadora, que, junto al hastío de las traducciones y la estipulación de los reglamentos sobre la propiedad de los autores, contribuyó a engrosar el repertorio de obras nacionales y originales, aunque no de manera significativa, pues las traducciones continúan siendo un recurso frecuente que se mantendrá en torno al 40% del volumen total de obras teatrales durante todo el siglo (González, 2006).

Con todo esto, era de vital importancia que el mecanismo que daba vida a la actividad teatral no cesara, pues era la manera que tenía una sociedad de comprenderse a sí misma. Como bien define Thatcher: “El teatro es a la vez reflejo y agente de los cambios socioculturales del siglo XIX. (...) Lo que en la vida era caótico y con frecuencia amenazador era, una vez transformado en palabra y movimiento, algo comprensible y por tanto controlable” (Thatcher, 1996: 3).

El paulatino decrecimiento del “furor traductoresco” ve su final poco antes de la década de los años 70, coincidiendo con el final del reinado isabelino, cuando sólo el 15% de las producciones son extranjeras (González, 2006). González Subías toma como año de referencia simbólico 1868, año también de la Revolución de La Gloriosa. Comienza en España un primer ensayo de democracia. Es un buen momento para reeditar, esta vez desde el original alemán, *Kabale und Liebe*.

LA TRAGEDIA BURGUESA

Aunque el teatro había sido un espacio supeditado al poder político, y, por consiguiente, utilizado como mecanismo de control durante el siglo XVIII, se comenzaba a intuir, primero en Francia y después en Alemania, una nueva manera de hacer y dirigir teatro: el teatro burgués (Pegenaute, 2004).

En la segunda mitad del siglo XVIII podemos localizar ya obras paradigmáticas para el nuevo género de la tragedia burguesa, especialmente en Inglaterra. Este nuevo enfoque del teatro se extendió rápidamente por Europa, pues proporcionaba un nuevo espacio cultural y político a la burguesía. Guthke destaca dos obras que resultaron especialmente importantes para el devenir cultural en Alemania: la obra *The London Merchant* (1731) de George Lillo y *The Gamester* (1753) de Edward Moore. *Der Kaufman von London* fue el título que se le dio a la obra de Lillo al ser traducida desde el francés por primera vez al alemán en 1752. El subtítulo de esta adaptación rezaba: “Ein bürgerliches Trauerspiel”. En 1755 Johann Gottlob Benjamin Pfeil publicó en la revista *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens* un detallado ensayo titulado *Vom bürgerlichen Trauerspiele*, un alegato a favor de este nuevo género. Esta declaración de intenciones marca un antes y un después en la historia del drama, los protagonistas, la temática, el orden moral...son elementos que van a sufrir cambios radicales y que van a ponerse a disposición de las necesidades de la burguesía.

La obra de Moore fue traducida como *Der Spieler* en 1754 (Guthke, 2016). Esta, junto a la obra *Le père de famille* (1758) del francés Diderot, entre otras, pertenecen al grupo de obras que más éxito tuvieron sobre los escenarios alemanes en la segunda mitad de siglo (Stephan, 2013). Pero no sólo eso, sino que potenciaron la elaboración de dramas burgueses en Alemania. Por ejemplo, la obra que inicia el drama burgués en alemán *Miss Sara Sampson* (1755), de Lessing (Guthke, 2016), *Emilia Galotti* (1772) o la pieza de estudio de este trabajo, *Kabale und Liebe* (1784).

Pero no podemos abordar el éxito de dramaturgos como Lessing sin hablar antes del ya mencionado Gottsched, el famoso profesor de Leipzig que se había propuesto reformar el panorama teatral de Alemania adaptando este medio a la nueva configuración social. Aunque la burguesía obtuvo por primera vez su espacio propio con Gottsched, no fue sino bajo las limitaciones que fijaba la *Ständeklausel*. La cláusula estamental establecía una distinción social entre tragedia y comedia. De manera que únicamente las clases más altas podrían protagonizar tragedias y la comedia quedaba reservada a las clases bajas y la

burguesía. Esta cláusula, junto con el respeto a las tres unidades y los personajes arquetípicos son los tres puntos en los que incurre la crítica de Lessing. Este dramaturgo, influido por los nuevos aires culturales que llegaban desde Inglaterra con las ya mencionadas *Wandertruppen*, tomó una posición más radical que Gottsched en cuanto a la reforma teatral se refiere y demandó un espacio para la burguesía también en la tragedia:

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stück Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muss natürlicherweise am tiefsten in unsre Seele dringen; und wenn wie mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen und nicht als mit Königen (citado en Stephan, 2013: 160).

Si la tragedia era la imitación de un hecho digno de compasión, los lectores o espectadores iban a alcanzar ese efecto catártico cuanto más cercanos fueran los protagonistas a ellos mismos. El teatro, y en especial la tragedia, tenía la capacidad de transmitir valores que podían ser interiorizados por la sociedad únicamente mediante la identificación. Por este motivo era esencial que la burguesía se viese a ella misma sobre las tablas.

La tragedia burguesa pinta un retrato fiel de la situación social, por ello aparecen también nobles. Normalmente ambos estratos sociales aparecen enfrentados: los burgueses encarnan la moral, la virtud alcanzada por sus propios méritos, el hombre moderno... mientras que los nobles son representados como seres sin moral ni escrúpulos.

Es importante hablar del cambio de enfoque que supone que la burguesía protagonice las obras. La burguesía está vinculada a la esfera privada, la familiar, la humana; mientras que la nobleza se vincula a la esfera pública, más fría y deshumanizada: “Die private Sphäre der Familie wurde als «allgemein-menschliche» reklamiert, der gegenüber die höfische Sphäre als unpersönlich, kalt und menschenfeindlich erschien” (Stephan, 2013: 167). A pesar de esta dicotomía, uno de los principios por los que se rige la tragedia burguesa es la profundidad de los personajes o los «gemischte Charaktere», personajes que no encarnaran la absoluta bondad e inocencia ni la absoluta maldad, sino que, como en la realidad, encerraran dentro de sí un poco de ambas.

En 1759 aparecen los primeros comentarios de Lessing sobre la tragedia burguesa en *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, una serie de cartas donde comenta las nuevas

teorías literarias. A partir de su traslado a Hamburgo para gestionar el teatro de la ciudad, plataforma donde se pusieron en práctica las novedades teatrales, publicó unos escritos con el título *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69) (Stephan, 2013). En ellos se llevó a cabo un registro crítico de las obras que se llevaban a escena en territorio alemán con el fin de teorizar sobre el teatro y establecer un canon.

Como podemos apreciar por las fechas, la transmisión de obras entre Inglaterra, Francia y Alemania era relativamente rápida y podemos hablar de una recepción coetánea entre ellas. Estas obras comparten además rasgos muy similares que atienden a los principios en los que se basa la tragedia burguesa: En el centro de las obras mencionadas se encuentra una protagonista que encarna los valores de la inocencia y la honra y ambos serán puestos a prueba por personajes nobles malintencionados (Stephan, 2013). En las tres obras una de las columnas que vertebra la acción es la crítica a la mercantilización de las relaciones, en especial la de padre-hija, y cómo la sociedad burguesa legitima el poder absoluto del padre sobre las hijas en virtud de su honra como si de mercancía se tratara: “Die Töchter sind «Eigentum», «Vermögen» und «Ware» des Vaters, ihre Tugend ist nicht nur ein ideelles, sondern auch ein materielles Gut” (Stephan, 2013: 168). Por último, en las tres obras la única manera que tendrán las protagonistas de conservar su honra será hallar la muerte.

A España estas obras tardarán casi cien años en llegar como es el caso de *Kabale und Liebe* y *Emilia Galotti* o, en el peor de los casos, no serán traducidas al español hasta el siglo XXI, como es el caso de *Miss Sara Sampson*⁴.

No significa esto que en España no floreciera de igual manera la burguesía y, con ella, el drama burgués, aunque tendremos que esperar a los comienzos del siglo XIX para encontrar obras originales.

(...) El teatro se convierte también en árbitro de las relaciones individuales de base. Ya no se hablará de linajes nobiliarios sino de problemas familiares y domésticos: la familia es el sostén de la sociedad de la propiedad privada. Ese es el *contractualismo* de fondo. El teatro deja de ser así representación pública de lo público para convertirse en *representación pública de lo privado* (Rodríguez, 2013: 38).

⁴ Fuente: base de datos de la Biblioteca Nacional de España
<http://datos.bne.es/edicion/a4800284.html>

Si antes hemos hablado de *Miss Sara Sampson* como la obra paradigmática del drama burgués en Alemania, tenemos que destacar, a pesar del medio siglo que las separa, *El sí de las niñas* (1805) de Leandro Fernández de Moratín como la obra culmen de la tragedia burguesa en España y a su autor como máximo representante del género (Rodríguez, 2013). También centrada en la familia, esta obra nos presenta un fresco de la burguesía española de comienzos de siglo y sirve de pretexto para criticar una de sus prácticas más comunes: los matrimonios de conveniencia, acentuada además por la diferencia notable de edad entre los cónyuges. Como en las obras alemanas, en *El sí de las niñas* también podemos subrayar elementos relevantes de la pieza que nos llevan a clasificarla dentro del género del drama burgués: una muchacha burguesa, Paquita, que se encuentra bajo el ala de una madre con grandes dotes manipuladoras y cuyo mayor anhelo es el matrimonio de su hija de apenas dieciséis años con un hombre entrado en la cincuentena. Igual que en *Kabale und Liebe*, Paquita “no puede ser poseedora de sí misma, ni siquiera de su cuerpo, puesto que la chica es la mercancía en venta (es el padre o la madre de familia quien la vende)” (Rodríguez, 2013: 41); existe también una relación amorosa consentida y correspondida entre Paquita y el sobrino de Don Diego, Don Carlos, contrapuesta al matrimonio de conveniencia. Sin embargo, en esta ocasión no vamos a encontrar ardides, traiciones ni coacciones puesto que el personaje central, Don Diego, demuestra tener una virtud y una moral que hacen frente a toda una tradición de matrimonios convenientes y comercialización de las hijas:

“En Diego pugnan razón y pasión, vejez y juventud, nobleza y burguesía, libertad y respeto, ortodoxia católica y deísmo solar. Por edad y rango, representa (...) la vieja España, mientas por educación y cultura, es ya la España nueva que él mismo contribuirá a forjar a través de Paquita” (Busquets, 1983: 65).

Es así como Moratín retrata a esta nueva sociedad y anima a dejar atrás antiguas tradiciones y modos de pensar que no se corresponden ya con los aires modernos que soplan en Europa y en España.

LA RECEPCIÓN DE FRIEDRICH SCHILLER EN ESPAÑA

Hasta ahora hemos hablado de las relaciones literarias y culturales entre los países de habla alemana y España, del sistema de traducciones que las hizo posibles y de cómo se

configuraron los teatros durante el siglo XIX bajo la influencia de obras extranjeras. En este capítulo del trabajo y teniendo en cuenta todo lo expuesto anteriormente vamos a profundizar en la figura del dramaturgo y poeta Friedrich Schiller y su relación con la España del siglo XIX, de cuándo se leyeron sus obras y de cómo pudieron ayudar a la sociedad del momento.

Aunque Schiller no viajó nunca a España personalmente (Koch, 1978), su obra y la sombra genial que se escondía tras ella sí llegaron y de manera muy exitosa a nuestro país y a la vida cultural del siglo XIX. No obstante, esto no sucedió sino con retraso, algo que no es de extrañar teniendo en cuenta la situación política de España, la barrera geográfica que separa Alemania y España y, quizá lo más significativo, la barrera idiomática.

