

## LOS PROLOGOS DE LAS TRADUCCIONES DE NOVELAS EN EL S. XVIII

Por M<sup>a</sup> Encarnación GARCIA DE LEON

### I

Un escollo inevitable se plantea a la hora de iniciar este trabajo, cuya exhaustividad es cuestionable y por tanto susceptible de ampliación: la inasequibilidad del material de trabajo. Por una parte la escasez de repertorios completos y fiables, y por otra el carácter de las novelas traducidas al español, que pasado su efímero éxito, cayeron en el más implacable silencio, dificultan la exigente labor bibliográfica, imprescindible como punto de partida.

Desafortunadamente no siempre he podido localizar primeras ediciones, y muchas de las traducciones que en mis manos han caído carecen de prólogo; he podido reunir sin embargo, 30 prólogos en los cuales fundamento mi estudio.

Queda en tela de juicio pues, esta modesta aportación; conclusiones que parten de un área tan restringida no van a ser definitivas, pero pueden abrir una pequeña puerta para ayudar a conocer el edificio novelesco del s. XVIII; útil además puede ser el estudio de la opinión de los críticos, preceptistas, filósofos, censores, y de los propios autores de novela original, que raramente adoptaban una toma de posición ante la novela, género de prestigiado.

Veamos en principio qué autores se traducen:

La novela dieciochesca en FRANCIA no sigue una única directriz, y los traductores, perdidos en esta discontinuidad, no mantienen un criterio

selectivo para la arbitraria elección de novelas. A pesar de todo, más del 50% de traducciones lo son de novela francesa.

La novela que podríamos denominar «filosófica» representada por los grandes maestros Rousseau, Voltaire, Diderot y Montesquieu pasa inadvertida en España; traducciones tardías he podido localizar —y digo «localizar», pues no son primeras ediciones— de la *Julia* (Madrid 1822) y el *Emilio* (Madrid 1821) de Rousseau, y una edición de Cádiz, sin año, de las *Novelas* de Voltaire, todas ellas sin prólogo. Por otra parte, de 1821 data la edición hecha en Cádiz de las *Cartas persianas* (sic) de Montesquieu (que si bien por su expresión y contenido puede considerarse prosa del pensamiento, por su estructura se puede incluir entre la novela licenciosa), cuyo prólogo, firmado por D. José Marchena, nos plantea la crítica social que ofrece el original.

Más numerosas son las novelas que se traducen de Marmontel, «filósofo a la moda», aunque también tardías (la edición que he manejado es de 1827); en ellas los lectores buscan no la novela sino las máximas morales que por la obra están esparcidas; de aquí que se convierta en uno de los autores más leídos y «de lectura indispensable al buen erudito a la violeta». Todas sus traducciones están hechas por Nifo, velado tras el seudónimo «Un Apasionado».

Otro grupo de novelas —novelas de amor sensual— pertenecientes a la literatura galante, nacen y mueren en los prodigados salones de Mme. Lambert (autora de breves obritas pedagógicas), Mme. de Lespinasse, Mme. Necker y el Barón de Holbach, de los que sólo nos llegan traducciones de Choderlos de Laclos y el bretón Duclos.

Frente a esta pobreza, se alza la difusión prodigiosa que alcanzan las traducciones de las obras educativas de Mme. de Genlis. Esporádicamente se traduce a Barthelemy, Bouilly, Chateaubriand, Mme. Cottin, Ducrai—Duminil, Mme. de Graffigny, Berquin, Louvet de Couvray, Le Prince de Beaumont, Pigault—Lebrun, Lamartelière, Florian, Baculard d'Arnaud...muchos de los cuales han caído hoy en el olvido.

Otro éxito extraordinariamente difundido es *Pablo y Virginia* de Bernardin Saint—Pierre, traducida por D. José Miguel Alea, que constituye uno de los mayores representantes de la nueva sensibilidad; obra que no sólo fue traducida varias veces, sino que fue puesta en verso, arreglada para teatro, e incluso suscitó numerosas imitaciones; del mismo modo, la obra del abate Prévost es popularmente conocida y manejada.

