

CURROS ENRÍQUEZ COMO TRADUCTOR
DRAMÁTICO: LA CONDESA
E A MORGADINHA DE VALFLOR,
DE PINHEIRO CHAGAS

Xosé Manuel Dasilva
Universidade de Vigo

A faceta de Curros Enríquez como traductor é ata agora coñecida, sobre todo, polas versións que fixo de textos poéticos pertencentes a diferentes autores portugueses. Trátase esta dunha actividade que non se pode considerar en ningún caso meramente accesoria no quefacer literario do escritor celanovés; tanto é así que ten merecido ao longo do tempo o eloxio incondicional de diversas voces, comezando como é sabido pola do afamado, máis naquela altura que hoxe, novelista levantino Blasco Ibáñez, que xa en data temperá expresaba este xuízo tan favorable:

Ha sido el poeta español que más y mejor ha traducido á los vates portugueses, y entre sus versos castellanos figuran notabilísimas traducciones de Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, Antonio Feijóo y Anthero de Quental, que se han publicado en *El Porvenir* y en *Las Dominicales del libre pensamiento*, y que tal vez algún día reproduzca el traductor en un tomo que se titulará *La Lira lusitana* (Blasco Ibáñez, 1892: 264-265).

Os méritos como traductor de Curros Enríquez non pasaron desapercibidos con posterioridade, por exemplo a algúns dos seus biógrafos máis documentados. É o caso de Alberto Vilanova, quen non lle vía ao autor de *O divino sainete* ningún competidor digno ao trasladar textos poéticos do país veciño, tarefa para a que este reunía, ao seu ver, como requisitos moi valiosos unha familiaridade aceptable coas letras portuguesas, por unha parte, e un interesante grao de afinidade ideolóxica, por outra parte, cos autores elixidos como obxecto de traducción:

Lo que podemos decir de la traducción del verso portugués rebasa todo adjetivo loable, pues en lo que se refiere singularmente a

Guerra Junqueiro, no lo han podido ninguno de sus otros traductores, pues el propio Eduardo Marquina, no llega ni con mucho a nuestro Curros Enríquez. (...) Curros frente a Guerra Junqueiro poseía a su favor, además de la condición de gran poeta, el profundo conocimiento de la lengua y literatura hermanas, así como una radical coincidencia ideológica, que facilitaba superabundantemente la comprensión y la compenetración copulativas con el poeta luso. Curros de habérselo propuesto, hubiera sido como el poeta valenciano Eduardo Llorente, uno de los que dieron en lengua española y a españoles, la más selecta producción de literatos extranjeros (Vilanova, 1953: 148).

Foi Adelardo, o fillo de Curros Enríquez, quen á hora de dispor os volumes que haberían constituír a obra completa de seu pai igualmente se decatou das calidades súas como tradutor de autores, en especial, portugueses:

(...) no cabe dudar que Curros Enríquez fué el único en España que mejor y de manera más acabada ha trasladado al idioma de Cervantes cuanto de más grandioso y excelsa ha producido el estro de los poetas de la patria de Camoens (Curros Vázquez, 1912: 420).

A verdade é que non faltan testemuños do propio Curros Enríquez avalando o interese que mostrou non poucas veces por un labor, como o da traducción, sobre o cal chegou a manifestar opinións clarividentes. É o caso da súa defensa resolta da creación literaria en linguas peninsulares diferentes do castelán, como o mesmo galego e o catalán, a pesar de que se puidese imputar a esta escolla, o que facían sen dúvida daquela algunas mentes recalcitrantes, a dificultade que iso implicaba para a proxección exterior das literaturas que empregaban tales idiomas en calidade de vehículo de expresión. Curros Enríquez chegará a afirmar, moi convencido, que o ámbito limitado do galego e do catalán, como argumento que se utilizaba de maneira tendenciosa, non debía representar ningunha clase de freo ó pulo que xulgaba necesario para as letras peninsulares periféricas. Á fin e ao cabo, se se desexaba resolver ese posible problema, como o propio Curros Enríquez apunta oportunamente,

estaba nese caso a traducción –algo do que os seus propios versos foron proba con varias versións en castelán (Alonso Montero, 1964)– igual que se facía con outras linguas más poderosas como por exemplo, segundo el mesmo cita, o alemán e o francés:

Se dice comúnmente: escribir en catalán o gallego, pudiendo escribir en castellano para que lo entiendan todos, es una gran prueba de egoísmo. Antes al contrario, egoísta es el que pretende obligar al escritor a emplear el lenguaje oficial impuesto, que puede no dominar tanto como el suyo, sin fijarse en que cohibe su libertad y en que escribiendo en castellano quizá le entendiesen todos menos aquellos que más le interesa que le entiendan. Podrá suceder que los que cultivan los dialectos con preferencia a los idiomas dominantes, expresen en ellos ideas y conceptos que merezcan y deban ser divulgados por todas partes y conocidos por toda clase de gentes; pero, en este caso, el escritor gallego o catalán no es más egoísta que el alemán o francés, que obliga a que lo traduzcan; y si para traducirlos hay que conocer previamente el lenguaje de la región para la cual han escrito, eso irán ganando la filología y la causa del progreso (Curros Enríquez, 1885).

Fariáse preciso áinda salientar outros pareceres de Curros Enríquez, de sumo interese tamén, referidos á traducción de textos portugueses en particular, unha práctica que o autor celanovés concibía como imprescindible para corrixir a ausencia dunha xusta reciprocidade nas relacións literarias hispano-lusas. Conforme Curros Enríquez non deixará de sinalar, as letras españolas tiñan en Portugal un índice de difusión abondo aceptable, mentres que o contrario, isto é, que os autores portugueses máis significativos dispuxesen de versións en castelán, estaba bastante lonxe de se producir:

La literatura portuguesa alcanza tan extraordinario y floreciente desarrollo en nuestros días, que su preterición a otras, con más o menos fortuna divulgadas, no se explicaría ciertamente en nuestro país sin inferir a la nación hermana una gravísima ofensa. (...)

Convengamos, sin embargo, en que no es a Portugal a quien más debe reprocharse esa infecunda obstinación en un absurdo

individualismo literario. Con tan buenos historiadores, con tan buenos novelistas, con tan buenos poetas como nosotros, la patria de Herculano, de Almeida Garret y de Eça de Queiroz traduce a nuestros poetas, a nuestros novelistas y a nuestros historiadores; acude a sus teatros a escuchar las creaciones de nuestros dramaturgos y lee arrebatado de entusiasmo, de ese entusiasmo que nosotros, hombres serios, no sentimos ya por nada ni por nadie, la prodigiosa palabra de nuestros incomparables oradores.

Si responde o no España a la honra que así se le dispensa, no hay para qué decirlo: España no se toma el trabajo de traducir el portugués; si acaso, plagia; (...) (Curros Enríquez, 1883: 17-18).

Esta denuncia enriba transcrita forma parte do coñecido prólogo que Curros Enríquez preparou, de forma moi reflexiva, para a recompilación de traduccións portuguesas titulada *La lira lusitana*. No mesmo texto introductorio hanse ofrecer algunas informacións reveladoras que axudan a comprender, sen moita marxe para a dúbida, as razóns da importancia que o autor de *A Virxe do Cristal* atribuía ás súas versións de poetas lusos. En efecto, Curros Enríquez declara que hai nestas traduccións fundamentalmente unha vontade de aproximar, con propósitos ideolóxicos de nítida inspiración federalista, as dúas literaturas ibéricas:

Empero, abrigar determinados ideales de resultados prácticos para lo venidero, y no trabajar por ellos; hablar de la conveniencia de estrechar las relaciones sociales y políticas entre los pueblos, y no importarnos nada sus adelantos ni sus hombres eminentes; brindar en un banquete por la unión y prosperidad de las naciones, y olvidarnos de si existen en el mapa, apenas se disipan los últimos vapores de la orgía, parécenos profundamente lastimoso, mirado de lejos; mirado de cerca, parécenos infame.

Demostrar cuánto hay de criminal en el olvido en que tenemos la literatura de nuestros vecinos y el contrasentido que resulta de la coexistencia de ese olvido con determinadas aspiraciones, no sin causa por aquellos condenadas, es el objeto que nos proponemos al decidirnos a dar a la prensa este pequeño trabajo (Curros Enríquez, 1883: 18-19).

Como se sabe, non foi fácil o proceso de recuperación de todos os textos que Curros Enríquez traduciu dos poetas portugueses coetáneos que reclamaron a súa atención. Na edición das obras completas organizada a principios do século XX polo seu fillo Adelardo, composta por seis volumes, recóllese unha versión paráfrastica, baixo o título “Circular”, dun texto de Guerra Junqueiro, así como as traduccións de media ducia de poemas de ampla extensión, tres da autoría do mesmo Guerra Junqueiro –“Tragedia infantil”, “Lealtad” e “El mirlo”– e tres escritos por Teófilo Braga –“La sombra del profeta”, “Fin de Satanás” e “La infancia de Homero”–, publicadas no xornal *El Porvenir*, algunas reproducidas en *El Heraldo Gallego* –“Lealtad” (1880)– e *La Ilustración Gallega y Asturiana* –“El mirlo” (1881)– e todas elas incorporadas, despois, á colectánea *La lira lusitana*. Cómpre mencionar tamén as versións dos seis sonetos de Antero de Quental que integran a serie “Elogio de la muerte”, as cales se deron a coñecer por primeira vez, en 1886, no volume *Os Sonetos Completos de Antero de Quental* publicados por Oliveira Martins. Finalmente, no ano 1968, Vázquez Cuesta ha rescatar, seguindo a pista dada por Blasco Ibáñez sobre máis traduccións portuguesas de Curros Enríquez, outras versións difundidas orixinalmente no semanario *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, en concreto outros tres poemas de Guerra Junqueiro –“El agua de Lourdes”, “El dinero de San Pedro” e “Letanía moderna” (Vázquez Cuesta, 1968, 1974, 1975, 1997).