Muy probablemente el primer encuentro entre Schiller y España se dio a través de las *Wandertruppen* (Koch, 1978), compañías teatrales que viajaban por Europa representando los éxitos del momento; no obstante, estas compañías itinerantes adaptaban las obras que representaban de forma “libre” por lo que su servicio “también implicaba una desconfiguración de la obra original” (Koch, 1978: 18), y, por tanto, no se puede hablar de una recepción “total” de Schiller. Al menos no hasta 1800, cuando tiene lugar la primera impresión de una obra de Schiller, en este caso *Kabale und Liebe*, traducida como *El Amor y la Intriga* en esta primera ocasión desde el francés.

La obra se publicó en el primer volumen de *El Teatro Nuevo Español*, del que ya hemos hablado. Que Schiller apareciera en esta colección nos da a entender que el dramaturgo representaba lo que a ojos de la Junta Censoria de Teatro era el buen camino hacia una renovación teatral. La obra se representó los días 12, 13, 14 y 15 de junio en Barcelona y se volvió a representar en 1818 y 1823 (Siguán, 2008). No obstante, no volveremos a tener una traducción de la obra hasta 1869.

Hasta entonces, y siguiendo el pulso marcado por *Kabale und Liebe*, habían llegado únicamente cuatro obras de Schiller del repertorio dramático: *Maria Stuart* en 1828, en 1838 *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, *Wilhelm Tell* en 1841 y *Don Karlos: Infant von Spanien* en 1860 (Siguán, 2008).

A pesar del tímido reconocimiento del dramaturgo en España durante los comienzos del siglo XIX sí fue común la práctica de la adaptación libre en esta época.

Dramaturgos como Tamayo y Baus se decantan por realizar adaptaciones libres de obras de éxito en Europa para corresponder los gustos del público español, de manera que entre 1830 y 1849 no contamos con ninguna representación de obras de Schiller, pero sí

producciones inspiradas en sus obras como *Ángela* (1852) de Tamayo y Baus (Siguán, 2008), que analizaremos más adelante.

A pesar de este hecho, es necesario mencionar que Schiller continúa apareciendo eventualmente en revistas, por ejemplo, aparece mencionado en el primer ejemplar de *El Memorial Literario* en 1801 y de nuevo es mencionado tras su muerte en el volumen de 1805. También en la revista *Varietad de las Ciencias, Literatura y Arte*, en un artículo llamado “*Reflexiones sobre la Poesía*” escrito anónimamente, aunque con seguridad se trata de Nicolás Böhl de Faber (Koch, 1978).

Aun cuando, *Kabale und Liebe* ha sido ya en 1800 traducida al español y el nombre de Schiller ha aparecido recurrentemente en revistas de culto no es hasta los años veinte cuando el dramaturgo causa verdadero furor y admiración entre los intelectuales del momento. La chispa que prende el interés por Schiller en España surge en Cataluña. No es casualidad que ocurriera durante la Renaixença catalana, cuya máxima es la vuelta a las raíces de su historia y de su lengua (Siguán, 2008). No resulta extraño entonces que los catalanes adoptaran las premisas románticas que venían de Alemania como suyas.

Según Marisa Siguán, los románticos catalanes ven en Schiller al paladín del ideal artístico didáctico que combina el ideal popular e histórico (Siguán, 2008). Así hablaban en *El Europeo* sobre el Romanticismo:

Los argumentos antiguos, y en particular los griegos y los romanos, no tienen para nosotros un interés tan inmediato, como los de las cruzadas, del descubrimiento del nuevo mundo, y de las revoluciones modernas. (...) La historia de la edad baja y la moderna ofrecen una infinidad de argumentos que todavía no fueron tratados, y que tienen mucha más relación con las costumbres de la edad presente, y a tales argumentos se acomoda muy bien el estilo de los poetas románticos (*El Europeo* 1823: 51).

En este mismo artículo el nombre de Schiller aparece mencionado junto con el de otros grandes de la literatura antigua y la moderna, colocando al mismo nivel a Homero o Virgilio que a Schiller o a Calderón.

Durante los años treinta, la frecuencia con la que Schiller y sus obras aparecen mencionados en revistas como *Museo de las Familias* (1838-1841), *El Semanario Pintoresco Español* (1836-1837) o la ya mencionada *El Europeo* nos lleva a pensar que

fue en esta época cuando tenemos una verdadera y exitosa recepción del dramaturgo (Siguán, 2008).

Hasta entonces la recepción de Schiller se basaba en su producción dramática. Juan Eugenio Hartzenbusch, un intelectual de padre alemán y madre española, puso remedio a este hecho y tradujo por primera vez y desde el alemán las baladas de Schiller. A lo largo de la década de los años cuarenta aparecieron las siguientes baladas: en 1841, *Der Taucher* (El Buzo); *Das Lied von der Glocke* (La Campana) en 1843 y en 1847, *Der Handschuh* (El Guante) y *Die Bürgschaft* (La Fianza) (Siguán, 2008).

Otra revista que ya hemos comentado en el punto dos de este trabajo y que indicábamos que retomaríamos en este epígrafe es *La Abeja*⁵.

En total en la revista encontramos veintidós apariciones de Schiller entre 1862 y 1870, una cifra considerable sólo superada por Goethe, quien suma veintitrés. No obstante, de Schiller son publicadas un total de dieciséis obras, mientras que de Goethe aparecen seis. Klopstock apareció en veintiuna ocasiones, aunque únicamente se tradujeron dos de sus obras.

Si analizamos las dieciséis obras que se tradujeron de Schiller en *La Abeja* podemos extraer tres datos de interés: primero, que de sus obras traducidas la mayoría pertenece a su producción poética, habiendo sido únicamente traducida *Maria Stuart* del repertorio dramático y algunos escritos filosóficos como *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*. Segundo, que excepto los casos mencionados al comienzo de este apartado, la producción de Schiller, Goethe y otros grandes del panorama literario alemán no llegan con profundidad a España hasta mediados de la década de 1860.

El último dato que ha suscitado interés para este análisis es que a partir de la traducción de *Das Siegesfest* en 1866 el traductor podemos decir prácticamente exclusivo de Schiller (exceptuando un caso) es José Fernández Matheu, quien en 1869 asumirá el reto de traducir directamente del original alemán en la colección *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero* obras como *Die Räuber*, *Don Carlos* o *Kabale und Liebe*. Estos ilustres autores alemanes que hemos mencionado antes habían gozado de extensa fama en Alemania y, aunque casi un siglo después, revistas como *La Abeja* o *El Europeo* parecen proponerse el objetivo de que esa fama les preceda igualmente en nuestro país. Pero esta recepción no se da únicamente a través de revistas, sino que desempeñan un

⁵ Todos los datos recogidos a continuación provienen del trabajo recopilatorio de María José Cubría de Miguel y Daniel F. Hübner (año).

papel esencial también las labores de divulgación de intelectuales como Angulo y Heredia, quien reconoció también la importancia de Goethe y Schiller a través de una serie de conferencias que pronunció en el Ateneo de Madrid en 1863, basadas en Georg Gottfried Gervinus. Este trabajo supuso el primer estudio completo sobre Schiller y una visión global de su obra (Koch, 1978: 152).

De nuestro poeta y dramaturgo se ha dicho que “traspasa las barreras de la censura en España” (Koch, 1978). Este factor puede venir auspiciado por el ya mencionado papel de los intelectuales retornados a España a comienzos de siglo, quienes una vez de vuelta a España, van a seguir luchando por subrayar los nombres de los más grandes de Europa (Koch, 1978). Uno de ellos, Menéndez Pelayo, proporcionó ya en 1885 en la obra *Historia de las ideas estéticas en España* una detallada disertación sobre los genios alemanes Goethe y Schiller, donde, además, contrapuso los caracteres de ambos y su poética:

Antítesis profunda del genio de Schiller fué el de Goethe (1749-1832). Mayores y más distintos nunca los produjo la humanidad al mismo tiempo. Schiller, el gran poeta de la voluntad libre y de la exaltación generosa del alma; Goethe, el gran poeta panteísta y realista, el poeta del empirismo intelectual; poeta objetivo por excelencia, que aspira a convertir toda naturaleza en arte, toda realidad en ideal. Schiller, envuelto siempre en altas especulaciones metafísicas y estéticas, desde las cuales mira con ojos de compasión el mundo real; Goethe, fervoroso hylozoísta, atento siempre a las palpitaciones de la materia, y anheloso de levantarse a una concepción sintética de la vida, hoy con el descubrimiento del hueso intermaxilar y de las analogías del cráneo y de la vértebra, base de una filosofía zoológica, y mañana con las metamorfosis de las plantas o con la nueva teoría de los colores. Schiller, cristiano por el sentimiento; Goethe totalmente pagano, con cierto politeísmo simbólico que diviniza las fuerzas naturales, el alma secreta de la creación, el impulso inicial de la vida en cada molécula de la materia. Schiller, pensador transcendental y dogmático, aun partiendo de una escuela crítica; Goethe, partidario de cierta filosofía de la naturaleza, lo menos dogmática y menos cerrada posible, abierta a todos los vientos, capaz de todas las metamorfosis, tan varia y diversificada como la naturaleza misma, tan difícil de aprisionar como ella en formas escolásticas y concretas. No ha producido Alemania un espíritu más desdeñoso de la pura especulación y de la metafísica de las escuelas que el de Goethe. «La filosofía ahuyenta en mí la poesía (escribía en una carta a Schiller); necesito para cada idea un hecho que la represente». (Menéndez Pelayo, 1940: 84-85).

Otra reflexión de Menéndez Pelayo puede ayudarnos también a desvelar la verdad sobre por qué Schiller provocó tal impacto en la vida cultural española incluso mucho después de su muerte: “Lo que hay es que su genio, eminentemente idealista, realzaba el hecho histórico hasta darle valor universal y simbólico” (Menéndez Pelayo, 1940: 50). La pluma de Schiller dio voz a conflictos universales y otorgó un espejo al lector o espectador en el que poder ver su reflejo a través del tiempo y del espacio.

La influencia de Schiller en España no se materializó únicamente en forma de traducción, sino también en forma de versión. Como ya hemos mencionado anteriormente, la versión, la adaptación simple y la adaptación libre eran prácticas recurrentes en el siglo XIX, si bien no era tan común mencionar al autor original y el mérito correspondiente (el ejemplo de la famosa obra *La pata de cabra*). No es el caso de uno de los más fervientes admiradores de Schiller, el dramaturgo Manuel Tamayo y Baus. Este autor estuvo en estrecho contacto con el mundo del teatro desde muy temprana edad pues era hijo de actores (Schwarz, 1961), pero no fue hasta que conoció el trabajo de Schiller cuando el dramaturgo comenzó a publicar las obras que lo harían famoso, la mayoría inspiradas por el alemán. “At any rate, Schiller must be regarded as the liberator of Tamayo’s creative impulses” (Schwarz, 1961: 124).

La obra que más interesa a este análisis es *Ángela* (1852), no sólo porque es, en palabras de Tamayo y Baus, “hija legítima” de *Kabale und Liebe*, sino porque escondidas en las variaciones que realiza Tamayo y Baus se pueden extraer conclusiones interesantes para comprender los gustos y normas literarios del siglo XIX.

La muchacha protagonista da nombre a la obra. Este hecho es significativo pues muchas de las obras publicadas durante este siglo llevan también el nombre de sus protagonistas en el título como son *Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti* o la propia *Luisa Miller*, título que dará Schiller a la obra *Kabale und Liebe* en un primer momento, aunque posteriormente será descartado (Stephan, 2013).

El parentesco entre *Ángela* y *Kabale und Liebe* no es algo que Tamayo y Baus pretenda esconder, por el contrario, se enorgullece de poder haber tomado inspiración de un “maestro” como Schiller. En sus propias palabras en el prólogo de la obra *Ángela*:

El presente drama es hijo legítimo del titulado *Intriga y amor*, de Schiller: se parece a éste como un hijo a su padre: tiene el aire de familia. Es, sin embargo, un ser esencialmente diverso, con otra forma, otro corazón, alma distinta. Como la chispa brota del pedernal herido por el eslabón, este drama ha brotado en mi fantasía herida por la impresión que causó en ella la lectura de la obra de mi insigne, de mi admirado maestro J. C. Federico Schiller.

