

Las traducciones del teatro francés durante la Ominosa Década: El sentido de la traducción y su consideración crítica

*M^a. José Rodríguez Sánchez de León
Univ. de Salamanca*

A lo largo del siglo XVIII y durante buena parte del XIX, la traducción de las principales producciones dramáticas de la escena europea constituyó una práctica generalizada entre los literatos españoles. Guiados unos por un noble afán de emulación, decididos otros por el deseo de engrosar la nómina de los dramaturgos nacionales y no pocos conscientes de que la traducción les permitiría subsistir en la profesión, lo cierto es que en ambas centurias el número de obras traducidas que subieron a nuestros escenarios resulta abrumador (1). Sin embargo, en las siguientes páginas no nos detendremos en averiguar las causas de la proliferación en España del teatro traducido. Más bien intentaremos reparar, de un lado, en cómo los traductores utilizaron el cambio producido en la sociedad española del siglo XIX para introducir las novedades del teatro francés y, de otro, en las reacciones que su actitud suscitó entre los críticos y en la consideración por parte de éstos de la figura del traductor.

Según se desprende de las crónicas dramáticas de la época, durante la tercera y cuarta décadas del siglo XIX los malos traductores aprovecharon la postración en que se hallaba el teatro nacional y la transformación del gusto dramático del público para alentar el triunfo del drama romántico. Al decir de la crítica, la serie ininterrumpida de desastres políticos padecidos por la sociedad española habituó al público decimonónico a vivir sensaciones fuertes y, en consecuencia,

le predispuso en favor de la *exageración* romántica. Así lo reconoció José M^a. Carnerero en 1828:

Los trastornos y desgracias públicas -escribe en el *Correo Literario y Mercantil*- influyen en la corrupción del teatro porque es bien sabido que el efecto de la *representación teatral depende de la situación moral de los espectadores* y que nuestras afecciones personales tienen una gran parte en el juicio que formamos respecto de los objetos que se nos presentan [...]. *El público pide ahora en una obra teatral lo que ha pedido siempre pero, entendámonos, de un modo más exagerado*. En el día exige más acción, más calor, más movimiento, todas estas palabras las toma de su vigorosa y verdadera acepción. El buen gusto quiere el movimiento de las pasiones, el público quiere el movimiento de los interlocutores; el buen gusto quiere calor en los afectos, el público le quiere en los cuerpos, *el buen gusto quiere lo dramático, el público quiere lo teatral* (2).

Lo *teatral* define, por tanto, al teatro moderno. El drama del día ya no se caracteriza por la moderación que proclamaba la estética clásica, sino por la representación de pasiones desmesuradas y sensaciones fuertes que impactan al público y logran conmoverle (3).

A este respecto, la crítica observó cómo la misma naturaleza del drama romántico implicaba graves riesgos para la poesía y la moral dramáticas. La laxitud respecto de las reglas del arte y la amplitud de recursos que la estética romántica ofrecía a la imaginación de los poetas, en vez de facilitar la composición de obras de mérito, dificultaba sobremanera su elaboración. Sin embargo, como advirtió Larra, la posibilidad de escribir sin someterse al yugo de las reglas fomentó la creencia contraria y estimuló el atrevimiento de escritores mediocres y traductores carentes de formación poética. En 1833 escribía:

Éste es el origen de los dramas, a nuestro parecer género bastardo y harto peligroso en cuanto que abre las puertas del templo de las musas a la atrevida medianía que, hallando en las novelas o en las crónicas los nombres, los caracteres, las

situaciones mismas, se arroja a arrebatarse con mano profana la corona de laurel que el mérito verdadero parece dejar olvidada. Género, en fin, tan difícil como todos si se ha de sobresalir en él, pero que permite más golpes sorprendentes de teatro y abre un ancho campo por donde a rienda suelta puede correr el genio desenfrenado (4).