Faise necesario indicar, como dato importante, que a lingua de chegada de todas as versións portuguesas citadas nas liñas anteriores é o castelán. Non por iso, así a todo, Curros Enríquez deixou de utilizar ocasionalmente o galego como instrumento das súas traduccións, como ocorre no caso do poema “Zara”, de Antero de Quental, o único coñecido ata hai pouco con tales características, que foi recuperado tamén por Vázquez Cuesta hai pouco más de trinta anos (Vázquez Cuesta, 1968; Lapa, 1978; Martins, 1987; Alonso Montero, 1995, 1996). É preciso informar da existencia, emporiso, de aínda outra traducción ao galego que Curros Enríquez levou a cabo dun texto portugués que nin moito menos

é de relevo inferior ao poema referido de Antero de Quental (Dasilva, 2001). Trátase dunha versión do famoso poema “A Bárbara Escrava”, da autoría de Camões, que apareceu por primeira vez publicado no volume *Pretidão de amor* que preparou o erudito portugués Xavier da Cunha no ano 1893, e do que xa había outra tradución ao galego feita uns anos antes polo poeta ouren-sán Alberto García Ferreiro.

Débese advertir, neste punto, que o coñecemento da actividade traductora de Curros Enríquez sempre se ten limitado, con raras excepcións, a estas versións mencionadas de textos poéticos portugueses, principalmente das que teñen como lingua termo o castelán. Agora ben, o poeta celanovés non foi só traductor poético, como o demostra a adaptación teatral, co título *La condesita*, que fixo da obra *A Morgadinha de Valflor*, da autoría do escritor e político portugués Pinheiro Chagas. Ata o presente a versión de Curros Enríquez desta obra dramática quedou sempre inexplicablemente desatendida, cando a verdade é que merece unha análise que contribúa a completar o perfil do poeta como traductor, sobre todo por tratarse o teatral dun xénero literario que posúe unhas características singulares ao ser trasladado. Amais diso, é adecuado salientar a importancia que o exame de *La condesita* mesmo poderá ter para definir a actividade de Curros Enríquez como creador teatral, xa que sería un erro desvincular absolutamente esta traducción de *A Morgadinha de Valflor* de títulos orixinais seus –*El dos de mayo de 1808, El Padre Feijoo, El último papel*– neste xénero literario.

Non cabe omitir, pese a todo, que si é posible encontrar algunhas noticias, ainda que non moi pormenorizadas, dispersas a propósito desta adaptación dramática que Curros Enríquez decidiu bautizar como *La condesita*. Alberto Vilanova, por exemplo, un dos biógrafos do autor de *O divino sainete*, referiu así a orixe de tal versión:

También vertió del portugués y arregló para la escena española el drama en 5 actos *A Morgadinha de Valflor*, original del ilustre dramaturgo y secretario de la Academia Portuguesa de Ciencias M.

Pinheiro Chagas, y al que puso Curros el título de *La Condesita*. (...) Parece ser que Curros quiso que se estrenase en el Teatro Español aquella obra que tanto éxito había obtenido en 1869 en Portugal, pero una crisis artística hizo que *La Condesita* fuera presentada a la dirección del insigne María Tubau y su esposo Ceferino Palencia. El ilustre autor de *Cariños que matan* quedó encantado del trabajo de su gran amigo Curros. “¡Maravillosa labor es la que usted ha hecho! –dijo Palencia–. Pero puedo asegurarle que no me atrevo a poner en escena *La Condesita*...”. Desanimado Curros ante las dificultades que se oponían a la realización de su deseo, desistió de continuar en sus gestiones, y el manuscrito de *La Condesita* quedó encerrado en uno de los cajones de la mesa del despacho del poeta. (...) Redujo a 4 actos su adaptación, introduciendo sensibles y acertadas mutaciones, que daban más vigor humano y por tanto más riqueza emocional, haciendo de una obra que podía incurrir en laxitud o pesadez, o en iteraciones impertinentes, una pieza dramática, de una concepción viva, sintética, vibrátil y concentrada, sin perder por ello su clásica y primigenia trabazón unitaria. Traslada además a Galicia la acción que se desenvuelve en el original portugués en la lusitana ciudad de Beira (Vilanova, 1953: 146).

En parecidos termos Carré Alvarellos, outro dos biógrafos de Curros Enríquez, vai facer alusión a *La Condesita*:

(...) *La Condesita*, traduzón e adaitazón do drama de Pinheiro Chagas *A Morgadinha de Valflor* que se ben non foi imprentada até que Adelardo Curros recolleuna no tomo III das Obras compretas de seu pai, en troques, ofreceulla á Direición de Teatro de la Princesa onde aituaban María Tubau e Ceferino Palencia.

Amostrouse entusiasmado Palencia, do traballo de Curros, chegando a lle dicir: “O que vostede fixo foi un labor admirabre, mais, dicireille que me non estrevo a estrenar a sua obra”. Adelardo, de quen tomamos esta información, dí que os leitores adiviñarán de seguro as razós do direitor ao proceder como o fixo, e afirma que en sacando a María Tubau e Sánchez de León, o resto dos autores deixaban moito que desexar para unha locida representazón do drama, nós, coidamos mais ben que o direitor non xulgou o momento axeitado pra o levar a escena.

Desanimouse Curros, e renunciou facer novas xestiós, deixando seu manuscrito no fondo d'unha gaveta (Carré Alvarellos, 1953: 78-79).

Non é difícil comprobar que estes dous relatos que se acaban de transcribir seguen con estreita fidelidade como fonte, tal como o propio Carré Alvarellos á fin e ao cabo recoñece, as informacións que Adelardo ofrecera na nota que sobre *La Condesita* figura no volume terceiro das obras completas de seu pai, onde a obra foi impresa por primeira vez no ano 1910. Esta nota é, en realidade, o único documento interesante para aproximarse inicialmente á adaptación dramática de Curros Enríquez a partir de *A Morgadinha de Vaflor*, xa que inclúe algúns datos importantes, supostamente fiables dada a proximidade familiar de quen os verte co poeta celanovés, sobre o seu accidentado proceso de elaboración.

Débese resaltar, en primeiro termo, que o texto que Adelardo escribe sobre *La Condesita* é, sen dúbida, algo máis que unha simple nota redactada para xuntar de modo convencional á versión, o que o mesmo autor se encarga de puntualizar debidamente desde o principio:

La admirable traducción y el magistral arreglo que Curros Enríquez hizo de *A Morgadinha de Vaflor*, drama en cinco actos, del insigne literato y dramaturgo Manuel Pinheiro Chagas, merece en verdad algo más que un comentario (Curros Vázquez, 1910: 225).

Adelardo destaca, non sen un certo ton de esaxeración, o posto que lle correspondería ocupar a Pinheiro Chagas na dramaturxia portuguesa decimonónica ao lado de Almeida Garrett, co desexo patente, desa maneira, de pór de relevo a súa posición sobranceira no cadro das letras portuguesas contemporáneas. De Almeida Garrett sinala Adelardo que é un autor teatral que xa está traducido ao castelán, aínda que ignorando nas noticias que dá, de modo grave, que a obra deste escritor portugués difundida na escena española con grande éxito é a emblemática traxedia *Frei Luís de Sousa*, da que no mesmo século XIX se chegaron a facer dúas versións: unha primeira, co título *Fray Luis de Sousa*, preparada por Emilio García de Olloqui no ano 1859; unha segunda, baixo o rótulo *Después del combate*, que é a que o fillo de Curros

Enríquez lembra, realizada en 1890 por Luis López Ballesteros e Manuel Paso (Dasilva, 1999a, 1999b). Repárese nas confusas informacións que Adelardo proporciona a este respecto:

Con Almeida Garrett compartió Pinheiro Chagas el cetro de la dramática lusitana, y ambos enriquecieron y abrillantaron la escena portuguesa durante el siglo XIX con sus admirables producciones, dignas de ser paragonadas con las más célebres de nuestros dramaturgos contemporáneos.

Almeida Garrett cultivó la tragedia romántica y el drama caballeresco con sin par maestría, y en cuantas obras dió á la escena obtuvo clamorosos éxitos. De toda la labor del Shakespeare portugués, sólo un drama fué trasplantado a la escena española por aquel malogrado bohemio y altísimo poeta, muerto en plena juventud, que en vida se llamó Manuel Paso.

Si nuestra memoria no es infiel, durante la temporada de 1892 á 93 estrenóse en nuestro Teatro Español por la compañía dramática que á la sazón dirigía el inmortal Antonio Vico, un drama denominado *Después del combate*.

Ignoramos el título que en la lengua de Camoens tuviera el drama en cuestión. La traducción hecha por Paso llevaba el mencionado en anteriores líneas, y obtuvo, si no un éxito de taquilla, un verdadero suceso de literatura. La prensa de aquellos días, con muy raras excepciones, colmó de calurosos elogios al traductor, que nos hacía conocer de felicísima manera una de las muchas joyas con que enriqueció Almeida Garrett el teatro lusitano (Curros Vázquez, 1910: 225-226).