De nobles corazones es confesar deudas de gratitud, y villano fuera el mío si procurase desconocer lo que debe al gran poeta, honra y prez de la Alemania de nuestros tiempos. No he tratado, pues, no trato de ocultar una circunstancia que juzgo honrosa: antes bien la proclamo con orgullo, porque, en literatura como en religión, imitar lo bueno es seguir el camino de la virtud (Tamayo y Baus: Prólogo).

Ya señala Tamayo y Baus en el prólogo que su obra, aunque inspirada en la de Schiller, es de una naturaleza totalmente distinta. Personajes y nudo se asemejan con algunas variaciones, pero la esencia que inspira a la creación de la obra es completamente distinta.

En el estado en que la sociedad se encuentra es preciso llamarla al camino de la regeneración, despertando en ella el germen de los sentimientos generosos, es indispensable luchar con el egoísmo para vencerlo con el eficaz auxilio de la compasión, virtud la más noble y santa de las virtudes. Cuando sentimos interés hacia dolores imaginarios, cerca estamos de proporcionar consuelos a padecimientos reales. El teatro puede coadyuvar a esta laudabilísima empresa con medios no despreciables, y el conato de los autores dramáticos debe encaminarse a tan altos fines (Tamayo y Baus: Prólogo)

En este párrafo Tamayo y Baus expone de forma clara que el motivo que lo lleva a la creación de la obra, además del de homenajear a Schiller, es el de criticar una sociedad cada vez más egoísta. Personificación de estos comportamientos es el padre de Conrado, deseoso de casar a su hijo en un matrimonio conveniente para su propio provecho. Si bien es cierto que esta crítica también hace acto de presencia en la obra de Schiller, está supeditada a una empresa mayor: exhibir las tensiones existentes entre los estratos más altos y los menos privilegiados.

Otra diferencia interesante entre ambas obras es el tiempo y el espacio. Mientras que en *Kabale und Liebe* la acción transcurre en un principado de Alemania durante el siglo

XVIII (mismo siglo en el que se publica la obra), Tamayo y Baus aleja la trama de cualquier escenario identificable y, por tanto, aleja así la crítica explícita, situando la acción en un ducado de Italia y “a principios del último tercio del siglo pasado” (Tamayo y Baus: Prólogo).

La tensión que crea Schiller durante toda la obra forzando a Luise a tomar una decisión tan trascendental que le impedirá confesar el martirio por el que está pasando tampoco existe en la versión de Tamayo y Baus. “Ni el amor de Ángela ni su moral se ponen tan a prueba de una manera tan radical como los de Luise en *Kabale und Liebe*” (Siguán, 2008: 115). En esta obra sí que llegamos a la escena catártica en la que Ángela le desvela a Conrado todo el embuste del que ha sido víctima. No obstante, dura poco pues la protagonista muestra señas de que ha perdido el juicio. Tamayo y Baus juega con el lector dándole las esperanzas que quedan apagadas en *Kabale und Liebe* para luego, siguiendo la línea de Schiller, volver a enlazar con el drama que envuelve a la relación de ambos.

La esencia rompedora, crítica, la tempestad y el empuje quedan claramente eliminados de la obra. Tamayo y Baus “con sus adaptaciones produce algo así como un Schiller de *Biedermeier*, melodramatizado y domesticado, desprovisto de toda virulencia social” (Siguán, 2008: 114) y finalmente resulta una versión edulcorada de la original. Si bien atiende a los gustos del siglo, pues en su estreno el 13 de noviembre de 1852 gozó de gran éxito (Siguán, 2008), queda muy lejos de provocar el impacto social que sí alcanzó su madre.

Al hablar de la recepción de Schiller es necesario analizar cómo se tradujo al autor, cómo lo recibieron los lectores y qué quedó perdido en el proceso. Hasta los años setenta, toda obra alemana que llegaba a España había pasado antes por el filtro francés, por lo que, en manos de los lectores españoles se encontraba una doble traducción que con seguridad se hallaba en cierta medida lejos del original. Juan Eugenio Hartzenbusch, de quien ya hemos hablado en párrafos anteriores, fue el primero en denunciar la distancia que existía entre las obras originales y las traducciones al castellano del francés y la consecuente desfiguración de los autores alemanes (Ortiz de Urbina, 2008). Para este dramaturgo urgía la necesidad de traducir a los autores directamente del alemán por lo que tomando su propia preceptiva tradujo por primera vez en España las baladas de Schiller *Die Kindsmörderin* y *Die Glocke*.

Al traducir directamente del original los traductores encontraron retos añadidos a la ya de por sí ardua tarea de traducir del alemán. Una de las primeras preguntas que surge durante este proceso es qué tipo de castellano se va a utilizar. Recordemos que, por ejemplo, la primera traducción de *Kabale und Liebe* directamente del original se realiza casi 100 años después de su publicación en Alemania por lo que, la dificultad ya no reside únicamente en cómo traducir elementos autóctonos de una cultura a otra sino también en salvar (o no) la distancia temporal que los separa (Calañas, 2008). Como dato curioso e ilustrativo cabe recordar que durante el siglo XIX y parte del siglo XX nuestro autor alemán todavía es conocido como Federico Schiller y su obra *Kabale und Liebe* adopta títulos diferentes a lo largo del siglo XIX y XX como ilustra la tabla siguiente:

	TÍTULO	AÑO	TRADUCTOR	EDITORIAL
1	<i>El Amor y la Intriga</i>	1800	Traductor anónimo	Madrid: El Teatro Nuevo Español
2	<i>Luisa Miller</i> ⁶	1869	José Fernández Matheu	Barcelona: Teatro Selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero, tomo VII
3	<i>Intriga y Amor</i>	1872	Antonio Hurtado	Madrid: J. Rodríguez
4	<i>Intriga y Amor</i>	1882	Eduardo de Mier y Barbery	Madrid: Luis Navarro. Biblioteca Clásica
5	<i>Cábalas y Amor</i>	1882	José Yxart	Barcelona: Biblioteca «Arte y Letras»
6	<i>Intrigas y Amor</i>	1944	No mencionado	Madrid: Revista Literaria
7	<i>Amores e Intrigas</i>	1963	María Josefa Lecluyse y Antonio Clement	Barcelona: Iberia
8	<i>Intriga y Amor</i>	1969	No mencionado	Barcelona: Bruguera
9	<i>Intriga y Amor</i>	1973	Rafael Cansinos Assens y Manuel Tamayo	Madrid: Aguilar

⁶ En negrita aquellas traducciones utilizadas para el análisis en este trabajo

Esta nueva manera de afrontar la traducción desde el original pone de manifiesto una intención de mantener y cuidar la calidad de los textos que caen en las manos de los traductores. A la dificultad que conlleva traducir desde el alemán se le suma el hecho de que para muchas traducciones es esencial buscar información más allá del texto, investigar y empaparse de la época y los conceptos que maneja el original. Los traductores “deben atravesar la bidimensionalidad de la hoja de papel o la pantalla para adentrarse en el espacio tridimensional de la referencialidad a la que remite el texto” (López Guix, 2008: 169). En este sentido resulta especialmente interesante la primera traducción que se realiza directamente del alemán de *Kabale und Liebe* por Fernández Matheu. Esta traducción junto otras tres⁷ que conforman el total de traducciones de este clásico dramático en la segunda mitad del siglo XIX constituyen el objeto de análisis del punto siguiente.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE *KABALE UND LIEBE*

Los objetivos de este análisis comparativo son la profundización en la recepción de la producción dramática de Schiller en España en el siglo XIX, en concreto de uno de los dramas más representativos del *Sturm und Drang*, *Kabale und Liebe* junto a la catalogación de las traducciones del texto original durante el siglo XIX con el fin de determinar la política editorial imperante. También lo es determinar cómo cada traducción ha trasladado y adaptado el universo semántico del original partiendo de ejemplos concretos, sin juzgar el texto meta en sí, sino explorando las distintas variantes en las que un mismo texto original puede desenvolverse en la cultura meta.

Todo ello con el propósito subyacente de remarcar el papel de los traductores como vía de intelectualización principal durante el siglo que nos ocupa.

Este drama ha sido calificado como la obra culmen de Schiller por su impacto tanto en el plano filosófico y religioso como en el plano político (Karthaus, 2000). Y es que las intrigas que denuncia Schiller en la obra nacen de su propia experiencia con el duque Karl Eugen von Württemberg (Karthaus, 2000). Al contrario que obras como *Emilia Galotti* o *Miss Sara Sampson*, Schiller concreta en un espacio, Alemania, y un tiempo, el suyo

⁷ En este análisis se comparan únicamente las traducciones póstumas. Por tanto, no se ha contemplado la traducción de 1800.

propio, el origen de su crítica: “Deutlich wird hier die Entwicklung des bürgerlichen Dramas von einer relativen Abstraktheit hin zu einer Präzisierung der politischen und sozialen Konfliktlage” (Stephan, 2013: 168).

La obra es una querrela contra el abuso de poder y la necesidad de los gobernantes: “Sie (el presidente y Wurm) zeigen, wie das moralische Niveau und das intellektuelle zusammenhängen: die Höflinge sind nicht nur zu skrupellos, sondern auch zu töricht, um das Land zu regieren“ (Karthaus, 2000: 134). Esta precisa crítica es lo que en buena parte la convirtió en un clásico no sólo del *Sturm und Drang*, sino de la literatura nacional. Como tal, responde a las coordenadas literarias del movimiento en el que se incluye: la armonización de los dos polos de la Ilustración: razón y sentimiento, la emancipación burguesa, la ruptura de las reglas teatrales aristotélicas, la concreción en el tiempo y el espacio, la combinación de elementos cómicos y trágicos (Stephan, 2013) y la pieza esencial del movimiento: la crítica social, el paso de la confianza en la Ilustración y la emancipación burguesa a la constatación innegable del techo de cristal .

Ahora bien, al trasladar esta obra y a su autor al sistema literario español del siglo XIX ocurre que “los reescritores adaptan, manipulan, en cierta medida, los originales con los que trabajan, para hacer que se ajusten a la o a las corrientes ideológicas y poetológicas de su época” (Lefevere, 1997: 21). La traducción o, en este caso, traducciones, pueden distar en mayor o menor medida del original de manera que “los reescritores” acaban creando “imágenes de un escritor, de una obra, de un periodo, de un género, a veces hasta de toda una literatura” (Lefevere, 1997: 17) que permanecen en la cultura de destino.

Cómo se tradujeron las obras del dramaturgo en nuestro país es, al mismo tiempo, la manera más simple y compleja de entender la figura que se formó en el imaginario colectivo de los españoles del teatro alemán o de los clásicos alemanes. No es el objetivo de este análisis enumerar lo que podrían considerarse aciertos y fallos de las traducciones, por el contrario, el fin es aportar una perspectiva sobre la traducción del drama alemán en el siglo XIX partiendo de ejemplos concretos que ilustren unas actitudes traductológicas diferentes y en última instancia, un canon traductológico.

