LA NOVICIA DE SANTA CLARA, UNA ADAPTACIÓN DE SALVADOR VILAREGUT DE *MEASURE FOR MEASURE* DE SHAKESPEARE PARA LA ESCENA CATALANA

MONTSERRAT GUINOVART

Con el título *La Novicia de Santa Clara* Salvador Vilaregut hizo en 1928 una adaptación de *Measure for Measure* de Shakespeare para la escena catalana. La obra se estrenó el día 26 de octubre en el teatro Romea de Barcelona y, a juzgar por las noticias de la prensa, a diferencia de anteriores representaciones shakespeareanas y pese al recelo inicial de la crítica, fue un éxito de público al que, sin duda, contribuyó la personalidad del autor, hombre culto, traductor prolífico y, en menor medida, autor teatral que, a juicio de Xavier Fàbregas, renunció a la tarea de creación en provecho de la traducción: "Escriptors ben dotats, com Salvador Vilaregut, sacrifiquen la possibilitat d'una obra personal, començada de forma encoratjadora, per la tasca de traducció i adaptació" (Fàbregas 1978: 211). De la misma opinión era Francisco Madrid que, en la prensa de la época, se expresaba ya con estas palabras en una crítica a raíz del estreno de *L'amic de les dones* de A. Dumas, en la que daba cuenta de la tarea del traductor:

> Ha hecho Salvador Vilaregut en nuestra literatura un papel oscuro pero meritísimo y brillante. Hubiera podido ser un autor, acaso con probabilidades de grandes éxitos, por su conocimiento teatral y ha preferido ser un aportador de los grandes éxitos extranjeros o de los nuevos actores teatrales para dar al teatro catalán la flexibilidad de una escena completamente internacional y puesta al día. (Madrid 1928: 7)

Autor en ciernes o traductor, Vilaregut ciertamente fue un *hombre de teatro*, y nada mejor para entender lo que ello significa que la definición que un contemporáneo suyo dio en *La Publicitat* con motivo de su muerte:

> L'home de teatre és l'home que coneix l'escena d'una manera pràctica, que ha vist molt de teatre i que n'ha llegit molt, que sap el gust del públic, la seva manera de reaccionar, que preveu les possibilitats dels comediants. És l'home que, en qualsevol moment, sap salvar una temporada, fer un èxit a una empresa. (Begur 1937)

Vilaregut reunió todas estas cualidades, pero —al decir del mismo comentarista— a diferencia de otros autores que recibieron este calificativo, estuvo libre del "mal gusto y la falta de ilustración" que, en ocasiones, los caracterizaron.

Surgido de las filas del modernismo participó de las inquietudes literarias y estéticas de su generación que, consciente del estado en que se hallaba la cultura, se propuso regenerarla y hacerla europea. Al objetivo de ofrecer una alternativa a la cultura oficial que consideraban caduca se añadía, en el caso catalán, la preocupación por forjar la propia cultura, para lo cual los autores modernistas creyeron necesario importar autores clásicos y extranjeros que sirvieran de modelo a la producción propia y sistematizar la lengua y hacerla apta para dar curso a la singularidad catalana. En el contexto de la intensa actividad literaria que, con objeto de llenar el vacío dejado por la ausencia de tradición, protagonizaron los miembros de dicho grupo, Vilaregut llevó a cabo su tarea de traductor.

Fue miembro de la Asociación Wagneriana que dio a conocer a Wagner al público del Liceo, para cuyas representaciones tradujo el libreto de una de sus óperas, *El oro del Rhin*; colaboró como crítico teatral en las publicaciones *La Renaixença*, *Pel i Ploma*, *Joventut*, *L'Avenç*, *Estil* i *Teatralia*, impulsó las tertulias culturales de Els Quatre Gats y fundó, con Adrià Gual, el Teatre Íntim que pretendía ofrecer una alternativa teatral al margen de los circuitos comerciales y hacer del teatro un instrumento al servicio de la lengua y la cultura catalana. Para ello el Íntim se fijó entre sus objetivos la importación de autores extranjeros clásicos y modernos y la creación de un repertorio nacional propio, a lo cual contribuyó, sin duda, Vilaregut con sus traducciones de autores contemporáneos como Maeterlinck, Pirandello, d'Annunzio, Jacobs, Hauptmann y Musset, y de clásicos como Eurípides, Shakespeare y Molière que llegaron al público catalán a través de su pluma. De esta época conservó numerosos rasgos en posteriores representaciones y traducciones: la voluntad de fidelidad al texto y autor originales, el esmero por la puesta en escena, la atención a la escenografía y los decorados adaptados a la ambientación y el estudio exhaustivo de los personajes perduraron a lo largo de su dilatada experiencia teatral (Gual 1960). Tras algunos intentos de creación original en los primeros años de su carrera, Vilaregut dejó de lado la obra personal para

dedicarse de forma casi exclusiva a la traducción, "de Shakespeare i Eurípides fins al vaudeville francès més tronat sense cap mena de criteri selectiu", según Fàbregas (Massot & Molas 1979: 744). Decisión que la mayor parte de biógrafos no le perdonaron y que le valió el reproche de "abandono de la tarea de literato y ambición inicial" (Albertí 1970). No es este lugar de entrar en detalles sobre la evolución del autor y las posibles causas de la misma; sin embargo, merece la pena recordar que durante esos años, se estaban produciendo una serie de cambios en el panorama teatral que deben ser tenidos en cuenta a la hora de valorar su actitud. En el artículo necrológico mencionado, Begur, tras reconocer que después de incorporar los grandes nombres y obras a la escena catalana Vilaregut aflojó, comentaba lo siguiente:

> Amics seus pogueren queixar-se que, qui havia començat tan bé, acabés traduint vodevils i melodrames. Però, ai las!, ¿era culpa seva que s'hagués torçat així el seu destí? ¿No hi ha ací més aviat continguda tota la tragèdia del teatre català? ¿Qui, que s'hagi donat de cor, no ha hagut de patir per culpa de la poca preocupació del públic, per culpa de l'estupidesa, constantment renovada d'empresaris i directors? ¡Quantes carreres teatrals no han estat igualment espatllades! Però si Vilaregut descendí al vodevil y al melodrama, ¡quins vodevils i melodrames sovint no aportà! [...] hi ha aportacions seves que constitueixen tot un episodi, tot un moment del teatre barceloní. (Begur 1937)