Asimismo, la exaltación de pasiones y sentimientos y la sucesión de infortunios que constituían la esencia del drama romántico podían ofender la moral pública y causar el descrédito institucional del teatro. Además de las inconsecuencias, inverosimilitudes e incluso abusos a que conducía la adaptación de novelas al teatro y la representación de historias largas e intrincadas como los *Treinta años o La vida de un jugador* de Ducange (5), se exhibían impunemente ante el espectador, no ya horrores y asesinatos, sino violaciones e ignominias como las representadas por este mismo autor en *Quince años há* y en *El colegio de Tonnington* o las mostradas por Scribe, Mélesville y Bayard en *Luisa o El desagravio* (6).

La crítica denunció el hecho de que en muchas ocasiones el efecto patético del melodrama romántico comprometía la decencia teatral. Aun suponiendo que el autor y el traductor no pretendieran más que sensibilizar al auditorio contra comportamientos deleznable, pasar por lo delictivo para alcanzar lo patético resultaba moralmente tan aventurado como contar con el público para el correcto entendimiento del drama. Respecto de la última de las obras citadas escribía Bretón en *El Correo Literario y Mercantil*:

El resultado de esta comedia es, sin duda, conforme a las leyes de la buena moral, pero su argumento, aunque manejado hasta cierto punto con decoro y con discreción, no deja de ser escabroso y arriesgado. La malicia de los espectadores suele ofrecer escollos, donde generalmente se estrella la sagacidad de los poetas cuando se ejecutan escenas semejantes a algunas de esta comedia (7).

Menos moderadas fueron, sin embargo, las reacciones de Carnerero y de las *Cartas Españolas* y la de Larra en la *Revista Española*. Carnerero, que ya se había ocupado oportunamente de censurar los

excesos del romanticismo mientras colaboró en *El Correo*, en las *Cartas* omitió los juicios de esta clase de piezas y, en algún caso, como en el mencionado de Ducange *Quince años há*, se negó a publicar su argumento aduciendo razones éticas (8). Pero no fue su concepto de la moral sino más bien del deber profesional y el respeto que le merecía el público el que inclinó a Larra a criticar los dramas románticos franceses.

La postura crítica de Larra ya quedó suficientemente definida en 1828 cuando se opuso a los desarreglos melodramáticos de los *Treinta años o La vida de un jugador*. En el *Duende Satírico del día* Larra expresó su indignación ante el recibimiento dispensado a los disparates de la pieza francesa. Para Larra lo preocupante de esta situación no era la falta de gusto y delicadeza de que hacían gala poetas como Ducange (9). Para el periodista madrileño lo verdaderamente trágico era observar la actitud sumisa con que nuestra nación aplaudía toda novedad dramática procedente de la vecina Francia y cómo los autores o los traductores se aprovechaban de la superficial instrucción del público (10).

Larra denunció en la *Revista Española* que el teatro había venido a convertirse en una *fórmula* desprovista de toda pretensión que no fuera satisfacer al público y llenar los coliseos (11). Ninguna otra cosa sino una *fórmula* o, lo que es lo mismo, una garantía de éxito eran los dramas sangrientos de Ducange, los melodramas patéticos y los vodeviles de Scribe (12). De todo ello, no se desprende para Larra sino la responsabilidad de los poetas en el caos en que se haya sumida nuestra escena, viciada por el afán de lucro y de fama. A su entender, no constituye más que una excusa de autores sin talento el afirmar que el público poco instruido gusta de obras mediocres, pues es precisamente a los poetas a quienes compete la educación del gusto del auditorio con creaciones dignas: "Hagan los poetas obras de mérito; si el público las aprecia poco en principio, redoblen sus esfuerzos y hagan ostentación de constancia [...]. Salgamos primero nosotros de nuestro envilecimiento y nos protegerán" (13). Pero, como de estas mismas palabras se deduce, el buen poeta, el que se entrega a perfeccionar el arte dramático y a educar a sus conciudadanos, debe estar institucionalmente protegido y socialmente considerado. Larra y también Bretón reivindicaron para los poetas de talento el derecho de propiedad con el que el gobierno pusiera fin a la especulación de las empresas (14). El primero, siguiendo las distinciones económicas fijadas en el *Reglamento de Teatros de 1807*, demuestra

que es posible pagar a los autores de una manera justa y equitativa en función de su trabajo (15). Larra es consciente de que para poner fin al comercio teatral de las empresas y al monopolio dramático de los traductores de oficio se necesita compensar los esfuerzos de los buenos poetas. Mientras esta reforma no se verificara y los poetas no merecieran más reputación que la que le otorgaba el vulgo e idéntica remuneración económica que la obtenida por esta clase de traductores, la escena española no dejaría de ser el reducto de los malos poetas, del vicio y de los dramas efectistas:

Quando los poetas ven que falta en el auditorio ese orgullo nacional [...], cuando oye aplaudir indistintamente las mezquinas traducciones extrañas a nuestras costumbres y preferirlas acaso a las obras originales, cuando las ve pagar con tan poca diferencia, ¿qué mucho que no se canse en correr en pos de la perfección? ¡Cuánto más fácil es traducir en una semana una comedia que hacerla original en medio año! ¿Por qué ha de emplear tanto tiempo, tantos afanes, por conseguir aquel mismo premio que en menos tiempo y con menos trabajo puede alcanzar? De aquí las miserables traducciones, de aquí la expulsión del buen género para hacer lugar al género charlatán que deslumbra con fáciles y sorprendentes golpes de teatro. De aquí la ausencia de caracteres, de pasiones y de virtudes, para sustituirlos por esos traidores falsos y eternos que nacen del mal para buscar el efecto, esos crímenes no justificados y esos vicios asquerosos pintados de una manera todavía más asquerosa (16).

La protección que Larra solicita al Estado para los poetas y la sutil acusación dirigida por el crítico al gobierno de la nación no es un caso aislado. En la década que nos ocupa la crítica repitió hasta la saciedad que el teatro nacional sucumbía ante el *pobre y fácil recurso de las traducciones* (17):

La manía de las traducciones -decía Mesonero Romanos en 1828- ha llegado a su colmo. Nuestra nación en otros tiempos *original* no es otra cosa

en el día que una nación *traducida*. Los usos antiguos se olvidan, y son reemplazados por los de las otras naciones. Nuestros libros, nuestras modas, nuestros placeres, nuestra industria y hasta nuestro modo de pensar, todo es ahora *traducido*. Los literatos en vez de escribir de su propio caudal se contentan con traducir obras extranjeras [...] (18).

Pero lo que más indignaba a la crítica era la condición de los traductores. También en *El Correo Literario y Mercantil* se lee lo siguiente: "Traduce el que ni sabe francés, ni sabe español, traduce el escribientillo que ignora la ortografía, traducen los apuntadores, traducen los cómicos y no sé si los maquinistas y los avisadores traducen también. El público, pues, sólo el público puede poner dique a semejante desenfreno" (19).

Sin embargo, confiara en la capacidad del público para resolver la cuestión de los traductores o estuviera de acuerdo con Larra, lo cierto es que la crítica hubo de enfrentarse al hecho de que se habían apoderado de tan eminente oficio un sinnúmero de aficionados al arte de traducir (20). La traducción había venido a parar en un pasatiempo, no del todo insustancioso, de aspirantes a poetas y en un negocio para las empresas teatrales y algunos avisados librerías. En 1831 Bretón y al año siguiente Carnerero se pronunciaban en este sentido.

Para Bretón de los Herreros, como para Larra, la arbitrariedad con que se remuneraban las obras de mérito y el abuso de los empresarios retraían a los verdaderos poetas de producir piezas originales e incluso de dedicarse con esmero a traducir las mejores muestras del teatro extranjero (21). Los más de ellos se veían obligados a recurrir a la traducción de los melodramas solicitados por las empresas con el único objeto de incrementar sus ingresos. Pero si cualquiera que tuviera unas elementales nociones de francés podía convertirse en traductor, no es de extrañar que los poetas-traductores se sintieran amenazados. Cuando casi su única posibilidad de sobrevivir en la profesión, ya de por sí lamentable, era mediante la traducción, tanta competencia desleal desató sus iras. La traducción se había convertido en un negocio para todos excepto para los buenos traductores. Éstos, además de ver degradada su profesión y, como cuenta Carnerero, en no pocos casos desvirtuado su trabajo (22), percibían

un ruin estipendio y andaban al capricho de quienes tenían a bien encargarles una traducción.