La elección del corpus de reescrituras se basa en varios criterios. Por un lado, todas se circunscriben al siglo XIX y conforman el corpus más inmediato al tiempo de Schiller. Todas ellas son producto de un episodio de germanofilia en España que permitió el contacto entre dos naciones anteriormente distanciadas en lo cultural. Por otro lado, dos de ellas, la de José Fernández Matheu, de quien por desgracia existe muy poca información, y la de Eduardo de Mier (Huelva, 1825-?), filólogo, erudito y bibliógrafo

(Cáceres y Martín-Gaitero, 1996-97: 173), constituyen las primeras traducciones que se realizaron directamente del alemán al español de una obra dramática de Schiller. La de Antonio Hurtado (Cáceres y Martín-Gaitero, 1824-1878) destaca por ser la primera adaptación de *Kabale und Liebe* en verso en español y directamente del alemán, un reto plagado de complicaciones, que, aunque nos deja con una obra bastante alejada del original, merece también un reconocimiento por el ingenio y la habilidad de su autor. Por último, se ha tomado para el análisis también la adaptación de José Yxart (Tarragona, 1852-1895), intelectual licenciado en Derecho. Leyó la obra dramática de Schiller en el verano de 1876 en las traducciones del francés, tal y como apuntan Cáceres y Martín-Gaitero (1996-97: 172). Este dato nos es muy útil, pues de la comparación entre traducciones directas e indirectas podemos concluir también si existió un mayor distanciamiento del original como repercusión de la doble traducción.

Este análisis trata de responder también a la pregunta de hasta qué punto son traducciones o si pueden considerarse textos independientes del original pues en muchas ocasiones las traducciones presentan alteraciones sustanciales tanto formales como de sentido. La adaptación de Fernández Matheu, por ejemplo, efectúa cambios formales en la obra, añadiendo una escena en el primer acto, dos en el segundo y una en el último; la justificación para estos cambios formales no aparece en la adaptación de Matheu, aunque podemos inferir que podrían favorecer a la puesta en escena. Hurtado, por su parte, reduce los actos de cinco a cuatro, resultando los más cortos el primero y el último, con doce escenas cada uno. ¿Son legítimos estos cambios? ¿Puede la obra seguir llamándose *Kabale und Liebe* y ser considerada una adaptación de la original?

Otro dato que no podemos ignorar es que en 1882 se publicaron tanto la versión de De Mier como la de Yxart. Desde el punto de vista comercial fue sin duda una apuesta arriesgada, por lo que lo más seguro fuese que ninguna de ella supiera de la existencia de la otra. Más aún, teniendo en cuenta que la de De Mier, de la editorial Hernando fue publicada en Madrid, mientras que la de Yxart, de la editorial Luis Navarro, fue publicada en Barcelona. De hecho, Cáceres y Martín-Gaitero van más allá cuando aseguran que Yxart desconocía la existencia de la traducción de Fernández Matheu del repertorio de Schiller cuando él mismo concibió la idea de traducir todos los dramas del autor al español: “Comparando todas estas versiones no cabe la menor sospecha de que los trabajos se realizaron con total independencia y, probablemente, ignorando las intenciones de los traductores coetáneos” (Cáceres y Martín-Gaitero, 1996-97: 172).

Como ya se mencionó en la introducción, los postulados de la escuela de la manipulación y de la teoría del polisistema han influido tremendamente en este trabajo. Con este análisis se pretende también concretar el valor literario de las reescrituras pasando por preguntarnos hasta qué punto son obras independientes. Este es también un concepto básico en la teoría del polisistema pues con este análisis se pretende, más allá de juzgar las reescrituras, poner en diálogo el original con sus traducciones.

Para referirse a determinados objetos, costumbres y creencias de cada cultura Lefevere utiliza el concepto de “Universo del Discurso” (Lefevere, 1997). Cada obra responde al Universo del Discurso de su propia sociedad de manera que en su traslación a otra cultura este universo puede sufrir cambios sustanciales. Para analizar el Universo del Discurso de *Kabale und Liebe* he seleccionado cinco campos semánticos que se encuentran estrechamente relacionados con los principios del *Sturm und Drang* y que representan los ejes principales en los que se desarrolla el talante crítico de la obra, a saber, la familia burguesa, la *schöne Seele*, la muerte, la virtud y el *Vaterrecht*.

Para poder determinar cómo las traducciones han trasladado estos campos semánticos he clasificado los ejemplos que veremos a continuación bajo el criterio de la equivalencia. Se entiende equivalencia como el principio básico de toda reescritura, teniendo en cuenta eso sí, que una equivalencia total es inalcanzable y que estamos hablando de una equivalencia relativa (Hurtado, 2001). Para ilustrarlo con un ejemplo recurro a la segunda escena del primer acto cuando Miller se dirige a Wurm como “Herr Vetter”. La palabra *Vetter*⁸ en cuestión se trata de una designación que de forma generalizada se utilizaba para cualquier familiar masculino. En español no existe dicho calificativo por lo que Yxart, por ejemplo, se decanta por “yerno”.

A continuación vamos a ver más ejemplos como este en los que los traductores tratan de salvar la distancia entre el Universo del Discurso del original y la cultura meta a la que se traslada.

Para el análisis se ha tomado la edición de Reclam XL Text und Kontext de *Kabale und Liebe* del año 2018 y a partir de ahora se indicará únicamente la página al citar el original.

⁸ El diccionario en línea *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* nos proporciona la siguiente información: Die erweiterung der bedeutung geht sowohl von patruus wie von avunculus aus, indem zunächst deren söhne eingeschlossen werden; dann wird der gebrauch noch freier, so dasz vetter jeden männlichen verwandten bezeichnen kann. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GV07065 \l "XGV07065

- La familia burguesa

Una de las metáforas conceptuales más destacables en la obra es la consideración del matrimonio o las relaciones, en general, como comercio (Geck, 2009). Pero no únicamente en la esfera de la nobleza sino también en la familia burguesa. De hecho, el rasgo quizá más indicativo que tiene la estructura familiar burguesa es la consideración de los hijos, y, en especial las hijas, como bienes sobre los cuales se mide la virtud de esa familia. Al fin y al cabo, se produce una mercantilización de las hijas por parte de la sociedad en general y de los padres en particular. La riqueza de la familia burguesa reside en la honra, la virtud y la inocencia de la hija.

Es verweist auf die Ökonomisierung der Beziehungen, und es zeigt zugleich, wie sich die bürgerliche Gesellschaft in der Propagierung der väterlichen Gewalt als patriarchalische Ordnung neu zu begründen sucht: Die Tugend der Töchter ist die Macht der Väter (Stephan, 2013: 169).

Por ejemplo, como se puede ver en *El sí de las niñas*, donde doña Paquita, siempre obediente y pendiente de los consejos de su madre, resulta la muchacha burguesa ideal. En *Kabale und Liebe*, Luise no es sólo bella por fuera sino también por dentro, su honra y su virtud la elevan por encima de todos. Es por esta razón que preocupa tanto a sus padres que la niña se pueda descarrilar del futuro que le tienen planeado cuando comienza una relación amorosa con Ferdinand, un noble hijo del presidente de la comarca. La superioridad estamental del muchacho puede influir en Luise y llevarla por el camino de la deshonra, es decir, que pierda su virginidad con éste sin haber detrás unos planes matrimoniales. Miller, el padre, no sólo prevé este nefasto final, sino que, conocedor de las intrigas cortesanas, teme más por la reacción del malvado presidente cuando conozca que su hijo corteja a una muchacha burguesa. La madre en cambio parece encantada con que un noble haya puesto los ojos en su hija, pensando en la ascensión social y menos en las consecuencias reales que amenazan por encima de todo, al bien de la familia.

FRAU. Nu- nu- ich dächte nur- ich meine (*hustet*)- weil eben halt der liebe Gott meine Tochter barrdu⁹ zur gnädigen Madam will haben (p.9).

⁹ Barrdu: (frz. *partout*) unbedingt

Miller ya acusa en las primeras páginas a la mujer de utilizar los encantos de su hija para su propio beneficio:

MILLER (...) Stell den vermaledeiten Kaffee ein, und das Tobakschnupfen, so brauchst du deiner Tochter Gesicht nicht zu Markt zu treiben.(...) (p.7).

Aunque la burguesía haya conseguido cierto poder en la esfera de lo privado, es decir, el seno de la familia, donde el patriarca puede decir:

MILLER. (...) Ich war Herr im Haus(...) (p.5).

Aún siguen existiendo unas leyes sociales superiores que rigen todas las relaciones y que no pueden ser ignoradas. Por ello, Miller no duda en afirmar que por mucho amor que se profesen ambos amantes: “Nehmen *kann* er das Mädels nicht” (p.5). El uso del modal “*können*” implica una imposibilidad, no es un deber o una obligación, es la completa incapacidad de saltarse las reglas sociales. Miller vuelve a hacer referencia a estas reglas sociales y al estatus intermedio en el que se encuentra la burguesía cuando realiza la siguiente afirmación:

MILLER. (...) Ich werde sprechen zu Seiner Exzellenz: Dero Herr Sohn haben ein Aug auf meine Tochter; meine Tochter ist zu schlecht zu Dero Herrn Sohnes Frau, aber zu Dero Herrn Sohnes Hure ist meine Tochter zu kostbar, und damit basta! – Ich heiße Miller (p.8).

Este hecho es el que lleva a Luise a pensar que la única vía de escape y manera en la que pueden estar juntos es ese lugar donde los estamentos sociales y las normas no tienen validez, la muerte. No es casualidad que, en otras tragedias burguesas, como *Emilia Galotti*, aparezca también el suicidio. “Mord, Selbstmord und Selbstverstümmelung stehen am Ende der bürgerlichen Tragödien, der bürgerliche Held bzw. die Heldin scheitern an den Verhältnissen und können ihre Identität nur in der Selbstvernichtung bewahren” (Stephan, 2013: 173).

Esta última opción es para la familia burguesa el más terrible desenlace, pues, como hemos comentado antes, si la riqueza de la familia reside en los hijos, una vez que

desaparecen, la familia se queda sin nada. La pérdida de los hijos es el peor de los castigos pues no es sólo el dolor que lo acompaña sino también la destrucción de una estructura cuyo eslabón principal es el hijo o la hija. Por esta razón, cuando Luisa confiesa a su padre sus planes para suicidarse, la respuesta de éste es la siguiente:

MILLER. Du warst mein Alles. Jetzt verlust du nicht mehr von deinem Eigentum. Auch ich habe alles zu verlieren. Du siehst, mein Haar fängt an grau zu werden. Die Zeit meldet sich allgemach bei mir, wo uns Vätern die Kapitale zustatten kommen, die wir im Herzen unsrer Kinder anlegten- Wirst du mich darum betrügen, Luise? Wirst du dich mit dem Hab und Gut deines Vaters auf und davon machen? (p.99).

Distinta es la situación para el presidente si pierde a Ferdinand. Su riqueza y su poder va más allá del núcleo familiar, su hijo es otro medio más para garantizar que su situación de influencia se mantenga. Ferdinand es una pieza clave para acercarse al duque: su plan consiste en casarlo con Lady Milford, la concubina del duque, y así unir las relaciones.

PRÄSIDENT. (...) Der Herzog sucht eine Partie für die Milford. Ein anderer kann sich melden- den Kauf schließen, mit der Dame das Vertrauen des Fürsten anreißen, sich ihm unentbehrlich machen- Damit nun der Fürst im Netz meiner Familie bleibe, soll mein Ferdinand die Milford heiraten (p.19).

La pérdida del hijo supone la pérdida de un medio para conseguir sus fines. En este punto podríamos establecer una similitud entre la burguesía y la nobleza al considerar a los hijos como un medio. No obstante, la estructura de la corte no se basa en los hijos, no hay una estructura profunda, familiar y privada como la de la burguesía.

Atendemos ahora a cómo cada traducción ha abordado este motivo de la mercantilización de los hijos partiendo de dos ejemplos concretos del original. Ya en la primera intervención de toda la obra Miller habla de la relación de su hija con el mayor como un *Handel*, es decir, un negocio:

MILLER (*schnell auf und ab gehend*). Einmal für allemal. **Der Handel** wird ernsthaft. Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein

Haus wird verrufen. Der Präsident bekommt Wind, und – kurz und gut, ich biete dem Junker aus (p.5).