Adelardo expón a seguir a xénese de *La Condesita*, que xustifica pola condición de Curros Enríquez como excelente coñecedor, sen moitos rivais, das letras portuguesas, algo que explicaría a súa arela de trasladar ao castelán, xa traducido Almeida Garrett, o outro gran dramaturgo luso decimonónico, que sería Pinheiro Chagas:

Por aquel entonces Curros Enríquez, uno de los contados literatos españoles que conocían á fondo todas las manifestaciones literarias de la vecina nación, propúsose llevar á nuestra escena otra de las joyas dramáticas del reino hermano, y comenzó la labor de

traducir y arreglar *A Morgadinha de Valflor*, que en el año 1869 obtuvo en Portugal uno de los éxitos más formidables (Curros Vázquez, 1910: 226).

Neste comentario introductorio asinado polo fillo de Curros Enríquez tamén se pon de manifesto o inestimable traballo dos actores na posta en escena, diante do público portugués, da obra orixinal. Constitúe esta unha cuestión importante porque, en última instancia, a falta de actores con suficiente capacidade interpretativa ha ser suxerida, de forma implícita, como a principal causa de que a versión de Curros Enríquez non chegase a ser representada nos escenarios españois:

En *A Morgadinha* hicieron una creación maravillosa de los papeles de Leonor y María las insignes actrices Emilia Adelaide y Rosa Damasceno, tan eminentes como nuestras inmortales Teodora Lamadrid y Matilde Díez. La parte de Luis tuvo un intérprete felicísimo en el gran actor Tasso, astro de primera magnitud, por aquél entónces, en la escena del vecino reino (Curros Vázquez, 1910: 226).

Adelardo explica, a continuación, como se produciu no seu momento o fracaso do proxecto inmediato de representación que para *La Condesita* Curros Enríquez concibía. Este testemuño é de moita utilidade a fin de percibir que a triunfante obra portuguesa foi traducida polo autor de *Aires de miña terra* non para ser lida, senón para ser levada ás táboas coa esperanza de que o público español referendase o aplauso unánime dos espectadores lusos. Como o seu fillo informa en relato que logo haberían reiterar, sen se afastaren nin un punto, como xa se viu, Alberto Vilanova e Carré Alvarellos nas súas senllas biografías, Curros Enríquez pensaba en facer a súa versión para o Teatro Español, o que era unha intención que ao pouco tivo que modificar, a consecuencia da crise daquel, a prol do Teatro de la Princesa. Sen embargo, presentada *La Condesita* ao seu director, Ceferino Palencia, este non pudo evitar alegar, malia o agrado que lle causara ao parecer a traducción do poeta celanovés, as dificultades

irresolubles de atopar actores axeitados que implicaba a súa esenificación con garantías de calidad suficientes. O feito de que Curros Enríquez levase a cabo a versión en castelán de *A Morgadinha de Valflor* para vela representada, e que mesmo só esta finalidade contemplase para a súa versión, probaríao de maneira fidedigna que, unha vez esgotadas todas as posibilidades con ese propósito, o tradutor non mostrase interese en dar a súa versión ao público tan sequera en forma de libro. Velaquí as palabras de Adelardo con respecto a esta cuestión:

¡Lástima grande que por causas ajenas á la voluntad de Curros Enríquez no haya podido ser representada en los teatros de España *La Condesita*, cuyas innumerables bellezas saborearán los lectores de este volumen!

Al terminar Curros Enríquez su hermosa labor acaeció en el Teatro Español una lamentable crisis artística, y el manuscrito de *La Condesita* fué presentado á la Dirección del Teatro de la Princesa, en que actuaban entonces valiosos elementos bajo la perita dirección de la insigne María Tubau y su esposo, Ceferino Palencia. El ilustre autor de *Cariños que matan* quedó encantado del trabajo de su gran amigo Curros. ¡Maravillosa labor es la que usted ha hecho! -dijo Palencia-. Pero puedo asegurarle que no me atrevo á poner en escena *La Condesita*.

Nuestros lectores adivinarán seguramente el *quid* que, á juicio del autor de *Nieves*, existía para no representar el hermoso drama. Quizás influyeran en el ánimo de Ceferino Palencia poderosas razones.

Nosotros podemos afirmar que, excepción hecha de la labor de María Tubau y Sánchez de León, la interpretación de *La Condesita* –de haber sido representada– hubiera dejado mucho, pero mucho que desear.

Por todo quanto expresado queda, y desanimado Curros Enríquez ante las dificultades que se oponían á la realización de su deseo, desistió de continuar en sus gestiones, y el manuscrito de *La Condesita* quedó encerrado en uno de los cajones de la mesa de despacho del poeta (Curros Vázquez, 1910: 226-227).

Adelardo subliña, en liñas posteriores da súa nota editorial, os méritos que posúe *La Condesita* como parte valiosa da actividade literaria de seu pai, unha apreciación que fundamentaría sen

máis, ao seu entender, a oportunidade de exhumar a obra nesta edición das obras completas para a dar aos lectores:

Hoy, al colecciónar todo lo más importante de la labor del vate feneциdo, juzgamos labor de conciencia literaria incluir entre sus producciones mejores y más famosas *La Condesita*, por conceptuarla de las más brillantes muestras de su talento, por todos reconocido y admirado (Curros Vázquez, 1910: 227).

O remate deste comentario preliminar sobre *La Condesita* escrito polo fillo de Curros Enríquez pono unha referencia bastante xeral ás diferencias más importantes que presenta, en comparación con *A Morgadinha de Valflor*, a versión en castelán:

El original portugués de Pinheiro Chagas, *A Morgadinha de Valflor* –que conservamos–, consta de cinco actos, y la acción de la obra tiene lugar en Beira, a fines del siglo XVIII.

Curros Enríquez redujo á cuatro actos el arreglo, introduciendo en la traducción notables modificaciones y trasladando la acción del drama á Galicia.

Si bellezas dignas del mayor aplauso contiene *A Morgadinha de Valflor*, justo es reconocer que aquellas bellezas han sido realzadas al pasar de la dulce y acariciadora lengua de Alejandro Herculano al rotundo y hermoso idioma de Cervantes Saavedra (Curros Vázquez, 1910: 227).

O certo é que non deixa de ter a súa importancia tratar de recoñecer, antes de pasar á súa análise en detalle, os motivos que puideron conducir a Curros Enríquez a verter *A Morgadinha de Valflor* en castelán. Non pouco puido influír niso, se cadra, a curiosa personalidade tan plural de Pinheiro Chagas, sinalado polígrafo de sona no seu tempo, ainda que hoxe bastante esquecido, que estendeu a súa actividade nos campos da poesía, da narrativa, da dramaturxia, da historia, da oratoria, do xornalismo e, en fin, da política, neste caso como afiliado do *Partido Regenerador*, de tendencias conservadoras, co que conseguiu acta de deputado en varias lexislaturas, desde 1871 a 1892, e ata ser nomeado ministro en 1886. Na condición de escritor Pinheiro

Chagas estreariase no ano 1863, logo do seu casamento, coa publicación do volume poético expresivamente titulado *Anjo do Lar*, que dedicou á súa esposa.

No campo da literatura, así a todo, o autor de *A Morgadinha de Valflor* comezou a ser coñecido no seu tempo principalmente a partir da publicación en 1865 de *Poema da Mocidade*. En efecto, nesta obra incluíase unha carta do vello escritor tradicionalista António Feliciano de Castilho que foi a causa de que xurdise a famosa polémica na historia literaria portuguesa do século XIX designada como *Questão Coimbrã*. En tal polémica enfrentáronse, por unha parte, os poetas de inspiración ultrarromántica liderados polo mencionado Castilho, entre os que se incluía, amais de João de Lemos, Rodrigues Cordeiro, Mendes Leal, Gomes de Amorim e Soares de Passos, o propio Pinheiro Chagas, e, por outra parte, a escola filosófica encabezada por Antero de Quental e Teófilo Braga, nacida ao abeiro do ambiente universitario de Coimbra, que defendía ideais renovadores xa más próximos á estética realista.

Cómpre puntualizar que a participación de Pinheiro Chagas nos diversos episodios que conformaron a *Questão Coimbrã*, e en calidade de integrante, por riba, do bando menos atractivo desde o punto de vista tanto literario como político, foi o principal motivo que explica o esquecemento, antes mencionado, no que se encontra hoxe o seu nome. Débese recordar, así, que a intensa polémica tivo principio, como xa se dixo, na provocadora carta de António Feliciano de Castilho, dirixida ao editor António Maria Pereira, que aparecía no libro *Poema da mocidade* apadriñando sen moito disimulo a Pinheiro Chagas. O vetusto Castilho denunciaba os camiños perigosos polos cales, na súa opinión, algúns mozos de Coimbra querían conducir a literatura, o que era unha grave situación para a que el propuña precisamente o remedio de que se nomease a Pinheiro Chagas profesor no *Curso Superior de Letras*, posto ao que tamén aspiraban Antero de Quental, Teófilo Braga e Vieira de Castro, todos eles desacreditados.

Esta carta tan belixerante de Castilho sería respondida acedamente no mesmo ano de 1865 por Antero de Quental nun breve texto, igualmente con forma epistolar, titulado *Bom Senso e Bom Gosto*. Un novo episodio da *Questão Coimbrã* serían áinda as sucesivas intervencións públicas doutros autores en apoio de Castilho, como Brito Aranha, Camilo Castelo Branco ou o propio Pinheiro Chagas, ou a favor de Antero de Quental, como Teófilo Braga, Oliveira Martins ou Eça de Queirós. Algúns anos máis tarde, como continuación da *Questão Coimbrã*, a polémica chegaría a cobrar novo vigor gracias ás denominadas *Conferências do Casino* que tiveron lugar en Lisboa, ata seren prohibidas, durante os meses de maio e xuño de 1871, impulsadas entre outros por Antero de Quental, Teófilo Braga, Eça de Queirós, Oliveira Martins e Batalha Reis.