En consecuencia, la crítica reivindica la dignificación de la profesión de traductor y de la traducción como forma literaria. Así, de un lado, Bretón asegura que únicamente quienes son capaces de escribir obras originales pueden desempeñar con destreza el oficio de traductor (23) y, de otro, Carnerero solicita a los traductores, por el bien del teatro y de quienes viven de él, que no claudiquen ante mezquinos ofrecimientos económicos:

Bueno será que se penetren más que nunca en la dignidad de su oficio y que planten pies en pared para tenerse firmes y no abaratar el género en términos absolutamente inadmisibles y degradantes. Una *coalición* de traductores sería muy del caso en tan crítica circunstancia y por el bien del Parnaso dramático moderno, por la vindicta pública, por el honor de las tablas, en que también son de carne y hueso los que trabajan en ellas, les conjuramos a que se respeten, a que no transijan con remuneraciones hebraicas, a que hagan valer sus puntadas y a que no acaben de enlodazar el arsenal dramático de sus gálicas producciones (24).

Evidentemente, Bretón, Carnerero e incluso, con ciertas diferencias, Larra estaban utilizando la crítica para protegerse a sí mismos como traductores y como poetas. Sin embargo, y a pesar de que en calidad de escritores de oficio hicieran concesiones al público, a la moda literaria y seguramente también a sus bolsillos (25), su aversión a los traductores adocenados y su alegato en favor de los buenos poetas obedecía al deseo de contrarrestar los daños que las traducciones de obras populares estaban causando al *teatro nacional*. En su propuesta de hacer coincidir a los autores originales con los traductores había una expresa voluntad de defender al teatro en tanto que institución y como manifestación literaria. Así pues, pueden hacerse extensivas a los críticos citados las siguientes afirmaciones publicadas en el *Boletín del Comercio* del año 1832:

[...] No podemos menos de lamentarnos de que excelentes ingenios, nacidos ciertamente para mayores empresas, malogren sus disposiciones

en trabajos tan poco dignos de ellos. [...] *Siempre lo diremos, la traducción de comedias en prosa del modo que se hace en el día, es en nuestro concepto de aquellas obras que sólo pueden desacreditar a un verdadero literato* (26).

Buena prueba de la relevancia de dicha identificación entre el poeta y el traductor es comprobar sus preferencias a la hora de traducir. De entre las producciones de sus contemporáneos los poetas-traductores eligieron las obras de aquellos autores que, con menos perjuicio del arte, se adaptaban al devenir de los tiempos. Scribe, al que Menéndez Pelayo considera el padre de la comedia política (27), ocupa un sitial privilegiado en el género cómico. Sus obras más representativas fueron traducidas por Bretón, Carnerero, Juan Nicasio Gallego, Larra, Gorostiza, Gil de Zárate y Ventura de la Vega, esto es, por las figuras dramáticas más representativas del teatro español en el período. Junto al autor francés mencionado, rezan los nombres de Delavigne, Lebrun, Duval, Ducange, Arnault, Ancelot y, por supuesto, Destouches, Monvel, Dancourt, Ducis y algún otro eminente autor francés de los siglos XVII y XVIII, amén de los consabidos Racine, Corneille y Molière.

Con estas traducciones estéticamente se buscaba el renacer de la comedia, la supervivencia de la tragedia nacional e incluso se preludiva el inminente ennoblecimiento del drama histórico, cuya consagración definitiva llegó en 1830 con Martínez de la Rosa. Mas, desde un punto de vista social y político, lo que se pretendía era conseguir la vuelta de la burguesía a los coliseos. Ya que el género trágico ofrecía ahora menos visos que nunca de triunfar en nuestra nación, la recuperación del antiguo esplendor de la comedia y la erección del drama histórico en el sustituto de la tragedia clásica y del melodrama romántico se convertían en labores prioritarias. A estas alturas del siglo XIX se aprecia una propensión de la crítica y de los dramaturgos españoles que acabamos de citar hacia la instauración en nuestros escenarios de una nueva fórmula cómica que educara a la sociedad en la ley y el orden (28) y hacia la aceptación definitiva del drama histórico en razón de la autenticidad de su efecto trágico, con el fin de vencer el *furor filarmónico* (29) de la burguesía. Refiriéndose a una mala traducción de *Los tres mellizos*, obra de Marcouville, dice Carnerero en 1829: "No es con tales comedias con lo que se logrará dar algún impulso al teatro español [...]. El espectáculo de la ópera

exige que en la elección de piezas españolas haya mucho tino, mucho gusto y mucho esmero para ponerlas en escena" (30).