(YXART) MILLER. (*Paseando por la sala a largos pasos*). Digo una vez por todas, que **esto** se pone serio. Empiezan a murmurar de mi hija y del barón, y con esto será infamada mi casa... llegará a oídos del Presidente lo que ocurre y.... en fin, que le prohíbo la entrada al muchacho.

(MATHEU) MILLER (*yendo de un lado a otro a largos pasos*). ¡Una vez y por todas! **Esto** va mal...y cada vez peor. Mi hija y el barón se profesan grandes simpatías ...Mi casa se desacredita. Y el presidente va, con esto, poniéndose serio...y...Pero yo echaré puertas a fuera a ese mancebo.

(DE MIER) MILLER. (*Paseándose inquieto*) ¡Dígolo por última vez! **El asunto** se pone serio. Ya murmuran del Barón y de mi hija. Nos desacreditarán. Llegará a oídos del Presidente, y, en fin, para acabar, negaré la entrada en mi casa a ese caballere.

(HURTADO) MILLER. Mil veces te lo repito,
la cosa empieza a ser seria
ya la vecindad murmura
y sus visitas se cuentan.
El barón es rico y joven, la niña, aunque pobre, es bella.
el prójimo es malicioso y la calumnia algo deja.
Á más, si esos comentarios
hasta el presidente llegan,
¿quién sabe lo que es posible
que aventuren sus sospechas?
Créeme, vale más decirle
de una vez, que aquí no vuelva,
que dar pábulo á los cuentos
que el vicio y la envidia engendran.

Ninguna de las reescrituras traslada el sentido de “negocio” y se decanta por “esto”, “cosa” y “asunto”

Veamos el caso de *Kommerz*:

MILLER. Aber, sag mir doch, was wird aus dem ganzen **Kommerz** auch herauskommen? – Nehmen kann er das Mädél nicht- (...) (p.5).

(YXART) MILLER.- Pero dime... oye... ¿qué puede resultar de esas **relaciones**? Él no ha de casarse con la niña...

(MATHEU) MILLER. Pero dime, ¿Y qué va a resultar de ese **galanteo**? Él no puede casarse con la muchacha...

(DE MIER) MILLER. Pero dime, ¿Cuál será el resultado final de este **trato**?... Casarse con ella no puede...

(HURTADO) MILLER (*Con seriedad.*). Muchas, muchas.

No seas necia.

Crees tú que un noble tan noble

llevará á tu hija á la iglesia?

Kommerz es traducido como “relaciones” o “galanteo” en general. Podríamos destacar la propuesta de De Mier de “trato”, sin duda más cercana al sentido de intercambio. Tampoco habría tenido sentido trasladar la metáfora si en un primer lugar no se había hecho con *Handel*. Esta eliminación de la metáfora comercial elimina a su vez uno de los componentes más críticos de la obra: las relaciones son un negocio. Sin ella, el drama sigue teniendo sentido a pesar de que al lector no se le expondrá de manera tan explícita cuál es la moneda de cambio en la sociedad retratada.

En esta misma conversación encontramos otra referencia de Miller al negocio que representaría el casar a su hija.

MILLER (*kommt zurück und bleibt vor ihr stehen*). **Das Blutgeld meiner Tochter?** – Schier dich zum Satan, infame Kupplerin! (...) Stell den

vermaledeiten Kaffee ein, und das Tobakschnupfen, so brauchst du deiner Tochter Gesicht nicht zu Markt zu treiben (p.7).

(YXART) MILLER. (*Volviendo y colocándose delante de ella.*) **El precio de la deshonra de mi hija.** Vete al diablo, alcahueta. (...) Suprime el café y el tabaco, y el diablo me lleve si tienes ninguna necesidad de traficar con la cara de tu hija.

(MATHEU) MILLER (*retrocede y se para delante de ella.*) **¿Al precio de la sangre de mi hija?** ¡Llévete Satanás, infame entremetida! (...) Déjate de tomar café y otra superfluidades, y no necesitarás llevar al mercado el rostro de tu hija para que lo vean todos.

(DE MIER) MILLER. (*Volviéndose y parándose delante de ella.*) **¿El precio de la venta de mi hija?...** ¡Vete al diablo, infame alcahueta! (...) Deja tu maldito café y tu tabaco, y no tendrás necesidad de llevar al mercado la cara de tu hija.

En esta ocasión ninguno de los traductores ha dejado pasar la importancia que tiene en este pasaje la mención del mercado que hay detrás de los matrimonios de conveniencia, que significarían poner a la venta la honra de Luisa.

Siguiendo esta misma conversación vamos a mencionar la última intervención de Miller en la primera escena. La traducción de De Mier nos deja de nuevo una alusión a este tráfico de las intrigas que, curiosamente, no aparece en el original.

MILLER. Da liegt der Has im Pfeffer.¹⁰

(DE MIER) MILLER. He aquí el busilis del negocio.

¹⁰ La *Gesellschaft für deutsche Sprache* explicita dicho modismo: «In einigen Gegenden Norddeutschlands wird das Hasenklein mit vielem Gewürz und Pfeffer bereitet, es kommen dazu allerlei Zuthaten, sodass das eigentliche Klein (sowie im Fricassée das Hühnerfleisch) mitunter schwer zu finden ist. Wir nehmen nun an, dass sich daraus die Redensart: Da liegt der Hase im Pfeffer, gebildet hat für gewisse Knotenpunkte, die schwer aufzufinden oder zu lösen sind. Im Westfälischen: Doa ligt de Hase im Peaper. – Wann der Has in der Schreiber Pfeffer kömt.» <https://gfds.de/da-liegt-der-hase-im-pfeffer/>

Tanto Yxart como Matheu recurren a el “quid”, una expresión latina que se correspondería acertadamente con la expresión del original. De Mier propone “busilis del negocio”. De igual manera trasladaría el sentido del original, pero, además, nos da el sentido de negocio que se había estado intuyendo en las páginas anteriores y que no había sido explícitamente traducido hasta este momento.

No obstante, la metáfora tan clara en el original termina por nublarse y desaparecer en las reescrituras por lo que en este caso no podríamos hablar de equivalencia.

- *La schöne Seele*

Aunque los escritos filosóficos en los que Schiller desarrolló el concepto de *schöne Seele*, *Über Anmut und Würde* (1793) y *Über das Erhabene* (1801), son posteriores a *Kabale und Liebe* podemos seguir una estela que Schiller va dejando a lo largo del drama y establecer ciertos rasgos que poseen algunos de los personajes y que se corresponden con la definición de este término filosófico: „In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.“ (Schiller, 1793: 36)

Luise Miller es descrita como un ser tremendamente bello y puro, tanto que, incluso muerta, conserva esos rasgos angelicales:

FERDINAND. (...) Wie reizend und schön auch im Leichnam! Der gerührte Würger ging schonend über diese freundliche Wangen hin – Diese Sanfmut war keine Larve – sie hat auch dem Tod standgehalten (p.119).

Pero su interior tampoco se queda atrás: su virtud, su honra y su inocencia la convierten en el prototipo ideal de muchacha burguesa. Esta belleza doble, tanto exterior, que Schiller representa con la diosa Venus, como interior, representada por las Gracias, es la *schöne Seele* (Schiller, 1793) y la que la eleva incluso por encima de las mujeres de la corte:

LADY MILFORD. (...) O Luise, edle, große, götliche Seele! (p.89).

Esta preocupación por la *schöne Seele*, por alcanzar un estado puro y bello en el exterior y en el interior parece ser un rasgo que comparten Luise y Ferdinand. Como nos deja entrever el secretario Wurm, Ferdinand ha estudiado las corrientes de pensamiento que inundan Europa en ese momento y lo han llevado a querer cultivar la grandeza del alma, la honra, la virtud, entre otros. No obstante, esos no son rasgos que sirvan de mucho en la corte:

WURM. (...) Die Grundsätze, die er aus Akademien hieherbrachte, wollen mir gleich nicht recht einleuchten. Was sollten auch die phantastischen Träumereien von Seelengröße und persönlichem Adel an einem Hof, wo die größte Weisheit diejenige ist, im rechten Tempo, auf eine geschickte Art, groß und klein zu sein (p.53).

Pero Ferdinand no se ocupa únicamente de su formación, sino que también se preocupa por la de su Luisa y pretende que esta también alcance los conocimientos de rectitud y moral que ha adquirido él. Le escribe cartas y le presta libros con este fin:

FRAU. Solltest nur die wunderhübsche Billetter auch lesen, die der gnädige Herr an deine Tochter als schreiben tut. Guter Gott! Da sieht man's ja sonnenklar, wie es ihm pur um ihre schöne Seele zu tun ist (p. 6).

Ambos amantes comparten la idea de que la virtud y la honra son los valores más altos que uno puede alcanzar y es por ello por lo que conectan en un terreno moral, casi podríamos decir supraterebral, de tal forma que en la primera conversación de la que somos testigos entre Luise y Ferdinand éste último le confiesa que:

FERDINAND. (...) Ich schaue durch deine Seele, wie durch das klare Wasser dieser Brillanten (p.15).

Al menos, esto es lo que se nos presenta en un primer momento, una relación pura entre dos seres puros. No obstante, las artimañas y enredos del presidente y su secretario van a emponzoñar estas dos almas. Esta dualidad es la que inspira el título que llevó finalmente la obra *Kabale*, las intrigas y artimañas de la nobleza contra el amor puro, y *Liebe* (Karthaus, 2000).

A Ferdinand van a convencerlo de que Luise lo ha engañado, y Ferdinand, al creerlo, acaba por nublar su propia visión. El muchacho ha creído haber sido estafado por Luise, a quien creía un alma noble y se arrepiente de haber dudado de su padre, a quien más tarde califica como “weissagende Seele” (p.81). Es decir, un alma profética, un alma que había visto la maldad en Luise. Los juegos de enredos, las mentiras y los artificios acaban por enmascarar la realidad haciendo imposible para los personajes asegurar quién sigue siendo un alma pura y quién ha sucumbido al juego de la corte. La única manera de deshacer el nudo es la muerte, que desvela la verdadera sustancia de cada personaje. Luise es asesinada, no comete el pecado del suicidio y muere inocente y como una hija leal y obediente a su familia. Ferdinand, incapaz de escapar de la oscuridad que reina en el entorno en el que ha nacido comete el pecado del suicidio y, además, asesina a su amada, descubriendo en el lecho de muerte que ella es inocente.

La conclusión a la que Schiller nos podría encaminar es que la nobleza extiende sus raíces podridas a toda la sociedad y que sólo se salvan de ellas aquellos que permanecen puros y pueden alcanzar de veras la *schöne Seele*.

Si tomamos la intervención de la madre de Luise donde hace la referencia más clara al concepto de la *schöne Seele* y la comparamos con las reescrituras podemos ver que la menos reciente, la de Matheu, no recoge siquiera la palabra clave en este pasaje: “alma” mientras que Yxart y De Mier sí parecen trasladar el sentido de cuidar del alma. Podemos aventurarnos a decir que, De Mier, como filólogo alemán, podía haber estado en contacto con los escritos filosóficos de Schiller sobre la *schöne Seele* e Yxart, a su vez, haberlo trasladado desde la versión francesa que tomó como referencia. Hurtado amputa directamente el sentido clave del pasaje.

FRAU. Solltest nur die wunderhübsche Billetter auch lesen, die der gnädige Herr an deine Tochter als schreiben tut. Guter Gott! Da sieht man's ja sonnenklar, wie es ihm pur um ihre **schöne Seele** zu tun ist (p. 6).

(YXART) SU MUJER. ¡Si leyeras qué cucos billetitos escribe a la niña! ¡Buen Dios! Allí se ve claro como el día, que **sólo cura de su alma**.

(MATHEU) MUJER. Si leyeres las cartitas que escribe de cuando en cuando á la chica... ¡Buen Dios! Allí se ve tan claro como la luz del sol que no piensa en otra cosa que en **la persona de la chica**.