Fácilmente se advierte que se desconocen muchos autores franceses en el s. XVIII; en el primer cuarto de siglo se conoce únicamente la novela amorosa de La Calpréne de, el *Artaméne* de Mille. Scudery (traducida del

italiano en 1682), y el *Telémaco* de Fenelón (cuya 1ª traducción se hace en La Haya en 1713). La gran avalancha de traducciones se da en el último cuarto de siglo, y principios del XIX (hasta 1834).

Desde mediados de siglo se acentúa asimismo la difusión de novela procedente de INGLATERRA. Muchas de las traducciones provienen de versiones francesas; la mayoría de los traductores conocían sólo, medianamente, el francés. Muy pocas novelas inglesas se traducen pues, pero la elección de ellas es menos arbitraria y más selecta que las que nos llegan de Francia.

Inexplicablemente no se publican (sino muy tardías) en España, las obras de Smollet y Defoe; el *Robinson* nos llega a través de la traducción que D. Tomás de Iriarte hace de la versión del alemán Campe. Todos ellos, de acuerdo con las reglas de la nueva burguesía, moralizan a través de un tipo de novela de aventuras en parte imaginarias, pero con fuertes trazos realistas. Nos llega sin embargo a finales de siglo, el *Gulliver* (1793) de Swift, sátira crítico social, y la obra de Fielding que más equilibrada en la descripción de la realidad, reacciona frente al sentimentalismo y la concepción utilitaria de la virtud.

Pero es la novela sentimental inglesa, representada por Richardson, la que sin duda agrada al público español y provoca sus lágrimas, lágrimas que antes había vertido el público inglés. Individualismo, emoción y rigor moral son las notas que definen este tipo de novela que encarna el ideal de la burguesía y proclama respectivamente la independencia del escritor, la exageración del sentimiento frente a la anterior actitud contenida de la aristocracia y el descrédito del concepto de vida en los círculos cortesanos. Las moralizantes obras de Richardson tienen como eje al nuevo hombre burgués y su vida cotidiana, mostrando el fluir de sus pasiones catalizadas por las frecuentes digresiones morales; todo ello atrae el interés del lector que se ve proyectado en la obra.

También procedentes de este sentimentalismo llegan a nosotros las traducciones de la obra de Sterne, Goldsmith, *Misstress Bennet*, *Miss Roche*, *Mrs. Helme*, *Johnson*, *Sophie Lee*, *Mrs. Radcliffe*, *Saint—Lambert*, e incluso la obra en prosa de Young nos llega en 1789 traducida por D. Juan de Escoiquiz que utiliza la versión francesa de *Le Tourneur*.

El desconocimiento del resto de la literatura inglesa se debe en parte a la ignorancia del idioma por mediocres traductores, en parte a los vetos que el Estado y la Iglesia ponen a la entrada de libros sospechosos de moralidad; las muestras con que contamos son breves pero inequívocamente sustanciosas.

Mucho menor es la producción novelesca ITALIANA y ALEMANA que llega a España. La versión del *Robinson* del alemán Campe se publica en

España en 1800; el *Werther* de Goethe se traduce por Casiano Pellicer también en 1800, pero no llegó a publicarse, por cuestiones censorias, hasta 1803 en París. Se traduce alguna novela de Lafontaine, y hay versiones tardías de obras de Kotzebue y Naubert.

La producción italiana está ausente de España a excepción de la obra de Della Croce —traducida en 1745, rebotante de caracteres picarescos—, la obra costumbristas del conde Zaccharia Serinam y las *Cartas...* de Hugo Fóscolo, que muestran afinidades con el *Werther*; Nifo traduce la obra completa del Marqués de Caracciolo, a la cual es cuestionable aplicar la etiqueta de «novela».

Es evidente que la actitud predominante en el XVIII no es expansiva sino receptiva. El origen externo de la producción literaria le da prestigio, y por consiguiente aceptación pública, en una nación vacilante en que la hegemonía política se ha ido abajo y con ella la economía.

La atención en el campo novelesco está asegurada de antemano porque vienen avaladas por la firma de un autor extranjero; por otra parte, si alguna novela original escribían autores —siempre de 2ª línea—, era una vil copia de originales extranjeros, que el público lector rechazaba. Este «chaparrón de traducciones» como lo califica Montesinos en su imprescindible monografía (1), se produce sobre todo en el último cuarto de siglo, rica veta para el estudioso, creándose un gran vacío en la 1ª parte del siglo, que sólo se rompe por alguna traducción u obra que intrínsecamente pertenece al siglo anterior.

