

LA VERSIÓN ESPAÑOLA DEL *CYRANO DE BERGERAC* DE EDMOND ROSTAND

MONTSERRAT COTS

Después de aquel aciago 1870 en que Francia, tras sufrir una humillante derrota por las tropas prusianas, vio sucesivamente la caída del Segundo Imperio, la angustiada falta de víveres en el sitiado París durante el invierno de 1870-1871 y, por fin, el sangriento episodio de la Commune y su dramático desenlace, la actividad teatral, largo tiempo paralizada, fue renaciendo poco a poco. Como señalaron Bédier y Hazard, no es de extrañar que el teatro en verso, grandilocuente, expresión de elevados sentimientos, encontrara un amplio eco entre un público que tenía fresco aún el recuerdo y sentía la nostalgia del teatro romántico. Dentro de estas coordenadas, tres autores gozaron especialmente del favor del público de París: François Coppée, Jean Richepin y Edmond Rostand. Los éxitos que alcanzaron las obras dramáticas de este último, *La Princese lointaine* (1895), *La Samaritaine* (1897), *L'Aiglon* (1900), *Chantecler* (1910, con acogida más bien reservada), le situaron como el gran autor dramático de fin de siglo, pero ninguna de sus obras conoció ni de lejos la enervada acogida de *Cyrano de Bergerac*.¹

La *première*, que tuvo lugar en París el 28 de diciembre de 1897, en el teatro de la Porte Saint-Martin, puede calificarse de éxito triunfal; el celeberrimo actor Jean Coquelin —a quien el agradecido Rostand dedicaría la edición de su obra— y la actriz Marie Legault en el papel de Roxana, encabezaban el reparto; la sala de la Porte Saint-Martin albergaba aquella noche «le tout Paris», que dispensó al *Cyrano* una acogida clamorosa, rayana en el delirio. El crítico Francisque Sarcey, sensible siempre a la técnica y a la obra bien hecha, no regateaba elogios:

1. Puede consultarse la excelente edición de Jean Truchet, París, Imprimerie Nationale, 1983.

«Le 28 décembre 1897 restera une date dans nos annales dramatiques. Un poète est né... quel bonheur!... cela fait plaisir; cela rafraîchit le sang!»²

También Émile Faguet, al día siguiente del estreno, saludaba a Rostand como un nuevo genio comparable a Corneille, a Racine, a Víctor Hugo y aun al mismo Shakespeare:

«Un grand poète s'est décidément déclaré hier [...] sur qui l'Europe va avoir les yeux fixés avec envie, et la France avec un ravissement d'orgueil et d'espérance. [...] Serait-il vrai? Ce n'est pas fini? Il y aura encore en France une grande littérature poétique, digne de 1550, digne de 1660, digne de 1830? Elle est là! Elle se lève! J'aurai assez vécu pour la voir! [...] Mon Dieu! Monsieur Rostand, que je vous suis reconnaissant de ce que vous existez!»³

Las predicciones de Émile Faguet resultaron ciertas, ya que el éxito de *Cyrano* repercutió en toda Europa; el colosal triunfo supuso la definitiva consagración del actor Coquelin, capaz de adoptar los registros escénicos más diversos —héroe y bufón a un tiempo— y de memorizar y declamar un inmenso papel de más de 1.400 versos, más largo que el de Ruy Blas, en una inacabable puesta en escena de más de cinco horas. Con *Cyrano* la compañía de Coquelin se convertía definitivamente en la más relevante de Francia.

La noticia de tal éxito no podía pasar inadvertida en España, donde María Guerrero, que por cierto había seguido en París cursos de arte dramático con Coquelin, luchaba junto con Fernando Díaz de Mendoza por dar nuevo esplendor al teatro español. Ambos adquirieron los derechos de representación por un precio elevadísimo en aquella época. Rubén Darío, en la entusiasmada crónica que envió a *La Nación* de Buenos Aires el día siguiente al estreno, se refería a «los ocho o diez mil francos que, según tengo entendido, recibió de antemano el excelente poeta Rostand».⁴

Recordemos que en nuestro país la actividad teatral del último decenio del siglo está marcada por un Echegaray aún en vigor y que se apuntan algunos intentos de renovación dramática con obras de teatro social, como las de Joaquín Dicenta; sin embargo, *El nido ajeno* de Benavente en 1894 había sido un fracaso catastrófico y la

2. Cita tomada de J. W. Grieve, *L'oeuvre dramatique d'Edmond Rostand*, París, Les oeuvres représentatives, p. 9.

3. *Ibid.*

4. Las cuarenta admirables crónicas que el gran poeta nicaragüense envió desde España a *La Nación* de Buenos Aires fueron publicadas con el título de «España contemporánea. Crónicas y retratos literarios», en París, en 1901. Hoy pueden leerse en Rubén Darío, *España contemporánea*, Barcelona, Editorial Lumen, 1987. La cita corresponde a la p. 64 de esta edición.

representación de *La casa de muñecas* de Ibsen no había sido apreciada por el público de la capital; sólo el género chico cosechaba éxitos grandes por aquellos años con obras como *La Gran Vía* o *La verbena de la Paloma*.