(DE MIER) SU MUJER. Si tú leyese los lindos billetes que ese señor escribe a tu hija... ¡Santo Dios! Se ve tan claro como la luz del mediodía cuánto le preocupa **la pureza de su alma angelical**.

(HURTADO) SRA. Bien, no te enojés; mas oye oye, Miller. "¡Si leyeras las cartas apasionadas del barón á Luisa!...

Tras haber analizado en epígrafes anteriores la recepción de Schiller sabemos que ninguno de los escritos filosóficos del dramaturgo que concernían la *schöne Seele* fueron traducidos en el siglo XIX por lo que las probabilidades de que los reescritores estuvieran familiarizados con esta idea eran bastante escasas. A esto se suma el hecho de que tampoco era probable que los lectores de las reescrituras hubieran tenido contacto con dichos escritos por lo que podemos entender por qué la *schöne Seele* no aparece en las traducciones o no se le otorga un papel tan importante como en el original. Esto conduciría inevitablemente a una falta de equivalencia. No obstante, sí podemos destacar la propuesta de De Mier por acercarse con bastante acierto al concepto original y mantener la actitud “conciliadora” de la madre.

En este ejemplo encontramos también un indicio de las interferencias que pueden existir cuando la traducción es indirecta. Yxart recurre a la construcción “Allí se ve claro como el día, que sólo **cura de** su alma” que podría haber sido un calco del francés *s'occuper de*.

- La negación como sentencia de muerte

Hemos comentado en el punto anterior cómo Ferdinand se ha nutrido de un pensamiento filosófico que va más allá de los estamentos sociales y que le permite iniciar una relación amorosa con una muchacha burguesa a pesar de pertenecer ambos a esferas sociales diferentes. Lo que en un principio es retratado como una historia de amor entre dos seres puros e inocentes, punto en el que se diferencia de su predecesora *Emilia Galotti*, finalmente desemboca en una tragedia, dejando claro al lector y al espectador cuán difícil es superar estamentos y leyes sociales tan arraigadas.

Ferdinand parece no ser consciente de este factor, pues lo que está poniendo en riesgo es, al fin y al cabo, su puesto como Mayor y la riqueza que heredaría de su padre: bienes materiales que no enriquecen su alma. Lo que parece querer obviar es que su amante sí tiene cosas más importantes que perder: su virtud, el bien máspreciado para una muchacha burguesa; su familia, la estructura que da sentido a su mundo y, en última instancia, su vida. Luise es consciente de este riesgo y, por mucho que ame a Ferdinand, no puede evitar tener cierta precaución, avisar a Ferdinand de estos peligros y no dejarse llevar por las ideas del muchacho. Éste se dirige a la muchacha con la mayor dulzura y la colma de elogios, a lo que ella ya en la primera conversación que tienen le responde:

LUISE. Ferdinand! Ferdinand! Dass du doch wüsstest, wie schön in dieser Sprache das bürgerliche Mädchen sich ausnimmt (p.15).

FERDINAND. Was ist das? (*Befremdet*) Mädchen! Höre! Wie kommst du auf das? – Du bist meine Luise. Wer sagt dir, dass du noch etwas sein solltest? (...) (p.15).

Lo que en un principio puede sonar muy romántico no es sino una negación de la realidad. Ferdinand le dice que da igual si es burguesa o noble, ella es *su* Luise. No obstante, esto no es sino una abstracción de la realidad, una imagen paralela de lo que es su relación y de adónde puede llevarlos a ambos: “Wie andere dramatische Helden der 1770er ist es auf bezeichnende Weise realitätsfern, er verkennt die Wirklichkeit, ja er nimmt sie kaum wahr. Deshalb ist er vermessen; er überschätzt seine eigenen Möglichkeiten” (Karthaus, 2000: 135). El muchacho mantiene una actitud que podríamos calificar de egoísta: él no tiene nada que perder y va a continuar con esta relación hasta el final. Lo que para la familia burguesa y Luisa es un ganarlo todo o perderlo todo es para Ferdinand simplemente una posesión más.

Cuando su padre le comenta sus planes matrimoniales con Lady Milford, Ferdinand no duda en acudir a ver personalmente a la mujer para confesarle por qué es imposible que contraigan nupcias. Cuando finalmente le revela que mantiene una relación con una muchacha burguesa, Milford trata también de avisarlo de los peligros que conlleva tratar de violar las reglas sociales:

LADY. Nichts, Herr von Walter! Nichts, als dass Sie sich und mich und noch eine Dritte zugrund richten (p.41).

En vez de escuchar a una mujer que tiene sobrada experiencia en las intrigas de la corte y que conoce los límites que no se deben cruzar, Ferdinand ignora sus advertencias y se dirige de nuevo a Luise:

FERDINAND. Mein bist du, und wärfen Höll und Himmel sich zwischen uns (p.44).

Podríamos establecer también ciertos paralelismos entre Ferdinand y Werther. Ambos están perdidamente enamorados no de una mujer, sino de la idea del amor, de la idea de encontrar a una compañera ideal y de vivir felices en la eternidad ajenos a la realidad y a las leyes por las que ésta se rige. Ambos niegan continuamente los hechos y peligros que se interponen en su relación poniendo en peligro a su amada y a sí mismos. Tanto Luise como Lotte rechazan finalmente la relación y esto es algo que sus amantes no pueden soportar; rehúsan ya no sólo la idea de encontrar un final sino que su amada resulte ser algo diferente a la imagen ideal proyectada en su mente y deban enfrentarse a que han dejado de ser *su* Luise o *su* Lotte. De hecho, para Ferdinand Luise pasa en un instante de ser un ángel a ser una ramera (Geck, 2009) sin más prueba que la carta dirigida al marqués “aufgrund des Briefes, der ihm zugespielt wurde, erscheint Luise ihm ohne weitere Prüfung als “Heuchlerin”. (Karthaus, 2000: 136). La solución a la que llegan tanto nuestro protagonista como Werther es el suicidio, en el caso de Ferdinand llevándose consigo también a Luise.

El origen burgués de Luise es el impedimento principal para la relación con Ferdinand. Schiller califica en varias ocasiones a la protagonista como “bürgerliches Mädchen” y es este adjetivo el que debe trasladarse en las reescrituras para que el componente social siga teniendo sentido.

LUISE. Ferdinand! Ferdinand! Dass du doch wüsstest, wie schön in dieser Sprache **das bürgerliche Mädchen** sich ausnimmt (p.15).

(YXART) LUISA. (*Le mira un instante en silencio, y luego le dice con melancolía.*) ¡Fernando! ¡Fernando! ¡Si supieras qué efecto causan tales palabras en el corazón de **una pobre menestrala!**

(**MATHEU**) **LUISA**. (*Le mira silenciosamente un momento y luego le dice, con tristeza*) ¡Fernando! Si supieses cómo escucha ese lenguaje **una pobre niña...**

(**DE MIER**) **LUISA**. (*Se calla un momento mirándolo, y después le dice con tristeza.*) ¡Fernando! ¡Fernando! Si tú supieras que impresión hace ese bello lenguaje en **esta joven humilde...**

Tanto Yxart como Matheu hacen uso del adjetivo “pobre”, que, si bien puede tener un sentido de persona con pocos recursos, al encadenarlo a “niña” y “menstrala” adopta un sentido de infeliz o desdichada, alejado del sentido original. Yxart puede querer suplir esta desviación de sentido con el sustantivo “menstrala”, es decir, artesana, algo que aleja a Luise de ser considerada noble o de alta alcurnia. Aun así, no alcanza el significado de “burguesa”. De Mier propone “joven humilde”, un calificativo que quedaría demasiado vago en comparación con el original.

Si analizamos otro pasaje en el que igualmente se habla de una “Bürgerkanaille”, es decir, de una canalla burguesa o “chusma burguesa”, encontramos también variaciones significativas en las reescrituras:

PRÄSIDENT. Dass er der **Bürgerkanaille** den Hof macht – Flatterien sagt – auch meinetwegen Empfindungen vorplaudert – Das sind lauter Sachen, die ich möglich finde - verzeihlich finde- aber- und noch gar die Tochter eines Musikus, sagt Er? (p.17).

(**YXART**) **EL PRESIDENTE**.- No digo que no sea posible, y me parece perdonable que corteje a alguna **mocosuela de la burguesía**, y se entretenga en requebrarla, y hasta en hablarla de amor y de... pero ¿dice V. que es hija de un músico?

(**MATHEU**) **PRESIDENTE**. Que haga la corte á alguna **mozuela del pueblo**, que la requiera, que charle sobre sentimiento... esas son cosas muy ordinarias, que encuentro posibles...que encuentro perdonables...¿pero á la hija de un músico, decís?

(DE MIER) EL PRESIDENTE. Que haga la corte á una **canalla de la clase media**...que la adule...hasta ¡á fe mía! Que le finja ciertos sentimientos...es cosa corriente y posible, en mi opinión...y perdonable...pero...¿y con la hija de un músico decís?

Yxart finalmente se decide por “mocosuela de la burguesía”, haciendo por primera vez referencia a este estrato social. De Mier parece acercarse más también al recurrir a “canalla de la clase media”, quizá un calificativo que los lectores de la reescritura encontrarían más cercano pero que sería anacrónico en cualquier caso.

No podemos hablar de equivalencia en las reescrituras porque el elemento “burgués” ha sido eliminado en la mayoría de los casos.

- Virtud o poder

Hemos hablado ya de cómo su virtud (*Tugend*) es el bien máspreciado para la muchacha burguesa y de cuán importante es para la familia burguesa y su reputación, hasta el punto de convertirlo en el eje principal en torno al cual se vertebra la estructura familiar. Los personajes de Ferdinand y Milford, a pesar de ser nobles, valoran de igual manera la virtud en un mundo en el que el poder eclipsa cualquier cualidad. Ferdinand se guía por su honor y su honradez, mientras que Milford ambiciona recuperar la virtud que perdió por el poder que le otorgó el favor del duque. Todos los personajes se enfrentan a esa decisión: Lady Milford renunció a su honra para sobrevivir y, además, para tener el poder de liberar a un territorio de la crueldad de su soberano:

LADY. (...) Stolz und Schicksal kämpften in meiner Brust, als der Fürst mich hieherbrachte, und auf einmal die schauderndste Szene vor meinen Augen stand. [...] Dein Vaterland, Walter, fühlte zum ersten Mal eine Menschenhand, und sank vertrauend an meinen Busen (p.39).

Lo que jamás ha minado a Milford es su ambición, y, su objetivo para con Ferdinand reside en por fin gozar del premio que es el amor y recuperar su virtud tras haberse visto forzada a renunciar a sus valores y a su felicidad. Sin embargo, este matrimonio significa para Ferdinand lo contrario: casarse con la concubina del duque no hará sino acabar con su honra y su honor.

FERDINAND. (...) Würden Sie Vater zu dem Schurken Sohne sein wollen, der eine privilegierte Buhlerin heuratete? (p.25)

FERDINAND. (...) Mit welchem Gesicht soll ich vor den schlechtesten Handwerker treten, der mit seiner Frau wenigstens doch einen ganzen Körper zum Mitgift bekommt? Mit welchem Gesicht vor die Welt? Vor den Fürsten? Mit welchem vor die Buhlerin selbst, die den Brandflecken ihrer Ehre in meiner Schande auswaschen würde? (p.25).

Ferdinand está dispuesto a no heredar los bienes y el poder de su padre con tal de permanecer al lado de Luise, desvinculándose una vez más del camino que su padre le tiene preparado y en el cual sólo se sobrevive con malicia y astucia.