Como primeira conclusión, á vista dos datos expostos, sobre a decisión de Curros Enríquez de trasladar ao castelán *A Morgadinha de Valflor* hai que afirmar, sen moito espacío para o erro, que o poeta celanovés non decidiu asumir esta tarefa por coincidencias políticas co autor da obra orixinal. A causa remota do falecemento de Pinheiro Chagas, non pouco anecdotica, ilustra ben algunas das notas principais do seu ideario, moi afastado realmente dos principios ideolóxicos de Curros Enríquez. En efecto, aconteceu que Pinheiro Chagas publicara entre as súas innumerables colaboracións ciscadas a través da prensa portuguesa un artigo ateigado de ironía sobre a militante socialista revolucionaria Louise Michel, que destacara na Comuna de París merecendo por iso o apelativo de “virxe vermella”. Pois ben, un anarquista cheo de caraxe pola lectura do devandito artigo, de nome Eduardo Maia, halle propinar un fortísimo golpe na cabeza a Pinheiro Chagas cando camiñaba polas rúas lisboetas en dirección ao Parlamento, a consecuencia do cal acabaría morrendo dez anos máis tarde.

Outro testemuño revelador sobre a ideoloxía conservadora de Pinheiro Chagas é áinda o retrato satírico que Eça de Queirós fornece do escritor e político (Stern, 1980), auténtica besta negra súa ou, como afirmou unha vez nunha carta, “sempre este homem

fatal". De feito, o extraordinario novelista de *Os Maias* presentará con pinceladas mordaces a figura de Pinheiro Chagas na novela *A Ilustre Casa de Ramires* a través do personaxe José Lúcio Castanheiro, inicialmente chamado, cando esta obra estaba a ser publicada en forma de folletín na *Revista Moderna*, co inequívoco nome de T. Pinheiro. Os dous escritores, sen dúbida, tiñan distintas visións da realidade portuguesa: Eça de Queirós mostrábase agudamente crítico diante tanto do pasado como sobre todo do presente do seu país, mentres que Pinheiro Chagas, polo contrario, nunca perdía ocasión de gabar, cun acendido ánimo patriótico de fonda raíz tradicionalista, todas as calidades lusas.

Cumpriría preguntarse, xa que logo, por que non interveu a adscrición ideolóxica de Pinheiro Chagas, tan pouco próxima, dado o seu conservadorismo, ao pensamento político de Curros Enríquez, na decisión que este tomou de pór en castelán *A Morgadinho de Valflor*. Certamente non é posible determinar as razóns concretas da nula influencia que a ideoloxía tivo en tal decisión, mais si se debe significar, malia iso, que non debe sorprender esta subordinación dos principios políticos ao criterio estético que pareceu orientar a traducción de Curros Enríquez. A fin de contas, o escritor celanovés xa mostrara idéntico proceder cando protagonizou, ao longo de 1890 e 1891, unha campaña de divulgación da literatura portuguesa moderna nas páxinas de *El País*, xornal republicano de orientación progresista por el mesmo dirixido (Vázquez Cuesta, 1975: 170).

Curros Enríquez dará a coñecer no devandito xornal, efectivamente, trece escritores do país veciño co propósito de revelar ao público español as súas respectivas posicións fronte ao humillante *Ultimatum* lanzado aos portugueses polos ingleses, conforme o cal se vián aqueles obrigados a abandonar nun prazo inmediato os seus territorios coloniais. O autor de *O divino sainete* dedica atención entre eses trece escritores a algúns nomes, como Guerra Junqueiro, Antero de Quental ou Teófilo Braga, indubidablemente contrarios á abusiva ameaza dos ingleses e, xa que logo, todos eles de aberto espírito republicano tendo en conta o antipatriótico pen-

samento favorable ao *Ultimatum* da monarquía dos Bragança. Mais Curros Enríquez, por outra parte, tamén converte en protagonistas dos seus retratos literarios a outros autores, como Oliveira Martins, Eça de Queirós ou Ramalho Ortigão, que non mantiveran unha actitude tan próxima ao movemento republicano portugués. Todo iso demostraría, en última instancia, segundo a razoable conclusión que Vázquez Cuesta tira deste episodio (1975: 171), que Curros Enríquez obedecería aquí a unha vontade difusora das letras portuguesas de signo, máis que esencialmente ideolóxico, puramente estético.

En canto aos móbiles hipotéticos que levarían a Curros Enríquez a traducir ao castelán *A Morgadinho de Valflor* non cabe ainda descartar a influencia que puido ter, no ano 1883, a visita do propio Pinheiro Chagas a Madrid acompañando como ministro ao rei don Luís, que retribuía así a visita pouco antes feita por Alfonso XII a Portugal. Pinheiro Chagas tería un certo protagonismo nesa visita, como o demostra o triunfo que obtivo no banquete real ofrecido no Teatro da Zarzuela ao monarca luso, onde competiu en talento oratorio co afamado Emilio Castelar. É oportuno lembrar, nese sentido, que a estancia do rei don Luís en España estivo na orixe tamén das traduccíons poéticas que Curros Enríquez, baixo o título *La lira lusitana*, deu á luz nas páxinas do xornal *El Porvenir* (Vázquez Cuesta, 1975: 190).

Agora ben, ainda sen desbotar a repercusión moi verosímil que debeu de ter esta visita de Pinheiro Chagas a Madrid, a verdade é que moi probablemente o motivo máis poderoso que animaría a Curros Enríquez a realizar a traducción de *A Morgadinda de Valflor* foi o éxito extraordinario que a obra acadou en Portugal e que, en boa lóxica, o poeta celanovés querería por medio da súa versión facer revivir ante o público madrileño. En realidade, non é nin moito menos escasa a produción literaria de Pinheiro Chagas en todos os xéneros que abordou, desde a poesía –os xa citados *Anjo do Lar* (1863) e *Poema da Mocidade* (1865)– e a narrativa –*A Virgem de Guaraciaba* (1866), *Tristezas à Beira-Mar* (1866), *O Segredo da Viscondesa* (1872), *As Duas Flores de Sangue* (1875)...–

á historiografía –*História de Portugal, desde os tempos mais remotos até à actualidade* (1867), *História Alegre de Portugal* (1880), *As Colónias Portuguesas no Século XIX* (1891), *Os Descobrimentos Portugueses e os de Colombo* (1892), *Migalhas da História Portuguesa* (1893)...– e o xornalismo –*Gazeta de Portugal, Jornal do Comércio, Revista do Século, Revista Contemporânea, Diário Popular, Gazeta do Povo, O Repórter, A Discussão...* Entre a actividade intelectual tan variada de Pinheiro Chagas faise necesario ter en conta, por outra parte, un labor amplísimo como tradutor ao portugués sobre todo de autores franceses, mais sen por iso deixar de atender tamén a escritores noutras linguas: Colet (*Infâncias Célebres*), Conscience (*As Venturas da Riqueza*), Henri Cremieux e Pierre Decourcelle (*O Abade Constantino*), Debans (*A Ruina de Inglaterra*), Desbeaux (*As Descobertas do Juca*), Dumas (*A San Felice, O Filho de Marat, O Capitão Paulo e A Dama das Camélias*), Féval (*Um Drama da Regência e Os Tribunais Secretos*), Feuillet (*O Conde de Camor, Flor de Lis, Casamentos Fidalgos, Os Amores de Filipe e Honra de Artista*), Gondinet (*A Gravata Branca*), Lamartine (*Regina*), Melhac (*As Companhias*), Soulié (*O Testamento do Conde*), Verne (*A Descoberta da Terra, Os Navegadores do Século XX, Os Exploradores do Século XX e O Castello dos Charpatos*), Edmondo de Amicis (*Marrocos e Constantinopla*), Daniel Defoe (*A Vida e as Aventuras de Robinson Crusoé*), Ludovic Halevy (*O Abade Constantino*), Larra (*A Oração da Tarde*)...

A pesar desta vasta produción literaria en xéneros diversos foi, sen ningunha clase de dúbida, no terreo dramático onde Pinheiro Chagas conseguiu maior sona no seu tempo. Aínda que escribiu máis títulos como *Durante o combate* (1871), *Helena* (1872), *Madalena* (1873) ou *O Drama do Povo* (1875), faise xusto advertir que esa sona que mereceu gracias ao teatro débea exclusivamente ao drama *A Morgadinho de Valflor*, publicado por primeira vez no ano 1869 e logo traducido, como consecuencia inevitable do enorme éxito da obra orixinal, a diferentes linguas, entre as cales habería que incluír en lugar preferente a versión española de Curros Enríquez. Non alleo a tal éxito foi o argumento superficial,

con numerosos ingredientes intensamente románticos, de *A Morgadinha de Valflor*, que pon en escena o conflicto de carácter social que xorde da historia de amor imposible, con desenlace tráxico inescusable, entre dous personaxes de diferente clase: Luís, un pintor plebeo de ideas progresistas, e Leonor, que é a *morgadinha de Valflor* do título, unha fidalga que fai gala dos privilexios da súa condición.

Antes de dar comezo á análise de *La Condesita* como adaptación de *A Morgadinha de Valflor* é preciso, como paso previo, sinalar a especificidade que encerra a traducción do xénero dramático. En efecto, cómpre subliñar que no teatro, amais do esmero que esixe trasladar unha obra literaria dunha realidade lingüística e cultural a outras circunstancias, é necesario ter en conta a particularidade que reside en que o texto sexa aquí só un compoñente máis da totalidade do discurso, formado tamén por elementos de naturaleza paralingüística (Basnett-McGuire, 1980, 1991; Dengler, 1997). Por outro lado, no xénero teatral é indispensable tamén considerar os dous destinos predominantes cos que se pode concibir a tradución (Cary, 1960), isto é, a *lectura* e o *escenario* (Santoyo, 1989), xa que esta diferente expectativa repercutre moitas veces nos criterios que orientan a tradución (Ferenčík, 1970). Non por casualidade adoita acontecer que no caso dunha versión destinada ao escenario é superior a tendencia a elaborar productos adaptados no canto de versíóns fieis, un feito que se deriva da atención que hai que prestar, máis alá do autor e do seu texto, aos espectadores como receptores singulares da tradución (Mounin, 1960).

