



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

BRETÓN Y MOLIÈRE, ¿LA EXTRAÑA PAREJA? PRESENCIAS DE MOLIÈRE EN LA ESPAÑA DEL XIX, A PESAR DE BRETÓN

Francisco LAFARGA

(Universidad de Barcelona)

<https://orcid.org/0000-0003-0847-5011>

Recibido: 29-01-2025 / Revisado: 14-02-2025

Aceptado: 25-02-2025 / Publicado: 10-9-2025

RESUMEN: El 28 de agosto de 1831 se dio la única representación conocida de *El aturdido o Los contratiempos*, comedia de Molière traducida por Bretón. El estreno resultó un fracaso, por distintas causas, y el traductor decidió cortar su relación con el dramaturgo francés. En el artículo se plantean e intentan resolver distintas cuestiones: el fugaz acercamiento de Bretón a Molière, la admiración declarada por su obra, su «renuncia» a volver a traducirlo tras el fiasco de *El aturdido* y, en consecuencia, la escasa presencia de un comediógrafo de su categoría entre los autores vertidos por Bretón. A pesar de este «contratiempo», la trayectoria de Molière en España siguió adelante a lo largo del siglo XIX de la mano de otros traductores, con menos recursos dramáticos e incluso con menor familiaridad con la traducción de textos teatrales.

PALABRAS CLAVES: Bretón de los Herreros; Molière; Teatro; siglo xix; Traducción; Presencias.

BRETÓN AND MOLIÈRE, THE ODD COUPLE? MOLIÈRE'S PRESENCE IN 19TH CENTURY SPAIN, IN SPITE OF BRETÓN

ABSTRACT: On August 28, 1831, the only known performance of Molière's comedy *El aturdido o Los contratiempos*, translated by Bretón, took place. The premiere was a failure, for various reasons, and the translator decided to sever his relationship with the French playwright. The article raises and tries to resolve several questions: Bretón's fleeting approach to Molière, his declared admiration for his work, his «renunciation» to translate him again after the fiasco of *El aturdido* and, consequently, the scarce presence of a comediographer of his stature among the authors translated by Bretón. Despite this «setback», Molière's career in Spain continued throughout the 19th century with other translators, with fewer dramatic resources and even less familiarity with the translation of theatrical texts.

KEYWORDS: Bretón de los Herreros; Molière; Theater; 19th century; Translation; Presences.

EL HECHO Y SU CIRCUNSTANCIA

El domingo 28 de abril de 1831 el *Diario de Avisos de Madrid* publicaba el siguiente anuncio:

Teatros. En el del Príncipe a las ocho de la noche: *El aturdido o los contratiempos*, comedia nueva en cinco actos, escrita en francés por el célebre Molière, y traducida al castellano. A continuación se bailará el bolero por la Sra. Pando y el Sr. Baena; terminándose la función con el sainete titulado *A un engaño otro mayor*. Actores en la comedia: Sras. J. Baus y L. Campos, Sres. J. Valero, Molist, L. Fabiani &c. Id. en el sainete: Sra. R. González, Sres. Azcona, L. Fabiani, J. de Guzman &c.

A continuación, podía leerse una nota poco halagüeña: «Enseguida de esta función se pondrá nuevamente en escena la comedia de magia titulada *La pata de cabra*». De hecho la noche del estreno fue también la de la despedida, pues no se conocen más representaciones. El propio diario, al publicar —como era habitual— la recaudación en los días subsiguientes, pone de manifiesto que *El aturdido*, con 3.387 reales, produjo algo menos de la mitad que *La pata de cabra* (7.618). Aunque no se mencionaba en ningún lugar, el autor de la traducción fue Manuel Bretón de los Herreros, quien ya había dado hasta aquel momento una treintena de piezas, originales o traducidas.¹

Y el día 31 de ese mes, el *Correo Literario y Mercantil* incluía, firmada por B. (inicial bajo la que se ocultaba el propio Bretón), esta breve gacetilla con el título de «Primera y probablemente única representación de *El aturdido o Los contratiempos*, comedia de Molière traducida al castellano»:

Es la primera que escribió Molière, y no está absolutamente desprovista de gracia y de ingenio, como obra de aquella pluma inmortal que produjo después un *Misántropo*, un *Avaro* y un *Hipócrita*; pero la acción es lenta en demasía, y los incidentes, sobre monótonos e inverosímiles, tocan algunas veces en puerilidad. El gran nombre de su autor no la ha salvado del naufragio. Está visto que el teatro no es gabinete de curiosidades literarias, sino un tribunal terrible, de cuyo fallo no hay apelación. El público en general no entiende de nombres ni de jerarquías poéticas. Se le anunció una comedia, le ha parecido silbable y la ha silbado, a pesar de los esfuerzos que han hecho para sostenerla todos y cada uno de los actores (cit. en Bretón de los Herreros, 1965: 115).

La propia traducción, así como su representación, están rodeadas, si no de cierto misterio, por lo menos de algunos interrogantes.² De hecho no llegó a publicarse (aunque no es la única traducción de Bretón que haya quedado inédita), y entre los manuscritos conservados, el que se considera autógrafo lleva la fecha del 2 de mayo de 1827 para que pudiera representarse, una vez superados todos los trámites preceptivos.³ Con todo, y por

¹ La bibliografía sobre Bretón es extensa, a partir del libro de su amigo M. Roca de Togores (1883), seguido a la distancia por el de Le Gentil (1909). Ya más cercanos, cabe citar los amplios estudios de Garelli (1983) y Miret (2006), responsable asimismo del portal de la BVMC (2009), así como las publicaciones del Instituto de Estudios Riojanos dedicadas a su insigne coterráneo, en particular las de Muro (2011, entre otros).

² Eso sin contar la citada crítica, redactada (contra todo pronóstico) por alguien implicado en la operación, que en tercera persona achaca el fracaso a la mediocridad de la comedia y a la falta de preparación del público. Nada dice de los méritos o deméritos de la traducción o de la mala elección del traductor...

³ Ms. Tea 1-6-3A de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (véase Ballesteros, 2012: 1, 631-636). Los otros manuscritos conservados llevan fecha de 1831 y el reparto de la representación.

causas desconocidas, transcurrieron cuatro años hasta que llegó a las tablas, aunque fuera de modo fugaz. Este detalle se opone a la conjectura expresada por Cotarelo de que si Bretón compuso su traducción en prosa fue por falta de tiempo para versificarla.⁴ Junto al análisis de la traducción, que presenta numerosas modificaciones respecto del original, debidas tanto al traductor como a los censores, Garelli se refiere a la elección de esta comedia y a su fracaso, apelando a su «novedad» y a un cambio en el gusto del público. Esto nos lanza de lleno en otro asunto, y es el de la presencia de Molière en la escena y la edición españolas, antes y después de la representación de *El aturdido*. El antes se refiere a la oportunidad de la elección de esta pieza. Aunque Bretón, en su citada reseña del estreno, afirma que se trata de la primera comedia de Molière,⁵ lo cierto es que con anterioridad, aunque en fecha desconocida, había producido dos farsas (*Le médecin volant* y *La jalouse du barbouillé*). Obviamente, hace esa alusión para insistir en que se trata de una obra primeriza y, por ende, menos elaborada que las grandes comedias de Molière, presentándolo así como una de las razones de su fracaso. En parte tenía razón, ya que *L'étourdi* es una de las piezas menos representadas del repertorio molieresco. Con todo, cuando Bretón la tradujo no era absolutamente desconocida en España, puesto que se había traducido y representado en junio de 1783 en el teatro de Barcelona (Par, 1929: 493), en una versión atribuida a Fermín del Rey, actor y apuntador de la compañía cómica de la ciudad, y que se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de España como *El aturdido o El embustero en desgracia*, aunque solo los actos III, IV y V (MSS/16158; véase Paz y Mélia, 1934: I, nº 292).