La concepción filosófica del hombre nos muestra en parte el por qué se traduce este tipo de novela y no otro; hay que tener en cuenta la hipótesis según la cual, la novela de tipo epistolar —técnica generalizada en estas novelitas— está estrechamente emparentada con una concepción del mundo que se fundamenta en una filosofía antropocéntrica; la perspectiva que plantea la novela epistolar refleja una visión subjetiva, y subjetivo es el molde en que se perfila el pensamiento de la filosofía del XVIII, siglo por otra parte lleno de contradicciones, en cuyo seno se debate el racionalismo y el idealismo. La filosofía propugna unas máximas o leyes morales válidas para la voluntad de todo ser racional, que han de desembocar en la felicidad, la utilidad y el placer del individuo. Sin embargo los filósofos rechazan la novela, porque es un escamoteo de la verdad; pero la belleza que propugna Luzán y los preceptistas de la época, se fundamenta en la verdad hipotética o verosimilitud.

Por otra parte; se pretende huir de una realidad que asiduamente contemplada puede degenerar en monotonía, adentrándose de este modo

(1) J.F. MONTENSINOS.— *Introducción a una hª de la novela en España en el s. XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*. Valencia. Castalia 1972 (3ª ed.).

en la sensibilidad y reacciones del corazón; el sentimentalismo es en principio la expresión de la conciencia de clase de la burguesía, más tarde desembocará en el culto a la sensibilidad y a la espontaneidad. Es esta burguesía la que mantiene el concepto deista de la Providencia, el sentimiento panteísta de la naturaleza y el sentimentalismo de una moralidad lacrimosa, conceptos que llegan tarde a España del mismo modo que el hombre burgués adquiere conciencia política colectiva también más tarde en España que en Europa, aunque ya en la 2ª mitad del XVIII aparece en la vida pública; son estos hombres burgueses los que mantienen la entrada de traducciones de novelas que encarnaban sus ideales.

La opresión gubernativa y con ella la censura, se oponen a la entrada de estas traducciones, no porque sean traducciones, sino porque son novelas, y sobre tales libros —de cuestionable moralidad— se ensaña la vigilancia de los censores. González Palencia da numerosas fichas de traducciones a las que arbitrariamente se les deniega la licencia, en aras de la moralidad; la severa intolerancia se pone de relieve. En estos casos, la traducción sale a la luz después de ser sometida a numerosas supresiones en lo que en religión, gobierno, leyes y costumbres difieren del país originario; esto queda ampliamente justificado en los prólogos.

Eran sin embargo razones comerciales las que influían de modo extraordinario en la penetración de traducciones, aún las de mediocres autores de nula importancia en su país. El editor obtiene ingresos seguros por la exótica procedencia; es un riesgo lanzar un nombre español desconocido al mercado, y los editores prefieren lo seguro. No faltan casos en que el traductor cambia el título de la novela traducida para vender al público sus imitaciones como obras originales, pero siempre hay alerta una aguda pluma que acerbamente ataca:

•No temas atribuirte  
la obrilla, ruin traductor.  
Tal has puesto al pobre autor  
que no osará desmentirte» (2).

La modesta empresa editorial se convierte en editorial esencialmente comercial; la pauta viene marcada por la actividad cosmopolita de las editoriales francesas, que estimula el comercio de librería española, induciéndole a emprender el negocio de las traducciones a gran escala.

También el público-lector está sufriendo una progresiva renovación respecto a la novela que por razones económicas puede convertirse en el género más popular. El nuevo público está constituido por la mujer, en la

(2) MIEG, D.J.— *Cuatro palabras a los señores traductores y editores de novelas*. Madrid. Imprenta de los hijos de Dª Catalina Piñuela, 1838.

que ya apunta la educación literaria que se perfecciona en el siguiente siglo, y por el hombre burgués, representante de una nueva capa social. El interés del lector por los personajes novelescos sólo se comprende si se piensa en una proyección del propio yo. En la novela inglesa, el clero anglicano —en su actividad ilustrada— contribuye a la difusión de la novela de Defoe y Richardson, cuya propaganda fue hecha desde el púlpito; del mismo modo los periódicos burgueses y su estoica filosofía moral, contribuyen indirectamente a su difusión. Los españoles, carentes de novela original, admiten esta novela ya popular en su lugar de origen y que responde a sus ideales. No debemos de todas formas olvidar que si posteriormente se deja de traducir y se crean novelas de cuadros de costumbres, posiblemente sea porque los cuadros sociales que presenta la novela inglesa no responden exactamente a la realidad española.