No que respecta a Curros Enríquez e *La Condesita* non pode haber dúbida, conforme se viu antes a través do testemuño de seu fillo Adelardo, sobre a particularidade de que a versión fose preparada co obxectivo inmediato de a representar nas táboas madrileñas. Isto explicaría, xa de comezo, as diverxencias puntuais que o poeta celanovés non ten reparos en introducir a cada paso na súa tradución, segundo logo se ha comprobar polo miúdo, así como a distinta ambientación que decide dar á historia sentimental dramatizada en *A Morgadinha de Valflor*. E é que como caracte-

rística más importante de *La Condesita*, en calidade de versión da peza teatral de Pinheiro Chagas, débese afirmar desde o primeiro momento que Curros Enríquez non pretende tan só reproducir en castelán o texto de partida, posto que non faltan abundantes exemplos da súa vontade de variar o orixinal tanto no plano da expresión como no plano do contido. A modo de balance xeral non é posible dicir, así e todo, que os cambios que Curros Enríquez vai introducir na súa adaptación cheguen a alterar en boa medida a mensaxe ideolóxica que se contén en *A Morgadinha de Valflor*, áinda que hai que chamar a atención, pese a iso, sobre algunas modificacións que o traductor, con ampla liberdade, decide introducir nalgúns momentos da obra.

Calquera exame comparativo entre *A Morgadinha de Valflor* e *La Condesita* debe contemplar, como punto de arranque, o diverso deseño editorial de ambos os textos. A obra de Pinheiro Chagas abrese, deste modo, cunha nota do autor na que este manifesta o seu vivo agradecemento á actriz Emilia Adelaide, que encarnara nos escenarios lisboetas a protagonista da obra:

Foi esta a opinión unanime das platéas e da imprensa. Por isso eu escrevo mais especialmente o nome de Emilia Adelaide na primeira pagina d'este livro, fraco tributo da minha sincera admiración e do meu profundo reconhecimento (*MdV*).

Ao longo desta nota inicial é interesante reparar en como Pinheiro Chagas expresa o seu temor diante da posibilidade de que *A Morgadinha de Valflor* non fose apreciada de igual maneira agora, en forma de libro, que sobre os escenarios, onde fora recibida con éxito. É evidente que se está a salientar, así, a importante contribución que prestaran a tal éxito os actores que deron vida aos principais personaxes do drama. Este é un aspecto que non se debe menosprezar porque o fillo de Curros Enríquez, ao presentar *La Condesita* na edición das obras completas, haberá suixerir, como xa se viu, que a traducción de seu pai non se representou pola ausencia de actores de calidade para asumiren a forza dramática dos protagonistas de *A Morgadinha de Valflor*:

Ao confiar esta peça á publicidade, punge-me o receio de que o leitor não perceba, percorrendo-lhe as paginas, qual o motivo do exito brilhante que em scena conquistou.

Devo dizer pois que foi o seu desempenho um dos mais notaveis que se tem visto no nosso theatro. Todos os papeis tiveram uma bellissima interpretação; em quatro personagens, porém, concentrará eu a responsabilidade da parte comica e da parte dramatica: em Leonardo, no capitão-mór, em Luiz, e na morgadinha.

Que direi porém da morgadinha? Parece-me que nunca um auctor pôde ter o gosto de vér assim tão completamente realizado o ideal que sonhara, e que não soubera talvez exprimir com os froucos recursos da palavra humana. Mas a voz, o gesto, a paixão da actriz eminente que fez d'este papel tinha talvez uma das suas mais bellas creações, suppiram todas as deficiencias e commoveram e arrebataram o publico (*MdV*).

O deseño editorial de *La Condesita*, pola súa vez, ábrese cunha breve advertencia:

Traducción y arreglo á la escena española del drama en cinco actos *A Morgadinha de Valflor*, escrito en portugués por el eminent dramaturgo lusitano M. Pinheiro Chagas (C).

¿De que maneira haberá que interpretar a indicación “arreglo á la escena española” que Curros Enríquez pon en lugar preferente ao comezo da súa versión? Unha primeira diverxencia que xustificaría esta apreciación é o distinto número de actos e de escenas que a obra orixinal e a traducción teñen: cinco actos (I: 9 escenas, II: 14, III: 11, IV: 7 e V: 7) fronte a catro (I: 9 escenas, II: 13, III: 9 e IV: 9). Con respecto aos personaxes, polo contrario, é conveniente indicar que praticamente son os mesmos nos dous textos, e de acordo con isto só existen algunas pequenas modificacíons, en particular sobre aqueles sinais que denotarían a orixe portuguesa dalgúns deles, como por exemplo os seus apelidos –Faria Azeredo ou Domingues, por exemplo–, dos que se prescinde na traducción. Tamén é preciso comentar que D. Leonor Coutinho, a “morgadinha de Valflor” que dá título á obra como protagonista, e súa nai, dona Thereza Coutinho, aparecen respectivamente como a

“condesa heredera” e a “condesa de Sobrado”, o que serviría para comprender a metamorfose do título orixinal en *La Condesita*. Por outra parte, débese engadir que os “camponezes e criados da Casa de Valflor” son substituídos na versión castelá por unha “servidumbre de ambos sexos, de los condes de Sobrado”.

Maiores han ser, en verdade, as diferencias que se observen entre as indicacións espaciais e temporais do texto orixinal e da traducción. Efectivamente, en *A Morgadinha de Valflor* a acción desenvólvese na Beira portuguesa, máis en concreto na “Quinta de Valflor”, nos anos finais do século XVIII, mentres que en *La Condesita* o espacio é Galicia, o “Castelo de Sobrado” para máis detalle, que se constitúe a través da obra sobre todo en decorado de fondo, sen ningún tipo de relevo especial que xustifique, xa que logo, tal escolla, durante un período que abrangue os primeiros anos do século XIX. En sucesivos fragmentos, no desenvolvemento propio da obra, vai ser doado detectar outras variacións en análogo sentido, como a presencia do río Miño en vez do río Mondego, por exemplo, ou da “abadesa del convento de Allariz” (C: 147) no canto da “abbadessa do convento de Semide” (MdV: 62).

De acordo con estes cambios referidos á localización no espacio e no tempo da trama argumental da obra, xa no acto I vai ser factible atopar varias discordancias que tenden primordialmente a españolizar, por dicilo así, o texto orixinal. É o que ocorre na escena segunda, onde o monólogo de Leonardo, tío de Luís, o protagonista masculino da historia sentimental de *A Morgadinha de Valflor*, inclúa algunas mudanzas significativas a propósito das vicisitudes vitais deste:

Foi para Lisboa aos dez annos... Meu irmão que Deus haja, assim que recebeu o seu quinhão da herança do nosso tio do Brazil, quiz dar ao pequeno uma educación de príncipe... Ao menos mettese-o em Coimbra... Nada; o rapaz quiz ser pintor, foi pintor... O resto da herança gastou-se nas malditas viagens... para ver quadros... como se não tivesse em Lisboa os de André Gonçalves que dizem é obra aceiada... (MdV: 21-22).

Fuése á la corte á los diez años... Mi hermano, que Dios haya, tan pronto recogió su parte de herencia de nuestro tío de Indias, quiso dar al pequeño una educación de príncipe. ¡Si al menos lo pusiese en Salamanca ó en Alcalá!... Pero nada... El chico quiso ser pintor, y fué pintor. El resto de la herencia gastóse en los malditos viajes... en ver cuadros... como si no tuviese en España los de Orbaneja, que dicen que son cosa soberbia... (C: 118-119).

Transformacións de natureza semellante vense cando se produce o encontro inicial entre os dous namorados do drama, na escena sexta do mesmo acto I, e Leonor, a protagonista feminina, lance un discurso apaixonado sobre as fazañas que a clase nobre levou a cabo nos tempos pretéritos. A “fidalguia portugueza”, desa forma, pasa a ser a “nobleza castellana”, mentres que “as estrofes da epopéa que teve por cantor Camões” aparecen na traducción como “las estrofas de la epopeya que tuvo por cantor á Ercilla”. Mais ainda, o que no texto de partida é este diálogo:

Leonor: Que quer? Glorio-me de que desse principio á nossa casa Soeiro Coutinho, um dos cavalleiros de D. João I, um dos heroes d'Aljubarrota. Quem deu principio á sua?

Luís: O desconhecido peão que expulsou Soeiro Coutinho do alcazar onde o fidalgo traidor hasteara a bandeira de Castella, e lhe ensinou, com alguma violencia, onde era o acampamento dos defensores da patria (MdV: 130-131).

Na versión de Curros Enríquez reprodúcese así:

Leonor: ¿Qué quiere usted? Gloriome de que mi casa, la casa de Sobrado, haya sido fundada por uno de los que asistieron, enviados allá por los Católicos Reyes, á la conquista del nuevo mundo. ¿Quién fundó su casa?

Luis: El desconocido tripulante que, cuando su abuelo de usted, compañero del nauta genovés, sublevaba contra éste á toda la marinería, pidiéndole el regreso á las costas patrias, le hizo comprender de un modo violento que era siguiendo á Colón, y no retrocediendo cobardemente, como se conquistaban laureles para España... (C: 36-37).