Podríamos realizar una clasificación de los personajes en dos grupos distintos: aquellos que se miden por su virtud y aquellos que se miden por su poder. En el primer grupo tendríamos a Luise, a Ferdinand, a Miller y, quizá, a Lady Milford, quien finalmente renuncia a todo su poder y su influencia tras conocer la pureza de Luise. El segundo grupo lo conformarían el presidente, el secretario Wurm, el mariscal Kalb, Sophie y la madre de Luise, para quien la virtud de su hija no es sino una manera de medir su riqueza y tener poder sobre ella.

Estas dos monedas de cambio corresponden a dos mundos diferentes: la virtud y la honradez pertenecen a un mundo moderno, a una sociedad que avanza con los preceptos ilustrados y que pone de manifiesto cuán injusta es la pirámide social y reclama un lugar digno para el estrato instruido, virtuoso, honrado: la burguesía. El poder es la pieza central del juego de la corte, en el que no existe ley que impida recurrir a cualquier medio con tal de ganar la partida; así lo muestran el presidente y su secretario. Pero también lo es para los padres burgueses: la virtud es simplemente un medio para ascender socialmente y ganar más poder.

Schiller nos muestra a través de los personajes cómo en muchas ocasiones se intenta tapar la falta de honradez con el despliegue de poder:

FERDINAND (*hitzig*). Kann der Herzog Gesetze der Menschheit verdrehen, oder Handlungen münzen, wie seine Dreier?- Er selbst ist nicht über die Ehre erhaben, aber er kann ihren Mund mit seinem Golde verstopfen (p.36).

Las palabras de la ayudante de cámara de Lady Milford cuando está a punto de entrevistarse con la inocente y pura Luise nos desvelan también cómo Milford trata de suplir su falta de honra llevando sus mejores joyas y teniendo a todo su equipo de sirvientes a su disposición:

SOPHIE (*boshaft*). Oder ist es vielleicht Zufall, dass eben heute die kostbarsten Brillanten an Ihnen blitzen? Zufall, dass eben heute der reichste Stoff Sie bekleiden muss- dass Ihre Antichamber von Heiducken und Pagen wimelt, und das Bürgermädchen im fürstlichsten Saal Ihres Palastes erwartet wird? (p.83).

Para ilustrar una vez más esta dicotomía entre virtud y poder y la incompatibilidad que hay entre ambas recupero la intervención del presidente en la escena quinta del acto cuarto, cuando, una vez que su plan ha surtido efecto, finge aceptar a Luise como esposa de su hijo y mostrar empatía y respeto hacia la muchacha. Es especialmente llamativo que detrás de las palabras del presidente cuando admite que la virtud puede ser igual de valiosa que el oro se esconda una mentira y Ferdinand sea presa de nuevo de las intrigas de la corte:

PRÄSIDENT. Ist es wert meine Tochter zu sein. Ich rechne ihre Tugend für Ahnen, und ihre Schönheit für Gold. Meine Grundsätze weichen deiner Liebe- Sie sei dein! (p.82).

(YXART) EL PRESIDENTE.- Es digna de ser mi hija. Su virtud equivale a los blasones, y su hermosura a la riqueza. Ceden mis principios ante tu amor. Tuya es.

(MATHEU) PRESIDENTE. Es muy digna de ser hija mía...su virtud es ya bastante fortuna, su belleza es ya bastante fortuna...mis principios ceden ante tu amor... ¡Sea tuya!

(DE MIER) EL PRESIDENTE. Merece ser hija mía. Su virtud vale un árbol genealógico, y su belleza un tesoro. Mis principios ceden á tu amor...¡Que sea, pues, tuya!

Aunque las reescrituras no trasladen el significado literal de *Ahnen* sí trasladan el sentido que hay detrás, además se mantiene el sentido satírico por lo que en ese aspecto sí que habría una equivalencia.

Podríamos proponer una cuarta e hipotética variable en la que el sentido del verbo *rechnen* (calcular/contar) que forma parte del lenguaje materialista y económico del presidente se trasladara también en la traducción y decir: “cuenta su virtud como linaje y su belleza como oro”. Aunque dejaré esas consideraciones para los profesionales de la traducción.

- *Vaterrecht*

El motivo del contrato filial y el retrato de las constelaciones familiares son un eje esencial en las obras del *Sturm und Drang* y en especial en la obra de Schiller, por ejemplo, en *Don Carlos* o *Wilhelm Tell*; algo que recupera también Kafka en *La Metamorfosis*, explorando los límites del compromiso familiar.

En este drama dicho contrato además no sólo aborda la ya comentada estructura de la familia burguesa, sino que se extiende a todos los estratos sociales. De hecho, es en el seno de la nobleza donde más se va a apelar a este lazo que une a los padres y a los hijos y a los intereses que implica.

Para Luise este contrato le conduce a obedecer ciegamente a sus padres y a deberles lealtad por encima de todo, incluso por encima de su más profundo amor siendo así la perfecta hija burguesa. Esta obediencia ciega resultado de una educación represiva va a ser también retratada y criticada por Moratín en *El sí de las niñas*. Cuando Don Diego dice: “(...) y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo.” se refiere exactamente a esa misma educación que ha recibido Luise y que la convierte en el eslabón más débil. Karthaus relaciona esta educación con la religión: “Das ist keine phychisch bedingte, also persönlich zufällife Verbindung, sondern die verpflichtende, in der Religion verwurzelte Ehrfurcht vor dem Vater.” (Karthaus, 2000: 134) y a la figura del padre como Dios, de manera que desobedecer al padre sería desobedecer a Dios: “In der Vorstellungen Luises und Ferdinands ist der Vater die beherrschende Figur, der man Gehorsam schuldet, weil er das – immer fehlerhafte und unvollkommene- Abbild Gottes ist” (Karthaus,2000: 134).

En la otra cara de la moneda encontramos al presidente, quien escudándose en el deber para con los hijos hace a Ferdinand partícipe de todas las maldades, crímenes y estafas

que tuvo que llevar a cabo para alcanzar el poder, de manera que entre ambos el contrato filial no se limita a una obediencia a los padres, sino a una lealtad por encima de la ley social y moral que obliga a Ferdinand a callar ante dichos crímenes.

PRÄSIDENT. Heute, du Schalk- und dieses Heute noch mit der herben Grimasse? (*Ernsthaft*) Ferdinand!- Wem zulieb hab ich die gefährliche Bahn zum Herzen des Fürsten betreten? Wem zulieb bin ich auf ewig mit meinem Gewissen und dem Himmel zerfallen?- Höre, Ferdinand- (Ich spreche mit meinem Sohn)- Wem hab ich durch die Hinwegräuung meines Vorgängers Platz gemacht- eine Geschichte, die desto blutiger in mein Inwendiges schneidet, je sorgfältiger ich das Messer der Welt verberge. Höre. Sage mir, Ferdinand: Wem tat ich dies alles? (p.23).

En contraposición a este ambiente de intrigas y traiciones Ferdinand encuentra en los brazos de Luise un ser puro y unos valores que sí quiere para sí. Cuando el presidente llega a casa de Miller así lo expresa el muchacho:

FERDINAND (*weicht einige Schritte zurück*). Im Hause der Unschuld (p.47)

PRÄSIDENT. Wo der Sohn Gehorsam gegen den Vater lernt? (p.47).

En Ferdinand se debaten este lazo paternofilial y el amor puro que siente por Luise. Ante el abuso de poder del presidente con la familia de su amada, el muchacho debe tomar una decisión.

FERDINAND (*kommt zurück, und geht auf und ab in tiefen Gedanken*). Zwar die Gewalt des Präsidentes ist groß- Vaterrecht ist ein weites Wort- der Frevel selbst kann dich in seinen Falten verstecken- er kann es weit damit treiben- Weit!- Doch aufs Äußerste treibt's nur die Liebe- Hier, Luise! Deine Hand in die meinige (*Er fasst diese heftig.*) (...) (p.46).

El presidente lleva este contrato hasta el límite cuando quiere tomar presa a Luise. Pero Ferdinand también amenaza a su padre con sobrepasar los límites de este lazo, pues hay un lugar dentro de él en el que ese contrato no tiene validez. Además, como Ferdinand

menciona en varias ocasiones, hay algo por encima de la veneración al padre y es la veneración a Dios y el temor al juicio final (Karthaus, 2000) de manera que traicionaría antes a su padre que, como él, ser sentenciado culpable ante Dios.

FERDINAND. (...) Es gibt eine Gegend in meinem Herzen, worin das Wort Vater noch nie gehört worden ist- Dringen Sie nicht bis in diese (p.50).

El amor entre ambos amantes significa romper con sus obligaciones como hijos, desobedecer a los padres y huir. Por esta razón, Luise se muestra siempre cautelosa y finalmente rechaza a Ferdinand alegando entre otras cosas que así devolverá un hijo a su padre:

LUISE. (...) Lass mich die Heldin dieses Augenblicks sein- einem Water den entflohenen Sohn wiederschenken. (...) (p.65).

Luise elige permanecer junto a su familia y respetar el valor más sagrado para ella.

Nos fijamos ahora en cómo las reescrituras han abordado el tema del contrato filial tomando como referencia esta intervención tan contundente de Ferdinand:

FERDINAND. (*mit Luisen zu gleicher Zeit, indem er den Degen nach dem Präsidenten zückt, den er aber schnell wieder sinken lässt*). Vater! Sie hatten einmal ein Leben an mich zu fodern- Es ist bezahlt. (*Den Degen einsteckend*) **Der Schuldbrief¹¹ der kindlichen Pflicht** liegt zerrisen da (p.48).

(YXART) FERNANDO.- (*Se dirige al PRESIDENTE, espada en mano, pero la inclina al suelo luego.*) Padre, me diste la vida; estamos en paz. (*Envaina la espada.*) Se ha roto todo **lazo entre ambos.**

¹¹ SCHULDBRIEF, m. urkunde über eine zu zahlende schuld. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GS18469#XGS18469

(**MATHEU**) **FERNANDO**. (*Al ver caer a Luisa desenvaina la espada y avanza hacia su padre, pero de repente la deja caer*) Padre...me pedisteis una vez la vida. Estamos en paz. (*Envainando la espada*). He hecho pedazos **la obligación de mi deber filial**...

(**DE MIER**) **FERNANDO**. (*Socorriendo a Luisa, y adelantándose con ella hacia el Presidente, con la espada en la mano, y bajándola en seguida*) ¡Padre! Tenéis derecho a mi vida...Ya estáis pagado. (*Metiendo la espada en la vaina*) **Mi deuda de deber filial** se extinguió ya por completo...

(**HURTADO**) **FERNANDO** (*Tirando de la espada.*) Cicuta bebo!
Padre, oid: la vida os debo, (*Envainando.*)
pero ya estamos pagados.
No me empujéis hacia el mal,
que hombre soy, ciño una espada,
y está la deuda pagada
de **mi deber filial**.

Es significativo que tanto De Mier como Hurtado traduzcan *Schuldbrief* como deuda, pues no sólo trasladan el sentido monetario, sino que mantienen la congruencia interna del drama dando a entender que el contrato que existe entre padre e hijo supera el haberle dado la vida y alcanza un plano económico. Así lo reitera Ferdinand cuando afirma “Es ist bezahlt”. Por todo esto podemos afirmar que el grado de equivalencia el original y las traducciones es en este caso bastante elevado.

CONCLUSIÓN

Tras este análisis podemos llegar a un diagnóstico que termine de esclarecer qué papel tuvieron las reescrituras en la recepción de Schiller, del teatro y de la literatura alemana. Como hemos visto, las traducciones están en ocasiones muy alejadas del original y de la

intención comunicativa de su autor. Esto, más allá de ser una crítica, apoya la teoría de que las reescrituras pueden llegar a ser entidades autónomas. No hay más que ver el caso de la versión de Antonio Hurtado, que dista tanto del original que podría, como la *Ángela* de Tamayo y Baus, considerarse una obra “inspirada en” más que una “traducción de”.