Los auténticos traductores, en tanto que poetas y como críticos, constituían esa clase privilegiada de hombres cuyo saber y entendimiento en materia teatral les inclinaba a traducir con el ánimo de preservar la utilidad social y política del teatro nacional. Una atinada elección de las traducciones sólo podía llevarse a cabo por aquellos traductores que conocían el arte dramático y sabían discernir lo que estética, moral y políticamente debería mostrarse al público en razón de quienes convenía que le constituyeran. Al reseñarse en *El Correo Literario y Mercantil* la traducción de Carnerero titulada *El afán de figurar*, pieza originalmente de Duval, se lee:

[...] Se puede decir que el pensamiento de la comedia es excelente y sobradamente cómico, con sus ribetes de moral la más oportuna. Digo oportuna porque nada puede presentarse más a propósito a los ojos de un *público cortesano* como el ridículo y el desprecio [...] (31).

La oportunidad de la traducción de Carnerero, que tanto celebra Estébanez Calderón, supone el reconocimiento de las ventajas que ofrecen ciertos traductores dada su doble condición de poetas y de hombres públicos. En el siguiente número del mismo periódico comenta de nuevo *El Solitario* refiriéndose a la misma obra: "El Señor Carnerero debe cultivar el teatro y principalmente este ramo de comedias de *carácter de sociedad elevada*, campo casi virgen en nuestra literatura y en el que, por circunstancias particulares, ha tenido y tiene motivos de salir airoso y con fama de esta empresa" (32). Aunque Carnerero no desempeñó ningún cargo público, su adhesión a la monarquía le había granjeado la protección de Fernando VII (al que no en balde dedicó algunas piezas dramáticas) (33), «circunstancia particular» que, junto con su habilidad para satisfacer el interés dramático de la burguesía acomodada, no debía desaprovecharse.

En este sentido, si bien se puede afirmar para un sector de la crítica la recuperación de la escena nacional dependía únicamente de los buenos poetas, poetas oficiales al cabo, para la crítica en su conjunto el auténtico poeta era aquél que cuando componía o al traducir veneraba ante todo el arte dramático. En efecto, la cuestión que da unidad a la crítica dramática de los últimos años del reinado fernan-

dino es precisamente su defensa del arte dramático en una época en que reinaba la confusión en la sociedad, la medianía entre los escritores y la apatía en el público. La generalizada reprobación de los dramones románticos obedece al deseo de prestigiar la traducción de obras teatrales en aquellos casos en que, al verter al castellano una obra extranjera, se honraba al teatro nacional: "Traducir bien una comedia -decía Larra en 1836- es adaptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del país a que se traduce; y expresarlos y dialogarlos *como si se escribiera originalmente* [...]" (34).

Notas

1. En los últimos años el interés despertado por las traducciones teatrales ha dado lugar a numerosos trabajos y monografías. Dado que aquí nos referiremos particularmente al teatro francés, citaremos por su contenido general y obligada referencia los siguientes trabajos: Piero Menarini, *et. alt., El teatro romántico español (1830-1850): Autores, obras, bibliografía* (Milán: Atesa, 1982); Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I. Bibliografía de impresos* (Barcelona: Universidad, 1983); *II. Catálogo de manuscritos* (Barcelona: Universidad, 1988) y M^a. Jesús García Garrosa, y Germán Vega García-Luengos, "Las traducciones del teatro francés (1700-1835). Más impresos españoles", *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, 1, 1991, pp. 85-104.
2. [J. M^a. Carnerero], "Literatura dramática. Algunos apuntes sobre el estado actual del teatro español. Artículo 1^o.", *El Correo Literario y Mercantil*, 1828, núm. 27 (12 sept.), pp. 1-2. De la misma opinión fue Mariano José de Larra. *Vid. La Extranjera, Revista Española*, 1833, *BAE*, 127, p. 183.
3. *Vid.* Peter Brooks, "Melodrama and Romantic Dramatization", en *The Molodramatic Imagination* (New York: Columbia University Press, 1985), pp. 81-93.
4. M. J. de Larra (1833), *La Extranjera, Revista Española, BAE*, 127, p. 183.
5. Así sucedió con *El Expósito en Londres*, adaptación de la novela de Fielding *Tom Jones* y con *El espía*, obra de Fenimore Cooper, que por sus muchos episodios dejaban al público insatisfecho. *Vid.* las reseñas de ambas publicadas por Larra en la *Revista Española*, 1833, *BAE*, 127, pp. 231-234 y 242 respectivamente.