La tendencia al didactismo que se da en este tipo de novelas, didactismo que de una u otra manera tiene pervivencia en toda la novelística española, enlaza directamente con los propósitos de la Ilustración, pero cabe preguntarse: ¿asimiló la burguesía española la Ilustración? Si por asimilación entendemos la progresiva captación de una serie de ideas y su posterior gradual adaptación, es evidente que la burguesía —de tardía aparición en España— recibió las ideas ilustradas cuando estas estaban ya configuradas y enseguida las ideas estético-literarias sufrieron un giro sin haber dado —en lo que al campo novelesco se refiere— frutos originales. La Ilustración, que por otra parte se sentía más como intromisión extranjerizante que como creación propia. Infiere en este rechazo la tan debatida cuestión de la adulteración del idioma por neologismos. «Tanta traducción bastea y corrompe la lengua» —dirán los críticos; estos reproches reflejan la desazón que la servidumbre intelectual que mantiene España respecto a los demás países provoca en su conciencia.

Velando por la pureza de la lengua, D. Tomás de Iriarte —tomando la idea de su tío D. Juan, según él mismo apunta— hace los planes para crear una *Academia de Traductores*, que llevaría el deliberadamente equívoco nombre de «Academia de Ciencias y Bellas Letras», disfrazando su verdadera finalidad porque «el título de Academia de Traductores... sublevaría a ciertas gentes que, persuadidos de que los españoles lo sabemos todo, se escandalizarían de que se autorizase un cuerpo destinado exclusivamente a infestarnos, como ellos dicen, con doctrina Estrangera» (3).

De este modo el fin utilísimo que se desprendía de la creación de esta Academia, era el provecho que podría sacar de los adelantos de las naciones extranjeras. «El que no imita jamás será imitado» era una de sus

(3) *Proyectos para la creación de una Academia de Ciencias en Madrid*. Firmado por D. Tomás de Iriarte, 15 de octubre de 1779. A.H.N. Sección Estado. Legajo 3022, n.º 17.

máximas. Pero, todo el proyecto se quedó sólo en eso: en un proyecto. La preparación de los traductores no se llevó a efecto.

En descargo del vacío literario en la novela del XVIII, podemos alegar que unas formas literarias agotadas en el siglo anterior, es difícil resucitarlas, y más reemplazarlas por otras.

## II

Vayamos ahora al estudio concreto de los prólogos:

«Prólogo es el vehículo expresivo con características propias, capaz de llenar las necesidades de la función introductiva. Establece un contacto —que a veces puede ser implícito— con el futuro lector u oyente de la obra, del estilo de la cual a menudo se contamina en el supuesto de que prologuista y autor del libro sean una misma persona. En muchas ocasiones puede llegar a ser, como ocurre frecuentemente en nuestro S. de Oro, un verdadero género literario» (4).

Pocas son las novelas que cuentan con un prólogo del traductor; esto nos hace pensar en la pérdida de interés que sufre en esta etapa; si se sigue usando es por causas externas: la tradición impulsa su conservación, pero como tal género literario carece de valores específicamente literarios.

A la hora de analizar el prólogo en sí mismo, surgen varias preguntas que trataré de abordar:

- 1º ¿cómo utiliza el traductor los prólogos?
- 2º ¿participa el prólogo del XVIII de las leyes tradicionales que se dan en ellos?
- 3º ¿en qué medida se establece el contacto prologuista-lector?
- 4º ¿se deja entrever en la forma expresiva de los prólogos, el contexto en que surge el traductor y sus rasgos humanos?

En primer lugar el prólogo es un arma propagandística en manos del traductor, que enumera las ventajas del producto —la novela— que acaba de lanzar al mercado. En dos puntales se apoya este carácter propagandístico: por una parte la sana doctrina moral que se desprende de la obra; se ofrece un retrato de la vida social y costumbres de los hombres y un estudio de los comportamientos humanos pretendiendo crear modelos en que se

(4) PORQUERAS MAYO, A.— *El prólogo como género literario. Su estudio en el S. de Oro español*. Madrid. C.S.I.C. 1957.

haga sublime la virtud y aborrecible el vicio. De este modo se conmueve la voluntad del lector, incidiendo en un deseo de imitar la virtud. Para lograr este fin didáctico-moralizante, todo el desarrollo de la narración ha de estar avalado por la verosimilitud —no verdad— ya propugnada por Luzán y las estéticas de la época. El segundo puntal es el deseo de entretener: «Instruir deleitando es la receta» proclama el traductor de los *Viajes de Gulliver*, coincidiendo con el «aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae» horaciano.

Las ventajas de estas novelas frente a los libros de educación queda puesta de relieve; la viva lección de moral que ofrecen las novelas supera el tedioso pedantismo de las lecciones educativas. A ello contribuye la frecuente división de las novelas en cartas, que hace más agradable la lectura sin cansar con preceptos.

Esta función propagandística enlaza con su carácter presentativo; la finalidad del prologuista es «presentarnos el libro» y «justificar», excusándonos, los errores de la traducción y los ataques que según prevee ha de sufrir; responden al concepto de exordio en la retórica ciceroniana, sin ir más allá ni ideológica ni estéticamente.

La presentación de la obra explica el valor introductorio del prólogo, valor explicado por su propia etimología (prólogo = delante del tratado). Es preciso además, no aburrir al lector con las archimanoseadas fórmulas presentativas y aquí interviene la originalidad o genialidad creativa del traductor dentro de los moldes de la brevedad que exige el prólogo como género literario, brevedad que es consecuencia de cumplir meros fines introductorios y no provocar hastío en el lector; de este modo el prologuista puede tener certeza de que no será en vano la utilización de la «captatio benevolentiae», recurso latino del que echan mano la mayor parte, por no decir todos los prologuistas. Con ello pretenden ganar la voluntad del lector y su indulgencia que ha de ser, con su reacción, el juez de la traducción; se trata de influir en el lector en provecho propio. El uso de este recurso está enraizado en una de las principales motivaciones psicológicas del prólogo: la defensa, que presupone las objeciones que va a sufrir la traducción —no la obra—. «Espero el disimulo en los defectos que el lector notare...» comenta el traductor de *Oscar y Amanda*, entre otros.

Por supuesto toda promoción de novelas se basa en la defensa del material ofrecido al público, que merece en principio todas las alabanzas del traductor que ha invertido su tiempo en un trabajo que sin duda, cree, ha de reportar enseñanza y placer estético al lector.

Son prólogos esencialmente «laudatorios», que responden a su carácter «a posteriori», y que mantienen una independencia respecto al género introducido. Su estilo, poco dinámico e impersonal, refleja por otra parte,

su montaje formal: son exclusivamente presentativos, sin pretensiones ideológicas ni estéticas. Desembocarán en el triunfo del prólogo ajeno en el s. XIX, que será esencialmente propagandístico.

En suma, el prólogo dieciochesco participa, en cuanto a sus caracteres generales, de las leyes tradicionales del género, leyes nunca establecidas por preceptistas, que surgen espontánea e intuitivamente a expensas de las necesidades cubiertas por él. Brevedad, introductoriedad y elogio, son los resortes técnicos que responden a las exigencias que el prólogo nos plantea a través de un estudio diacrónico.

¿En qué medida se establece el contacto prologuista-lector? El clima afectivo, directo y personal, que en el Siglo de Oro se establecía entre autor y lector, se va diluyendo de tal manera que sólo el traductor de la *Cassandra* de La Calprenède, D. Manuel Bellosartes, utiliza el término «amado lector», que si bien lleva consigo la afectividad del adjetivo, va dentro de la frase completa aislado entre comas, dejando ver la distancia que estilísticamente se marca entre lector y prologuista.

La indiferencia, exenta totalmente de carga afectiva, viene marcada por la fría actitud del traductor que resuelve su contacto con el lector en cláusulas impersonales. La mayoría de los traductores, volcados en la presentación y elogio de la obra traducida, ni siquiera aluden al lector, cuya ausencia del texto es total; y cuando se dirigen a él es bajo el impersonal tratamiento de «Público», «Lector», o «aquellos para quienes se ha traducido...»

Débil clima afectivo se establece en estas relaciones en el prólogo de la *Moral Universal de la Infancia* de Berquín, traducida por D. Santiago Alvarado y de la Peña quien, siempre aislándolas entre comas, se dirige a sus «queridos niños..., hijos míos..., padres de familia..., compañeros míos...», así como D. Fernando de Guilleman (sic), traductor de *Las veladas de la quinta* de la Condesa de Genlis, quien se dirige a «mis jóvenes lectores», aunque no deja de ser sorprendente cómo en el mismo prólogo se usa el impersonal «Lector» y el respetuoso «ustedes».

Sólo en un par de ocasiones he podido localizar una selección dentro de la masa de lectores: es cuando Gutierre Joaquín Vaca de Guzmán y Manrique, traductor de los *Viajes de Enrique Wanton* del Conde Zacharia Serinan, se refiere a las preocupaciones de un «ciego vulgo» del cual excluye al «Joven bien criado, el Viejo virtuoso..., el Juez íntegro, el Abogado literato...»; del mismo modo surge la ironía velada de Nifo, traductor de Caracciolo, que habla de «ciertos lectores... que leen de prisa y por mera curiosidad y tienen poco menos que muerta la reflexión».

En raras ocasiones se apunta un tratamiento directo e individual con el lector, y cuando esto sucede se marcan las distancias con el respetuoso

«Usted», o la fórmula «señor lector»; es el P. Isla en el prólogo a las *Aventuras de Gil Blas...*, quien echando mano de toda la verborrea de que es capaz, explica las razones por las cuales el tuteo está fuera de lugar, siendo lo estrictamente correcto la utilización del tratamiento respetuoso para quienes van a ser «jueces» y «mecenas» de la traducción.

Queda ampliamente puesta de relieve, la distancia que hay entre estos fríos, impersonales y corteses prólogos y aquellos afectivos «lector carísimo, lector amantísimo» que marcaban el contacto lector-autor de los prólogos del Siglo de Oro.

En cuanto a la figura del traductor y el contexto en que se desarrolla, queda reflejado en el formato y contenido de estos prólogos, así como la forma expresiva que los sustenta.

Los traductores lo son de oficio, y sólo recaban para sí los ataques de fervientes conservadores de la lengua castellana; en algunos prólogos es tan escasa la responsabilidad personal del traductor que ni siquiera van firmados, o su nombre aparece oculto bajo siglas o seudónimos. La forma expresiva se ve afectada por el uso de la 3ª persona por el traductor, para hablar de sí mismo.

Es frecuente sin embargo, que cuando el traductor escribe prólogo, cree haber superado los inmediatos problemas de censura, y no tiene inconveniente en poner su nombre completo, sintiéndose portador de doctrina moral para sus lectores. De aquí que hallemos obras cuya portada refleja desde el impersonal anónimo, hasta el «don» que invariablemente acompaña el nombre completo del traductor, así como el oficio que desempeña: «escribano real, capitán, presbítero...» etc., cargos con los que quieren aumentar y avalar el prestigio que la sociedad niega al traductor. Por esta razón, intentan elevar la categoría de su prosa esparciendo numerosas frases latinas por los prólogos, que de este modo pretenden alcanzar un carácter más culto; ponderan asimismo las grandes dificultades que plantea una traducción por la necesidad de conocer no sólo el idioma del original, sino los usos y costumbres de la nación donde se desarrolla, para conocer el verdadero sentido de muchas frases. Hay aquí un rechazo implícito de la traducción literal; los traductores son «adaptadores», lo cual llevado a su extremo, ocasiona falsificaciones y la proliferación de lo que tachan de «traduttore traditore» y «belles infidèles».

El tono de humildad que predomina en estos prólogos por la dificultad de alcanzar una traducción meritoria, queda compensado por la insistencia en la ponderación de las barreras que dificultan su logro, contra las que esgrime un arma: «hacer un servicio a mis semejantes». Apelan a los sentimientos cuando es necesario: «soy padre» —grita el traductor de la Moral Universal de Berquín.

Además de las intenciones morales y el deseo de ser útil a los demás—ideal pedagógico que encaja con la Ilustración—, debió haber sin duda motivos económicos por medio. Tengo noticias de que D. Bernardo M<sup>a</sup> de Calzada «no bastándole su sueldo de oficial de la secretaría del ministerio de la guerra, para mantener a su dilatada familia, se había dedicado a traducir obras francesas...» (5).

Seguramente este caso no era único. Otros como el P. Isla, arguyen motivos diferentes para justificar la dedicación a este oficio tan despreciado por sus contemporáneos: «hallándome como me hallo sin salud, sin cabeza, sin memoria, sin libros, lleno de axes, y oprimido de cuidados, no puedo hacer otra cosa que ocuparme en este mecanismo para divertir la ociosidad, distraerme un poco de mis males y servir a mi nación en lo poco que yo puedo»—dice en su prólogo a *Gil Blas*... Escaso debía ser el prestigio de traductor, cuando el P. Isla se oculta bajo el anagrama «D. Joaquín Federico Issalps» y además elude su interés con una justificación tan trivial. No es el único que pasa desapercibido tras un seudónimo.

Pero en el fondo de todo prólogo, se halla un hombre, que se sabe despreciado, un hombre a quien la sociedad ha hecho apocado, y que desconoce lo imprescindible de su función; el traductor, inconscientemente, contrae un compromiso con el lector y con el autor: por una parte ha de documentar y divertir a sus lectores, por otra no debe adular la obra original ni borrando imperfecciones, ni embelleciendo situaciones.

Se plantea el problema de adiestrar a los traductores. Se intenta crear la *Academia de Traductores* antes citada; se publica el *Arte de traducir el Idioma Francés al Castellano*, que dió a luz Capmany y que a nosotros nos llega a través de la versión de Alcalá Galiano (6). Son numerosos por otra parte, los artículos que aparecen en el *Correo literario y mercantil* (7) que satirizan a los «traductores galiparlantes». El propio Iriarte, que en ocasiones también asume la tarea de traductor, ataca a estos; su fábula del «tordo, el papagayo y la marica» se hizo para ridicularizar a D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Isidra Quintina de Guzmán, que decide aplicarse a las letras; el sentido de la fábula se fundamenta en la idea de que conviene estudiar «los autores originales y no los copiantes o malos traductores».

Todos estos ataques explican las razones que mueven a los traductores a dejar su nombre oculto para evitar de este modo críticas personales, y cómo rara vez se deja traslucir una proyección personal en el prólogo; la impersonalidad exime de responsabilidad. Sólo el autor que por sí mismo

(5) LLORENTE, Juan Antonio.— *Hª crítica de la Inquisición española*. Barcelona, ed. Juan Pons, 1870, 2 tomos. Tomo 2, p. 354.

(6) ALCALÁ GALIANO.— *Arte de traducir el Idioma Francés al Castellano* compuesto por D. Antonio de Capmany, y reviso y aumentado ahora por..., París, Salvá e hijo, 1835.

(7) V. artículos n<sup>o</sup> 468, 503, 534.



y por su obra tenía prestigio —y estos eran pocos— podía permitirse el lujo de responsabilizarse de una traducción; los demás, aparte de los incentivos económicos que les pudiera deparar, prefieren continuar ignorados por el público que gozaba con deleite de las sentimentales novelas que ellos le ofecían.

No sería en vano estudiar todo lo referente a la sociología del traductor: profesión, instituciones literarias, base económica de la producción literaria, procedencia y estado social del escritor, ideología social... con lo cual, lenta pero fructíferamente, podríamos encontrar justificación total para este plano velado en que permanecen estos traductores —adaptadores— que intentan mantener su individualismo, pero se ocultan ante la sociedad, no comprometiéndose en ningún caso.

Sólo un escritor con fuste podría haber dado un giro a esta desvalorización de la novela, y los traductores eran escritores mediocres, nacidos en función de unas necesidades sociales. La novela que la censura permite salir a la luz entra dentro de los cánones gubernamentales, y responde exactamente a la moda sentimental de un público, sustentado por jóvenes que comprenden su futura realización como gérmenes de una familia cimentada en las bases moralizadoras que sugieren estos relatos novelescos.

La rutinaria y escasamente sugestiva realidad social es sustituida por la saturación de la imaginación de un público ávido de evasión.