Otros ejemplos nos muestran cuán cómico debía de ser imaginarse a Schiller escribiendo (Matheu) Miller: (...) Y luego le dará alguna friolera y tomará las de Villadiego. (I,1).

Podríamos decir que las reescrituras sufrieron una “suavización” que puede responder al proceso de “domesticación” del original y a la adaptación a la poética autóctona. Esto fue sin duda clave para la creación de una determinada imagen de Schiller y del teatro alemán en la España del siglo XIX y XX.

La escuela de la manipulación pretende profundizar en estas imágenes y destacar el valor literario y social que pueden tener las reescrituras independientemente del texto original. El objetivo de esta rama de estudio es, igual que ha sido el objetivo de este trabajo, poner en diálogo ya no sólo el original y sus reescrituras, sino también varios sistemas tratando de evitar el concepto de cultura hegemónica. Es por ello por lo que en un primer momento he presentado el contexto histórico, social y literario español que recibió a la literatura teutona para así comprender la toma de decisiones en las reescrituras. Véase por ejemplo la decisión de De Mier de traducir “bürgerliches Mädchen” por “canalla de la clase media” o la de Matheu “mozuela del pueblo” que eliminan por completo el calificativo “burguesa”. Este, como otros casos en los que el traductor podría enfrentarse a temáticas conflictivas, reflejan la variedad de alternativas y soluciones que responden a políticas editoriales, a la poética o incluso a la ideología del propio traductor y que dejan su estela en la historia de la traducción en España y en el imaginario del lector.

Lefevere habla de unos “guiones culturales” que influyen en los reescritores a la hora de abordar el Universo del Discurso de una obra y consecuentemente repercuten en el texto meta: “En esta actitud influye mucho el estatus del original, la imagen de sí misma que tiene la cultura a la que se va a traducir ese texto, los niveles de dicción que en ella se consideran aceptables, el público receptor y los «guiones culturales» a los que este público está acostumbrado o que está dispuesto a aceptar” (Lefevere, 1997: 111).

Como hemos visto durante todo el trabajo, son muchos los factores que influyen en el proceso de toma de decisiones de una traducción y más allá de catalogarlas en malas o buenas traducciones los estudios contemporáneos nos aportan una visión polisistémica y anticolonialista que eleva cada texto y cada pueblo al mismo estatus y trata entonces de dar cuenta de los fenómenos literarios y, por tanto, sociales que se dan.

La trascendencia ya no sólo literaria, sino también social y cultural que tuvieron Schiller, Goethe, Lessing o Kleist no quedó tras las puertas de los territorios alemanes y avanzó por toda Europa elevándolos a clásicos de la literatura universal. El caso de Schiller, en especial, demuestra además que ser crítico con su tiempo, como lo serían también Kafka o Brecht, aporta a la obra un elemento social que de alguna manera traspasa las barreras geográficas e idiomáticas y que puede ser un factor clave para su susceptibilidad de ser traducido. De manera que desde nuestros tiempos podemos decir que el teatro alemán, pero más concretamente el teatro schilleriano, fue otra pieza más esencial en el engranaje social del siglo XIX en España.

Es innegable que un análisis más extenso y detallado nos habría permitido llegar a conclusiones más certeras y trascendentales. No obstante, debido al formato del trabajo me he visto obligada a acotar el estudio, que ya de por sí supera la extensión recomendada (aunque así lo ha exigido la naturaleza del proyecto) y plasmar en estas páginas un prototipo dentro del potencial que este campo de investigación ofrece.

BIBLIOGRAFÍA

- Andioc, R. (2001). *El Teatro nuevo español, ¿antiespañol?* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Aymes, J. R. (2002) Las opiniones acerca de las traducciones en la prensa española de los años 1823-1844. En: *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, eds. Francisco Lafarga. Concepción Palacios y Alfonso Saura, Murcia: Universidad de Murcia. P.35-59.
- Balzer Haus, B. (2008). La repercusión de Schiller desde el punto de vista fraseológico: frases célebres de Schiller y sus posibles traducciones. En *Friedrich Schiller: Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*. Valencia: Universidad de Valencia. P.15-29.
- Beiser, F. (2005). *Schiller as philosopher: a re-examination*. Oxford University Press. New York: Clarendon Press.
- Bernecker, W. L. (2000). El 98 en Alemania. En *España y Alemania. Percepciones mutuas de cinco siglos de historia*. Madrid: Editorial Complutense. P.145-151.
- Böhl de Faber, J. N. B. (1820). *Vindicaciones de Calderón, y del antiguo teatro español contra los afrancesados en literatura*. Cádiz: Imprenta de Carreño.
- Braga Riera, J. (2011). ¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática. Madrid: *Estudios de Traducción*, 1, 59-72.
- Busquets, L. (1983). Iluminismo e ideal burgués en El sí de las niñas. Madrid: *Segismundo: revista hispánica de teatro*, 17(37). P.61-89.
- Cáceres, I. y Martín-Gaitero, R. (1996-97). José Curtoys de Anduaga. El primer traductor conocido del «Don Carlos» de Schiller: Carlsruhe, 1837. Madrid: *Revista Hieronymus Complutensis*, 4-5. P.169-174.

-Calañas Continente, J. A. (2008). El proceso de toma de decisiones en traducción literarias: "Die Räuber" de Friedrich Schiller. En *Friedrich Schiller: Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*. Valencia: Universidad de Valencia. P. 31-40.

-Carnero, G. (1982). *Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro*. Alicante: Universidad de Alicante. Historia Moderna, no. 2.

-Correa, G. (2004). Calderón y la novela realista española. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

-Cubría de Miguel, M. J. y Hübner, D. F. (2001). " La Abeja"(1862-1870) y la recepción de la literatura alemana en España (I). Presentación e índices parciales de la revista. *Philologia Hispalensis*, 15(1). Zaragoza:, Universidad de Zaragoza.

-*El Europeo*. (2) 25 de Octubre de 1823

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1341261 (Última consulta 12/03/2019)

-Esteve Montenegro, M. L. (2008). Schiller en el krausismo español. En Friedrich Schiller: *Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*. Valencia: Universidad de Valencia. P 77-86.

-Fernández Bueno, M. (2018). Textos y bambalinas. En Fortea, C. (Coord.) *El viaje de la literatura: Aportaciones a una didáctica de la traducción literaria*. Madrid: Cátedra. P.177-197

-Fernández de Moratín, L. (2000). *El sí de las niñas*. Ed. José Montero Padilla. Madrid: Cátedra.

-García Adánez, I. (2018) Nueve sílabas volando entre las flores...O cómo enseñar a establecer y defender criterios de traducción a raíz de un ejemplo de Las penas del joven Werther de Goethe. En Fortea, C. (Coord.) *El Viaje de la literatura*. Madrid: Cátedra. P. 103-121.

-García Garrosa, M^a J. (2008) *Misantropía y arrepentimiento de August von Kotzebue, en la traducción de Dionisio Solís (1800)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

-Geck, S. (2009). El orden moral en "intrigas y amor" desde el punto de vista cognitivo. En *El pensamiento filosófico de Friedrich Schiller*. Valencia: Universidad de Valencia. P. 253-271.

-González Subías, J. L.(2006). Profesionales de la traducción teatral en España a mediados del siglo XIX. En. *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*. Berna: Peter Lang AG. P. 247-258.

-Graeber, W. (2007). Blüte und Niedergang der belles infidèles. *Übersetzung: ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*2, Berlin: De Gruyter. P. 1521-1531.

-Guthke, K. S. (2016). *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart: Springer-Verlag.
<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/corpus/unidad.do?idCorpus=1000&idUnidad=100048&posicion=1> (Última consulta 28/06/2020)

-Hurtado Albir, A. (2001). Traducción y traductología. *Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra.

-Karthaus, U. (2000). *Sturm und Drang: Epoche-Werke-Wirkung*. München: CH Beck.

-Koch, H., y Staubwasser de Mohorn, G. (1978). *Schiller y España*. Ediciones Cultura Hispanica del Centro Iberoamericano de Cooperación.

-Lafarga, F. (2004). El siglo XVIII, de la Ilustración al Romanticismo. En *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos. P.209-320.

-Lefevre, A. (1997) *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, trad. África Vidal y Román Álvarez., Salamanca: Colegio de España, 1997.

- López Guix, J. G. (2018). Literalidad y libertad: un camino para la traducción literaria. En Carlos Fortea, C (Coord.) *El Viaje de la literatura*. Madrid: Cátedra. P.121-141.
- Menéndez y Pelayo, M. (1940). *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, (Edición Nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo; 1-5). En: Menéndez pelayo digital: obras completas, epistolario y bibliografía. - Madrid: Fundación Ignacio Larramendi: Fundación MAPFRE, 2009.
- Ortiz de Urbina, P. (2008). La entrada en España de la obra de Schiller a través de la Música. En *Friedrich Schiller: Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*. Valencia: Universidad de Valencia. P. 143-155.
- Pageard, R. (1958). *Goethe en España* (Vol. 15). Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas.
- Pegenaute, L. (2004). La época realista y el fin de siglo. En *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos. P. 397-478.
- Pegenaute, L. (2004). La época romántica. En *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos. P. 321-396.
- Pulido Correa, M. L. y Vega Cernuda, M. A. (2011). De las dos maneras de traducir de Schleiermacher en las traducciones de García Yebra y Antoine Berman. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 4(2). Antioquia: Universidad de Antioquia. P.172-179.
- Rodríguez, J. C. (2013). *La Ilustración y la invención de la naturaleza humana (Moratín en el laberinto de las luces)*. Cádiz: Universidad de Cádiz: Cuadernos de Ilustración y Romanticismo, (19). P. 27-56.
- Rubio Jiménez, J. (1983). *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Playor.

- Santoyo, J. C. (1989). Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología. León: Universidad de León. *Cuadernos de teatro clásico*, 4. P. 95-112.
- Schiller, F. (1869) Luisa Miller. Trad. José Fernández Matheu. Barcelona: *Teatro Selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero*. Tomo VII.
- Schiller, F. (1872) *Intriga y Amor*. Versión de Antonio Hurtado. Madrid: J. Rodríguez.
- Schiller, F. (1882) *Cábalas y Amor*. Trad. José Yxart. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras.
- Schiller, F. (1882) *Intriga y Amor*. Trad. Eduardo de Mier. Madrid: Luis Navarro.
- Schiller, F. (1992). *Über Anmut und Würde* (1793). *Sämtliche Werke*, 5.
- Schiller, F. (2018) *Kabale und Liebe* (1784). Ditzinger: Reclam XL Text und Kontext.
- Schleiermacher, F., et al. (1813[1963]) *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens.*, Stuttgart: Hg. von Hans Joachim Störig.
- Schwarz, E. (1961). *Manuel Tamayo y Baus and Schiller. Comparative Literature*, 13(2), Duke: Duke University Press. P.123-137.
- Siguán, M. (2008). Schiller: espolón de la nave guerrera en la España del siglo XIX. En *Friedrich Schiller: Estudios sobre la recepción literaria e interdisciplinar de su obra*. Valencia: Universidad de Valencia. P.101-118.
- Stein, P. (2013). Vormärz. En Beutin, W., *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: J.B Metzler. P.241-295.
- Stephan, I. (2013). Kunstpoche. En Beutin, W. (et al.) *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart: J.B Metzler. P.185-241.

-Tamayo y Baus, M. (1852[2000]). *Angela*: drama en cinco actos y prosa. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

-Thatcher Gies, D. (1996) *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press.

-Torres Nebrera, G. (2018). Antonio Hurtado Valhondo. En *Real Academia de la Historia* [en línea]. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/12403/antonio-hurtado-valhondo> (Última consulta 12/06/2020)

-Vallejo González, I. (1995). El teatro alemán en los escenarios españoles (1800-1818). En *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII. P. 407-416.