6. Sobre *El colegio de Tonnington*, vid. el juicio que a Larra le merece la pieza en *Revista Española*, 1834, 27 mayo, *BAE*, 127, pp. 402-403 y para las otras dos composiciones consúltese la nota siguiente.
7. *Luisa o El desagravio*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1833, 23 en., en Bretón de los Herreros, Manuel, *Obra Dispersa. I. El Correo Literario y Mercantil*, ed. J. M^º. Díez Taboada y J. M. Rozas (Logroño: Inst. de Estudios Riojanos, 1965), p. 360. No obstante, conviene recordar que la traducción es obra de Gil de Zárate, lo cual justifica el benevolente trato dispensado por Bretón. Sobre las traducciones francesas de Gil de Zárate, vid. S. A. Stoudemire, "Gil y Zárate's Translations of French Plays", *MLN*, XLVIII, 1933, pp. 321-325.
8. "¿Qué es lo que en este drama -escribe Carnerero- se figura haber sucedido *Quince años há?* Esto es lo que me guardaré yo muy bien de decir al curioso lector; no es para referirlo en un papel público, mucho menos creo que sea decente para ponerlo en escena", *Cartas Españolas*, 1832, T. VI, cuad. 69, p. 307.
9. No se trata en absoluto de una acusación exclusiva a Ducange sino de una observación generalizada. Vid., por ejemplo, la misma opinión en *Luisa* de Scribe, *Revista Española*, 1833, *BAE*, 127, p. 178.
10. Vid. M. J. de Larra (1828), *Treinta años o La vida de un jugador*, *Duende Satírico del día*, *BAE*, 127, p. 17 y "Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español", *El Pobrecito Hablador*, 1832, *Idem*, p. 123.
11. M. J. de Larra (1834), *Julia*, *Revista Española*, *BAE*, 127, p. 338.
12. El propio Larra explica cuales son los ingredientes de la fórmula y reconoce haberlos aceptado al traducir *Julia*. Vid. *Idem*. No obstante, Larra, al traducir a Scribe y a Ducange, quiso demostrar que, aunque se satisficiera el gusto del público y hasta se aceptara la moda literaria, al menos, el poeta debía tener la dignidad suficiente para no desprestigiar el teatro. A propósito de Larra como traductor, vid. Herman Hespelt, "The Translated Dramas of Mariano José de Larra and their French Originals", *Hispania*, XV (1932), pp. 117-134 y James Durnerin, "Larra, traducteur de Scribe y de Ducange", en AA. VV., *Ecriture des marges et mutations historiques. Annales littéraires de l'Université de Besançon*, núm. 280 (1983), pp. 41-52.
13. M. J. de Larra (1832), "Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español", *El Pobrecito Hablador*, *BAE*, 127, p. 125. Mas Larra tampoco perdió ocasión de acusar al público, particularmente a la alta burguesía, de poseer un falso prejuicio moral contrario a los intereses del teatro. Vid. la reseña de *Las bodas de Figaro* de Beaumarchais *Ingenio y virtud o El seductor confundido*, *Revista Española*, 1834, *Idem*, p. 397.
14. Vid. M. J. de Larra, "Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español", *Idem*, pp. 126-127 y "¿Quién es por acá el autor de una comedia?. El derecho de propiedad", *Idem*, pp. 98-99. El artículo de Bretón se titula "Proyecto de estímulo y subsistencia para los autores dramáticos", *El Vapor*, 1833, 22 jul., ed. cit., pp. 451-454.
15. Vid. M. J. de Larra, "Reflexiones acerca del modo de resucitar el teatro español", *Idem*, p. 126.

16. *Idem*, p. 123.
17. Ventura de la Vega (1832), *Las capas*, *Boletín de Comercio*, núm. 86 (10 sept.), h. 1v.
18. [R.] M[esonero Romanos] (1828), "De las traducciones", *El Correo Literario y Mercantil*, núm. 56 (19 nov.), p. 2. Se trata de un artículo de tipo costumbrista firmado, como sus crónicas sobre las refundiciones, con la inicial M. Las cursivas son del autor.
19. "De ciertos traductores de ciertas comedias", *El Correo Literario y Mercantil*, 1830, núm. 351 (8 oct.), pp. 2-3.
20. Una fenomenología de las traducciones en este período la ofrece Piero Menarini, "El problema de las traducciones en el teatro romántico español", *Actas del VII Congreso de la AIH*, pp. 751-759.
21. M. Bretón (1831), "De las traducciones", *El Correo Literario y Mercantil*, 8 jul., *ed. cit.*, pp. 92-93.
22. *Vid.* J. M^a. Carnerero (1832), "Teatros. Gran laboratorio de traducciones dramáticas, tomadas por empresa", *Cartas Españolas*, T. V, núm. 52 (17 mayo), pp. 192-194.
23. M. Bretón, "De las traducciones", *ed. cit.*, pp. 92-93.
24. J. M^a. Carnerero (1832), "Teatros. Gran laboratorio de traducciones dramáticas, tomadas por empresa", *Cartas Españolas*, T. V, núm. 52 (17 mayo), pp. 192-194. La cursiva es del autor. Estas afirmaciones fueron contestadas por el editor Manuel Delgado, amigo de Carnerero y también contertulio del Parnasillo, quien afirma que no pretende abaratar las traducciones, sino editar las obras que más interesan al público (*Vid.* M[anuel] D[elgado], "Variedades. Crítica", *Cartas Españolas*, 1832, T. V, núm. 55 (7 jun.), pp. 267-268). También Larra se refería a los libreros en los siguientes términos: "No hay dos libreros hombres de bien. ¡Usereros!", *El Pobrecito Habrador*, 1832, *BAE*, 127, p. 81. Al año siguiente, en un artículo de *La Estrella* se defienden las traducciones pero se sugiere a quien la critica con excesivo rigor que "se penetre cómo se hacen las más y aprenderá a ser más indulgente", "Traducciones", *La Estrella*, 1833, núm. 3 (25 oct.), pp. 3-4. La cita en p. 4.
25. Tal es el caso del melodrama de Bretón titulado *Jocó o El orangután* que obtuvo un gran éxito, a pesar de la naturaleza animal de su protagonista. *Vid.* reseñas en *El Correo Literario y Mercantil*, 1831, 4 jul., *ed. cit.*, pp. 89-90 y *Cartas Españolas*, 1831, T. II, *Boletín*, pp. 18-20.
26. V. de la Vega (1832), *Las capas*, *Boletín de Comercio*, h. 1v.
27. *Vid.* Marcelino Menéndez Pelayo (1974), *Historia de las Ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, II, p. 772.
28. *Vid.* J. M^a. Carnerero (1829), "Nota del redactor", *El Correo Literario y Mercantil*, núm. 184 (14 sept.), pp. 2-3.
29. *Vid.* M. Bretón de los Herreros (1828), *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*. Madrid: Imp. de M. de Burgos.

30. *Los tres mellizos*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1829, p. 1.
31. *El afán de figurar*, *El Correo Literario y Mercantil*, 1830, núm. 303 (18 jun.), p. 3.
32. *Idem*. Cursiva del autor.
33. Vid. Gloria Rokiski (1987), "Apuntes bio-bibliográficos de José María de Carnerero", *Cuadernos Bibliográficos*, 47, pp. 137-155.
34. M. J. de Larra (1836), "De las traducciones", *El Español*, BAE, 128, p. 180.