¿Qué podía elegir Bretón del repertorio de Molière para no tener que echar mano de *L'étourdi*, y traducir una comedia que como crítico tachó luego de lenta, monótona, inverosímil y pueril? Por otro lado, si quería ser original y dar una obra desconocida para el público,⁶ conviene tener en cuenta las piezas traducidas (impresas y/o representadas) con anterioridad a 1827, fecha probable de su acercamiento a Molière. A partir de las listas establecidas en los estudios ya mencionados, se constata que existían las siguientes: una de *L'étourdi*, dos de *L'école des maris*, una de *L'école des femmes*, tres de *Le misanthrope*, dos de *Le médecin malgré lui*, una de *Amphytrion*, cuatro de *L'avare*, dos de *Tartuffe*, dos de *Le bourgeois gentilhomme*, una de *Les fourberies de Scapin* y cuatro de *Le malade imaginaire*. A estas versiones, que conservaban en su mayoría la extensión de los originales, deben añadirse las adaptaciones a sainetes, la mayor parte obra de Ramón de la Cruz: *Les précieuses ridicules*, *Les fâcheux*, *Le mariage forcé*, *L'amour médecin*, *Le médecin malgré lui*, *George Dandin*, *Monsieur de Pourceaugnac* y *Le bourgeois gentilhomme*. De las 32 piezas compuestas por Molière, 17 habían sido, pues, objeto de algún tipo de reescritura, por lo cual quedaban aún 15 libres, de muy distinta condición: pieza de circunstancias (*La criti-*

⁴ Cotarelo (1899: 136-139) fue el primero que comentó esta traducción, estudiada con detenimiento por P. Garelli (2010).

⁵ No existe un estudio de conjunto sobre la recepción de Molière en España, si se exceptúan las entradas de diccionario debidas a Fernández Fogueiras y Losada Goya (2020) y a López Antuñano (2020). Estudios que abarcan una época son, aparte del citado de Cotarelo (1899), los de Lafarga (2021 y 2023); son numerosos las aproximaciones parciales, relativas a una obra o a la labor de un traductor.

⁶ Es en lo que insiste Garelli (2010: 206); pero Bretón había ya dado, antes de *El aturdido*, varias traducciones que eran *stricto sensu* retraducciones de versiones hechas en la segunda mitad del siglo XVIII o primeros años del XIX: así, la *Andrómaca* (traducida en 1825) de Racine había conocido tres versiones (de Margarita Hickey, Pedro de Silva y Antonio de Savinón); *Mitrídates* (también en 1825) del mismo autor una de Pablo de Olavide; *Ifigenia y Orestes* (de 1826) procedía de *Iphigénie en Tauride* de Guimond de La Touche, lo mismo que la tragedia homónima de Domingo José de Arquellada; *Radamisto y Zenobia* (también de 1826) de Crébillon padre contaba ya con las versiones de Antero Benito Núñez y Gaspar Zavalá; y, pasando a la comedia, *Las tres novias o El caballero a la moda* (en 1827), traducción de *Le chevalier à la mode* de Dancourt, había tenido un precedente en una versión anónima (véase Lafarga, 1983-1988 y 1997).

que de L'école des femmes, L'impromptu de Versailles), farsa (*Le médecin volant, La jalouse du barbouillé*), comedia de asunto ligero en un acto (*Sganarelle ou Le cocu imaginaire, Le Sicilien ou L'amour peintre, La comtesse d'Escarbagnas*), comedia de intriga amorosa en cinco actos (*Le dépit amoureux, Les amants magnifiques*), comedia de carácter en cinco actos (*Dom Juan, Les femmes savantes*), comedia heroica en cinco actos (*Dom Garcie de Navarre, La princesse d'Élide*), tragedia y comedia mitológica (*Psyché, Mélicerte*, inacabada).

Aunque quince títulos son bastantes, en la práctica no todos resultarían aceptables —a mi modo de ver— tanto por las características de las obras como por los gustos del traductor. Las piezas de circunstancias por su carácter demasiado apegado a los acontecimientos; las farsas por sus vulgaridades; las comedias heroicas y mitológicas por sus contenidos y su tono parecen quedar fuera; algo semejante podría haber pasado con *Dom Juan* por su libertinaje moral y por su «tergiversación» de la tradición hispánica del mito.⁷ A pesar de la purga, seguían quedando algunas piezas de interés, como *Les femmes savantes* y otras piezas largas consistentes (*Le dépit amoureux, Les amants magnifiques*), así como comedias en un acto más ligeras. Podía también, sacrificando su supuesto deseo de novedad, recuperar algunas comedias ya traducidas y representadas, a veces necesariamente reducidas al pasar a sainetes, como *Les précieuses ridicules* y *Le bourgeois gentilhomme*. De tomar ese camino, seguramente hubiese evitado retraducir lo que habían hecho José Marchena con *El hipócrita* (o sea, *Tartuffe*) y *La escuela de las mujeres* en 1811-1812, así como su admirado Leandro Fernández de Moratín con *La escuela de los maridos* y *El médico a palos*, que vieron la luz algo más tarde (1812 y 1814, respectivamente); sin olvidar *El enfermo de aprehensión* de Alberto Lista (de 1812), que no se publicó hasta 1891. Pero se decidió por *L'étourdi*. Elección y paternidad, por cierto, que no menciona en su reseña del *Correo Literario y Mercantil*.⁸

ESCASA PRESENCIA DE MOLIÈRE EN EL CATÁLOGO DE TRADUCCIONES DE BRETON

Tras el fracaso de *L'étourdi*, Bretón no tradujo nunca más a Molière: ¿por prudencia, por despecho? Con todo, el que hubiera roto con él no significa que Molière dejara de ser el «mejor amigo» de Bretón, pues este siguió admirándolo según se desprende de algunos testimonios conservados, amén de ciertas afinidades que la crítica ha encontrado entre comedias de uno y otro.

Si Bretón fue muy prolífico como autor, no lo fue menos como traductor, como es sabido. El recuento establecido por Miret (2016: 155-163), que es el más reciente, menciona 60 traducciones representadas y/o impresas, a las que podrían añadirse seis más no locali-

⁷ Aunque hay ejemplos de seductores castigados en las obras de Bretón (véase Muro, 2017), el de Molière sería tal vez demasiado fuerte para el paladar biempensante y *petit bourgeois* del dramaturgo español (aunque no solo de él). De hecho, *Dom Juan* estuvo ausente del repertorio y de la edición española hasta el estreno en 1897 de la versión de Jacinto Benavente, publicada en 1904. Sin embargo, aparecieron a lo largo del siglo XIX varios textos (sobre todo, artículos de prensa) en torno a la figura de don Juan, presentado como un mito nacional que resultaba desfigurado por el personaje creado por Molière; esa brecha se acentuó en los últimos años del siglo, con ocasión de la representación de la traducción de Benavente. Se instauró entonces un debate que oponía el carácter castizo de D. Juan Tenorio y el de ese otro D. Juan «la francesa», desprovisto de casi todas sus cualidades. Eso podría explicar el retraso en la recepción española de la comedia de Molière. Convendría asimismo considerar hasta qué punto pesó la larga tradición de la presencia de don Juan en la escena española desde *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina, substituido por *No hay plazo que no se cumpla y deuda que no se pague y Convidado de piedra* (hacia 1720) de Antonio de Zamora, que a su vez pasó el testigo a *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla de 1844, convertido en un clamoroso éxito que perdura hasta nuestros días. Es, sin duda, un asunto que merecería un estudio específico.