Comentario que irremisiblemente nos lleva a hablar de la situación en que se encontraba el teatro catalán y que, sin duda, da cuenta del éxito de *La Novicia*. A partir de la tercera década del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX el teatro experimentó un período de vitalidad mundial que, tras la euforia finisecular, comenzó a perder pulso. En el caso catalán, coincidiendo con el paso del modernismo al novecentismo, tuvieron lugar una serie de cambios que repercutieron en el ámbito teatral y contribuyeron al cultivo de la comedia. La burguesía, que desde un principio se había mostrado poco interesada por el teatro de ideas, se decantaba cada vez más por el teatro de evasión y las empresas teatrales se percataron pronto de la necesidad de atraer a los sectores tradicionales, pequeñoburgueses y menestrales, menos refinados pero igualmente celosos del orden establecido y deseosos de entretenimiento. Con objeto de complacer a dicho sector los empresarios decidieron incrementar la presencia de sainetes, de carácter cómico y popular, que ya contaban con cierta tradición en el teatro catalán (Gallén 1989). A raíz de esta situación la mayoría de autores de la primera generación modernista se sometió a las nuevas exigencias mientras los más comprometidos con los viejos presupuestos —Gual, Carrión, A. Mestres y Vallmitjana, por citar solo

algunos— eran marginados y Puig i Ferreter y Carner abandonaban la escritura para la escena.

Simultáneamente, el teatro Romea donde se representó *La Novicia de Santa Clara* atravesaba un momento difícil. A la crisis anteriormente descrita hay que añadir el cambio de dirección de la empresa que, hasta 1926, estuvo en manos de Josep Canals, hombre de mentalidad moderna y sensibilidad artística y teatral que, por esas fechas, abandonó el cargo y se trasladó con la Gran Companyia Catalana al teatro Novetats. Tras un año durante el que, con calculadora estrategia, conservó el alquiler del teatro para someterlo a una programación caótica y ganar tiempo para atraer al público a la nueva sede, el Romea pasó definitivamente a manos de Josep Grau, miembro de la propiedad que, si hemos de dar crédito al testimonio de Ramón Batlle, no estaba capacitado para la empresa. Falto de iniciativa y afición teatral el nuevo gestor se limitó a seguir en todo las directrices del equipo anterior: "és el cas típic — comentaba parodiando a Rusiñol— del Sr. Estevet, que posa botiga al costat mateix de la del Sr. Esteve" (Batlle 1984: 37). La existencia de dos teatros — Novetats y Romea— con los mismos géneros, idéntico sistema de explotación teatral y sendas compañías con pretensiones de catalanidad que se disputaban un solo público no podía beneficiar a nadie y la crisis no se hizo esperar. El público comenzaba a retraerse de los espectáculos y mientras algunos autores responsabilizaban al cine de la reducida audiencia y de su escaso interés por las obras de calidad, los críticos más audaces alzaban la voz en contra de la política teatral del momento. Domènec Guansé, uno de los publicistas más autorizados de la época, comentaba el día siguiente del estreno al diario *La Nau*:

> Sobre el cinema pesen moltes condemnes. No és posible que sigui, el cinema, la distracció preferida per la gent de sensibilitat i de cultura. ¿Però quin altre espectacle popular hi ha que ho sigui? ¿El teatre? Per una vegada que, com ara a Romea, puguem veure Shakespeare, ¿quantes no hem de veure de Muñoz Seco? (Guansé 1928: 1)

Lo cierto es que, pese a la declaración de intenciones a favor del "teatro de calidad al margen de intereses comerciales" expresadas en el programa de mano que abría la temporada, la programación derivó, en la práctica, hacia un repertorio de carácter alegre e intrascendente que, en sucesivas temporadas, no hizo sino acentuarse. Junto a las obras de los primeros autores modernistas y de los jóvenes escritores de comienzos de siglo aumentaría, a partir de este momento, la presencia de obras populares a medio camino entre el vodevil, el teatro de costumbres y el sainete y disminuirían, sin llegar a desaparecer, las

representaciones de autores extranjeros, a las que la dirección anterior había dado cabida en las sesiones de Veladas Selectas.

Recordemos también que, a comienzos de siglo, paralelo a la actividad teatral, hubo un resurgir de la actividad literaria de resultas de la cual se incorporaron numerosas obras de autores clásicos y extranjeros que, como Shakespeare, comenzaban a ocupar la atención de estudiosos y traductores. No es este lugar de adentrarnos en la recepción del autor inglés en Cataluña, aparte de consignar la llegada tardía y su descubrimiento a raíz de la necesidad de contar con un modelo literario para forjar la tradición. Únicamente mencionar que las primeras aproximaciones, realizadas en la segunda mitad del siglo XIX, se hicieron en castellano y, progresivamente, surgieron versiones en catalán: de los sonetos, primero y, más tarde, de las obras dramáticas que, a tenor del ideario novecentista y a diferencia de lo que sucedió en el ámbito castellano, se dirigían a un público lector y, solo con el tiempo, aparecieron traducciones para la escena. De esta forma, se gestaba la tendencia que en el año 1930 –dos años después del estreno de *La Novicia*– A. Par describía como un "incomprensible dualismo [...] que establece un divorcio entre los arreglos escénicos y las traducciones literarias", y que censuraba con estas palabras: "parece que éstas (las traducciones literarias) no sirvan para la escena, siendo así que contienen la solución única de la escenificación shakespeareana" (Par 1930: 22). Observación que el texto de Vilaregut corrobora y que, dicho sea de paso, todavía hoy conserva cierta vigencia en relación con las traducciones shakespeareanas en nuestro país.

La Novicia de Santa Clara no fue el primer ni el último encuentro con Shakespeare de Vilaregut, cuyas aproximaciones al autor inglés encajan perfectamente en la evolución mencionada. *Antonio y Cleopatra*, en 1899, *Julius Cèsar*, en 1907 y, finalmente, *La Novicia de Santa Clara* y *Com més petita és la nou* son las versiones que, de acuerdo con las diferentes circunstancias, hizo el traductor en respuesta a objetivos distintos. La primera, editada por la imprenta La Renaixença de Barcelona y realizada junto a L. Via y O. Martí, se hizo en castellano y en verso, de acuerdo con el criterio de fidelidad al original, aunque por las limitaciones de partida con que contaban los traductores –se trataba de salvar, con urgencia, el fracaso de una representación anterior y aprovechar los decorados– tuvieron que hacer numerosos apaños. El arreglo, sin embargo, no prosperó puesto que la inminencia del desastre de Cuba hizo temer la invasión de las tropas norteamericanas e impidió la representación (sobre las circunstancias y el contenido de esta versión ver el prólogo de los autores a la traducción y el correspondiente comentario del estudioso shakespeareano en Par 1936: 150). La segunda aproximación, esta vez en

solitario, de Vilaregut a Shakespeare fue la traducción al catalán de *Julius Caesar* con que la imprenta Domenech inició la colección La Biblioteca Popular dels Grans Mestres destinada a divulgar las obras menos conocidas del autor entre el público lector. Dos décadas después, la Companyia Catalana Vila-Daví representaba en el teatro Romea sus adaptaciones de Shakespeare para la escena catalana. Pese a las diferencias existentes entre las mencionadas versiones, todas ellas comparten determinados criterios y presentan rasgos en común, pero de lo que no hay duda es de que el interés de Vilaregut se centró siempre en la representación. Incluso en *Julius Cèsar* —cuyo objetivo era la traducción textual— tuvo en cuenta la puesta en escena y se inspiró, para realizar la versión, en las representaciones que de dicha obra dirigió André Antoine en el Teatro Nacional del Odeón de París en la misma temporada (el traductor aporta más información al respecto en el prólogo a la traducción).

Hemos visto, hasta aquí, los distintos elementos del contexto en que se tradujo y estrenó *La Novicia de Santa Clara*, lo que, sin duda, contribuirá a entender que un hombre de la trayectoria de Vilaregut se inclinara por la adaptación y lo hiciera en los términos que en seguida veremos. Qué duda cabe de que para llevar a cabo una correcta valoración del texto habría que conocer una serie de datos sobre el concepto de adaptación en la época, la frecuencia de la misma entre los traductores, el tratamiento que recibían los clásicos y la práctica habitual del traductor, información de la que, por el momento, no dispongo, pese a lo cual, intentaré una aproximación.

La Novicia de Santa Clara se estrenó el día 26 de octubre de 1928 y, como era habitual, la obra apareció publicada pocos días después en el número 274 de La Escena Catalana. En el Instituto del Teatro de Barcelona se conservan copias manuscritas en catalán y castellano y, aunque no hay constancia de la fecha de las traducciones, del cotejo de las dos versiones se desprende que la primera fue la catalana —posiblemente realizada con vistas al inicio de la temporada puesto que la acción se sitúa gratuita y, parece que, intencionadamente en la proximidad de Todos los Santos, dato inexistente en el original—. A partir de ella, con toda probabilidad animado por el éxito, el traductor llevó a cabo la versión castellana, tal vez, con vistas a la escena madrileña para la que había realizado anteriores traducciones.

Nada se dice en el texto acerca de las fuentes utilizadas en la adaptación, aunque del análisis de las traducciones de la época se desprende que Vilaregut partió de la versión francesa de François-Victor Hugo, de la que realizó una traducción bastante literal en lo que respecta a la acción principal y para la acción secundaria se inspiró en la refundición castellana, de signo católico y moralizante, de José Mª Quadrado, introductor de la Renaixença en Palma de

Mallorca. Aunque el arreglo de Quadrado, editado en 1886 en dicha ciudad, no se representó, fue realizado pensando en la escena, por lo que Vilaregut pudo aprovechar algunas soluciones de tipo dramático de cara a la representación. El texto, dotado de abundantes notas, tiene la ventaja de ofrecer las argumentaciones del traductor que, a falta de información más directa, nos permiten hacer conjeturas acerca de los criterios adoptados por Vilaregut a la hora de realizar la versión.

Pese a no disponer de datos del traductor catalán relativos a las soluciones y procedimientos seguidos en la adaptación, contamos con dos borradores, conservados junto al manuscrito catalán, de sendas conferencias que, con motivo del estreno en el teatro Romea y un año después en Esparraguera, dio el autor antes de la representación. A ellos les debemos el conocimiento, si no de las razones de los cambios operados, al menos, de los motivos que le llevaron a escoger la adaptación como estrategia de traducción. Tras una introducción, en la que subraya el respeto y la admiración por la figura y la obra de Shakespeare, Vilaregut justifica la estrategia con los siguientes argumentos:

1) Shakespeare no fue un autor original sino que tenía por costumbre utilizar viejos argumentos como punto de partida de sus creaciones.

2) La adaptación de textos clásicos es habitual en muchos países europeos y, como muestra, cita la versión del *Mercader de Venecia* del director japonés Otogiro Kavakami, que había presenciado en 1901. La adaptación —que sitúa la acción en Tokio y convierte a los personajes venecianos en japoneses y a los judíos en chinos— sirve a Vilaregut para poner de manifiesto la relatividad de la ambientación, capaz de producir los mismos efectos en situaciones distintas y, en definitiva, dar muestra de la universalidad de las obras de Shakespeare.

3) En el entorno inmediato del teatro catalán también es posible hablar de adaptaciones y, como ejemplo, cita *La Margarideta*, adaptación del *Fausto* de Goethe, de J. Maragall, con cuyo título designa a la modistilla del barrio de San Gervasio que protagoniza la obra.

En la misma conferencia Vilaregut da cuenta de su propósito de "acercar" a Shakespeare al público catalán y atenerse al criterio de "fidelidad y respeto" al original, a excepción de la escena, protagonizada por los menestrales catalanes que substituyen a los *gentlemen* vieneses del texto original, en que la traducción —dice— "se convierte en equivalencia [...] porque los menestrales de Viena —lugar donde sucede la acción en el original shakespeareano— hablan de cosas de allí, y los menestrales de Barcelona, naturalmente, han de hablar de cosas de aquí".

De las anteriores declaraciones se deduce la existencia de dos criterios distintos que conviven en la adaptación: a) la traducción literal –fiel, a grandes rasgos, al texto de origen– en la trama principal y b) la creación discursiva, que busca la equivalencia en la trama secundaria. Las razones de este hecho son múltiples, a las que no es ajena la realidad cultural y teatral del momento. A ello, hay que añadir que la manipulación de los textos era una práctica relativamente frecuente entre los traductores de la época que, desde planteamientos morales o funcionales y con la pretensión de actuar en provecho del público e incluso del autor, no dudaban en alterar, abreviar y hasta suprimir escenas completas cuando no el total de la acción secundaria, pese a la función que esta desempeña en obras de autores como Shakespeare. Veamos, a título de ilustración, lo que dice Quadrado —de quien Vilaregut toma ejemplo en numerosas ocasiones— para justificar la censura de determinadas escenas (III.II):

> ¿Quién echará de menos, al lado de esta no interrumpida serie de magníficas escenas y profundas emociones, mayormente entretejiéndose con ellas, aquellos cuadros de policía correccional, aquellos diálogos de burdel que entablan a la entrada de la cárcel el guardia y el rufián y Lucio y el mismo Duque con sus hábitos, y más adelante el carcamal de la vieja con el respetable colega del lugarteniente? [...] gratitud más que censura por haber suprimido esas disonantes notas que vienen a deshora a crispar los nervios, por haber arrancado esas yerbas parásitas que dan mala sombra a los preciosos relieves del monumento. (Quadrado 1886: 159)

En esta, como en el resto de escenas que se desarrollan en la cárcel (IV.II-III), incluida la que sirve de marco a la aparición de Bernardino —personaje que Quadrado elimina y Vilaregut reduce a presencia sin voz en el acto final de *La Novicia*—, la intervención de ambos traductores responde al deseo de suprimir los aspectos poco edificantes o soeces de las escenas cómicas, considerados indignos de Shakespeare, y de obrar con mayor respeto en las de contenido más grave. Pese a ello, la trama principal tampoco se libra de la censura que, desde una perspectiva moralizante y, de acuerdo con la lectura de la obra imperante en la época, llevan a cabo los traductores.

Antes de entrar en detalle en la adaptación, y al objeto de apreciar mejor el alcance de la tarea llevada a cabo por Vilaregut, habría que mencionar algunas cuestiones relativas al texto original. Para quien desconozca la obra recordaremos que, pese a haber sido clasificada como comedia en el infolio, *Measure for Measure* es un texto dramático en cinco actos, escrito en prosa y en verso, y representado por vez primera en 1604 en la corte del rey James I de

Inglaterra que, tanto por los temas que trata como por el escaso atractivo de sus personajes y los puntos oscuros que deja pendientes, presenta características de un drama. La obra parte de un argumento procedente de la tradición oral, probablemente conocido por el público que asistía a las representaciones y desarrollado con anterioridad por otros autores, en los que Shakespeare se inspiró. A lo largo de los cinco actos en que progresa la acción corren paralelas las tramas principal y secundaria y se suceden escenas, cómicas y serias, donde las primeras son reflejo de los temas planteados en la acción principal y sirven de respiro a la tensión acumulada en la misma. Aunque la acción transcurre en Viena, el ambiente que refleja y los rasgos que caracterizan a los personajes son un retrato de la sociedad londinense del momento, en la que la ociosidad y el cinismo de los caballeros, ansiosos de guerra para estar activos, convivían con la lujuria y la corrupción que la negligencia de la ley por parte de los gobernantes —léase James I— había llevado hasta el extremo. Ante esta situación, el duque de Viena, con objeto de devolver a la ley su antiguo vigor, simula abandonar la ciudad y en su lugar deja al frente del poder a Angelo, individuo de comportamiento ejemplar e irreprochable apariencia que, en su ausencia, condena a muerte al joven Claudio por haber mantenido relaciones y dejado embarazada a su prometida, Julieta. A través de un amigo, el condenado solicita a su hermana, novicia de Santa Clara, que interceda ante el nuevo gobernante que, atraído por Isabel, se muestra dispuesto a acceder a cambio de poseerla. La joven novicia prefiere la muerte de su hermano a vivir sin honor, pero el duque, que se oculta en la ciudad disfrazado de fraile, trama una intriga para salvar a Claudio y aconseja a Isabel que acepte la propuesta y, en su lugar, acuda a la cita Mariana, antigua prometida de Angelo, aun enamorada pese a haber sido abandonada. El engaño funciona, pero el diputado rompe su promesa, adelanta la ejecución y exige la cabeza de Claudio. De nuevo, interviene el duque para burlar la suerte del condenado y, simulando el regreso, manipula el desenlace en que Angelo es desenmascarado, las dos mujeres solicitan clemencia y el duque administra justicia y otorga el perdón. Justicia que llega en forma de enlaces que se presentan como un castigo para los inculpados y la única proposición libre, en boca del duque, no obtiene respuesta. Final de comedia, por tanto, pero felicidad cuestionable que dificulta la creencia —en la que descansa el género— en la armonía restablecida por el matrimonio (mejor aun, por el amor, harto dudoso en este caso) y pone al público en la disyuntiva entre "dejar en suspenso la incredulidad" o rechazar la obra de pleno. Perplejidad, pues, es lo que experimenta el espectador; desencanto, más que alegría; imagen generalizada de corrupción —entre los gobernantes y en las clases populares representadas por los *gentlemen*

desocupados y la corte de personajes, del oficial al alcahuete, que giran en torno a la prostitución— y visión desengañada de la humanidad sólo temperada por la discutible figura del duque —-artífice providencial o manipulador maquiavélico, en función de las lecturas— y la intransigente firmeza —rectitud o rigidez, según se mire— de la novicia. Crítica inclemente o lección de clemencia lo cierto es que la obra, desde su aparición en 1604, ha sido objeto de múltiples interpretaciones, desde quienes han visto en ella una parábola evangélica que todo lo justifica en nombre del providencialismo del duque que hace las veces de Dios en la tierra, hasta quienes, con Coleridge, la han condenado desde distintos puntos de vista:

> Esta obra, shakespeareana de arriba abajo, es la más lamentable, mejor dicho: la única lamentable de todas sus obras. Tanto las partes cómicas como las trágicas se sitúan en la frontera del μισητον. Las primeras son repugnantes, las últimas horribles. (Coleridge s. a: 84)

No es de extrañar, pues, que, lejos de ser unánimemente considerada como comedia, se haya visto en ella una tragicomedia, un drama o incluso una obra *problemática* de difícil catalogación. Hoy, la opinión más extendida entre la crítica considera la obra como *Problem Play*; es decir, un texto exploratorio, desde una perspectiva poco convencional, en la que "el elemento central es un problema moral y la manera en que se presenta dificulta la toma de partido [...] por lo que las respuestas –diversas e inciertas– de la audiencia no son sólo posibles, sino probables" (Schanzer 1963: 6). De acuerdo con este punto de vista, la obra pone de manifiesto el comportamiento desmesurado —por exceso o por defecto— de todos los personajes en relación con dos cuestiones vitales: la sexualidad y el poder, en cuyas manos está la administración de la justicia. En uno y otro caso, el conflicto, lejos de ocultarse, es puesto de relieve a través de situaciones, actitudes y personajes contrastados que reflejan la crisis de valores existente. En 1928, en cambio, la visión imperante era otra, más acorde con la lectura evangélica que pone el acento en la figura providencial del duque o en la supuesta santidad de la novicia.

A la luz de lo dicho los cambios realizados en la adaptación, sobre todo en lo que respecta a la acción central, resultan más comprensibles. Veamos en qué consisten y cual es la actuación del traductor en las tramas principal y secundaria. Lo primero que llama la atención es el cambio de título que, junto al foco y el desenlace, son reflejo del punto de vista del autor. *Measure for Measure* encierra una serie de connotaciones de origen bíblico que, aunque extrañas al público contemporáneo, probablemente eran familiares a la

audiencia de Shakespeare. A simple vista, y a juzgar por la distribución de penas con que acaba la obra, el título remite a la ley del talión que regía en el Antiguo Testamento, pero un análisis en profundidad revela que, paradójicamente, no es esta la tesis del autor sino el ejercicio de la clemencia que propugna el Nuevo Testamento y que la novicia, en su diálogo con el gobernante, defiende a partir de dos argumentos que se sustentan en la cita de San Mateo (7, 1-2): "No juzguéis, para que no seáis juzgados; porque con el juicio con que juzguéis, seréis juzgados y con la medida con que midáis, se os medirá".

Con el título *La Novicia de Santa Clara* el juego de referencias y la crítica o, cuando menos, la invitación a interrogarse sobre la arbitrariedad del poder y la necesidad de temperar la justicia con la clemencia desaparecen y la atención se centra en la novicia. Dada la ausencia de resonancias de la cita para el público del momento y la voluntad de Vilaregut de hacer la obra atractiva a la audiencia, poco interesada en tamañas sutilezas, no es de extrañar el nuevo título, en opinión de Guansé, "más romántico y sugestivo" que el original (Guansé 1928: 8) y, sin duda, más acorde con el propósito del traductor que —como expresa en la conferencia previa al estreno— convierte a la novicia en personaje central de la adaptación:

> He concentrat tota l'acció en el drama de la Novícia Isabel... una felicíssima creació de Shakespeare: una figura femenina de delicat perfum; gairebé una santa... obligada per un motiu imperiós a...

Al igual que Quadrado —que resalta en sus notas "la suavidad de místicos tonos de la joven religiosa" y "la sublime actitud de la heroína"— Vilaregut envuelve a la protagonista en un halo de santidad al que el texto original era ajeno y la dota de un heroísmo más del gusto de su público que la exploración en profundidad a que nos tiene acostumbrados Shakespeare.

A este objetivo responde también el cambio de desenlace que aparece en la versión editada, aunque no en la manuscrita, lo que indica la existencia de censura ajena al autor, que —como en otras ocasiones— acude a Quadrado en busca de solución. A diferencia del texto original, en que acto y obra concluyen con la discreta proposición de matrimonio del duque a la novicia, que contesta con el mutis, en la versión castellana Isabel da la respuesta: "Sí, vos al palacio, yo a mi convento; otra vez a su puesto cada uno" que el traductor justifica de esta manera:

> En el original calla la novicia; aquí se desentiende, que es lo mejor que le cabe hacer, pues la demanda no es para aceptada, ni siquiera para controvertida (Quadrado 1886: 194)

Idea que Vilaregut recoge y desarrolla improvisando un intercambio de frases entre los dos personajes:

> Isabel— Monseñor... ha arribat l'hora d'entornar-me'n al convent. M'esperen les meves germanes... Us resto fondament agraïda per tot lo que heu fet per mi! I pel meu germà!...
> Dalmau— Els intents de Déu són impenetrables! Qui sap si tot lo que jo he fet es deu a la voluntat divina, de la que vos n'heu estat la missatgera!... Feu-li pas i agenolleu-vos tots!... És una santa!... (Tots s'agenollen) (Vilaregut 1928: 23)

En la versión manuscrita, sin embargo, el autor mantiene el desenlace original e imagina un diálogo en que la propuesta del duque y la confusa actitud de Isabel son más explícitas que en el texto de Shakespeare:

> Dalmau— Estimada Isabel, haig de fer-vos una proposició que interessa molt a la vostra ventura... si la acollliu favorablement!... Em voleu concedir la vostre ma?... Voleu ser meva devant de Deu, i del homes? (Isabel no respon. Alsa, únicament, els ulls al cel).
> Dalmau— Lo que es meu, es vostre!! Lo que es vostre, es meu! No'm voleu respondre?
> Isabel— (Seràficament, amb els ulls ferms en el cel) ¡La voluntat del cel, serà la meva!...!Es tot lo que vos puc dir monsenyor!...

Pese a lo dicho, tenemos constancia, a través del artículo de Guansé aparecido en el diario *La Nau* tres días después de cuestionar en su crítica en *La Publicidad* el final censurado, de que la obra se representó en las dos versiones –ignoramos si a título de prueba o de forma habitual-, lo que probablemente indica que, al menos en determinados casos, la opinión de la crítica era tenida en cuenta.

En el mismo orden de cosas cabe situar la escena que abre el cuarto acto de *Measure for Measure* y ambos traductores trasladan a un contexto distinto del original y manipulan por razones morales que son expuestas por J. Mª Quadrado en la nota introductoria al tercer acto de su versión:

> Con más holganza de la que permite la ruina de su fortuna, y más distracción de la que conviene a la soledad de su retiro, presenta Shakespeare a la

abandonada prometida de Angelo, escuchando las galanes canciones de un joven paje, recibiendo como de un habitual consolador la vista del fraile-duque y en seguida la de Isabel, que va a proponerle lo que apenas es lícito a esta consentir sin mengua de su misma honra, y poniéndose las dos de acuerdo acerca del mal paso con una soltura y libertad que espanta. Esta página, tan comprometedora para la gloria del autor, hay que arrancarla de su insigne obra a todo trance, y aun, si posible fuere, ocultar que la haya escrito. (Quadrado 1886: 195)

Vilaregut, habitualmente menos radical que Quadrado, cambia también la escena de lugar, elimina al joven músico e inventa un diálogo que presenta a la joven despechada como una mujer devota que en poco recuerda al personaje original:

Marinera. — Oh... pare!... Voleu dir que no us erreu?...En les negrors de la meva nit, hi pot apuntar l'estel de l'esperança?... No, no pot ésser!...
Dalmau. — Déu tot ho pot, Marinera! Cal tenir fe en Déu;... Qui té esperança, el cel alcança!...
Marina. — Pregaré a la Verge (Vilaregut 1928: 15)

No hallo otra explicación a la censura de un hombre de la cultura y la sensibilidad musical de Vilaregut que el haberse inspirado en el arreglo del adaptador mallorquín para situar el encuentro entre las dos mujeres y el duque en el claustro de la catedral y suprimir el alegórico canto del joven, conociendo— como con seguridad conocía— el papel que la música desempeña en las obras de Shakespeare.

Parece fuera de duda que Vilaregut partió de Quadrado a la hora de hacer la adaptación y, pese a la distancia que separa a ambas versiones, siguió también el criterio de adaptar la obra al contexto de llegada, aprovechar en lo posible el texto original y alterar por consideraciones éticas o estéticas cualquier aspecto susceptible de provocar el rechazo del público. Queda por dilucidar hasta qué punto el traductor catalán compartió el ferviente catolicismo de su antecesor o actuó únicamente movido por imperativos funcionales.

Sin ánimo de agotar las posibilidades que ofrece la obra de ir desgranando ejemplos que ilustren la perspectiva moralizante de que es deudora la adaptación, dejo en este punto la relación de cambios que, pese a las pretensiones de fidelidad del autor, alteran substancialmente el texto en la acción principal, y paso a tratar de la estrategia propiamente dicha y de las

transformaciones que, en su búsqueda de la equivalencia, el traductor lleva a cabo en la acción secundaria.

Transcurridos más de trescientos años desde el estreno de *Measure for Measure*, Vilaregut es consciente del momento en que vive y del público que asiste a las representaciones por lo que, decidido a acercar a Shakespeare al público catalán, aborda la traducción desde una perspectiva domesticadora y lleva a cabo una serie de cambios que van más allá de la naturalización necesaria para lograr que el texto original resulte aceptable en la cultura receptora. Cambios que — como hemos visto— van del título al desenlace pasando por el foco, el género y la ambientación, que Vilaregut traslada a Barcelona, durante el reinado de Felipe IV, época de ruptura entre la monarquía castellana y el pueblo catalán que, como la de la representación, se caracterizó por el anticatalanismo de sus gobernantes. La obra —recordemos— se estrenaba en octubre de 1928, momento en que Cataluña vivía los últimos coletazos de la dictadura de Primo de Rivera y, en tales las circunstancias, resulta dudoso que un hombre de la trayectoria y la cultura de Vilaregut, militante, además, de Unió Catalanista, se sirviera del contexto accidentalmente.

La acción transcurre en Barcelona —en lugar de la Viena original— en espacios tan emblemáticos para el público catalán como el Palau de la Generalitat, sede de la Mancomunidad abolida por la Dictadura, o la plaza del Rei y el núcleo de calles adyacentes que constituían la zona menestral de la ciudad. Los personajes tienen nombres catalanes —Jordi Boniquet, Olaguer Llimós, Joan Armenter o Eudalt Borralleres— y oficios menestrales —zapatero, herbolario y platero—; Vincencio, el duque, no es tal, sino el virrey Dalmau de Rocavert, representante del monarca castellano en la ciudad, cuyo nombre no por casualidad coincide con el del citado cargo en la época; su supuesto destino —cuando dice ausentarse al país vecino— es Madrid, en lugar de Hungría, y el interlocutor con quien va a negociar la paz el conde-duque (sin duda de Olivares, aunque nunca se mencione el nombre).

Pese a su decisión de permanecer fiel al texto original, Vilaregut realiza una serie de cambios en la trama principal y manipula la trama secundaria que, con el nuevo enfoque, pierde la función de eco de los temas planteados en la acción principal y se limita a proporcionar entretenimiento y facilitar la tarea de identificación al espectador. Puesto que la obra original es un reflejo de la corrupción generalizada del momento, el traslado a un contexto político adverso permite al traductor mantener, dentro de unos límites, el punto de vista crítico de *Measure for Measure* en la trama principal, aunque no así en la trama secundaria cuyo objetivo es conseguir la identificación del público

menestral con el sector que lo representa y, a través de ello, lograr la aceptación de la obra de Shakespeare entre la audiencia. Resulta, por tanto, difícil imaginar que los personajes secundarios protagonicen escenas encaminadas a ilustrar la corrupción en que, al igual que los gobernantes, vivían la gente del pueblo en el texto original. De ahí que los libertinos *gentlemen*, que allí matan el tiempo bromeando sobre prostíbulos y enfermedades venéreas, se conviertan aquí en menestrales juiciosos y honrados —"bona gent"como dice algún crítico— que no cesan de invocar santos y decir frases y cancioncillas tomadas del refranero popular. Ni siquiera Boniquet, el personaje que da vida a Lucio, el ingenioso y desafiante amigo de Claudio que, en *Measure for Measure*, lleva a cabo accidentalmente la tarea de desenmascaramiento del duque, pasa de ser un inocente bromista, al que Vilaregut priva de la insolencia de aquel y substituye en la nada honrosa faena de enfrentarse al duque y quitarle el disfraz. La solución del traductor catalán es, en este punto, más conservadora que la del autor mallorquín que, "sin ceñir(se) a una traducción literal, (se) lisonje(a) de no haber desperdiciado nada de la sal legítima de la deliciosa escena" y, "en gracia de la originalidad y del personaje que caracteriza" (Quadrado 1886: 142), mantiene el cargo de promiscuidad que Lucio imputa al duque y que Vilaregut censura y despoja de contenido sexual encomendando la tarea al alcahuete que, previo pacto y a cambio de unas monedas, sirve a la estrategia de desenmascaramiento del duque. Nada de ello es de extrañar, puesto que ni Vilaregut albergaba ninguna intención crítica con respecto al sector menestral ni entraba en sus cálculos ahondar en las profundidades de la psicología humana; por lo demás, el público que asistía a las representaciones no habría consentido ver cuestionada su existencia. En cuanto a los personajes del prostíbulo se conservan en la adaptación, aunque no son más que sombras del original: Cristòfor —el alcahuete que, en *Measure for Measure*, hace las veces de *fool*— parece salido del teatro de títeres que Vilaregut conocía bien por las funciones de Els Quatre Gats, en las que había participado en su juventud, y hasta la prostituta invoca al santoral y se vanagloria de haber sido bautizada en Santa María.

Dicho esto, la palabra más idónea para resumir la intervención de Vilaregut en la trama secundaria sería *caricatura*. Si a ello le añadimos la manipulación que, de acuerdo con las expectativas del público y en consonancia con la lectura imperante en la época, lleva a cabo en la trama principal, el resultado es una obra en la que, por regla general, los pasajes difíciles, poéticos y profundos son recortados o suprimidos, los aspectos soeces o conflictivos, tergiversados o eliminados, las situaciones cómicas potenciadas y las acotaciones multiplicadas para favorecer la sobreactuación, cómica o

melodramática, de los personajes. *La Novicia de Santa Clara* se presenta, de este modo, bajo un nuevo tono y la tragicomedia original, más que en comedia, en lo que se convierte es en una farsa.

Desde el punto de vista formal Vilaregut substituye la tradicional división en actos y escenas por la correspondiente en cuadros. Los sucesivos cambios —condensaciones, recortes y supresiones— que el traductor lleva a cabo tienen como resultado la reducción de los treinta y ocho o cuarenta cuadros del original a nueve y la justificación que, tras situar la obra "a medio camino entre la traducción y la aportación", da en la entrevista concedida al diario *La Nau* la víspera del estreno es el rechazo de la audiencia a obras de muchas escenas y, a título de ejemplo, cita las traducciones de Shakespeare –que califica de espléndidas– de Carner y Morera i Galícia que habían fracasado recientemente sobre la escena. Con estas premisas las supresiones habían de ser forzosamente muchas, la mayoría procedentes de escenas cómicas, difíciles de adaptar al nuevo contexto e inaceptables, por su contenido obsceno, para el público conservador a que iba dirigida la obra, aunque no son las únicas, por lo que el texto se ve considerablemente menguado, con la consiguiente pérdida de registros, belleza e intensidad del lenguaje y la simplificación de los personajes que, a excepción de las figuras centrales, quedan convertidos en caricaturas. Pese a ello o, mejor, gracias a ello, la obra constituye un éxito de público y la crítica, aunque no siempre comparte ni entiende la necesidad del traslado, se muestra respetuosa con el traductor y reconoce en la adaptación la grandeza de la obra de Shakespeare.

Un año después del estreno, en la conferencia previa a la representación en el teatro de Esparraguera, Vilaregut comenta con satisfacción el éxito de la obra y elogia la respuesta del público que, contra los pronósticos de la crítica, ha sido capaz de apreciar "la comèdia de Shakespeare, una obra clàssica [...] amb més de tres-cents anys, en temps de jazz, futbol i boxa".

No exageraba Vilaregut al hablar de cincuenta representaciones ya que la obra se estrenó el veintiséis de octubre y se mantuvo en cartel casi a diario en función doble durante dos semanas y en función única una semana más hasta el diecisiete de noviembre en que, en atención a los compromisos de la empresa, se retiró de la escena para ser nuevamente repuesta en la sesión de veladas teatrales organizadas por el Foment de la Sardana, el día veintiuno, y una semana más tarde, en sesión doble extraordinaria, para satisfacer la demanda de público. La crítica, sin embargo, en el momento del estreno se mostró un tanto escéptica, aunque el recelo tenía más que ver con el público que con el autor o la puesta en escena, hasta el punto que la empresa, cuando vio asegurado el éxito de la obra, se hizo eco de este hecho e hizo pública una

nota de prensa en *La Veu de Catalunya* y *La Nau* en la que aleccionaba a los críticos por el error de cálculo cometido y elogiaba la sensibilidad del público, capaz de distinguir un espectáculo de calidad de uno mediocre:

> En realitat foren un xic prematurs els sentits planys d'alguns distingits escriptors, en suposar que el públic de Barcelona no s'interessava com calia esperar per una obra de qualitat insuperable com és *La Novícia de Santa Clara*. Amb ella s'ha produit un fenòmen que no pot sorprendre aquells que coneguin l'admirable adaptació realitzada per Salvador Vilaregut i el públic de Barcelona. Els nostres espectadors son refractaris a la suggestió del reclam, encara que aquest es recolzi en el nom de Shakespeare, pero reaccionen immediatament quan poden palesar la vàlua d'una obra determinada i comproven que és quelcom més que oripell. Això ha ocorregut amb l'estrena de l'esmentada comèdia, l'èxit sincer de la qual ha anat propagant-se i portant al teatre un públic cada dia més nombrós, i es por assegurar que, contra totes les suposicions pessimistes avui omple un teatre de Barcelona una obra de Shakespeare, hàbilment adaptada a la nostra escena per un escriptor de consciència. Per això, ningú no estranyarà que *La Novícia de Santa Clara* es mantingui en el cartell tots els dies durant llarg temps.