O acto II deparará más mostras da intención de aclimatar en *La Condesita* a obra orixinal ao contexto español. Na escena oitava, por exemplo, o morgado de Valflor, isto é, o pai de Leonor, era “camarista do senhor rei D. José”, o que o obrigaba a asistir a “algum espectaculo no theatro da corte” (MdV: 73), mentres que na traducción está caracterizado como “aposentador mayor del Señor Rey D. Carlos IV” e frequenta “algún espectáculo en el Corral de la Cruz ó de la Pacheca” (C: 156). Na mesma escena, por outro lado, dona Thereza Coutinho, nai de Leonor, fala de certas disposicións teatrais establecidas por dona Maria de Portugal:

Por isso a nossa augusta soberana, a senhora D. Maria I, ordenou que no theatro da Rua dos Condes fizessem homens o papel de mulheres (MdV: 73).

Na versión de Curros Enríquez desprázase a perspectiva a fin de respectar a veracidade histórica de tales disposicións establecidas pola raíña portuguesa:

Por eso se dice si S.M. (q.D.g.) trata de plantear entre nosotros la excelente medida realizada ya por su augusta prima doña María de Portugal, ordenando que los hombres hagan el papel de mujeres en las representaciones (C: 157).

No mesmo diálogo acerca da situación do teatro xorde na boca doutro personaxe, Pedro Paulo, o seguinte parlamento:

Fallemoz em portuguez. Eu ainda estou na minha; aquillo de comicos é má raça. Ha-de-me lembrar sempre uma cantora italiana, que, se o marquez de Pombal a não põe fóra do reino, pespegava-lhe com o filho –o conde de Oeiras– nas garras de Belzebuth, salvo seja! (MdV: 75).

O que na traducción se recolle, aparecendo Jovellanos en lugar do marqués de Pombal, nos seguintes termos:

Hablemos en castellano. Yo estoy en mis trece. La gente de teatro es mala gente, y esos espectáculos debieran prohibirse, diga lo que quiera el señor don Gaspar de Jovellanos, que los considera necesarios á la cultura de los pueblos (C: 158).

En *A Morgadinha de Valflor* segue un breve debate entre dona Thereza Coutinho e Pedro Paulo a propósito do marqués de Pombal, que aquela ataca e este non deixa de defender con vehe-mencia. De acordo coa substitución de personaxes históricos que antes se producira, na versión española quen se ve cuestionado é Gaspar de Jovellanos, tamén adaptándose loxicamente aos argumentos que dona Thereza Coutinho e Pedro Paulo van despregando en contra ou a prol da súa figura.

Máis adiante dona Thereza Coutinho halle preguntar a Rodrigo, sobriño seu e pretendente de Leonor, polo estado da raíña (*MdV*: 80-81), que na traducción é “doña María Luisa”, e a propósito dela falarase tamén de Godoy (C: 162). Dona Thereza tamén vai inquirir a Rodrigo polas novedades que había na corte lisboeta, a corte madrileña na versión española. Un pormenor curioso é que Rodrigo, na súa resposta, conte unha anécdota da que foi protagonista o embaixador español, que cando ía ser recibido polas autoridades portuguesas descendeu desde o alto dos banzos da súa carruaxe, en lugar de tres chanzos como impuña, ao parecer, o costume desta ceremonia, só un chanzo, o que provocou un escándalo, do que chega a comentar que mesmo podería ser, como resposta a tal afronta, motivo da ruptura de relacóns entre Portugal e España (*MdV*: 81-82). A orixe española do embaxador constitúe para o traductor, como é evidente, un obstáculo que inevitablemente debe superar, e por iso Curros Enríquez fai en *La Condesita* que o embaixador sexa francés en lugar de español (C: 162-163).

Un último exemplo, no transcurso do mesmo acto II, do proceso de españolización a que é sometida *A Morgadinha de Valflor* encóntrase na escena duodécima, a undécima na tradución. Leonor fai alusión aí ao poeta portugués prerromántico Bocage, comentando satíricamente o que Pedro Paulo, pai de

Rodrigo, acaba de dicir sobre uns versos que está a preparar o poeta Bernardo, o personaxe máis cómico do drama (MdV: 90). Bocage aparecerá comprensiblemente substituído na traducción por un poeta español, que neste caso é Moratín (C: 169). O sorprendente, emporiso, é comprobar que Bocage pouco más é que mencionado na obra orixinal, mentres que en *La Condesita* Curros Enríquez aproveita a oportunidade para dirixir, por boca de Pedro Paulo, un duro ataque acerca das achegas de Moratín ao xénero teatral español:

Pedro Paulo: No me hable usted de ese corruptor de nuestro teatro, de ese envidioso del gran Comellas, del divino Comellas (C: 169).

Pedro Paulo: Si ciertos cortesanos que le dispensan favores me hubieran hecho caso, hace tiempo que ese bribón estaría haciendo sus comedias á la sombra (C: 169).

Á parte desta vontade de adaptar algunas referencias de *A Morgadinha de Valflor* á realidade española, a lectura do acto II subministra áinda outros detalles susceptibles de mención. É o caso dunha graciosa adición que o tradutor incorpora na escena séptima, cando entra Pedro Paulo e ten de lidar cun can, de nome “Júpiter” no orixinal, que son tres cans na versión de Curros Enríquez: o mesmo Júpiter, e dous máis bautizados expresivamente como “Robespierre” e “Dantón” (C: 151-152). Polo contrario, na traducción vai desaparecer a interpretación vocal que o personaxe Frei João Ignácio, padre dominicano, fai na escena oitava dunha peza musical brasileira, a petición de dona Thereza Coutinho, que ten como principio da súa letra o verso “Mulatinhas da Bahia” (MdV: 78-79).

Faise preciso sinalar, en calquera caso, que as diferencias más notorias entre *A Morgadinha de Valflor* e *La Condesita* comezarán a introducirse a partir do acto III. Na obra orixinal, en efecto, este acto ábrese con varios cadros de claro sabor costumista que non han pasar en ningún caso á versión española, ignorándose a

razón inequívoca de que Curros Enríquez adoptase esta decisión. Repárese, por exemplo, na didascalia coa que se describe no texto de partida o decorado ao principio deste acto III:

Um largo arborisado diante d'uma igrexa. A igrexa fica ao fundo e á esquerda; divisa-se-lhe apenas a fachada principal, modesta fachada de pobre templo aldeão. Os degráos do adro occupam o fundo do palco. Ao longe pôe-se o sol; durante o acto a noite invade a scena. O arvoredo fórmala os bastidores. No meio do tablado uma cruz alta a que se sobe por alguns degráos. Suppôe-se a scena a pouca distancia do palacio de Valflor (*MdV*: 101).

Neste escenario de notas tan típicas describense os detalles dunha romaría relixiosa consagrada a unha suposta “Senhora dos Milagres de Valflor” (*MdV*: 105). Hai música e danzas, e xa na esceña primeira aparecen esparexidos nos enxeñosos afagos que os labregos manteñen nos seus diálogos moitos versos de inspiración popular coma estes:

*Quem quizer cantar de amores
não venha no meu caminho,
sou rosa, tenho cem folhas,
e em cada folha um espinho.*

(*MdV*: 106)

Tal ambiente costumista desenvólvese durante as catro escenas iniciais do acto III, todas elas eliminadas en *La Condesita*, que ten como escena primeira o que é a escena quinta no drama portugués. Neste mesmo acto van faltar tamén algúns contidos relixiosos que están presentes en *A Morgadinha de Valflor*, en especial na escena oitava, cando Luís e Leonor manteñen un diálogo amoroso moi intenso no que esta lle pide desculpas por o ter ofendido, antes de os dous amantes se abrazaren. A desaparición deses contidos na traducción non é debida moi probablemente ao desexo de Curros Enríquez de os censurar, xa que son tan só unha consecuencia máis do emprego na versión española, como decorado deste acto III, do mesmo espacio que xa aparecera no

acto II, isto é, o Palacio de Valflor, en lugar da ermida rural xa antes descrita na que se desenvolve a acción no drama de Pinheiro Chagas. Hai que lembrar, nese sentido, que non estarán ausentes ao longo de *La Condesita*, respectados con suma fidelidade, outros fragmentos de nítidas implicacíons relixiosas. Velaquí os anacos da citada escena oitava que se perden na versión de Curros Enríquez por apareceren vinculados directamente a aquela ermida:

Leonor: Um discipulo de Voltaire ajoelhado aos pés da cruz!
 (...)

Luís: A cruz é o amparo dos que padecem. (...)

Luís: Vim aqui, para vêr se na atmosphera do templo encontrava o esquecimento das paixões humanas. Deparou-se-me o seu vulto no meio da nave silenciosa onde volteiava o incenso, onde um raio do sol poente bordava com tibia luz o manto das primeiras sombras. Envolta em negras roupas, ajoelhada e pensativa, pareceu-me um anjo, prestes a voar da terra n'esse raio do sol que a envolvia como que a chamal-a a si. E eu, profano, a esquecer-me de Deus, da consciencia, de tudo, para só a vêr e amar! Oh! que perdido homem eu sou! que coração sem dignidade que ainda se roja a seus pés a provocar desprezos! Fugi porque sentia tentações de a arrancar dos pés do altar, e leval-a comigo para solidões desconhecidas! Fugi para vir aqui lançar nos braços da cruz um coração dilacerado, para offerecer a Deus n'um grito d'angustia este amor que é um martyrio.