⁸ Tampoco menciona esos detalles en sus reseñas de sus versiones de *Jocó o El orangután* de G. de Lurieu, E. Rochefort y J.-T. Merle y de *El albañil* de E. Scribe y G. Delavigne (véase Bretón de los Herreros, 1965: 89 y 263, respectivamente).

zadas, de las que solo se tienen noticias por alusiones.⁹ Algo más de la mitad pertenecen a autores contemporáneos del traductor, aunque también vertió 19 obras de dramaturgos de los siglos XVII y XVIII. Junto a dos tragedias de Racine (*Andrómaca* y *Mitrídates*) se hallan *El aturdido* de Molière y *Las tres novias* o *El caballero a la moda* de su epílogo Dancourt. Pertenecen al siglo XVIII varias tragedias (*Radamisto* y *Cenobia* de Crébillon, *Doña Inés de Castro* de Houdar de La Motte, *Dido* de Lefranc de Pompignan o *Ifigenia y Orestes* de Guimond de La Touche) y comedias en uno o tres actos de Chamfort, Néricault Destouches y Boutet de Monvel; se atrevió asimismo con Marivaux dando *El legado* y *Engañar con la verdad* (*Les fausses confidences*), y con *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais (*Ingenio y virtud* o *El seductor confundido*). Son asimismo del XVIII las dos únicas piezas no francesas, la *Antígona* de V. Alfieri y *La autoridad paterna*, comedia del alemán A. W. Iffland, a través de la versión italiana de S. Fabbrichesi. A estas piezas pueden añadirse algunas de la época del Imperio y la Restauración, de autores tan populares en su tiempo como Dieulafoy, Dupaty y Picard.

Con todo, el autor más traducido por Bretón (y por algunos de sus coetáneos) fue Scribe, de quien dio 18 piezas, la mayoría *vaudevilles* resultado de su colaboración con otros dramaturgos, en particular Mélesville. Otras 19 traducciones pertenecen a otros autores contemporáneos de gran éxito en Francia, como Ancelot, Bayard, Ducange, Anicet-Bourgeois, Lemercier o el citado Mélesville; en este grupo se encuentran la tragedia de Pierre Lebrun *Maria Estuarda* y el drama de Casimir Delavigne *Los hijos de Eduardo*, las dos únicas versiones que Bretón quiso que figuraran en la edición de sus obras de 1882 (mientras que en la edición de 1850 había incluido siete).¹⁰

En definitiva, el nombre de Molière aparece una sola vez en la lista de autores traducidos por Bretón, contras las dos veces de Racine o de Dancourt, las diez (todas en colaboración) de Mélesville, autor al que nadie recuerda, o las 18 de su amigo Scribe, que ha corrido igual suerte. Si las versiones de Scribe y compañía le permitieron vivir, no le procuraron una celebridad que tal vez hubiese podido adquirir de haber dirigido sus esfuerzos a traducir a Molière, eligiendo bien, como había hecho su maestro Moratín.

Lo curioso es que el azar reunió en algunas ocasiones a ambos autores. Así, el día de Navidad de 1838 se representaron a la misma hora *Marcela o ¿a cuál de las tres?*, original de Bretón, en el teatro del Príncipe, y *El hipócrita* (versión de *Tartuffe* por Marchena) en el teatro de Buena Vista, según puede leerse en el *Diario de Avisos de Madrid* de esa fecha. Mientras que años más tarde, el 19 y 20 de octubre de 1852, coincidieron en la misma función del teatro Variedades la comedia de Bretón *El valor de una mujer* y el sainete de R. de la Cruz *El casado por fuerza*, arreglo de *Le mariage forcé* de Molière (véase el *Diario Oficial de Avisos* de esas fechas).

BRÉTON FRENTE A MOLIÈRE: VOCES DISPARES

A pesar de ese rechazo o reticencia a traducir de nuevo a Molière, Bretón tuvo en gran consideración al dramaturgo francés, y le dedicó siempre que vino al caso los mejores

⁹ Miret no incluye la tragedia *Méope*, reescritura de la leyenda teniendo a la vista las previas de Scipione Maffei (1713), Voltaire (1743) y Alfieri (1785); véase Saura Sánchez (1996) y Muro (2022). Existen varios estudios acerca de la labor traductora de Bretón, de alcance general, tras el inicial de Bretón y Orozco (1883-1884), como los de Bittoun-Debruyne (1999), Ibáñez (2000) y Miret (2016), o centrados en alguna traducción, entre ellos los de Lafarga (1983), Olivares Vaquero (1989), Ibáñez (1999, 1999-2000 y 2001), Iñarrea (2000), Bittoun-Debruyne (2002), Garelli (2002 y 2006) y Muro (2015).

¹⁰ Las suprimidas son: *El regañón enamorado*, *La familia del boticario*, *El segundo año* o *¿Quién tiene la culpa?*, *No más muchachos* y *La primera lección de amor*. El autor las menciona y argumenta los motivos de su decisión en las indicaciones que preceden a la obra (Bretón de los Herreros, 1883-1884: I, LXIII).

elogios. Así, poco después de la crítica sobre *El aturdido*, apareció en el mismo periódico otra reseña de Bretón sobre la representación de una comedia de Molière:

Dos siglos hace que *El avaro* merece el título de obra maestra, como una de las que más inmortalizan al gran Molière, al más celebrado de los poetas cómicos. Dos siglos hace que se representa con aplauso, no solo en Francia, sino en todas las naciones cultas, a cuyas lenguas se ha traducido. Casi todas sus escenas se citan como otros tantos modelos que las plumas mejor cortadas se holgarían de poder imitar. Muchas de las gracias y sentencias de su diálogo pasan como proverbios de una generación a otra. El pueblo de Madrid, que a ninguno cede en ilustración, ha prodigado aplausos en mil ocasiones a esta obra clásica (*Correo Literario y Mercantil*, 10-X-1831, p. 3; cit. en Bretón de los Herreros, 1965: 133-134).¹¹

Se aprecia en este texto el respeto de Bretón hacia Molière, y de más está comentarlo. Algo parecido ocurre con la reseña que redactó sobre *Copiar al hambre para mejorarle, o El casamiento de Molière*, comedia representada días antes en el teatro de la Cruz:¹²

Aunque esta comedia no ha sido anunciada en los carteles como traducción del francés, nos inclinamos a tenerla por tal; y en verdad podemos decir que una producción dramática, cuyo principal personaje habría de ser tan insigne poeta cómico, y en la cual se trataba de hacer justa apología de sus talentos y de sus virtudes, merecía haber sido escrita por una pluma más ingeniosa y reflexiva. La que hemos visto representar encierra en nuestro concepto dos acciones en vez de una, y su mismo título lo manifiesta, porque para copiar al hombre con el laudable designio de mejorarle, ¿qué necesidad tenía Molière de casarse? Al leer este doble título quien no conozca la comedia pudiera pensar que Molière se casa con el solo objeto de engendrar hijos mejores que su padre. Pero el caso es que el Terencio francés ha compuesto su inimitable, su inmortal *Tartufo*, que las intrigas de los hipócritas encarnecidos en esta obra maestra han retardado su representación. [...] El hecho no es histórico; y aunque por desgracia lo fuera, ningún escritor, y mucho menos siendo tan adocenado como el autor de tan miserable comedia, debería presentarlo en el teatro, por respeto siquiera a la memoria de tan grande hombre (*Correo Literario y Mercantil*, 20-IX-1833; cit. en Bretón de los Herreros, 1965: 479).

Dejando aparte sus buenas intenciones, lo cierto es que Bretón en este caso anduvo algo errado, pues si bien era traducción, como se había oido, el autor no era un principiante falto de ingenio y reflexión, sino Carlo Goldoni, que había dado *Il Molière* en 1751, a la mitad de su brillante carrera. Si bien se trata de una comedia algo marginal en el repertorio goldoniano, tanto por la temática como por la expresión, gracias al uso del verso martelliano o alejandrino, no merece los calificativos que le atribuye Bretón, airado por un supuesto trato vejatorio a su venerado Molière.¹³

¹¹ Cotarelo (1899: 81, n. 1) indica que una versión que se representó en varias ocasiones a partir de 1815 fue la de Dámaso de Isusquiza, de 1800, reducida de cinco a tres actos; es probable que sea la misma que reseña Bretón.

¹² El anuncio de la representación, aparecido el 17 de septiembre de 1833 en el *Diario de Avisos de Madrid*, contenía un encendido elogio de los méritos de Molière: «Cuanto pueda tener en la escena relación más o menos inmediata con este célebre actor y poeta debe interesar al público de un modo particular, aun cuando no mediaren más circunstancias que la celebridad de aquel fecundo ingenio, y el grato recuerdo de los placeres morales que sus aplaudidas obras han producido a la Europa culta».

¹³ A favor del mérito de esta obra puede aducirse que Goldoni la dedicó al marqués Scipione Maffei y en 1776 el reconocido escritor Louis-Sébastien Mercier dio una imitación de la misma en francés. No fue la única vez que en las

También los críticos abordaron en distintas ocasiones la relación entre Molière y Bretón, analizaron a Bretón a la luz de Molière, estableciendo a menudo comparaciones y paralelos que no dejan siempre en buen lugar al dramaturgo español.

El primero de esos críticos fue Roca de Togores, marqués de Molins, quien no oculta su condición de amigo y admirador de Bretón. En varias páginas de su abultado volumen trae a colación la relación que él mismo advierte entre ambos escritores, a veces haciendo eco de otros críticos o intentando defenderlo de valoraciones o ataques:

Alguno quizá preguntará: ¿por qué, quien tan brillantemente traduce *Andrómaca*, *Dido, María Stuardo* y otras tragedias, *Los hijos de Eduardo* y no pocos dramas, no acierta a componer poemas originales semejantes a aquellos? Porque su numen, sus estudios, su modo de vivir, sus afectos, sus instintos, su naturaleza toda estaban formados para la comedia. No le exijáis, ni aun en este género, que profundice y resuelva los problemas de conciencia o de la sociedad, como Shakespeare o Molière; que invada el terreno de la filosofía o de la política, como Schiller o Scribe; de la humanidad o de la teología, como Tirso o Calderón (Roca de Togores, 1883: 143).

Se apunta ahí una idea que está presente, con matices, tanto en el marqués de Molins como en otros críticos: que Bretón, por su propio carácter, por el tipo de teatro que había decidido cultivar o, tal vez, por su incapacidad para el estudio de grandes caracteres, no podía igualar, entre otros, a Molière.

Aunque también, echando un capote a Bretón, llama la atención sobre el hecho que algunos defectos que ciertos críticos han señalado en el dramaturgo español, se hallan también en Molière:

No sería, pues, oportuno, ni útil, ni justo siquiera transcribir aquellas gracias disonantes, según el dicho de los críticos, y aun también creo intempestivo discutir sus censuras; pero cualquiera conocerá que pecan de severas, comparando las anatematizadas escenas, gracias y frases con otras análogas, no ya de Tirso o de nuestros antiguos ingenios, sino del mismo Molière, cuyo nombre parece que no es lícito pronunciar sino inclinando la cabeza. Pues bien, ¿qué ha dicho nunca Bretón tan provocante y salpimentado, que pueda compararse con todo el *Amphitrión* y aun con algunas escenas de *Les femmes savantes*? (287-288).

A lo hecho pecho es una nueva, donosa y concluyente demostración de la antigua verdad *No puede ser guardar una mujer*. No tiene la elegante manera que nuestra comedia antigua, ni la profundidad filosófica que *L'école des femmes*, ni las miras políticas que *El barbero de Sevilla*; pero ni a Moreto, ni a Molière mismo, ni a Beaumarchais tiene que envidiar la miniatura bretoniana en gracejo de diálogo, en verdad de caracteres y en pintura de costumbres (368).

El marqués de Molins parece ser muy consciente de las «limitaciones» de su amigo respecto de los grandes nombres del teatro universal, en particular de Molière, por eso

tablas españolas se escenificaba un homenaje a Molière: ya en 1814 se representó en el Príncipe la comedia de Fabre d'Églantine *Le Philinte de Molière ou La suite du Misanthrope* con el título, completamente desfigurado, de *El amigo de la razón*, en la que no intervenía Molière, aunque se le pudo encontrar muchos años más tarde en la comedia *El collar de Lescot* (representada e impresa en 1868), que se dice original de Antonio Hurtado y con el argumento sacado de la vida de Molière que Claude-Bernard Petitot había incluido en su edición de las obras de Molière (1812).

se hallan en sus comentarios una de cal y otra de arena. Así ocurre en su parangón entre *L'école des femmes* y *La escuela de las casadas*, señalando las diferencias entre ambas piezas y poniendo de manifiesto que los defectos que algunos habían achacado a la del español se hallaban también en la del francés, aunque termina su párrafo, una vez más, señalando la menor ambición de Bretón al construir su comedia:

Así es que la admirable obra de Molière fue acusada de *ir abiertamente contra la razón*, de *estar plagada de vulgaridades* y afeada con expresiones de *mal tono*, como *tarte à la crème, potage*, etc., y otros conceptos que ponían en continua alarma al pudor. [...] Puede, pues, consolarse nuestro autor de haber sido tratado como tan insigne modelo, y quizá con menos motivo. Por otra parte, Bretón se propone fin más modesto; extiende menos sus miras; habla con auditorio menos numeroso, y da consejo más práctico y casero, no a todas las mujeres, sino a algunas (323-324).

Otras voces fueron menos amables. Así, quien firma en *El Correo Nacional* como E. G. la crítica de *Un día de campo o El tutor y el amante* lamenta la poca fuerza de la pieza y la débil pintura de caracteres:

Esta obra por último no ataca ningún vicio social de trascendencia, ni pone de manifiesto ningún ridículo determinado y profundo; antes bien toda ella descansa en una media tinta algo pálida y fría, cual es la de un tutor débil pero hombre de bien; y de un joven seductor, pero villano. En nuestro entender es un error la opinión de los que creen apurados todos los caracteres decididos y modelos después de Molière y de Moratín, porque semejantes tipos reciben tales modificaciones con el trascurso y mudanza de los tiempos, que su fisonomía llega a ser perfectamente diversa a los ojos de todos. [...] La naturaleza es inmensa como su Hacedor e inagotable a los ojos del poeta. Además, si la comedia ha de ser una obra seria y reflexiva, un cuadro completo y lleno de verdad, forzoso será escoger para ello colores determinados y vigorosos, y no matices delicados y suaves (*El Correo Nacional*, 12-III-1839: 1-2).

En la misma línea se expresa el conocido crítico y escritor Leopoldo Augusto de Cueto en su crítica de *El pelo de la dehesa* aparecida en el *Semanario Pintoresco Español*; tras numerosos elogios a la habilidad de Bretón en la construcción de su comedia y el manejo de la versificación, termina su reseña con estas palabras:

Después de estas ligeras observaciones, repetiremos al señor Bretón de los Herreros lo que ya en otra ocasión le hemos dicho: que debiera emplear su privilegiado ingenio en estudiar con más empeño la alta comedia de Molière. Su mérito principal consiste hasta ahora más que en la pintura del corazón humano, en las agudezas del diálogo, en la pintura local de las costumbres, y en el feliz manejo de los modismos del lenguaje social. Puede aplicársele lo que decía un célebre crítico hablando de Regnard: «Il ne fait pas souvent penser, mais il fait toujours rire» (*Semanario Pintoresco Español* 17, 26-IV-1840: 135).

En la misma línea se expresa el futuro político y diplomático Diego Coello y Quesada en su crítica de *El cuarto de hora* inserta en *El Corresponsal*:

¡Admirar al poeta! Porque admiración merece el poeta que siempre con unas mismas figuras, con cuadros iluminados por iguales medias tintas, sin plan muchas veces,

sin un pensamiento que os commueva, sin un lazo que embargue vuestra curiosidad nos hace escuchar en un silencio tan solo interrumpido por los aplausos esas escenas llenas de sal cómica, de originalidad, de inagotable chiste, oír con atención profunda esa poesía dulcísima que os parecen los ecos de la lira, o el murmurar de un arroyo. Si hay un género dramático más grande que el creado por nuestro poeta, si hay una comedia social, humanitaria, filosófica, un drama que es el drama del corazón humano con sus hondas pasiones y sus terribles delirios, si habéis oído alguna vez el nombre de Molière, entonces ciertamente que olvidáis todo eso (*El Corresponsal*, 19-XII-1840: 3).

Finalmente, puede aducirse un extenso «Juicio crítico de Bretón», aparecido en *El Sol* unos años más tarde, en el que el anónimo autor pone de manifiesto lo que ve como el gran defecto de Bretón, su inmovilismo, su anclaje a una realidad social ya caduca, su falta de adecuación a los nuevos tiempos. Y, en este marco, a su cortedad de miras y a su apego a un localismo del que debiera desprenderse para convertirse en un dramaturgo universal:

Bretón estaba condenado, como Moratín, a no representar en la escena al hombre moral que quizás no ha habido todavía más que un poeta cómico, Molière, que alguna vez le represente; Bretón estaba condenado, como Moratín, a no retratar al hombre de todas las épocas, sino al hombre de su época, a no ofrecernos tipos generales como Tartuffe, sino tipos especiales como los D. Hermógenes y D. Pedro, como sus D. Tadeo y D. Agapito; Bretón estaba condenado, en una palabra, a ser aun menos filósofo que Moratín, y la única ventaja que a este ilustre escritor podía sacarle, esta ventaja se la ha sacado; Bretón podía ser un pintor más ameno, más fácil, más variado, más abundante que su predecesor, y lo es, a no dudarlo, lo es hasta un grado al cual no se llegó jamás con las alas endebles de la medianía. En resumen, Bretón encontró el principio de la moderna clase media en España, y la ha retratado en su teatro. No se podía pedir más a ningún poeta (*El Sol*, 15-IV-1843: 3).

PRESENCIAS DE MOLIÈRE EN LA ESPAÑA DECIMONÓNICA MALGRÉ BRETON

Antes, durante y después del desafortunado episodio de la fallida traducción de Bretón, Molière tuvo una presencia sostenida en España, presencia que puede calibrarse teniendo en cuenta no solo las traducciones, sino también las ediciones y las representaciones.¹⁴ Así, a lo largo del siglo se contabilizan 35 ediciones, de las cuales trece son novedades absolutas, cinco son primeras ediciones de versiones hechas con anterioridad (sobre todo en el XVIII), y 17 son reediciones. A estas traducciones hay que añadir otras once que permanecen inéditas (entre ellas la de Bretón), aunque varias de ellas llegaron a representarse.

Los veinte primeros años del siglo fueron prolíficos en traducciones, sobre todo porque a este periodo pertenecen las versiones de Marchena de *El hipócrita* (1811) y *La escuela de las mujeres* (1812), y de Moratín de *La escuela de los maridos* (1812) y *El médico a palos* (1814), que son las cuatro traducciones más citadas, impresas, representadas y estudiadas de todo el conjunto de versiones españolas de Molière. Con anterioridad habían aparecido *El fanático por la nobleza* (o sea, *Le bourgeois gentilhomme*), obra de cierto Nicolás Pérez, en 1807; y sin fecha, *El avaro* por otro traductor enigmático (Orchard-Old). Representada en 1812, *El enfermo de aprehensión* de Alberto Lista no se imprimió hasta finales de siglo

¹⁴ Sobre las presencias de Molière en esta época véase Lafarga (2023).

(1891). Y cierra este periodo otro *Avaro*, obra de Juan de Dios Gil de Lara, de 1820. Tras esta fecha, hubo que esperar 38 años para que apareciera una traducción nueva, la de *El hipócrita*, en tres actos y en prosa, representada y publicada en 1858 por Cayetano Rosell, bibliotecario y miembro de la Academia de la Historia, que más tarde iba a ilustrarse con la traducción de la *Divina comedia* (1870-1872) de Dante y del *Paraíso perdido* (1873) de Milton.¹⁵

En 1859 apareció una pieza bien distinta, el «juguete cómico» *Cuatro agravios y ninguno*, adaptación muy libre de *Sganarelle ou Le cocu imaginaire* obra de Antonio Corzo y Barrera, autor de varias piezas ligeras, algunas procedentes del francés. Y diez años más tarde, en 1869, el pintor y escritor Lorenzo de Cabanyes —tío del malogrado poeta Manuel— dio, una tras otra, tres versiones molierescas: un *Tartufo* en tres actos y en verso; *Tras de cuernos, palos*, reducción en un acto de *George Dandin*, y *El caballero en borrico*, «farsa» en dos actos sacada del *Bourgeois gentilhomme*.

Tal penuria de traducciones nuevas, sobre todo en el periodo 1820-1858, quedó compensado en parte por la recuperación para la edición de versiones realizadas con anterioridad: en 1820 la *Colección de sainetes sacados de varias comedias de J. B. Pocquelin de Molière*, que contenía cinco sainetes obra de R. de la Cruz o atribuidos a él (*El casamiento desigual*, *Las preciosas ridículas*, *El mal de la niña*, *El plebeyo noble* y *El casado por fuerza*); en 1843 otro sainete adaptado, *Los fastidiosos*, incluido en una *Colección de sainetes, tanto impresos como inéditos*, de D. Ramón de la Cruz, y en 1850 el sainete *El labrador gentilhombre*, representado en 1860, que es la primera aparición de una pieza de Molière en España, que se incluyó en una edición de *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, dado que se dio junto con una comedia del dramaturgo español. También contribuyeron a sostener la llama de Molière las reediciones de traducciones anteriores, aunque de las ocho que se hicieron siete corresponden a las versiones de Moratín, y una sola a Marchena (*El hipócrita*).

A partir de la mencionada reanudación de las traducciones en 1858, el único acontecimiento interesante es la reedición de varios textos de los siglos XVIII (*El misántropo* de José Sedano y *El enfermo imaginario* de Joaquín de San Pedro) y XIX (*El avaro* de Orchard-Old, *La escuela de los maridos* y *El médico a palos* de Moratín, y *El hipócrita* de Marchena) en el volumen V (1868) de la magna colección *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero* (1866-1869, 8 vols.), preparada por Cayetano Vidal Valenciano y Francisco José Orellana.

¿Qué ocurre con las representaciones? De acuerdo con los resultados obtenidos por la consulta de distintas fuentes¹⁶ he podido constituir una lista, todavía provisional, de representaciones dadas en Madrid y Barcelona, ciudades que tenían una actividad permanente a lo largo del año y para las que hay más información. Se trata de unas 190 representaciones, que incluyen piezas traducidas aunque también obras en lengua francesa escenificadas en

¹⁵ La traducción mereció la siguiente crítica: «Teatro del Circo. A pesar de la inmensa diferencia que hay entre la época en que se escribió este drama y la actual, ha sido acogido como una verdadera novedad, pues tal es el privilegio de las obras maestras del arte. El drama fue desempeñado admirablemente y puesto en escena con esmero y propiedad. La acción del tercero y último acto es un poco precipitada, efecto sin duda de haber encerrado dentro de él tres del original francés, que consta de cinco. Invitamos al público a que asista a ver *El hipócrita*» (*La Época*, 20-XI-1858, p. 3).

¹⁶ He consultado varias carteleras publicadas (Simón Díaz, 1960; Herrero Salgado, 1963; Suero Roca, 1987-1997; Vallejo y Ojeda, 2002; Ojeda y Vallejo, 2003). También he acudido a prensa de Barcelona (*Diario de Barcelona*, *Diario del Gobierno de Cataluña*, *Diario del Gobierno de Barcelona* y *Diario Constitucional de Barcelona*) y de Madrid (*Diario de Madrid* y *Diario de Avisos de Madrid*), preferentemente; en estos casos he rastreado fondos digitalizados, como la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura y ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antigues) de la Biblioteca de Catalunya.

distintos momentos y por causas distintas (la ocupación francesa de Barcelona durante la Guerra de la Independencia o la presencia de compañías francesas). Tras unos primeros años del siglo con escasa presencia de Molière en las tablas, la situación empieza a recuperarse a partir de 1811-1812, tanto en Barcelona (con algunas funciones dadas en francés) y Madrid, gracias a la difusión de las traducciones de Moratín, Marchena y, algo menos, Lista, que se instalan en la cartelera hasta mediados de siglo, dejando poco espacio a otras versiones, tanto del siglo XVIII como de principios del XIX, y favorecidas por la ausencia de traducciones nuevas. Aunque también es cierto que las pocas que se hicieron en la segunda mitad apenas fueron representadas: solo consta una función de *El hipócrita* de Rosell y cuatro de la piececilla de Cuarzo y Barrera *Cuatro agravios y ninguno*. Siguieron apareciendo en la cartelera las versiones de Moratín, Marchena y Lista, incrementadas por algunas funciones en francés por la compañía que actuaba en Madrid.

Centrando el foco en los cuatro años que mediaron entre la composición y el estreno de *El atolondrado* de Bretón, se dieron varias representaciones de obras molierescas, en Madrid y también en Barcelona. Así, *El enfermo de aprensión*, seguramente la traducción de A. Lista, reducida de tres a dos actos por D. Solís, se pudo presenciar el 13, 26 y 27 de febrero de 1827 en el teatro del Príncipe de Madrid (*Diario de Avisos*), y el 15 de octubre del mismo año en el teatro de Barcelona (*Diario de Barcelona*). El 25 de agosto del año siguiente se representó, también en Barcelona, el sainete *El plebeyo noble o El Mamaouchi*, obra de R. de la Cruz, «cuyo argumento está tomado de una de las mejores piezas del célebre Molière, y será adornado con sus correspondientes coros de música» (*Diario de Barcelona*). Saltando a 1830, *La escuela de los maridos* de Moratín se dio en el madrileño teatro del Príncipe en cuatro ocasiones, el 22 y 23 de julio y el 3 y 4 de octubre (*Diario de Avisos*). Y poco tiempo después de *El aturdido* (28 de agosto de 1831), en el mismo teatro se puso en escena *El avaro* (seguramente la versión de Isusquiza) el 7, 8 y 9 de octubre (*Diario de Avisos*).

Al margen de estas realizaciones, el nombre de Molière suscitó diversas reacciones entre los críticos españoles. A veces con motivo de la reseña de la representación de alguna pieza traducida, como es el caso de la que firma W. A., que no es otro que Wenceslao Ayguals de Izco, que en su etapa juvenil en Barcelona hizo varias colaboraciones en el *Diario de Barcelona*, al que pertenece un largo artículo-reseña sobre una representación de *El avaro*, en la que aprovecha para comentar ampliamente la obra original:

El Avaro es uno de los brillantes adornos de la literatura francesa. La feliz y oportuna imitación de los caracteres, la naturalidad del diálogo, la sana moral en que se funda el argumento, las sales cómicas de las que abunda y la sencilla disposición de la fábula, es un conjunto de circunstancias apreciables que forman parte del mérito de esta obra. La proposición hecha al avaro de casar a su hija sin dote, el robo de la cajita, la desesperación del viejo robado y el equívoco entre este y su mayordomo son rasgos trazados con toda maestría y otros tantos requisitos que la hermosean. Sin embargo, no puedo prescindir de manifestar que, en mi juicio, el desenlace de esta pieza es muy poco verosímil, y no creo que costase grande esfuerzo al sublime ingenio del inmortal Molière. Esta falta fue común a casi todas las producciones de este grande hombre; pero debe perdonársele si se considera que él fue el regenerador del teatro, y que no tenía de consiguiente ningún modelo que le señalase la senda de la perfección. Él, en efecto, fijó los principios en que debe apoyarse la buena comedia, y haciéndose superior a los antiguos que le precedieron, supo tenerse en los límites del buen gusto, abandonando el género de composición que aquellos habían establecido y seguido hasta entonces, el cual consistía únicamente

en un tejido de incidentes inverosímiles y repugnantes las más veces (*Diario de Barcelona*, 16-III-1822: 674-675).

Años más tarde apareció una breve biografía de Molière, que parece traducida del francés, aunque no he hallado el original. La publicó en 1844 en un periódico sobre teatro, aunque de poca consistencia, Manuel Ovilo, bibliotecario, escritor y colaborador de varios periódicos y revistas. En cualquier caso tiene el mérito de recordar la trayectoria vital del dramaturgo y de llamar la atención sobre sus méritos:

Al considerar el número de las obras que Molière ha compuesto en el espacio de 20 años, en medio de tantas ocupaciones diferentes, se creerá con Despréaux que «la reina [sic por la rima] iba tras él». En Molière se admira un gesto vasto, una fecundidad cultivada y enriquecida por un estudio continuo. Molière ha puesto en escena un cuadro fiel de la vida civil, en el teatro la imagen. Estudiaba con cuidado el gesto, el tono, el lenguaje de todos los sentimientos que en el hombre son susceptibles en todas condiciones (*Revista de Teatros* nº 361, 19-I-1844: 2).