La traducción al castellano del *Cyrano* no podía hacerse esperar y un equipo de tres traductores, catalanes por más señas, avezados en tareas de traducción tanto al castellano como al catalán, relacionados con la revista *Juventut*, Luis Vía, José Oriol Martí y Emilio Tintorer, la emprendieron con los más visibles deseos de fidelidad al texto original.

Su labor fue juzgada así por el crítico Eduardo Bustillo:

«Los tres traductores catalanes, Sres. Vía, Martí y Tintorer, no han hecho un trabajo castizo, pero han hecho mucho con ser fieles al original del gran poeta.»⁵

Y en términos muy parecidos se expresaba J. Arimón:

«No tendrán quizá los versos que han escrito dichos señores toda la corrección apetecible; pero es indudable que son siempre fáciles y armoniosos, y, sobre todo, teatrales y escrupulosamente ajustados a los brillantes conceptos que en la obra original resplandecen.»⁶

Rubén Darío, que entendía algo más de cosa poética, emitía un juicio más reticente y menos halagüeño, pero no dejaba de reconocer que «los catalanes han llenado bien su tarea hasta donde es posible en el medio en que tenían que presentarse».⁷

El estreno de la versión española de *Cyrano* tuvo lugar en el Teatro Español de Madrid la noche del uno de febrero de 1899, poco más de trece meses después de la *première* de París, lo que indica la diligencia de los traductores y la celeridad de la preparación por parte de la compañía de la Guerrero. Ella, su esposo, Fernando Díaz de Mendoza, el actor Cirera y todos los demás merecieron unánimes elogios; con *Cyrano de Bergerac* coincidían en la cartelera madrileña de aquel mes *Los caballos*, primera parte de la trilogía *Los domadores* de Eugenio Sellés en el Lara, *Los reyes en el destierro* de Alphonse Daudet en el Comedia y *Por él y por mí* de Ventura de la Vega en el Princesa.

Cyrano cosechó en Madrid un triunfo tan sonado como el de París y la crítica de Eduardo Bustillo en la conservadora *Ilustración Española y Americana* no puede ser más elocuente:

5. *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, núm. V, p. 82.

6. *El Liberal* (Madrid) de 2 de febrero de 1899.

7. Rubén Darío, *op. cit.*, p. 68.

«¿Qué es *Cyrano de Bergerac*? Para mí, en primer término, la obra de un gran poeta. Después, la acumulación de todos los efectismos teatrales que pueden seducir al gran público, ese que no se para a distinguir lo inverosímil de lo verdaderamente humano en el arte, con tal de que lo que ocurre en la escena le produzca emoción viva de terror o de regocijo, por fuerza dramática o por vigor cómico, y todavía más si los efectos contrarios alternan y se suceden hábilmente en una sola representación. [...] Todo esto y mucho más concurre para que yo me afirme en la idea ya expresada de que *Cyrano*, ante todo y sobre todo, es la obra de un gran poeta cuya maravillosa inspiración e intuición feliz del verdadero arte le han llevado a ennoblecer su poema con aquel símbolo hermoso que no han querido o no han podido ver los que hallan simbólica hasta la más pobre y vacía genialidad teatral del género chico.»⁸

Don Emilio Castelar justificaba el mismo mes en la *Ilustración Artística* de Barcelona aquel éxito por la perdurable vitalidad del teatro romántico en España:

«Habrán repercutido en Barcelona sin duda los aplausos prolongados al poeta Rostand por el público de Madrid en el secular teatro Español. Muy alabado este drama popular, merced á la forma literaria que reviste su rotunda versificación y á la maestría con que lo ha representado Coquelin [...] Pues bien, los que han ido la noche del miércoles último a ver el drama francés se han encontrado con que veían un drama español, un drama romántico. Así como en lo antiguo fuera Grecia la patria del clasicismo, en lo moderno España, y sólo España es la patria del romanticismo [...] y lleva en el clásico París trescientas representaciones. ¡Qué lección para cuantos dan por muerto al romanticismo, sin acordarse de que puede crear obras tan perfectas dentro del género como las más perfectas obras clásicas! [...] ¡Cual chasco se habrá llevado Zola comparando el favor obtenido por *Cyrano* con el favor obtenido por *Nana*!»⁹

Las palabras de Castelar son significativas de un estado de opinión bastante generalizado entre aquellos críticos que se aferraban a los antiguos cánones estéticos: *Cyrano*, convertido en prototipo de un resucitado drama romántico (en Francia, el binomio Rostand-Hugo era casi un tópico), representaba, dado su rotundo éxito, un baluarte contra las formas escénicas novedosas que luchaban por implantarse en Madrid no con demasiada fortuna, y cuyas vicisitudes se reflejan, por ejemplo, en la difícil aceptación inicial del teatro benaventiano:

8. *La Ilustración Española y Americana*, núm. cit., p. 79.

9. *La Ilustración Artística*, año XVIII, núm. 894, p. 106.

«Aclamación al poeta, que después de tantos *pesimismos, socialismos, ibsenismos* y otros *ismos* psicológicos, transcendentales, etc., etc., vencía en toda la línea sin otras armas que las antiguas, la acción y la poesía».¹⁰

«Ha resucitado el género bueno, el clásico, maltrecho y enterrado á fuerza de dramas tésicos ó tísicos, de teorías extrañas y de personajes encargados de explicar metafísica en tono áulico y con énfasis doctoral».¹¹

¿Con qué problemas se enfrentaron los tres traductores catalanes al abordar el texto de *Cyrano de Bergerac*?

Rostand había empleado en su obra el sistema de versificación tradicional en el teatro clásico y romántico francés, la serie de pareados de alejandrinos, con la debida alternancia de rimas masculinas y femeninas. Así está escrita toda la obra y sólo se rompe el sistema por exigencias exclusivamente argumentales, la necesidad de que el público note que «ahora se habla en verso», en cinco ocasiones:

La copla que se canta en el Hotel de Borgoña (escena IV del acto I) para exigir que actúe Montfleury: cuatro hexasílabos.

La balada —al estilo de Villon o de Charles d'Orléans— que va improvisando Cyrano en su duelo con el vizconde (misma escena): tres estrofas de ocho octosílabos y un *envoi* de cuatro.

La receta «en verso» de las *tartelettes amandines* del pastelero Raguenau (escena IV del acto II): tres *sizains* de cuatro octosílabos y dos trisílabos cada uno.

La presentación, también «en verso», que hace Cyrano a De Guiche de la compañía gascona de Carbon de Castel-Jaloux (escena VII del acto II): cuatro estrofas de ocho eneasílabos.

Y el epitafio que compone para sí Cyrano en la última escena de la obra: ocho octosílabos.

En todo el resto de la obra el alejandrino es rey omnipresente.

Para llevar a la escena española la obra de Rostand, aplicaron Tintorer, Martí y Vía un principio de indiscutible obviedad: había que reproducir los mismos mecanismos que habían desencadenado aquel espectacular éxito en París y había que ofrecer por tanto al público de Madrid un espectáculo teatral inmediatamente identificable como romántico. La fórmula no podía ser otra que la de emplear en la traducción las maneras más características del teatro romántico español, al igual que Rostand se había servido en el original de los más estrictos cánones métricos del teatro romántico francés. Dicho de otra forma: traducir lo que «sonaba a Víctor Hugo» con algo que «sonase a Zorrilla».

10. Carlos Luis de Cuenca, en *La Ilustración Española y Americana*, año XLIII, núm. V, p. 71.

11. Rafael Solís, *El Tiempo*, Madrid, 2 de febrero de 1899.

Pero ocurría que el teatro romántico español no tenía, como el francés, una métrica uniforme, sino que utilizaba ampliamente, tanto en los dramas históricos como en las comedias, la múltiple polimetría del teatro del Siglo de Oro.¹² Y aun sin alcanzar la cifra de treinta modelos estróficos diferentes que llegó a usar Lope de Vega, las obras de Zorrilla, Bretón de los Herreros, García Gutiérrez y Hartzenbusch están básicamente construidas con romances octosílabos, redondillas y quintillas como metros principales, en alternancia con otras combinaciones estróficas: cuartetos endecasílabos, silvas de endecasílabos, octavas reales, octavillas, etc.¹³ El *Tenorio* de Zorrilla, por ejemplo, ofrece una panoplia de hasta siete combinaciones: consta de catorce tiradas de redondillas, cuatro de romances, tres de quintillas, tres de décimas, dos de octavillas, dos de ovillejos y una de serventesios endecasílabos. Los tres traductores del *Cyrano* superaron ampliamente este modelo zorrillesco, tan conocido por el público, y usaron en su traducción hasta doce fórmulas distintas:

Once tiradas de romance, que es por tanto la pieza maestra de su traducción, y en la que cumplen escrupulosamente el precepto estilístico de no repetir ninguna asonancia en los romances de la obra (las asonancias son *-e-o*, *á-a*, *í-o*, *-é-a*, *-ó*, *-á-e*, *-ú-a*, *-í-a*, *-é*, *á-o* y *-a*).

Diez tiradas de redondillas octosílabas, que son, por encima del romance (ya hemos visto el ejemplo del *Tenorio*), la estrofa básica de los dramas y las comedias de la época romántica, como lo habían sido en el Siglo de Oro en las obras de Lope de Vega, Tirso de Molina y todos sus contemporáneos, pues el predominio del romance en el teatro no aparece hasta Calderón.

Cinco tiradas de romance endecasílabo o romance heroico (también sin repetir las asonancias, que aquí son *-a-a*, *-á-o*, *-ó-a*, *-é-a* y *-é-o*), fórmula que había mantenido en el teatro del siglo XIX, muy especialmente en el género trágico más pomposo y solemne, el lugar relevante que ocupó en la escena del siglo XVIII.

Cuatro tiradas de silvas de endecasílabos y heptasílabos, combinación mucho menos frecuente en el teatro que la silva de sólo endecasílabos, si bien había sido utilizada alguna vez en piezas de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Manuel Tamayo y Baus.

Tres tiradas de endecasílabos pareados, todas ellas en el acto primero. Había que traducir el famoso monólogo en que Cyrano se mofa de su nariz en el hotel de Borgoña y los traductores, que sabían del éxito popular de aquella sonora serie de alejandrinos pareados, con rimas cuya inmediatez permite efectos de comicidad segura, emplearon con sagacidad la combinación métrica más próxima en castellano: el pareado de endecasílabos. Y lo hicieron con singular

12. T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, 7.ª ed., 1986, pp. 245, 296-297 y 391.

13. Véase Rubén Darío, *op. cit.*, p. 67.

eficacia y sin «hinchar el perro»: los veintisiete pareados de dodecasílabos franceses con que el protagonista hiperboliza con donosura sobre el tamaño de su nariz se tradujeron en veintiocho pareados de endecasílabos castellanos.

Dos tiradas de quintillas, estrofa importantísima en el teatro clásico español, poco menos que olvidada en el neoclásico, y empleada de nuevo en abundancia por los autores románticos; baste citar las famosas quintillas del *Tenorio* en que don Juan y don Luis se pavonean de sus respectivas hazañas y que buena parte del público del estreno madrileño sabía sin duda de memoria.

Una tirada de octavillas agudas. Aquí el ejemplo del *Tenorio* se hace más evidente: Zorrilla usó las octavillas agudas en un pasaje conocidísimo de su obra, el de la carta de don Juan a doña Inés en el acto III. Y Tintorer, Martí y Vía traducen en dos octavillas agudas la carta de De Guiche a Roxana en el acto III y en otras dos la ingeniosa falsificación de la carta con que Roxana engaña al fraile capuchino.

Una copla en forma de redondilla de heptasílabos, colocada en la misma escena IV del acto primero en que Rostand inserta una copla de cuatro hexasílabos, equivalentes métricamente al verso de siete sílabas castellano.

Una tirada de estrofas sáficas, combinación de evidente sabor horaciano que introdujeron en la lírica española Villegas y Baltasar del Alcázar en el siglo XVII, pero jamás usada en el teatro. Los traductores la emplean, no sin ironía, para subrayar, con este metro tan inequívocamente clásico y aun pedante, la extravagancia de la receta en verso del pastelero Ragueneau, del mismo modo y en el mismo pasaje de la escena IV del acto segundo en que Rostand incluyó en la serie de sus alejandrinos los tres sextetos a que antes me he referido.

Una tirada de dobles redondillas con dos rimas fijas (tres estrofas: *abbaacca*, *addaacca*, *aeaaacca* y otra *acca*), singularidad métrica con la cual se traduce la balada cuatrocentista que «improvisa» Cyrano en la escena IV del acto I. El cuatro veces repetido «à la fin de l'envoi, je touche» fue vertido aquí con otra cuádruple repetición: «al finalizar te hiero».

Un serventesio endecasílabo que traduce el «Título» de esta balada de Cyrano.

Una tirada de cuatro estrofas de siete decasílabos compuestos (5 + 5 sílabas, o la suma de dos pentasílabos, con rima *-án* en los versos 2, 5 y 7). Ésta es la retumbante fórmula métrica con que se traducen las también cuatro estrofas de ocho versos eneasílabos franceses, correspondientes por tanto a decasílabos según la cuenta española, con que (en la escena VII del tercer acto) Cyrano presenta a De Guiche la compañía gascona de Carbon de Castel-Jaloux.

De esta enumeración podemos extraer una consecuencia evidente: como ya hemos visto, Rostand emplea como metro ordinario de

su pieza la serie de pareados alejandrinos tan característica del teatro clásico y romántico francés y sólo recurre a formas estróficas diferenciadas cuando la acción dramática exige un elemento de necesaria variación métrica. Y, paralelamente, sus traductores emplean como base de su texto el convencional abanico polimétrico de la tradición dramática española: romances octosílabos y endecasílabos, redondillas, quintillas, endecasílabos pareados, octavillas y silvas. Pero utilizan combinaciones diversas, llegando incluso a emplear fórmulas métricas inusuales en el teatro, en las mismas ocasiones en que también Rostand interrumpe con seguro instinto teatral la larga cadencia de sus alejandrinos. Y aunque la variada armazón polimétrica de la traducción española diluye el deseado efecto de contraste y la intencionada singularidad de las estrofas insólitas se pierde en el mar de los continuos cambios de metro, no es por ello menos evidente que nuestros tres traductores pretendieron seguir en este caso el modelo y la técnica de Edmond Rostand.

¿Qué fue de todo ello? Pasada la gloria del estreno, ¿fue duradero el éxito del *Cyrano* castellano? Creo sinceramente que sí, y no poco, pues la vigencia escénica de la traducción de los tres catalanes se ha prolongado a lo largo de más de medio siglo, lo cual en términos teatrales mucho es. Baste recordar que, a partir de su estreno en 1899 por Díaz de Mendoza y la Guerrero, estuvo siempre presente, con mayor o menor regularidad, en los escenarios de España y América hasta más o menos la década de los cincuenta, en que la ofrecía aún con asiduidad la compañía de Alejandro Ulloa. Y su actual desaparición no ha sido un suceso aislado, sino que ha coincidido con el eclipse cuasi total del teatro en verso, tanto clásico como romántico y postromántico, que —sin excluir ni siquiera al antaño universal *Don Juan Tenorio*— ha sido una de las características más visibles de la evolución de las representaciones teatrales en España en esta segunda mitad del siglo xx.

¿Cuáles son las razones de tan prolongado éxito? Sin duda se encuentran en el hecho que el público español halló revivida en el héroe francés la imagen de un cumplido caballero español: esforzado, arrogante, tierno enamorado, y con aquellos ribetes quijotescos que lo enraizaban en el alma hispana; Cyrano identificaba en una común imagen dimanada del código caballeresco los dos países; este «Quijote del Mediodía de Francia» había de encontrar en España su carta de naturaleza; así lo expresaron con certera intuición algunos de los entusiastas críticos del momento:

«Puede afirmarse que [el éxito] habrá de ser en nuestro país más duradero y aun más entusiasta, o tendremos que renegar por completo del espíritu caballeresco que es característico de nuestra tradición nacional.»¹⁴

14. *El Imparcial* (Madrid) de 2 de febrero de 1899.

«Creemos que Cyrano ha de hallarse en España como en su propia casa y que su arrogancia, su caballería, su chocarrería misma no ha de desdecir entre los galanes de nuestro teatro y que el propio *Don Juan Tenorio* lo ha de mirar como de la casa.»¹⁵

Y éste fue el tema básico de la magistral crónica que envió Rubén Darío el dos de febrero a *La Nación*, y que tituló significativamente «Cyrano en casa de Lope».¹⁶ Días antes lo había dicho con más poética elocuencia en unos versos que publicó en la revista madrileña *La vida literaria* y que hoy están en todas las antologías:

*He aquí que Cyrano de Bergerac traspasa
de un salto el Pirineo. Cyrano está en su casa.*

15. *Almanaque de La Vida Literaria*, núm. 2, de 14 de enero de 1899, reseña firmada por «Arlequín».

16. Rubén Darío, *op. cit.*, pp. 64-71.