Leonor: E Deus ouvio-o de certo! Quando o orgão gemia na quasi solitaria igreja, debalde eu tentava alar o espirito ás mysticas regiões. Invadia-me ignota sensação em que se confundia a dôr e o jubilo! (*em voz baixa e fremente*) e nem ouso dizer-lhe, Luiz, qual era a imagem que me escondia o altar (MdV: 118-119).

Na versión española eliminarase, igualmente, o final tan efectista que ten no texto portugués esta escena oitava, onde o cantar ao lonxe dunha campesiña serve, segundo as propias palabras de Leonor, de himno nupcial á paixón que os dous amantes están a sentir. Seguramente Curros Enríquez prescindiu desta peripecia argumental, como ocorría no caso anterior, en razón dos mesmos cambios con relación ao escenario e aos personaxes populares que

se rexistran na versión española. Préstese atención ás connotacións que posúe o citado remate desta escena:

Leonor: Silencio! Ouves além a musica a brotar do seio da noite? É a canção descuidosa que a camponeza entoá ao acaso, hymno nupcial com que a Providencia nos affaga. (*Desde o meio d'esta scena fechou-se a noite completamente. Iluminaram-se as altas janellas da igreja. De quando em quando ergue-se a frouxa melodia do orgão acompanhando o dialogo com o seu melancholico rythmo. Quando Luiz acaba a precedente fala, ouve-se ao longe o plangente ritornello d'uma ballada popular. Depois uma voz feminina entoá os seguintes versos, que os dois escutam em silencio).*

Uma voz, ao longe

*Brotaram nas duas campas
duas roseiras a par;
e quando o vento as beijava
iam-se as rosas beijar.*

*As almas dos dois amantes
alli se estão a abraçar.
Tanto se amaram na terra!
Não os quiz Deus apartar.*

(MdV: 121-122).

Ao longo dos actos IV e V de *A Morgadinho de Valflor*, fundidos nu só en *La Condesita*, o traballo de Curros Enríquez como traductor prosegue sen grandes sobresaltos, a maioría das veces mostrando a súa competencia como mediador entre o portugués e o castelán. Desa pericia pode ser proba, entre outras moitas posibles, a traducción que elixe para o segmento fraseolóxico “um homem que faz versos do pé para a mão” (MdV: 89-90), na versión española moi correctamente “un hombre que hace versos en un quítame allá esas pajas...” (C: 168). Tamén cabe aducir no capítulo de acertos a correspondencia léxica que Curros Enríquez selecciona para o vocábulo portugués “desforra”, de matices menos rotundos que “vingança”, traducido tal vez por esta razón como “desquite”.

Agora ben, a diverxencia entre *A Morgadinha de Valflor* e *La Condesita* que máis atención reclama no ámbito destes dous últimos actos, e se cadra mesmo da totalidade da obra, é sen dúvida unha sorprendente interpolación, de carácter ideolóxico e ata de orixe biográfica, que Curros Enríquez fai aparecer na escena primeira do acto IV, o derradeiro da versión española. Os únicos personaxes que participan en tal escena son Leonardo, tío de Luis, e Fray Ignacio, e polo diálogo que inician sábese que Pedro Paulo e o seu fillo Ignacio marcharon para a corte madrileña logo de cobraren no lugar as súas rendas. Leonardo di que foi unha desgracia a estadía deles, o que se debería, polo que logo se sabe, ao feito de o seu sobriño estar agora en perigo de morte como producto das feridas que, no dó que ambos mantiveron, Ignacio lle causou. Fray Ignacio replica, pese a todo, que tal vez non haxa mal en que non haxa ben, porque á fin e ao cabo a tráxica situación en que se encontra Luis podería servir, como lle explica a Leonardo, para conseguir que este acabe renunciando ás súas perversas ideas de progreso. Velaí o diálogo curiosísimo, bastante extenso e que non está, como xa se dixo, no texto orixinal, que Leonardo e Fray Ignacio cruzan ao longo desta escena:

Fray Ignacio: Ahora bien: supóngase usted que necesaria, como es, mi intervención aquí en estas circunstancias, lograré, como espero, la retracción, abjuración y condenación completa de los errores que su sobrino profesa... ¿á quién sino á la corta estancia de don Pedro en esta aldea deberíamos tan satisfactorio resultado?

Leonardo: ¿Qué errores?

Fray Ignacio: ¿Pues no sabe usted que Luis es un hereje, un impío? ¿No sabe usted que está en pecado mortal?...

Leonardo: (*Levantándose asustado*) ¡Jesús! No sabía nada, fray Ignacio; no sabía nada... Aunque le tengo en casa, le debo confesar que lo que es mi hija...

Fray Ignacio: No se trata de eso, Leonardo. Harto sé yo que su hija de usted es virtuosa, y...

Leonardo: ¿Entonces?

Fray Ignacio: ¿Pues no sabe usted que Luis es... (*Con voz cavernosa*) republicano?

Leonardo: (*Tranquilo*) ¡Ah!

Fray Ignacio: ¡Cómo?... ¡ah! (*Remedando a Leonardo*) ¡Cuánto apostamos á que ha llegado á corromperle á usted con las perniciosas ideas que ha traído de Francia? La mala manzana...

Leonardo: Las hay peores, padre Ignacio; pero mucho peores. Sean las que fueren las ideas de Luis, él todavía no introdujo la discordia en ninguna familia, ni... (*Con intención*) ni ha asesinado á nadie, como algunos que se juzgan santos.

Fray Ignacio: Mal camino elige usted para justificarle. No hay justificación posible para él que á todas horas se deshace en elogios de los enemigos del trono y del altar, que cometan á mansalva, como los revolucionarios franceses, todo género de abominaciones.

Leonardo: Yo no sé lo que esos revolucionarios hacen por allá. Dicen que cortan cabezas... Pues yo, sin ser revolucionario, le aseguro á usted que también hoy las cortaría... ¿Le parece á usted decente?... (*Saca un pañuelo y se limpia los ojos*) ¡Si esto es una picardía, señor! ¡No parece sino que por ser uno pobre...!

Fray Ignacio: La pobreza es una gran desgracia, ciertamente; pero esta desgracia es mayor aún cuando, sobre ser uno pobre, es impío. Su sobrino de usted reúne ambas desdichas, y el sagrado ministerio que ejerzo impóneme el deber de aliviarle, cuando menos, del peso de una de ellas. Esto, siempre que él no se obstinare en vivir en pecado, porque en este caso la Iglesia lo lanzaría de su seno como contumaz, y alcanzaría la excomunión no sólo a él, sino á sus deudos hasta la cuarta ó quinta generación.

Leonardo: ¿Será posible?

Fray Ignacio: Es lo que tienen las maldiciones de la Iglesia... Datan y Aviron, esas dos potencias infernales, rebeldes y sublevados un día contra Dios, pero dóciles al llamamiento de sus ministros en la tierra, persiguen al impío en la luz que lo alumbría, en el aire que respira, en el pan que come, en el agua que bebe, en la prole que engendra, en todo, en fin, porque siendo todo obra de Dios, el que peca contra Dios peca contra su obra.

Leonardo: Malas noticias tenía yo de las excomuniones, pero nunca podía suponer que llegaran á tanto sus afectos, sobre todo desde que empleadas por los cobradores de diezmos contra los pagadores morosos, no han bastado á lograr que éstos pagasen ni contribuido a mejorar las cosechas. Más de trescientos rescriptos de esa índole, que ya le habrán costado buen dinero, ha repartido de un año acá la señora Condesa, por estas parroquias, cominando al pago de atrasos á los colonos; ¿y sabe usted lo que ha conseguido? Pues que casi todos se resistan á pagarme las rentas de este año y de los

anteriores, fundándose en el estado de los campos. Desengáñese usted: cuando se declaran insolventes, es inútil hacer de Datan y Airon dos comisionados de apremio.

Fray Ignacio: Le veo á usted influido por las malas doctrinas, señor Leonardo, y lo siento. ¡Dudar de la eficacia de las condenaciones de la Iglesia! Si usted leyese un libro del cardenal Belarmino, que le recomiendo, vería los terribles efectos de la excomunión mayor, *ipso facto incurrienda*. Cuenta el cardenal que habiendo faltado un anillo precioso al abad de un convento de monjes cistercienses, ordenó á toda la Comunidad que lo buscase, y como nadie pudiese encontrarle, fulminó excomunión sobre cuantos vivían en el monasterio. Entre éstos hallábase una urraca, la cual, llevada de la manía que estas aves tienen á esconderlo todo, había robado y escondido el anillo. El ave comenzó á enflaquecer; caíasele la pluma, visiblemente se iba muriendo poco á poco, de tal suerte que todos le tenían lástima. Hablando entonces de lo raro é inexplicable de aquel caso, ocurriósele a un monje la idea de si sería el ladrón el pájaro doméstico. Riéronse muchos de la ocurrencia; pero el abad, discreto, preocupado de la cosa, mandó vigilar á la urraca, y sorprendida ésta en un rincón del convento, pudieron allí encontrar la alhaja, oculta con otras varias, producto de su rapiña.

Leonardo: ¿De la rapiña de quién?

Fray Ignacio: Del pájaro.

Leonardo: ¡No estaré mal pájaro el fraile que le ha denunciado!

Fray Ignacio: Hay otros casos todavía más sorprendentes, pero basta el citado para demostrar á cuánto se expone su sobrino si no se aviene á una total retracción de sus errores.

Leonardo: Se expone á secarse, cosa grave siempre que no se trate del retrato de María, que aun está fresco, y de mi capa, empapada en agua. Evitemos esta desgracia. Pero se me ocurre una duda.

Fray Ignacio: ¿Cuál?

Leonardo: ¿Puede esa retracción, abjuración ó como quiera que se llame, contribuir en algo á mejorar el estado de mi sobrino?