El comentario basta por sí solo para confirmar la hipótesis de que el público del Romea, que habitualmente asistía para ver teatro catalán y en catalán, estaba más interesado en lo local que en lo foráneo, aunque llevara la imprenta de un autor de culto universal como Shakespeare. La empresa era consciente de ello. De ahí la campaña publicitaria que presenta *La Novicia* como una obra de Vilaregut y sólo en letra pequeña, y ocasionalmente, se menciona el nombre de Shakespeare. Desde el extremo opuesto, y con la misma insistencia, la crítica, sin olvidar a Vilaregut, hace hincapié en la autoría del escritor inglés en los titulares de los artículos.

En cuanto al contenido de los mismos más que de rechazo habría que hablar de incomprensión. La mayoría de autores no encuentran justificados los cambios que califican de "libertad excesiva", "ambientación arbitraria"o "escaso respeto por la forma íntegra del texto original", aunque prácticamente todos coinciden en que la traducción es correcta y que "la obra mantiene el interés, la emoción y la fuerza de Shakespeare" y alaban la puesta en escena y la interpretación del conjunto, en particular la de María Vila, prestigiosa actriz del momento.

Para concluir no nos queda sino intentar una valoración de la obra que, en función de los parámetros lingüísticos, poéticos, ideológicos y culturales analizados podemos calificar, sin reparo, de reescritura. Lo más sorprendente, desde la perspectiva actual, es que la adaptación reúna, de forma un tanto

indiscriminada, fragmentos traducidos casi literalmente del texto de Shakespeare con otros de cosecha propia del traductor que no siempre concuerdan con el tono de la obra original. Pese a ello, si tenemos en cuenta la realidad traductológica del momento, que conozco superficialmente, habremos de concluir que este tipo de traducciones, hoy menos frecuentes, tienen su razón de ser como primera aproximación al texto en una sociedad, como la catalana de comienzos del siglo XX, con un déficit considerable en la importación de obras clásicas extranjeras. Al menos, esto es lo que parece sugerir Vilaregut con su insistencia en acercar a Shakespeare al público catalán y Jaume Piquet corrobora cuando dice: "bon dramaturg o no, (Vilaregut) fou un home de teatre que donà al públic del seu temps allò que li demanava i podia comprendre" (Esquerra 1937).

Por otra parte, no es de extrañar que un autor que —como hemos visto— sacrificó la posibilidad de una obra propia por las tareas de traducción y adaptación, sintiera el deseo de depositar su grano de arena en la reconstrucción de la propia cultura mediante una obra de creación más personal que la traducción. En su descargo, y aunque preferiría acabar recordando el diálogo imaginado por Borges entre Dios y Shakespeare en el cielo para hacer justicia a la universalidad del autor y dar cuenta de la multiplicidad de lecturas que ofrecen sus obras, reproduzco la cita —más acorde con el temperamento del traductor— de un coetáneo, que Vilaregut utilizó en sus conferencias para justificar la adaptación:

> Un personatge de Shakespeare,
> pot fer riure, o fer plorar,
> lo mateix a un rus, que a un xino,
> que a un pagés de l'Empordá.
> (Pompeu Gener)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS PRIMARIAS

SHAKESPEARE, William. 1899. *Antonio y Cleopatra*, Barcelona, La Renaixença.
———. 1907. *Julius Cèsar*, Barcelona, Estampa d'E. Domenech.
———. 1988. *Measure for Measure*, Londres y Nueva York, Routledge.
———. 1862. *Mesure par mesure*, París, Pagnerre.
———. 1886. *Medida por medida. Dramas de Shakespeare*, Palma de Mallorca, Imp. De Viuda e Hijos de P. J. Gelabert.
VILAREGUT, Salvador. 1928. *La Novícia de Santa Clara*, Barcelona, Bonavia.
———. s. a. *La Novícia de Santa Clara*, Ms.

OBRAS SECUNDARIAS

ALBERTÍ EDITOR. 1970. *Diccionari biogràfic*, vol. IV, Barcelona.
BATLLE, Ramon. 1984. *Quinze anys de teatre català*, Barcelona, Edicions 62.
BEGUR. 1937. "Acotacions: Un home de teatre", *La Publicitat*, 6-7-1837.
COLERIDGE, Samuel Taylor. s. a. *Essays and Lectures on Shakespeare & some other Old Poets & Dramatists*, Londres, Dent & Co y Nueva York, Dutton & Co.
ESQUERRA, Ramon. 1937. *Shakespeare a Catalunya*, Barcelona, Publ. Institut del Teatre.
FÀBREGAS, Xavier. 1978. *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.
GALLÉN, E; Ramon Bacardit [et al.] 1989. *Romea, 125 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Depart. de Cultura.
GUAL, Adrià. 1960. *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, Aedos.
GUANSÉ, Domènec. 1928. "La lectura i el teatre", *La Nau*, 27-10-28, 1.
———.1928. "*La Novícia de Santa Clara*, adaptació de Salvador Vilaregut, de *Mesura per mesura*, de Shakespeare", *La Publicidad*, 28-10-28, 8.
MADRID, Francisco. 1928. "Estreno de *L'ami des femmes*, de Dumas, traducido por Vilaregut", *La Noche*, 20-10-28, 7.
MASSOT, Josep & Joaquim MOLAS. 1979. *Diccionari de la literatura catalana*, Barcelona, Ed. 62.
PAR, Anfós. 1930. *Contribución a la bibliografía de Shakespeare*, Barcelona, Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional.
———. 1936. *Representaciones shakespeareanas en España*, Madrid-Barcelona, Biblioteca Balmes.
SCHANZER, Ernest. 1963. *The Problem Plays of Shakespeare: A Study of* Julius Caesar, Measure for Measure *and* Anthony and Cleopatra, Londres, Routledge.