Años más tarde, el periódico *El Estado*, en su edición del 31 de diciembre de 1857, se hizo eco, en uno de los envíos de su corresponsal en París, de la donación que el pintor Ingres había hecho a la Comédie-Française de su reciente cuadro titulado *Louis XIV et Molière déjeunant à Versailles*, cuyo asunto es la invitación a Molière por parte del rey para que compartiera su mesa, algo que a todas luces era un honor difícilmente alcanzable, y más para un plebeyo. El texto describe la escena con todo lujo de detalles e insiste en las reacciones de los presentes, en particular los cortesanos:

Así, el cuadro es un dignísimo objeto de estudio: Luis XIV confunde con su olímpica mirada a todos los grandes; Molière está manifestando a la vez su reconocimiento a tan distinguido favor, su orgullo nacido de la conciencia de su propio mérito, y su gozo vengativo por la lección que están llevando los que tanto le han despreciado. Por lo que hace a los nobles están divididos en tres grupos: los que forman el más cercano a la mesa del monarca, inclinan su frente en prueba de sumisión, pero dejando ver el despecho. Los del segundo término se atreven a mantenerse erguidos por lo mismo que no los ve tanto el rey, y lanzan una mirada de encono sobre Molière que parece confundido. Por último, los del tercer grupo hablan entre sí, y gesticulan, y se debaten glosando la escena a su modo. Pero en todos ellos se ve distintamente cierta sonrisa que indica bien a las claras que cuando Molière salga, todos se disputarán el favor de darle la mano, de festejarle y de adularle. Mr. Ingres solo podía expresar todo esto a la vez, y lo ha hecho con toda perfección. Su cuadro es, digámoslo así, una obra acabada (*El Estado*, 31-XII-1857: 3).

Otro cuadro fue también objeto de amplio comentario: se trata de una pieza de grandes dimensiones titulada *Molière et les caractères de ses comédies*, que Edmond Geffroy —pintor y actor— donó, el mismo año de 1857, a la Comédie-Française, de la que era asimismo «sociétaire». El autor del artículo (que firma como Z. Rubio), es un colaborador asiduo de *El Mundo Pintoresco*, y en él, aparte de situar el hecho en su momento, lleva a cabo una pormenorizada descripción de la obra, identificando y caracterizando a los principales personajes de las comedias de Molière que en él aparecen, junto a su creador, separado de sus criaturas en un rincón del cuadro:

Un actor de la Comedia francesa, Mr. Geoffroy, que conocen personalmente muchos de nuestros lectores que han estado en París, es al mismo tiempo un artista sobresaliente. Obra suya es el cuadro de *Molière y sus creaciones*, que en otro lugar reproducimos en un magnífico grabado. Este solo pensamiento prueba la virilidad de su imaginación y de su talento artístico. Comprender a Molière hasta el punto de encerrar en un cuadro todas sus creaciones, de reproducir con el pincel la infinita variedad de sus caracteres, de sus caprichos, de sus sueños de poeta, es una empresa que mientras más se reflexiona más se admira. Notable por su sencillez y elevación, al mismo tiempo que por su ejecución llena de sentimiento y gallardía, el cuadro de Mr. Geoffroy es digno de ocupar uno de los primeros sitios en la ilustre casa de Molière. [...] Gloria envidiable y nada común es la del artista que ha sabido representar, tanto en el teatro como en el lienzo, con la palabra y con el pincel, a Alceste y Clitandro, a Tartuffe y a don Juan (*El Mundo Pintoresco* nº 19, 15-VIII-1858: 147-148).

En ocasiones, puede encontrarse a Molière en los lugares más insospechados. Así, en un largo artículo del periodista y cervantista Nicolás Díaz de Benjumea titulado «Comentarios filosóficos del *Quijote*», se llega a Molière al comparar a Sancho Panza con M. Jourdain, el «bourgeois gentilhomme». Díaz de Benjumea, en la línea de su controvertida interpretación del *Quijote*, que dio mucho de qué hablar en su momento, termina ese cotejo abogando por una mayor universalidad de Sancho que de M. Jourdain:

Molière comprendió muy bien esta alta significación de Sancho, y aun tal vez le dio la idea para su comedia titulada *Le Bourgeois Gentilhomme*. Este personaje quiere salirse del gremio del estado llano a que pertenece, para entrar en la categoría del aristócrata; y no es menos ridículo que Panza, queriendo pasar de rústico labriego a conde, marqués y gobernador. [...] A pesar de que la imitación del cómico francés es excelente, y que nadie tendrá a Mr. Jourdain por hombre de buen sentido, todavía encontramos más de bullo el *Quijotismo material* de Sancho, por ser más enorme la distancia que este tiene que recorrer desde el punto de partida al término de sus deseos, y sobre todo por la incongruencia de los medios que emplea para conseguir el fin. [...] El teatro moderno está lleno de estas transacciones, en las que teniendo unos en poco las glorias y esplendor tradicionales, y considerando de más valor los billetes de banco que los pergaminos y ambicionando otros alcanzar con el oro cuanto en la tierra puede alcanzarse, tienden a hacer desaparecer con el tiempo las diferencias entre los hombres. Bajo este punto de vista, la creación de Molière es infinitamente inferior a la de Cervantes, aunque en otras imitaciones se dejó muy atrás a sus modelos (*La América* año III, nº 19, 8-XII-1859: II).

CONCLUSIÓN

Llegados al final de este recorrido, no estoy seguro de que hayan quedado totalmente despejados los interrogantes planteados al principio. Con todo, hay varias certezas. La primera, que la comedia traducida *El aturdido* resultó un fracaso; la segunda, que su traductor no asumió su responsabilidad en el desastre; la tercera, que algún resquemor le quedaría cuando nunca más volvió a acercarse a una comedia de Molière para traducirla; la cuarta, que en unas cuantas ocasiones a lo largo de su vida pudo tener conocimiento (de forma directa o indirecta) de representaciones de versiones molierescas, de nuevas traducciones, de artículos en prensa elogiosos hacia el dramaturgo francés (alguno incluso suyo);

la quinta, que en más de una de esas publicaciones se le señalaba no solo como autor netamente inferior a su maestro (si lo fue) sino también como autor que había tomado un camino equivocado para ser un gran dramaturgo, que se había quedado —¿por comodidad?, ¿por incapacidad?— creando avaros, sabihondas, amargados, hipocondríacos, malcasadas y donjuanes de corto alcance, en lugar de tipos universales.

Y sexta certeza, que Molière siguió su camino por la España del XIX, apoyándose en gran parte, cierto es, en las versiones de Moratín y Marchena, aunque también gracias a nuevos traductores, con menos tablas sin duda que Bretón.

Un detalle para terminar. En los últimos años se han representado en su Rioja natal dos espectáculos centrados en Molière: el 12 de noviembre de 2022 la compañía Ay Teatro puso en escena en el teatro Bretón de Logroño el espectáculo *Vive Molière*, con escenas de varias comedias del dramaturgo francés; y el 2 de diciembre de 2023 la compañía Morboria Teatro representó *Los enredos de Scapin*, en adaptación de Eva Palacio, en el teatro Bretón de Haro. En el mismo periodo (como tampoco en años anteriores) no se puso en escena ninguna comedia de Bretón.

BIBLIOGRAFÍA

ANDIOC, René y Mireille COULON (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2012), *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2 vols.

BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie (1999), «Bretón de los Herreros: de la traducción a la escritura», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 497-505. <https://bit.ly/4kgzy3kO>

BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie (2002), «Bretón y Marivaux: más allá de la traducción», en Francisco Lafarga, Concepción Palacios y Alfonso Saura (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 229-243. <https://bit.ly/41DgVyi>

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1850), *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros, de la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Nacional, 5 vols.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1883-1884), *Obras*, Madrid, Miguel Ginesta, 5 vols.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1965), *Obra dispersa. El Correo Literario y Mercantil*. Ed. de José María Díez Taboada y Juan Manuel Rozas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos. <https://bit.ly/4hmQkKR>

BRETÓN Y OROZCO, Cándido (1883-1884), «Catálogo de las obras. Obras dramáticas», en M. Bretón de los Herreros, *Obras*, Madrid, Miguel Ginesta, 1, pp. xx-xxix.

COTARELO, Emilio (1899), «Traductores castellanos de Molière», en VV. AA., *Homenaje a Menéndez Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Madrid, Victoriano Suárez, 1, pp. 69-141.

FERNÁNDEZ FOGUEIRAS, Erea y José Manuel LOSADA GOYA (2020), «Molière», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Diccionario Histórico de la Traducción en España*, Portal de Historia de la Traducción en España. <http://phte.upf.edu/dhle/frances/moliere/>

GARELLI, Patrizia (1983), *Bretón de los Herreros e la sua «formula comica»*, Imola, Galeati.

GARELLI, Patrizia (2002), «Marie Stuart de Pierre-Antoine Lebrun en traducción de Manuel Bretón de los Herreros», en Francisco Lafarga, Concepción Palacios y Alfonso Saura (eds.), *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 297-308. <https://bit.ly/3XkGizp>

GARELLI, Patrizia (2006), «Bretón de los Herreros, traductor de traductores», en Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Traducción y traductores, del Romanticismo al Realismo*, Berna, Peter Lang, pp. 177-190. <https://bit.ly/3F4zpzo>

GARELLI, Patrizia (2010), «Bretón y Molière. A propósito de *L'Étourdi/El aturrido*» en Stefano Torresi (ed.), *Francia e Spagna a confronto*, Macerata, Eum, pp. 195-208.

HERRERO SALGADO, Félix (1963), *Cartelera teatral madrileña II (1840-1849)*, Madrid, CSIC.

IBÁÑEZ, Miguel (1999), «*Le legs de Marivaux* traducido por Manuel Bretón de los Herreros», *Livius*, nº 14, pp. 85-97. <https://buleria.unileon.es/handle/10612/6585>

IBÁÑEZ, Miguel (1999-2000), «*Les fausses confidences* de Marivaux y su traducción por Manuel Bretón de los Herreros», *Sendebar*, nº 10-11, pp. 15-29.

IBÁÑEZ, Miguel (2000), «Manuel Bretón de los Herreros: traductor de dramas franceses. Catálogo de sus traducciones», *Berceo*, nº 138, pp. 203-227. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=61942>

IBÁÑEZ, Miguel (2001), «Una versión española de *Andromaque* de Jean Racine de comienzos del siglo XIX», *Hermeneus*, nº 3, pp. 141-153. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/9427>

IÑARREA, Ignacio (2000), «Bretón traductor de Scribe», en Miguel Ángel Muro (ed.), *La obra de Manuel Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 99-116.

LAFARGA, Francisco (1983), «¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de los Herreros», en María Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 159-166. <https://bit.ly/41mCIZS>

LAFARGA, Francisco (1983-1988), *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2 vols.

LAFARGA, Francisco (ed.) (1997), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida.

LAFARGA, Francisco (2021), «Molière en Espagne au XVIIIe siècle: présences, traductions, adaptations», *Littératures Classiques*, nº 106, pp. 197-210.

LAFARGA, Francisco (2023), «Molière en Espagne au XIXe siècle: la traversée du désert?», *Synergies Portugal*, nº 11, pp. 61-76. <https://bit.ly/3XoiHAQ>

LE GENTIL, Georges (1909), *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, París, Hachette.

LÓPEZ ANTÚÑANO, José Gabriel (2020), «Molière», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Diccionario de recepción teatral en España*, Madrid, Antígona, 11, pp. 638-646.

MIRET, Pau (2004), *Las ideas teatrales de Manuel Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

MIRET, Pau (dir.) (2009), *Manuel Bretón de los Herreros*, portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://bit.ly/4h9cOjI>

MIRET, Pau (2016), «Manuel Bretón de los Herreros frente a la traducción: revisión crítica y nuevas aportaciones», en Francisco Lafarga y Luis Pegenauta (eds.), *Autores traductores en la España del siglo XIX*, Kassel, Reichenberger, pp. 148-164.

MURO, Miguel Ángel (2011), *La confección del texto dramático de Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

MURO, Miguel Ángel (2015), «La recreación personal de Bretón de los Herreros en *Los hijos de Eduardo* a partir de *Les enfants d'Édouard* de Casimir Delavigne», en Francisco Lafarga y Luis Pegenauta (eds.), *Creación y traducción en la España del siglo XIX*, Berna, Peter Lang, pp. 309-321.

MURO, Miguel Ángel (2017), «El seductor castigado en la comedia de Bretón de los Herreros», *Tropelías* nº extraordinario 2, pp. 281-295. <https://doi.org/10.26754/ojs.tropelias.tropelias.201722228>

MURO, Miguel Ángel (2022), «De la tragedia clásica al drama romántico en la *Mérope* de Bretón de los Herreros (1835)», *Archivum*, nº 72, pp. 373-397. <https://bit.ly/4kmRVTu>

OJEDA, Pedro e Irene VALLEJO (2003), «El Teatro Francés de Madrid (1851-1861)», *Revista de Literatura*, nº 130, pp. 413-446. <https://bit.ly/43krIUn>

OLIVARES VAQUERO, María Dolores (1989), «El tema de Inés de Castro en Francia y en España: la Inés de La Motte y la Inés de Bretón», en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 281-286. <https://bit.ly/3DbY8Rx>

PAR, Alfonso (1929), «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo XVI, pp. 326-346, 492-513 y 594-614.

PAZ Y MÉLIA, Antonio (1934), *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass, 3 vols.

ROCA DE TOGORES, Mariano (marqués de Molins) (1883), *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y obra*, Madrid, Tello. <https://archive.org/details/bretndelosherro00mol>

SAURA SÁNCHEZ, Alfonso (1996), «Traducción y/o adaptación: la Mérope de Bretón de los Herreros», en Ángel-Luis Pujante y Keith Gregor (eds.), *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 445-451.

SAURA SÁNCHEZ, Alfonso (2004), «¿Actualización o recreación?: Bretón traductor de Destouches», en María Rosario Ozaeta, Doina Popa-Liseanu y Alicia Yllera (eds.), *Palabras y recuerdos. Homenaje a Rosa María Calvet Lora*, Madrid, UNED-Depto. de Filología Francesa, pp. 213-218.

SIMÓN DÍAZ, José (1960), *Cartelera teatral madrileña (1830-1839)*, Madrid, CSIC.

SUERO ROCA, María Teresa (1987-1997), *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Diputació de Barcelona - Institut del Teatre, 4 vols.

VALLEJO, Irene y Pedro OJEDA (2002), *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX: cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.