Fray Ignacio: ¡Oh, desde luego! La reconciliación con Dios trae aparejada siempre como primera consecuencia una gran tranquilidad de espíritu, la salud del alma.

Leonardo: Algo es eso, pero mientras no pueda contribuir á devolverle la salud del cuerpo...

Fray Ignacio: Abreviemos, porque los momentos urgentes, y precisa atender á lo que es antes que todo. ¿Puedo pasar yo? (*Señalando al cuarto del enfermo, que está a la izquierda*)

Leonardo: (*Después de reflexionar*) ¡No, señor! ¡De ninguna manera! Su proposición de usted podría impresionarle... y...

Fray Ignacio: (*Con intención*) ¡Ya, ya! (*Aparte*) Éste obedece a la consigna de Satanás. (A Leonardo) Volveré más tarde. (*Aparte*) Voltaire era Voltaire, y, sin embargo, según declaración del padre Bonet, parece que ha muerto como un santo. (*Vase por el fondo*) (C: 205-211).

É imposible non evocar coa lectura deste amplo fragmento, que é, non se esqueza, da propia pluma de Curros Enríquez como creador literario e non da mera responsabilidade do traductor, os avatares vividos en carne propia como víctima da persecución relixiosa que seguiu á publicación de *Aires de miña terra*. En efecto, os obstinados propósitos de Fray Ignacio para salvar da excomuñón, no transo da súa morte, ao pintor de ideas republicanas conduce sen esforzo a ter presente a conducta do bispo de Ourense, Cesáreo Rodríguez, que levou o poeta celanovés diante dos tribunais. O comportamento de tal autoridade eclesiástica non pouco tería que ver, como é fácil deducir, nesta escena de profundo anticlericalismo que Curros Enríquez, mesmo sen manipular o sentido ideolóxico orixinal de *A Morgadinho de Valflor*, decide incorporar sutilmente en *La Condesita*, como se tal escena estivese presente xa no drama portugués e el só se limitase a trasladala ao castelán. Moi fresca ainda a amargura daquel doloroso episodio biográfico, poucas voltas hai que dar para conjecturar que detrás das intervencións de Fray Ignacio no seu diálogo con Leonardo, expostas con trazos tan marcadamente desfavorables, está o recordo, en fin, da excomuñón do propio autor de *O divino sainete*.

Xa próximos ao remate, non vale de moito conjecturar qué podería supor no seu momento para Curros Enríquez a posta en escena de *La Condesita*, con seguridade case absoluta destinada ao éxito tendo en conta os precedentes propicios, perante o público portugués, de *A Morgadinho de Valflor*. O que cómpre facer é congratularse, polo contrario, de que o seu fillo Adelardo decidise exhumar na súa edición das obras completas este excelente producto traducido, ata daquela acantoadado en calquera vello caixón. Amais dos aspectos descritos ao longo do presente traballo, iso

debe ser así porque *La Condesita*, en conclusión, é un modelo que ilumina aquellas palabras do mesmo Curros Enríquez nas que o acto de traducir aparece definido con esta lucidez:

Una traducción es un cambio de moneda. Al traducir a una lengua, como al penetrar en una nación, no debe exigírsenos la del país de donde procedemos, sino una equivalente. En este cambio sólo hay de sensible que tengamos que ofrecer en cobre lo que nos dan en oro (Curros Enríquez, 1883: 21-22).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDICIÓNS E TRADUCCIÓN

Antero Quental (1894): *Zara, Edição Polyglota*, Lisboa, Imprensa Nacional. Hai unha 2^a ed., con introducción asinada por Joaquim de Araujo, publicada igualmente en Lisboa, pola Imprensa Nacional, en 1925.

Casares, Carlos, ed. (1979): Manuel Curros Enríquez, *Obras completas*, Madrid, Aguilar.

Chagas, Manuel Pinheiro (1869): *A Morgadinha de Valflor: drama em cinco actos*, Porto, Viúva Moré.

Cunha, Xavier da (1893): *Pretidão de amor*, Lisboa, Imprensa Nacional. *Endechas de Camões a Barbara Escrava seguidas da respectiva traducçao em varias lingus e antecedidas de um preambulo*.

Curros Enríquez, Manuel (1892), *Aires de mi tierra*, Madrid - Valencia, Bernardo Rico - Francisco Sempere. Prólogo de Vicente Blasco Ibáñez. Trad.: Constantino Llombart.

----- (1893): “Bárbara cautiva”, en Xavier da Cunha, *Pretidão de amor*, Lisboa, Imprensa Nacional, pp. 304-306.

----- (1908-12): *Obras completas*, Madrid, Suc. de Hernando. 6 vols.

García Ferreiro, Alberto (1890): “A Bárbara Escrava de Camões. Versão Gallega”, *Círculo Camonianio*, Porto, 12, pp. 327-328; despois publicado en Xavier da Cunha, *Pretidão de amor*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1893, pp. 299-302.

TEXTOS CRÍTICOS

Alonso Montero, Xesús (1964): “Traducciones de la poesía de Manuel Curros Enríquez”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, VII, 61-62, pp. 259-265.

----- (1995): “Antero de Quental traducido polo poeta galego Manuel Curros Enríquez”, *Revista de Guimarães*.

----- (1996): “O idioma galego en edicións polilíngües, quer como lingua orixe, quer como lingua termo (1787-1995)”, *Viceversa*, 2, pp. 11-36.

Basnett-McGuire, Susan (1980, 1991): *Translation Studies*, London - New York, Routledge.

Blasco Ibáñez, Vicente (1892): “Curros Enríquez y su libro”, en Manuel Curros Enríquez, *Obras completas*, vol. V, Madrid, Suc. de Hernando, 1912, pp. 253-271; primeiro publicado en Manuel Curros Enríquez, *Aires de mi tierra*, Madrid - Valencia, Bernardo Rico - Francisco Sempere. Trad.: Constantino Llombart.

Carballo Calero, Ricardo (1975): *Historia da literatura galega contemporánea*, 2^a ed., Vigo, Editorial Galaxia.

Carré Alvarellos, Luis (1953): *Manuel Curros Enríquez, sua vida e sua obra (Ensaio bio-bibliográfico)*, Buenos Aires, Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires.

Carv, Edmond (1960): “La traduction totale”, *Babel*, 6, pp. 110-115.

Casares, Carlos (1980): *Curros Enríquez*, Vigo, Editorial Galaxia.

Curros Enríquez, Manuel (1883): “Prólogo”, en *La lira lusitana, El Porvenir*, 28 abril-12 xuño; reproducido en Manuel Curros Enríquez, *Obras completas*, vol. V, Madrid, Suc. de Hernando, pp. 17-22.

----- (1885): “Caldo de grelos, por Armada Teijeiro”, *Tierra Gallega*, 89, 29 setembro.

Curros Vázquez, Adelardo (1910): “Notas”, en Manuel Curros Enríquez, *Obras completas*, vol. III, Madrid, Suc. de Hernando, pp. 225-229.

----- (1912): “Notas del Recopilador (*La Lira Lusitana*)”, en Manuel Curros Enríquez, *Obras completas*, vol. V, Madrid, Suc. de Hernando, pp. 419-420.

- Dasilva, Xosé Manuel (1999a): "Sobre a recepção do *Frei Luís de Sousa em Espanha*", en *Congresso Garrett: um romântico, um moderno* (Universidade de Coimbra, 3-5 de fevereiro de 1999). No prelo.
- (1999b): "Anticastelhanismo e sebastianismo nas traduções espanholas do *Frei Luís de Sousa*", *Veredas*, 3, I, 2000, pp. 117-126; presentado no 6º Congresso da AIL —Associação Internacional de Lusitanistas (Rio de Janeiro, 8-13 de agosto de 1999).
- (2001): "Curros Enríquez traductor de Camões: as endechas *A Bárbara escrava* en galego". No prelo.
- Dengler, Robert (1997): "Théâtre et traduction", *Lecciones de teoría y práctica de la traducción*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 65-76.
- Ferenčík, J. (1970): "De la spécification de la traduction de l'oeuvre dramatique", *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, The Hague - Paris, Mouton, pp. 144-160.
- Lapa, Manuel Rodrigues (1978): "Sobre a lira lusitana de Curros Enríquez", *Grial*, 60, pp. 165-169; despois reproducido en *Estudos Galego-Portugueses*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1979, pp. 103-110.
- Martins, Ana Maria Almeida (1987): "Curros tradutor de Antero de Quental", en *Curros Enríquez. Crebar as liras*, Extra A Nosa Terra, A Nosa Cultura, 9, pp. 72-73.
- Mounin, Georges (1969): "La traduction au théâtre", *Babel*, 14, pp. 7-11.
- Santovo, Julio César (1989): "Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, pp. 95-112.
- Stern, Irwin (1980): "Eça de Queirós versus Pinheiro Chagas", *Colóquio-Letras*, 55, pp. 72-75.
- Vázquez Cuesta, Pilar (1968): "Sobre la lira lusitana de Curros Enríquez (Poemas perdidos y nuevamente hallados)", *Grial*, 20, pp. 149-161.

- (1974): “Curros, os escritores portugueses e o *Ultimatum*”, *Grial*, 46, pp. 385-408.
- (1975): *A Espanha ante o “Ultimatum”*, Lisboa, Livros Horizonte.
- (1997): “Curros Enríquez traductor de Guerra Junqueiro”, en Dieter Kremer, ed., *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, t. I, Vigo, Editorial Galaxia, pp. 299-308.
- Vilanova, Alberto (1953): *Vida y obra de Manuel Curros Enríquez*, Buenos Aires, Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires.