

LA TRAGEDIA FRANCESA

JUAN ANTONIO RÍOS

Aspectos generales

La traducción de tragedias francesas durante el siglo XVIII alcanzó cotas relativamente importantes. Aunque el número de obras es inferior al de las comedias y dramas -diferencia que se incrementa si observamos los datos de las representaciones-, los traductores se interesaron por un género más y mejor cultivado en Francia que en España, a pesar de su inserción en la tradición española según ya demostrara en 1750 y 1753 Agustín Montiano y Luyando (véase Fernández Cabezon 1989b: 115-198). Las causas de ese interés son múltiples y heterogéneas. Desde las estrictamente teatrales hasta las derivadas de una concreta política cultural de la Ilustración, dichas causas provocan la aparición de un importante corpus de obras traducidas en el cual encontramos diferentes niveles de calidad. Nombres tan conocidos como los de Corneille, Racine y Voltaire se mezclan con otros hoy prácticamente olvidados, de la misma manera que obras de los siglos XVII y XVIII señeras en el género son traducidas junto con otras sin ningún interés teatral. Es prácticamente imposible establecer un criterio uniforme para la selección de los originales destinados a la traducción, pero resulta indudable que la calidad, lo «sublime» en palabras del traductor Antonio de Saviñón, muchas veces se combinaba o quedaba subordinada a la oportunidad, al atractivo del tema o de los personajes para el público español o, simplemente, a la carencia de originales.

La actitud de los traductores también varía mucho, dándose ejemplos de la mayoría de los tipos establecidos por Inmaculada Urzainqui (1991). El respeto y el rigor de la minoría neoclásica y reformista que intenta introducir en España el género trágico en su formulación más clásica se mezclan con la actitud libérrima, aunque justificable a veces, de aquellos que sólo pretenden conseguir un éxito en las carteleras con obras que, después de una adaptación, apenas se diferencian de los géneros más cultivados en el teatro español de la época. Una adaptación que en contadas ocasiones se realiza por motivos ideológicos o para evitar los problemas de la censura, que se dieron en un número limitado de obras y autores, especialmente Voltaire. El proceso de adaptación, que registra varios niveles, se da más a menudo como resultado del deseo de aproximar la tragedia clásica a los

gustos de los espectadores españoles y a la tradición teatral en la cual se intentaba insertar.

La actitud del público tampoco puede considerarse homogénea ante la traducción de tragedias francesas que, salvo contadas excepciones, tuvieron igual o peor acogida que las españolas. Desde la élite aristocrática y cultural que asistía a sus representaciones en casas particulares o teatros públicos para hacer ostentación del «lujo», según el relato del Gazel cadalsiano (Carta XLI), y tal vez disfrutar de un género culto y elevado al modo francés, conociendo perfectamente el origen de la obra -como el de todos los lugares de fabricación de los objetos que constituían su mundo de apariencias-, hasta el público del teatro que veía una tragedia sin saber que era traducida y, por supuesto, desconociendo el nombre del autor del original. La actitud varía, pues, entre el interés explícito por el género de los menos y la indiferencia total de los más. Actitudes basadas a menudo en la consideración que se tenía del género, por encima de la nacionalidad de las obras.

Las críticas y los comentarios de los periódicos de la época no mantienen una postura homogénea ante las traducciones de tragedias francesas. Los tópicos y lugares comunes acaban prevaleciendo. En la mayoría de las ocasiones, se señala por enésima vez la dificultad que supone toda traducción, se llega a ponderar la pérdida de interés de la obra -«En las traducciones apenas puede conservarse un tercio de la fuerza del original» (cit. por Coe 1935: 121)-, y se cae en la inde-mostrable teoría de la superioridad del español sobre el francés para el lenguaje poético. Hay pocas opiniones basadas en un examen detenido de las obras y, en general, se percibe una actitud recelosa ante la actividad de los traductores, justificada tal vez por su proliferación y baja calidad media.

Por lo tanto, en ninguno de los elementos relacionados con la actividad teatral cabe hablar de una homogeneidad de intereses en relación con la traducción de tragedias, sean francesas -la inmensa mayoría-, italianas -sobre todo a finales de siglo- o de otra muy improbable nacionalidad.

No obstante, si repasamos los manuales más autorizados sobre el teatro dieciochesco observaremos que se subrayan unas causas muy concretas para justificar la traducción de tragedias francesas. La mayoría están relacionadas con la política cultural impulsada por la Ilustración o, en un sentido más amplio, por los sectores reformistas preocupados por la decadencia del teatro español culto. La carencia casi absoluta de tragedias originales durante la primera mitad del siglo está vinculada con la ausencia de un teatro específico para el público más selecto, tanto social como culturalmente. Dicha carencia y el escaso eco de las primeras tragedias originales preocuparon a unas autoridades que, como solución, apoyaron la refundición al gusto neoclásico de obras españolas y la traducción de obras francesas -con indudable prestigio y capacidad de influir en los partidarios del clasicismo, según señala Ivy L. McClelland (1970)- para proporcionar al citado público un

corpus digno que, a su vez, sirviera de modelo para crear tragedias originales.¹ Traducciones realizadas por destacados literatos -Eugenio Llaguno y Amírola, Bernardo de Iriarte, Clavijo y Fajardo, Juan de Trigueros, Cándido M^a Trigueros, Pablo de Olavide, García de la Huerta y otros-, impulsadas y financiadas a veces por conocidos personajes de la política ilustrada como el conde de Aranda y destinadas, en su mayoría, a ser representadas en circuitos, como el de los Reales Sitios, cuya programación difería notablemente de la de los comerciales y públicos. Dadas estas circunstancias, es lógico deducir que dichas obras se ajustan a la fórmula clasicista de la tragedia y, desde el punto de vista del contenido, defienden presupuestos asumibles dentro de la cultura oficial de la Ilustración.²

Esta motivación puede justificar un considerable número de traducciones, sobre todo entre las realizadas durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo, cuando se suceden las iniciativas en este sentido de Pablo de Olavide (1763-1766) -completada en su posterior estancia sevillana- y el conde de Aranda (1768), hasta que Floridablanca en 1777 tira por tierra la política teatral de su predecesor.³ Sin embargo, en las carteleras de las principales ciudades pronto encontraremos títulos de tragedias que poco o nada tienen que ver con esta actitud de los sectores reformistas, confirmándose de nuevo con este género lo ya señalado en términos generales por Francisco Lafarga.⁴ Traducciones realizadas por motivos estricto-

1. Como ejemplo, Pedro de Silva, director de la Real Academia, emprende la traducción de *Phèdre*, de Racine, probablemente por encargo del conde de Aranda, al cual se la dedica manifestándole el deseo de una parte de los autores españoles de aportar a España buenas tragedias y, consciente de sus debilidades como poeta, expresa la esperanza de que su trabajo pueda, por lo menos, «servir de estímulo a alguno de los sublimes Ingenios que produce nuestra España, para que aplicando sus talentos a corregir nuestro teatro, descuidado tanto tiempo de los hombres doctos, le restituyan la primacía que logró algún tiempo, pero que dolorosamente ha perdido entre los teatros extranjeros» (cit. por Tolivar 1991: 434). El mismo traductor en la «Advertencia» de su *Astianacte*, basada en textos de Racine y Apostolo Zeno, muestra una peculiar postura intermedia que intenta conciliar los presupuestos neoclásicos y la tradición teatral barroca o, en sus palabras, «conciliar en los puntos esenciales nuestro teatro y el gusto de los eruditos». Es evidente que no lo consiguió, ni tampoco sus traducciones fueron verdaderamente modélicas.

2. En ocasiones excepcionales esos presupuestos son de carácter religioso como en *Eufemia* de Baculard d'Arnaud, traducida en 1775 por el dominico cordobés Juan Navarro para «hacer ver del modo más patético cómo la gracia vencedora triunfa de la más dominante pasión del corazón humano». Pero esta actitud -que no impidió que fuera sorprendentemente prohibida en 1796, según Coe 1935: 92- fue muy poco frecuente en una Iglesia dieciochesca tan reacia a la tragedia como al teatro en general.

3. Durante la primera mitad del siglo son muy escasas las traducciones de tragedias francesas, de la misma manera que tampoco se escriben originales de dicho género hasta que en 1750 publicó su primera tragedia Agustín Montiano y Luyando. Sin embargo, hay alguna excepción relativamente destacada como la traducción hacia 1731 de *Cinna*, de Corneille, por Francisco Pizarro Piccolomini, marqués de San Juan.

4. Lafarga (1986) afirma que las traducciones no están vinculadas exclusivamente a los intentos de reforma emprendidos en el siglo XVIII y principios del XIX y que las obras traducidas no responden necesariamente a una tendencia clasicista o a un intento de aclimatar en España formas dramáticas francesas. Ambas conclusiones se pueden aplicar a las tragedias traducidas, aunque tal vez en menor medida que a otros géneros.

tamente teatrales -en su sentido comercial-, escritas por individuos a veces poco preparados y que son ajenas a cualquier preocupación de tipo ideológico o cultural. Esta actitud, mucho más extendida a finales de siglo, la podemos ejemplificar en la «traducción» de la *Andrómaca* de Racine a cargo de Pedro de Silva, convertida de hecho en una disparatada comedia heroica que obtuvo un notable éxito de público.

Por lo tanto, cabe hacer esta primera distinción, que en la mayoría de los casos tendrá consecuencias en la selección del original objeto de traducción, en la actitud del traductor y en la inserción de su texto en el marco del teatro español de la época.

No obstante, antes de analizar las obras concretas cabe señalar que el estudio de las traducciones de tragedias francesas debe tener en cuenta diversas circunstancias propias de la traducción teatral durante el siglo XVIII y de la tragedia como género. Gracias a catálogos como los de F. Lafarga, hoy tenemos una lista fiable de las obras traducidas, con la indicación del autor, el título original y el traductor (véase Lafarga 1983-1988). Sin embargo, esa información complementaria ha debido ser recabada casi siempre consultando fuentes ajenas a los textos editados. En los mismos no es frecuente la presencia de estos datos y, a veces, ni siquiera se dice que sea una traducción. Esta circunstancia se da en buena parte del teatro traducido, pero resulta más llamativa en el caso de un género como la tragedia, que se supone destinado a un público más culto y, por lo tanto, tal vez preocupado por conocer los datos del texto original. Mera suposición, por lo menos a tenor de lo observado en buena parte de las ediciones, si exceptuamos aquellas que por su elevada calidad no sólo incluyen dichos datos, sino también prólogos donde los traductores explican y justifican la tarea realizada. Sólo en los últimos años de los aquí analizados empieza a ser más frecuente la indicación de dichos datos, que en muy pocas ocasiones son citados en los anuncios periodísticos de las correspondientes representaciones. No conozco testimonios explícitos, aunque supongo que en las representaciones dadas en los palacios de la aristocracia o en círculos como el de Pablo de Olavide estos datos eran conocidos por el selecto público. Pero el lector de las ediciones y, sobre todo, el espectador medio que asistía a una representación pública ignoraban a menudo la procedencia de la obra, tal y como sucedía con otros géneros más populares.

No obstante, el conocimiento de dichos datos a veces no soluciona definitivamente el problema de la autoría. Así sucede en los casos donde es difícil delimitar lo original y lo traducido, la creación propia y las fuentes ajenas utilizadas. Para solucionarlos no hay ninguna norma y la tragedia como género no es una excepción. Como ejemplo podemos citar *Elvina y Perci* (1803), de José M^a de Carnerero, considerada por varios autores como traducción, a través del francés, de *Percy* (1777) de Hannah Moore. En esta obra, más cercana a la comedia sentimental que a la tragedia clásica, la consulta del prólogo resuelve el caso, pues Carnerero declara que «resolví la composición de una Tragedia original, en lo que

toca al plan, a su general condición, a los caracteres, a las situaciones, y aun a su moralidad» (p. VI). Sin embargo, también indica que conoció el asunto del drama de Moore a través de unos *Diarios Enciclopédicos de Francia*. Un asunto que, según el propio Carnerero, se convirtió en un mero punto de partida convenientemente desarrollado con una impronta original. Su meticulosidad, extraña por entonces, a la hora de explicar la génesis de la obra nos clarifica este caso, pero otros muchos permanecen en la duda y el concepto de autoría, tan peculiar en el siglo XVIII, queda oscuro cuando es casi imposible distinguir las fuentes -a veces anónimas- de la labor original. Así en parte ocurre también en *La Estuarda*, de María Martínez Abelló, tragedia que debemos considerar como original, a pesar de las fuentes -de carácter histórico- utilizadas por la autora (véase Lafarga 1983-1988: I, nº 256). Lo importante, no obstante, para los buenos autores de aquella época es la coherencia del resultado final.

Un problema común a las traducciones, que también se deriva de la falta de datos, es la imposibilidad de determinar en ocasiones la versión de la obra traducida que se representa cuando, lógicamente, hay más de una. Esta circunstancia se da en varias tragedias francesas, con el agravante de que a veces una de las versiones pertenece a otro género teatral, lo cual es posible si recordamos la extrema libertad con que actuaban algunos traductores. Una tragedia como la *Andrómaca* de Racine se convierte en un melodrama trágico a manos de Luciano F. Comella, sin que podamos establecer una neta diferenciación entre lo que sería una traducción y una adaptación libre. Los datos recopilados nos indican que en autores como Racine el éxito de público solía acompañar a las versiones más alejadas del original (véase Tolivar 1988), pero resulta difícil distinguir las si sólo tenemos los datos aportados por la prensa, que rara vez entra en este tipo de cuestiones que, como es lógico, tampoco interesarían demasiado a los lectores y futuros espectadores.⁵

Esta general ausencia de datos tiene evidentes repercusiones desde el momento en que el espectador medio acudía a la representación de una tragedia, no de una tragedia francesa. No hay, en la mayoría de los casos, unas expectativas diferenciadas que quepa relacionar con la nacionalidad de la obra y, por lo tanto, resulta difícil hablar de una demanda específica, la cual sí se percibe en otros géneros más populares como la comedia sentimental. Por otra parte, al leer los textos observamos que se tiende a anular los rasgos que evidencian la procedencia francesa del original. No sólo los nombres de personajes y lugares, sino también otros elementos argumentales y temáticos. El resultado es una connaturalización

5. Si repasamos, por ejemplo, las carteleras de Madrid y Barcelona reconstruidas por Coe 1935 y Suero 1987-1990 a partir de las informaciones aparecidas en la prensa, observaremos que rara vez se indica que la obra sea una traducción y todavía es más extraordinaria la aparición del nombre del autor, lo cual está en consonancia con el escaso interés que tales datos tendrían para el lector.

menor que en otros géneros teatrales (véase Urzainqui 1991: 633), pero frecuente en estas tragedias, observadas como tales -independientemente de su nacionalidad- por la mayoría de los espectadores.

Otro problema con el cual tropezamos es el criterio del traductor a la hora de enfrentarse a la tragedia francesa. Al igual que en el resto de los géneros, no cabe hacer una generalización. Hay traducciones que respetan rigurosamente el original. Esta actitud es más frecuente en los traductores que buscan el desarrollo de este género clásico en el teatro español, sin por ello caer en la «servidumbre a los modelos galo-clásicos» que les atribuye -sin los necesarios matices- Francisco Ruiz Ramón (1992: 288). Suelen ser literatos destacados, vinculados con el reformismo neoclásico y buenos conocedores de unos originales que, a veces, podían servir de referencia para sus propias creaciones. Tal vez la solución ideal para un problema debatido incluso por autores tan aparentemente ajenos al tema como Feijoo sea la de, entre otros, Antonio Caballero y Góngora, canónigo de la catedral de Córdoba, quien en la aprobación de la *Eufemia* (1775) indica que el traductor

ha sabido triunfar de las muchas y complicadas dificultades, que ocurren en una traducción de esta naturaleza, y sin faltar a la sujeción que debe al original, lo ha traducido a nuestra lengua tan felizmente, y con tanta libertad, que en muchos pasajes parece producción propia la que es mera traducción.⁶

Desideratum fácil de enunciar, pero difícil de conseguir con ese equilibrio entre respeto al original e inserción en los moldes propios del teatro español.

Sin embargo, hay traducciones que alteran parcial o completamente el original. Entre las primeras hay ejemplos aislados como el de José Joaquín de Mora, el cual justifica en una nota previa los cambios introducidos en su traducción de *Nino II*, de Brifaut. Las razones son las críticas publicadas en Francia tras su estreno, el gusto del público español y, sobre todo, la personalidad de Isidoro Máiquez, para quien adapta el personaje principal. Pero esta interesante justificación no es usual y sólo la encontraremos en traductores de la altura de José Joaquín de Mora. Otras traducciones no sólo cambian los nombres y diversos datos circunstanciales, sino que alejan la obra de los límites de lo considerado como una tragedia. Un ejemplo es *El imperio de las costumbres* (s. a.), basada en la homónima tragedia de Lemierre y convertida por Zavala y Zamora en una comedia, tal y como se indica en el mismo subtítulo, tan alejada del género trágico

6. Antonio de Saviñón en el prólogo a su traducción de *La muerte de Abel* (1803), basada en una obra original de Gabriel Legouvé, también se plantea la disyuntiva entre el debido respeto al texto y la necesidad de insertarlo en el lenguaje teatral español y afirma que el ideal sería que del traductor se dijera: «No la ha traducido, pero tampoco la ha estropeado» (p. 9).

como las decoraciones chinescas y las pagodas de sus decorados. En las últimas décadas del siglo es relativamente frecuente encontrar comedias heroicas que, en un principio, fueron tragedias. Los traductores en estos casos suelen estar vinculados con las compañías teatrales y buscan, ante todo, el éxito de público, lo cual casi siempre está reñido con la sujeción al molde clásico de la tragedia.

En términos generales, y con notables excepciones, hay una escasa preocupación por señalar el origen de la tragedia traducida, por diferenciarla de lo que sería una obra completamente española. Esta circunstancia no sorprende en el marco de la práctica habitual de la traducción dieciochesca, pero nos llama la atención que se produzca sin cambios significativos en un género que se supone más selecto y culto.

Las representaciones de las tragedias francesas sufrieron también, por otra parte, las dificultades que casi imposibilitaron un correcto desarrollo de la tragedia española. Si recordamos las alarmadas opiniones de los reformistas neoclásicos ante las prácticas habituales en el teatro, pronto comprenderemos que las mismas afectaron de modo especial a un género tan complejo como el de la tragedia. La falta de preparación profesional y cultural de las compañías, la premura de las puestas en escena, la nula preocupación por la propiedad del vestuario y de la ambientación, la combinación dentro de una misma representación de tragedias con obritas de carácter cómico, bailes, seguidillas, sainetes..., provocaron la indignación de unos reformistas conscientes de la complejidad intrínseca de un género como la tragedia, que requería unas condiciones de trabajo casi imposibles en el teatro español público de la época. Si exceptuamos las representaciones en salones particulares, a menudo realizadas por compañías profesionales y mejor preparadas para la ocasión, las tragedias francesas sufrieron los mismos problemas. Es posible que el traductor fuera respetuoso con el original, pero eso no garantizaba nada. La última palabra la tenían unas compañías que, ante la indiferencia del público, no dudaban a la hora de alterar los textos, suprimir parte de los mismos, representarlos como si se tratara de una comedia y, lo que resulta más llamativo desde nuestra perspectiva, combinarlos con las más populares obritas deshaciendo el posible efecto catártico que se supone propio de la tragedia. Si las continuas intervenciones de los apuntadores no rompían la sublimidad y regularidad propias del verso trágico, la compasión y el terror aristotélicos quedaban anulados al final de la representación por unos bailes en los cuales, ahí sí, a veces se distinguía entre lo español y lo francés. Ver, por ejemplo, al Agamenón de Lemercier bailando «seguidillas manchegas a cuatro» en un teatro barcelonés lo explica todo.

Otro problema habitual en todo tipo de traducciones teatrales es la dificultad para establecer el corpus del género atendiendo a las indicaciones de las ediciones, catálogos o carteleras periodísticas de la época. Si nos ceñimos a estas últimas, son relativamente frecuentes los errores motivados por la adscripción de una obra a otro género. Es necesario leer los textos para tener una seguridad

mínima, pero siempre cabe la duda de que esos errores no sean tales, sino el fruto de una evolución del canon genérico. En el caso de la tragedia esta situación se da en relación con la comedia heroica -las menos- y la comedia sentimental, sobre todo a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Si repasamos las carteleras de Madrid y Barcelona de aquellos años, observaremos que algunas traducciones de comedias sentimentales son presentadas como tragedias. ¿Sólo un error? Tal vez sí, pero también cabe plantearse que el concepto de lo trágico se haya identificado con lo abordado por un género que pronto entró en competencia con la tragedia clásica, obteniendo además un éxito mucho más notable. Por lo tanto, para establecer el corpus hay que hacer una depuración, pero no sólo de errores derivados de la desinformación.

Al igual que en otros aspectos antes señalados, tampoco encontramos homogeneidad en el tiempo transcurrido entre la redacción del original y su traducción al español. Dejando aparte los clásicos del siglo XVII, hay gran variedad desde las obras que tardan varias décadas hasta las que se traducen con una prontitud a veces sorprendente. Este último caso se da más entre las tragedias de finales del siglo XVIII, época en la que se incrementa el número de traducciones, aunque también se desvirtúa la pureza como obras trágicas de lo traducido. En cuanto al número de ediciones, casi todo depende del eco obtenido en los teatros. Las tragedias traducidas en los años sesenta y setenta a iniciativa de Pablo de Olavide y del conde de Aranda sólo cuentan con una edición -y no siempre- como es lógico teniendo en cuenta sus destinatarios, mientras que las de finales de siglo a veces cuentan con varias ediciones y más de una traducción, sobre todo cuando -aunque sea poco frecuente- se convierten en obras de repertorio de las compañías que actuaban en Barcelona y Madrid.

Una dificultad inherente a toda traducción es la de un lenguaje poético siempre complejo para pasarlo a otro idioma. Esta circunstancia la percibimos con frecuencia en las tragedias traducidas, muchas de ellas fruto más de las buenas intenciones del traductor que de sus facultades poéticas.⁷ Soluciones como la de Juan de Trigueros que convirtió en prosa castellana los versos del *Britannicus* de Racine o la de Tomás Bertrán y Soler con *Le fanatisme* de Voltaire no resultan descabelladas, pero iban en contra de las convenciones del género. La necesidad de respetar una métrica a menudo compleja, aparte de la pericia del traductor, dificultó la posibilidad de que la obra traducida tuviera una viabilidad en la escena. No cabe generalizar en este apartado, pero los resultados suelen ser pobres y ahí tal vez estribe una de las razones de la poca aceptación de la tragedia,

7. El traductor, a veces, reconocía sus limitaciones. Un caso ejemplar es el coronel de infantería José M^a Calderón de la Barca quien, a pesar de sus apellidos, sólo dio un par de piezas, y aun traducciones. En la advertencia de la de *La vengeance* de Letourneur (1785), aparte de señalar como tantos otros las dificultades de toda traducción, reconoce que a menudo se «veía en la dura precisión de sacrificar el sentido de las palabras a la cadencia»: el resultado es un texto sin valor literario.

convertida en un auténtico galimatías poético en manos de algunos traductores incapaces de conseguir la necesaria fluidez expresiva. Esta circunstancia general provoca una recurrente y un tanto tónica queja por la mala calidad de los textos de nuestros traductores, quienes a menudo fueron culpados de la decadencia o pérdida del «castizo lenguaje» de los grandes autores del siglo XVII. Comentarios como el de Carnerero en el prólogo de su *Elvina y Percy* (1803):

al nervio y pureza de nuestros buenos Autores ha venido a suceder la mezquinidad, la pobreza y la falta entera de la Poesía, quiero decir, del estilo peculiar suyo, de su energía, de su elevación, y de su nobleza ya extinguida casi por tanto Traductor prosista y malo,

se extienden a diferentes géneros, pero tendrían una aplicación peculiar en una tragedia siempre más exigente y compleja en este apartado.

Antes de entrar en el análisis de las obras traducidas, también conviene relativizar algunas ideas que se repiten con frecuencia en los manuales a la hora de comentar la traducción de tragedias. Se ha presentado esta actividad como un deseo de facilitar al público aristocrático un teatro adecuado para su estamento y capaz de proporcionarle unos modelos morales, éticos e ideológicos positivos, ajenos a los de un teatro popular totalmente improcedente o a los de una comedia barroca que entraba en colisión con la nueva mentalidad dieciochesca. Podemos estar de acuerdo con esta justificación, pero cabe plantearse si lo buscado era una tragedia neoclásica y de orientación ideológica ilustrada o simplemente un teatro culto y selecto.⁸ Es indudable que la regularidad neoclásica de la tragedia favorecía la utilización del género como vehículo de expresión ideológica. Y así se hizo en numerosos casos con distintas orientaciones dentro del espectro ideológico de la época. Pero, en términos generales, se percibe más esta intencionalidad en las tragedias españolas que en las traducciones. No hace falta citar los casos de las obras de García de la Huerta, Jovellanos, Cienfuegos o Quintana, entre otros, para comprobar que no encontramos esa intencionalidad en las obras francesas traducidas, al menos en la misma medida. Hay algunas excepciones notables, pero en la mayoría de los casos se intenta aportar un teatro culto y digno del público al que va destinado; un teatro decoroso por encima de que sea una verdadera tragedia y, por supuesto, por encima de que transmita unos determinados componentes ideológicos.

8. Saviñón es uno de los pocos traductores que justifica su trabajo y en el ya citado prólogo a su versión de *La muerte de Abel* indica las razones que convierten a una tragedia en «sublime» y, por lo tanto, en digna de ser traducida. Razones estrictamente literarias en las que el componente ideológico no aparece. La tardía fecha de 1803 podría justificar, en parte, este criterio, el cual sin embargo es, en mi opinión, el más corriente entre los traductores «cultos» (véase BÉLORGEY 1985a).

Como consecuencia de lo arriba indicado, hemos encontrado pocas obras censuradas. El caso de Voltaire debemos dejarlo aparte, pues la prohibición de sus obras dictada en 1762 -no siempre cumplida con rigor- es de carácter general, incluyendo lógicamente unas tragedias que en sí mismas -y a pesar de algunas opiniones contrarias (véase Bélorgey 1987) -sólo en algunos casos contienen elementos dignos de centrar la atención de los censores. Y, como ejemplo de la escasa utilización de la tragedia francesa como vehículo de expresión ideológica, podemos recordar que durante el trienio constitucional (1820-1823) en Barcelona se pusieron en escena con un relativo éxito, y con intención claramente política, varias tragedias de Quintana, Cienfuegos y Martínez de la Rosa. Menos eco obtuvo Alfieri -a pesar de que se le comparara con Quintana y de que ya había sido representado en el Cádiz de 1812-, y todavía menos las representaciones del jacobino Chénier (*Cayo Graco*, antes prohibida) y Voltaire (*La muerte de César*), quienes habían obtenido más éxito con obras ajenas a una explícita intención ideológica o política y repletas de la «sensibilidad» y ternura de, por ejemplo, *El duque de Pentiebre*. Por otra parte, obras atractivas, muy ligadas al peculiar momento histórico del trienio liberal y de indudable mérito como *Juan de Calás*, también de Chénier, traducida por Dionisio Solís, se salen por completo de los moldes de la tragedia clásica, la cual ya poco podía aportar.

La relativa debilidad de la tragedia en España está relacionada con la escasez de un público culto. Más allá de unos círculos culturales muy restringidos, este género nunca gozó del suficiente apoyo entre los espectadores. De ahí que muchas de las traducciones se realizaran a instancias de personalidades e instituciones ajenas al mundo teatral. Pero esta política de intentar, casi por obligación, imponer el género fracasó, aunque no de forma total. Nadie puso en duda la calidad de Racine -siempre preferido a Corneille, según explica René Andioc, como ya lo hiciera Leandro Fernández de Moratín-,⁹ o la fuerza de algunas de las tragedias de Voltaire, De Belloy, Lemercier y otros. Pero pronto el marco de la tragedia clásica se quedó estrecho hasta para el restringido público al cual iba en principio destinada. Más adelante comentaremos la competencia que le supuso la fuerte irrupción de la comedia sentimental, mucho más sensible al momento presente, con unas posibilidades dramáticas más factibles en aquel marco teatral y, salvo excepciones, sin romper necesariamente los límites de lo que podría considerarse un teatro culto y adecuado para los estamentos sociales más elevados. En cierta medida, se puede afirmar que cuando los intentos de Olavide, Aranda y otros cuajaron con un corpus interesante de tragedias traducidas, y originales, ya

9. A los testimonios ya estudiados por el hispanista francés sobre esta fundamental y significativa dualidad, habría que añadir el interesante texto de Moratín rescatado por Juan Carlos Rodríguez (1991) en su edición de la *Vida de Guillermo Shakespeare* y la traducción de *Hamlet* por el citado autor. Muchos de los comentarios de Moratín acerca del dramaturgo inglés son básicos para comprender la actitud de un clasicista español ante la tragedia y la admiración por los modelos franceses.

había pasado la época de este género, al menos en lo que se refiere a su aceptación por parte del público. Tuvo que transformarse en el sentido de una evolución bien ejemplificada en el caso español por Cienfuegos y Quintana, pero en ese camino fue perdiendo sus señas de identidad como género clásico y las traducciones cada vez se parecían más a las de otros géneros limítrofes.

Otra razón que puede justificar, en parte, el poco eco obtenido por la tragedia en general, y por las francesas en particular, es la monotonía y rápida tipificación de los argumentos y sus personajes. Este rasgo no es privativo del género, pero resulta indudable que frente a la capacidad de la comedia sentimental para adaptarse a unos nuevos personajes hasta ahora ausentes de la escena, para motivar al espectador presentando dramas más cercanos y de forma más intensa, la tragedia pronto agotó al público con sus rígidos héroes del mundo clásico, siempre preocupados por disputas en torno al poder -sin entrar en lo que sería una discusión sobre la razón de Estado-, traiciones perversas por parte de los más malvados y odiosos consejeros, enormes venganzas y ambiciones tan imposibles como los amores, que acaban en llantos inconsolables o con los consabidos puñales que al final resuelven la situación con una convencional vuelta al orden; todo ello cercano al límite de la parodia del propio género. No creo que las traducciones de obras francesas sirvieran para ampliar sustancialmente la galería de personajes y tramas argumentales. El marco en el cual se desenvolvían era muy rígido y resulta significativo que el éxito, dentro de unos límites, acompañara normalmente a las que -como *Blanca y Montcasin*, de Arnault- se alejaban del mundo clásico con sus sempiternos héroes, pronto fosilizados y carentes de interés para el espectador medio, para buscarlos en un contacto más próximo que acabará remitiéndonos al drama romántico.

¿Tuvo efectos positivos la traducción de tragedias francesas? Desde el punto de vista de los reformistas neoclásicos, esta actividad se encuentra justificada, aunque su incidencia real en el teatro español es, en mi opinión, escasa. La arriba indicada carencia de un corpus teatral digno para un público selecto podía justificar esta actividad traductora -innovadora en un primer momento-, pero las obras que se representaron apenas tuvieron eco en unos autores españoles que, dentro de la tragedia, triunfaron cuando buscaron sus vías propias. Temática y formalmente la tragedia neoclásica española -la que triunfó- está más vinculada con la tradición teatral propia que con estas traducciones. A pesar de que las influencias más o menos lejanas son inevitables, no encuentro ningún rasgo que explicita esa influencia de unas traducciones que, en el mejor de los casos, sirvieron de modelo de construcción dramática,

por lo sublime y grande de la acción; por la invención, unidad y conducta del plan; por lo fuerte y patético de las situaciones; por la energía y contraste de los

caracteres; por lo terrible de la catástrofe y por la grandeza y majestad del espectáculo,

según Antonio Saviñón en el ya citado prólogo a su brillante traducción de *La mort d'Abel*, de Gabriel Legouvé.

Otras muchas tragedias sólo contribuyeron a incrementar un corpus genérico sin añadir nada especialmente significativo o peculiar. Incluso, a veces, nos sorprende que los traductores tuvieran conocimiento de originales tan anodinos. No se traducían lo mejor, lo más nuevo o lo diferente, sino más bien lo que se acercaba a lo ya conocido, sobre todo en la última época. El resultado es una suma de obras hoy olvidadas y que en bastantes casos apenas merecen ser rescatadas más allá de la constatación de su existencia.

Análisis de las obras

Intentar dar cuenta de todas las tragedias francesas traducidas es imposible, e innecesario, en el marco de este volumen. Considero más interesante agruparlas en grandes apartados para subrayar los aspectos que puedan resultar significativos. El primero de estos apartados estará dedicado a las tragedias traducidas gracias al impulso de Pablo de Olavide y el conde de Aranda. Ambos personajes llevaron a cabo iniciativas paralelas que, dentro de los cauces más propios de una política cultural ilustrada, tuvieron notable incidencia en varios géneros, entre ellos la tragedia. Posteriormente, dedicaremos dos apartados a las figuras más destacadas de la tragedia francesa, Corneille y Racine. Ninguno de ellos, pero sobre todo el primero, tuvo el eco adecuado en unos traductores cuyo criterio de selección a menudo no coincide con las valoraciones que ha hecho la crítica literaria posterior. No obstante, tuvieron una importante y ya analizada presencia en el teatro español del siglo XVIII. Voltaire es un autor tremendamente polémico cuyas tragedias no podían quedar ajenas a las dificultades que tuvo toda su obra para introducirse en España. Sin embargo, se leyeron, se tradujeron y - con problemas y a escondidas, relativamente- se representaron, aunque no siempre con versiones ajustadas al original. A él le dedicaremos el cuarto apartado, que dará paso a un último de carácter heterogéneo que recogerá algunas de las muchas traducciones que se hicieron a finales de siglo y principios del XIX. Destacaremos aquellas que mayor éxito de público obtuvieron, observando al mismo tiempo que dicho eco entre los espectadores se debía a razones que, en realidad, ya las alejaban de un concepto de tragedia clásica prácticamente agotado

por entonces. Razones que, en su nivel más prosaico, incluso afectaban a las escasas representaciones de autores como Racine y Voltaire.¹⁰

El círculo de Pablo de Olavide y la política teatral del conde de Aranda

Las traducciones de las tragedias francesas en pocas ocasiones se realizaron como respuesta a una demanda efectiva del público. Sólo a finales del siglo, y con obras ya más cercanas a otros géneros que a la fórmula clásica de la tragedia, encontramos traductores que realizan su labor buscando satisfacer al público. Por lo tanto, esa labor a menudo tuvo que ser impulsada desde sectores relativamente ajenos a lo teatral. Dentro de la política cultural de la Ilustración es lógica la preocupación por la carencia de un repertorio de tragedias, género considerado como el más adecuado para el público aristocrático. Una carencia basada en la tradicional debilidad de la fórmula clásica de dicho género en España y, además, en la imposibilidad de que el teatro público de la época pudiera impulsar unas traducciones sin perspectivas de ser estrenadas. Como solución, el conde de Aranda desde el Consejo de Castilla y Olavide desde los destacados cargos que ocupó en Madrid y Sevilla impulsaron las traducciones de tragedias durante las décadas de los sesenta y setenta para crear un repertorio, destinado a veces al Teatro de los Reales Sitios o a las representaciones particulares en destacadas casas de la nobleza (véase Aguilar Piñal 1974 y Fernández 1990). Una parte considerable de las obras aquí estudiadas -algunas de ellas escritas por el propio Olavide, la mayoría entre 1764 y 1766, traductor de Racine (*Mitbridates*, *Fedra*), Voltaire (*Zayda*, *Merope*, *Olimpia*), De Belloy (*Celmira*), Lemierre (*Hípermenestra*) y otros- son frutos de estas iniciativas, que como en tantos otros aspectos del teatro clasicista del siglo XVIII ejemplifican la necesidad de acudir al apoyo desde arriba ante el desinterés general del público.

Los resultados de estas iniciativas son desiguales. Por una parte, es cierto que las traducciones se encargaron a autores bien preparados. En el círculo sevillano de Olavide debemos destacar a Miguel Maestre, Jovellanos y al prolífico Cándido M^a Trigueros, el cual combinó las traducciones con las refundiciones al gusto neoclásico (véase Aguilar Piñal 1987: 178-196). Todos ellos realizaron una labor por encima del nivel habitual. Recordemos que estas traducciones coinciden

10. Lucio Izquierdo indica que la tragedia de Racine, según la traducción de Llaguno, *Athalía o la descendencia de la estirpe de David por el infante Joás* se puso en la escena valenciana en 1802. La prensa anunció al público como elemento llamativo «los vistosos trages, los coros y todo el aparato teatral». En ese mismo año, y también en Valencia, se lleva a las tablas la tragedia de Voltaire *Semíramis, reina de Babilonia*. La prensa comunica que «será exornada con todo teatro, y una primorosa música en sus intervalos» (véase Izquierdo 1989). Ejemplos como los anteriores de interferencias de prácticas habituales en otros géneros más populares son muy frecuentes y nos indican algo tan obvio como que, ni en los casos de autores como los citados, lo representado distaba de ser una tragedia clásica, por lo menos en lo que respecta a la recepción del público.

cronológicamente con algunas de las primeras tragedias neoclásicas españolas y que, como es obvio, los textos franceses pudieron servir hasta cierto punto -bastante relativo- como modelos formales para los autores nacionales. También es indudable que contribuyeron a crear un gusto por el teatro culto en unos sectores cuyo nivel cultural no siempre estaba en consonancia con el social. Pero este necesario apoyo resultaba insuficiente para que el género pudiera incorporarse al teatro público. No es un problema específico de las tragedias francesas, sino de una actividad teatral y un público que casi hacían inviable el género en nuestros escenarios. Para conseguirlo la tragedia tuvo que renunciar a bastantes de los rasgos que la definen como clásica, acercarse a otros géneros, pero esa línea ya poco tenía que ver con lo propuesto por gente como Aranda y Olavide.

Las traducciones de las tragedias de Racine

Las traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII han sido brillantemente analizadas por Ana Cristina Tolivar Alas en diferentes trabajos.¹¹ La mayoría de las tragedias del más clásico de los dramaturgos franceses fueron traducidas, aunque con desigual suerte. *La Thébaïde ou les frères ennemis* cuenta con una traducción anónima, manuscrita, en prosa y que puede fecharse hacia mediados de siglo. *Esther* fue imitada en 1763 por José López de Sedano en su *Jabel*, pero hay tres traducciones posteriores, una de ellas escrita hacia finales de siglo por el jesuita José Petisco con el título *La inocencia triunfante* (inédita) y otras dos anónimas y fechables hacia 1796. Tolivar las atribuye a Comella, la impresa con un texto de mala calidad y con notables libertades respecto al original, y a Pedro Bazán de Mendoza o a Félix Enciso Castrillón la manuscrita. *Athalie* fue brillantemente traducida en 1754 con un sustancioso prólogo por Eugenio de Llaguno y Amírola. La seriedad del trabajo le deparó elogios de, entre otros, Ignacio de Luzán. Sin embargo, su estreno en un teatro público de Madrid no fue posible hasta 1804. Hacia 1788, se escribe una versión casi literal de la misma obra que, según Tolivar, es atribuible a Garchitorena. *Mithridate* sólo cuenta con una traducción, la de Pablo de Olavide, escrita hacia 1766. *Iphigénie* fue adaptada al gusto de la comedia barroca, con notable libertad, por José de Cañizares en 1716 - a pesar de las críticas, fue muy representada-, por Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina Sidonia, en 1768 con relativa fidelidad y destinada a representaciones en casas particulares y por Cándido M^a Trigueros en 1788, en una versión «corregida» basada en una anterior probablemente de Jovellanos. *Phèdre* fue traducida por Pedro de Silva y Pablo de Olavide, pero también tuvo imitaciones por parte de

11. Es autora de una tesis doctoral, inédita, sobre *Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII* (Universidad de Oviedo, 1984). Véanse sus distintos trabajos en la bibliografía, así como Qualia 1939a.

Cándido M^a Trigueros y hasta una versión musical representada en 1792. De *Britannicus* contamos con una voluntariosa -a pesar del elogio de Luzán- primera traducción, en prosa y relativamente fiel al original, escrita por Juan de Trigueros en 1752 y destinada a representaciones en casas particulares, la cual fue adaptada libremente -hasta el punto de ser rechazada por la Junta de Reforma- por Tomás Sebastián y Latre en 1764. De *Bérénice* existe una versión, inédita, de José Viera y Clavijo, fechada en 1807. Por último, *Andromaque* -tal vez la más representada- fue traducida en 1759 por Margarita Hickey, por Clavijo y Fajardo -sin localizar- y por Manuel M^a de Arjona ya en el siglo XIX. Pedro de Silva («José Cumplido»), Tadeo Moreno González y Luciano F. Comella escribieron adaptaciones que más adelante comentaremos y Nicasio Álvarez Cienfuegos se inspiró vagamente en esta tragedia para escribir su *Zoraida*, que tuvo numerosas representaciones. Sólo quedaron sin traducir *Alexandre le Grand* y *Bajazet*, lo cual demuestra un notable interés por las tragedias de Racine que, sin embargo, no tuvo siempre frutos positivos.

En cuanto a la recepción de estas tragedias, las críticas cuando se representaron en teatros públicos no fueron demasiado favorables, sobre todo a causa del inadecuado tratamiento dado por las compañías. Esta situación mejoró en los últimos años del siglo, cuando los actores se preocuparon de imitar la sobriedad y estilo de los «tragédiens» franceses. No obstante, los mayores éxitos de público corresponden a las adaptaciones menos respetuosas. En esta línea destaca la *Andrómaca* de «José Cumplido», tan alejada del original que, como réplica, se editó en 1789 la relativamente fiel traducción de Margarita Hickey que fue escrita en 1759. Pedro de Silva, junto a traductores como Cañizares y Comella, tiene como objetivo primordial complacer al público y como secundario introducir el drama francés. Esta actitud le lleva a falsear el carácter de la obra raciniana con importantes cambios en el argumento y la utilización de una variedad de metros que nos recuerda al barroco teatral. El resultado es una versión que no guarda ninguna relación con la tragedia y, mucho menos, con su formulación clásica al estilo de Racine. El intrincado argumento nos lleva a un desenlace feliz y conciliador, propio -como el resto de la obra- de una comedia heroica destinada a satisfacer al público mayoritario. Objetivo cumplido a tenor del número de representaciones, aunque fuera la «primera Tragedia» escrita por el «Autor», como se indica en el último parlamento del texto. ¿Quién era el «autor»? Evidentemente, no se trata de Racine y si el término, en esta ocasión, se refiere al poeta que hace la traducción, revela que el mismo se considera como creador total de la obra. Estaríamos, pues, ante un caso que evidencia la facilidad para utilizar títulos ajenos, inspirarse en ellos con absoluta libertad y transformar la obra en otra de un género distinto, aunque se mantenga la denominación del original.

En 1788, según consta en los manuscritos conservados, Tadeo o Teodoro Moreno González escribió el «borrador» de una adaptación muy libre, y endeble, en tres actos y romance endecasílabo que tituló *La viuda constante. El Axtianacte*

y que viene a ser una fusión de *Andromaque* e *Iphigénie*. Luciano F. Comella convirtió la primera de estas tragedias de Racine en un melodrama trágico; sin embargo resulta más fiel al espíritu original del texto francés. El popular dramaturgo catalán percibe que en un buen número de tragedias hay un melodrama en potencia. El proceso consiste básicamente en seleccionar lo fundamental y subrayarlo mediante la utilización de todos los efectismos hasta conseguir un alto grado de intensidad dramática. Lo primero implica eliminar gran parte del desarrollo argumental, pues se busca desde el principio una situación de climax para la cual se utiliza exclusivamente a los personajes centrales. Dicha situación es subrayada por un adecuado empleo de la música y un enfático histrionismo de los actores, según se indica en las acotaciones. El resultado dista de ser una tragedia, pero está más cercano al espíritu trágico que una versión como la de Silva. Y, por supuesto, agradó muchísimo al público que tanto aprecio mostró por las obras de Comella, un autor todavía insuficientemente valorado.

He prestado especial atención a las versiones de Silva y Comella para recalcar que el cambio de género no supone necesariamente un mayor alejamiento con respecto al texto original. Y, por otra parte, para observar que ese cambio a veces era recomendable para acercarse a un público como el de finales de siglo mucho más interesado por los melodramas que por las tragedias clásicas. Adaptadores de tan buen olfato como Comella lo percibieron y escribieron adaptaciones como la citada que son dignas. No obstante, la *Andrómaca* de Racine siguió interesando en su formulación original. Así lo demostró Manuel Bretón de los Herreros en 1825 con una traducción fiel, correcta y en la que percibimos la conciencia de estar trabajando con un material ajeno que ha de ser respetado como monumento literario, algo no demasiado frecuente entre los traductores dieciochescos.

Las traducciones de las tragedias de Corneille

Las traducciones de tragedias de Corneille son menos numerosas (véase Qualia 1933 y Coe 1933). La primera, y casi aislada por su cronología con respecto a las traducciones aquí comentadas, es *Cinna* que fue realizada hacia 1731 por Francisco Pizarro Piccolomini, marqués de San Juan. Esta misma tragedia, pero con el título de *El Paulino*, fue traducida con poca fortuna y «con todo el rigor del arte» por el presbítero Tomás de Añorbe y Corregel en 1740. La pretensión de este prolífico y muy criticado autor era demostrar la capacidad de los españoles para el género trágico. El resultado fue negativo y se acercó más a un entremés que a una verdadera tragedia clásica, según señalara Luis José Velázquez siguiendo a Agustín Montiano, reafirmara Eugenio Llaguno y Amírola, sentenciara Leandro Fernández de Moratín y justificara R. Andioc (véase Dowling 1992 y Andioc 1987: 325-326). Ambas fueron reeditadas, pero dadas las fechas es improbable que tuvieran una significativa incidencia en el teatro español de la época. En 1828

Dionisio Solís hizo una adaptación del *Horace* (1641) de Corneille con el título de *Camila*, tragedia que queda al margen del período aquí analizado (véase Gies 1991). La obra de Corneille más interesante y con mayor repercusión en España es *El Cid*, escrita en 1637 y refundida por Tomás García Suelto para su estreno madrileño de 1803, con reposiciones en 1811 y 1814.

Aunque Ana Seguela apunta la posibilidad de que hubiera traducciones anteriores, la de Tomás García Suelto es la primera de las que tenemos constancia (véase Corneille 1986: 40-46). Su joven autor carecía de una sólida experiencia en el campo de la traducción, pues sólo había publicado *El solterón y su criada* (1801), comedia de Collin d'Harleville. Sin embargo, no tuvo reparos para atreverse a corregir algunos aspectos de la tragedia corneliana, recibiendo por ello el aplauso de un Quintana que prefería esta versión a la de Guillén de Castro -*Las mocedades del Cid*- por eliminar «los conceptos falsos e hinchados en que a veces cae el estilo de Corneille», así como los fragmentos «en que el diálogo excesivo y la declamación [...] enfrían el interés de la acción».¹² El mismo Quintana reconoce algunos errores y descuidos en la versificación de García Suelto, pero su opinión apoya una postura en la que el traductor enmienda el original con un atrevimiento sólo comprensible en aquella época. El propio autor en la advertencia reconoce su «temeridad» por cambiar la localización geográfica de la obra, suprimir personajes que no contribuyen a la acción principal, eliminar los continuos cambios de escena, aligerar los diálogos más largos y utilizar versos de las comedias de Guillén de Castro y Diamante. El resultado es una versión más neoclásica, que no altera la acción principal de la tragedia de Corneille y que plantea un debate entre las obligaciones del honor y el deseo de amar situado, por su desarrollo y desenlace, en el más amplio marco del pensamiento ilustrado.

Esto último puede sorprender en un autor tan elogiado por García de la Huerta en su prólogo al *Theatro Hespagnol* (1785), donde opone la sublimidad y la riqueza de imaginación de Corneille a la «imbecilidad» de un Racine cuyo único mérito «consiste en lo que sudó y trabajó sus Tragedias».¹³ Andioc (1987: 316-321) ha puesto de relieve la base ideológica y estética de esta relación maniquea establecida entre los dos autores franceses. Relación que, mucho más matizada y con una valoración opuesta a la de García de la Huerta, hizo que el grupo neoclásico e ilustrado prefiriera las tragedias de Racine a las de Corneille. De ahí que muchas obras de este último que podrían haber resultado conflictivas, al igual que la *Raquel* del citado dramaturgo español, quedaran sin traducir o lo fueran con modificaciones como las de García Suelto.

12. Véase «Juicios críticos de M. J. Quintana. Del *Cid*, de Corneille» en Cueto 1952-1953: III, 188-191.

13. Sobre este polémico prólogo véase Ríos 1987a: 203-256.

Las tragedias de Voltaire y la censura

La obra de Voltaire puede ejemplificar las dificultades con la censura que tuvo una significativa parte de la literatura francesa. Es obvio que el perfil ideológico del célebre autor chocaba con los rígidos criterios de la censura eclesiástica y gubernativa. De ahí las distintas prohibiciones que afectaron a toda su producción desde 1762. Sin embargo, Voltaire tuvo una importante difusión en la España de las últimas décadas del siglo XVIII, a través de circuitos clandestinos o aprovechando los resquicios de una censura no siempre eficaz. Sus tragedias también comparten esta azarosa suerte, de tal manera que, a pesar de las prohibiciones de los textos originales, casi todas tuvieron traducciones a menudo impresas y, aunque poco numerosas, representaciones públicas.

La ocultación del nombre del autor original y el que las condenas inquisitoriales afectaran más a las ediciones francesas que a las traducciones son algunos datos que permiten comprender esa difusión. Pero también debemos añadir que los traductores no siempre fueron respetuosos con el sentido original de los textos y los «adaptaron» con frecuencia para facilitar su circulación por España o, simplemente, porque se sentían autorizados para modificar lo que no compartían. A pesar de que algunas tragedias resultan casi inocuas desde un punto de vista ideológico y que, en general, despertaran menos recelos que sus cuentos o textos filosóficos, los traductores españoles no dudaron a la hora de rectificar algunos aspectos conflictivos. Pero, repito, no sólo por una autocensura, sino también como fruto del convencimiento de hacer algo legítimo y necesario.

Las circunstancias concretas de estas modificaciones han sido descritas por Lafarga (1989a), el cual también aborda la totalidad de las traducciones y otros aspectos relacionados con la difusión de Voltaire en España. Tomando como referencia el capítulo dedicado a las obras dramáticas, observamos que las mismas alcanzaron un lugar preeminente entre las traducciones de piezas francesas, al mismo tiempo que por su número constituyen, entre los géneros cultivados por Voltaire, el de mayor difusión en España. Sus comedias y tragedias encontraron un amplio eco, siempre apagado por la dificultad en hacer explícito el nombre de un autor que tanta trascendencia tuvo en el teatro europeo del siglo XVIII.

La mayoría de las tragedias de Voltaire fueron traducidas y, a menudo, cuentan con más de una versión en castellano. Siguiendo los datos del catálogo de F. Lafarga, *Alzire* tuvo una primera traducción, hoy desaparecida, a manos de Margarita Hickey, quien probablemente tergiversó aspectos conflictivos del original -en esencia, una defensa del indio frente al hombre civilizado- a tenor de los documentos de la censura. En 1788 se publicó la traducción -no representada en teatros públicos- de Bernardo M^a de Calzada bajo el engañoso título de *El triunfo de la moral christiana*, tal vez para despistar a la censura, aunque también es cierto que el cambio de títulos no era infrecuente en la época. La traducción sigue de cerca el original, pero el estilo enfático de Calzada suaviza la dura crítica al

cristianismo y mantiene la dirigida contra la actuación de los conquistadores españoles, lo cual provocó un informe negativo de Jovellanos por considerarla una ofensa a España (véase Lafarga 1989a: 83-84 y Alvarez & Braun 1986). Con el título de *La Elmira* hay varias traducciones más -algunas publicadas en América- que se adentran en el siglo XIX hasta 1833, fecha de la titulada *Telasco o el Triunfo de la Fe*, probablemente obra de Antonio Gil y Zárate, que contiene un importante cambio en el desenlace para hacerlo más «satisfactorio» a «nuestras costumbres», según indica el traductor en el prólogo. Cambios, incluso más importantes, que ya estaban en las versiones anteriores, como la publicada en Valencia en 1820, probablemente de Antonio Valladares. En la misma, aparte de las modificaciones que alejan la obra de la fórmula clásica de la tragedia, se da un desenlace sólo comprensible desde los intereses españoles ya enfrentados con el cercano problema de la independencia de las colonias americanas.

Brutus, una crítica de la monarquía absoluta y una glorificación de las virtudes republicanas, tuvo una primera traducción -nada afortunada- publicada en 1758 en Amsterdam, obra de Benjamín García, que la convirtió en una comedia española propia del siglo XVII. Por el contrario, José Viera y Clavijo -tan excelente conocedor de la cultura francesa- escribió una fiel traducción bajo el título de *Junio Bruto*, que no llegó a editarse y representarse. Por último, y en unas fechas tan significativas como 1820 y 1822, se editó la traducción del conde de Teba ya escrita en 1805, el cual manifestó una explícita intención política reforzada y actualizada por el «corrector», B. F. C., en su dedicatoria «Al pueblo español».

Le fanatisme ou Mahomet le prophète es un duro ataque al fanatismo religioso, que Voltaire sustenta en unas relaciones sentimentales que buscan con eficacia la identificación del espectador. Hay una crítica conceptual del fanatismo, pero sin olvidar la eficacia dramática de unos resortes sentimentales y emotivos que permiten una representación como la sugerida en las acotaciones de la traducción de Francisco Rodríguez de Ledesma, tan cercanas a los moldes interpretativos propios de una comedia sentimental. Tuvo varias traducciones a cargo de Tomás de Iriarte -incompleta-, el citado Rodríguez de Ledesma, Dionisio Solís y Tomás Bertrán y Soler (ésta entrado ya el siglo XIX). La obra se llegó a representar en Madrid en 1795 y las traducciones suelen ser fieles al original.

Mélope tiene traducciones que a veces se han confundido con las de la tragedia de Maffei del mismo título. No obstante, es probable que el primer traductor fuera Pablo de Olavide -el gran admirador de Voltaire- y, ya en 1786, José Antonio Porcel escribió una solemne y ampulosa traducción que no altera sustancialmente el original, al igual que ocurriera con la de Miguel de Burgos publicada en 1815.

La mort de César fue traducida en 1785 por el jesuita Antonio Zacagnini para el teatro particular del duque de Híjar, pero la traducción más conocida y controvertida es la de Mariano Luis de Urquijo, publicada en 1791 junto a un

polémico «Discurso» del propio traductor. Su fidelidad al original no está acompañada por la inspiración poética de un autor que, como tantos reformistas teatrales de la época, no consiguió llevar su obra a los escenarios públicos, pues -según Cadalso- era «un puro sistema de regicidio» (cit. por Andioc 1987: 388). Sí lo consiguió Francisco Altés, autor de una nueva traducción publicada y representada en Barcelona en 1823, todavía dentro del trienio constitucional.

Olympie fue traducida, bajo el título de *Casandro y Olimpia*, por Olavide y *L'orphelin de la Chine* por Tomás de Iriarte para el Teatro de los Reales Sitios hacia 1768-1770. En ambos casos se trata de traducciones correctas y fieles como frutos del intento de aclimatar el género en España e incrementar el corpus de obras destinadas a circuitos muy específicos y selectos.

Sémiramis tuvo un tratamiento muy contradictorio en el teatro español. Frente a una fiel traducción -probablemente de José Clavijo y Fajardo y destinada al Teatro de los Reales Sitios-, nos encontramos con la adaptación libre de Zavala y Zamora que triunfó en los escenarios madrileños de 1793. En esta última no queda casi nada del original, ni siquiera el concepto de tragedia, y su sorprendente espectacularidad basada en la profusa utilización del aparato escénico demuestra el deseo de adaptarse a las expectativas de un público poco o nada aficionado a las tragedias y que, por supuesto, ignoraba por completo que el prolífico Zavala se hubiera inspirado en Voltaire (véase Carnero 1989).

Sophonisbe tuvo muy escaso eco en España, mientras que *Tancrède*, aunque contó con cuatro traducciones ajustadas al original y algunas representaciones en teatros públicos, tampoco interesó demasiado, salvo a la Inquisición con motivo del proceso abierto a Bernardo de Iriarte en 1774. Su traducción fue publicada en 1765, tan sólo cuatro años después del original, y es un excelente trabajo que da cuenta de una tragedia que reúne todos los requisitos del género, aunque sin la intencionalidad ideológica que, a veces con exceso, se suele atribuir a todas las obras de Voltaire.

La tragedia más traducida y representada es *Zaire* (véase Lafarga 1977b y 1989a: 113-122), cuya primera versión corresponde a Margarita Hickey, íntima amiga de García de la Huerta, el cual también la tradujo titulándola *La Fe triunfante del Amor y Cetro* (véase Ríos 1987: 164-174). Otros traductores de la obra fueron en 1765 «Juan Francisco del Postigo» -anagrama tras el cual se esconde la personalidad de José Cadalso, según Aguilar Piñal (1985)-, Pablo de Olavide y Fulgencio Labranca (véase Lafarga 1987). J. Bélorgey (1987) ha mostrado su extrañeza ante la indulgencia de los censores que permitieron que la tragedia de Voltaire se representara en repetidas ocasiones, y en versiones -salvo la de Hickey- bastante próximas al texto original. Según Bélorgey, la obra es una requisitoria contra el fanatismo religioso y una defensa del ecumenismo y del deísmo. Esta interpretación es posible, pero no creo que fuera la dominante entre el público que acogió favorablemente la desgraciada y exótica historia de amor de los prota-

gonistas. Acogida favorable incluso en círculos tan ortodoxos como los de la Universidad de Sevilla, en cuyo patio fue representada por estudiantes en 1793. Es imposible imaginar que todos ignoraran el nombre del autor, pero poca importancia le darían si -como indica un testimonio de la época citado por Aguilar Piñal- centraron su admiración en «la propiedad de la ejecución, la riqueza de los trajes, la magnificencia del aparato, la graciosidad de los sainetes y tonadillas, y los bellísimos bailes, que ayudaron a dar a esta función todo el brillo que la Universidad deseaba» (cit. por Aguilar Piñal 1974: 173-174).

Tampoco creo que esa intención estuviera presente en traductores como García de la Huerta, tan contrario a los ideales supuestamente defendidos por Voltaire en esta obra. Puede que la censura autorizara, por falta de medios o tiempo, obras heterodoxas, pero en este caso la supuesta heterodoxia se encuentra en unos términos algo ambiguos y, por supuesto, secundarios con respecto al conflicto dramático que tanto interesó a los espectadores. La lectura ideológica de las tragedias de Voltaire, como las de cualquier otro autor, es necesaria, pero no siempre suficiente para explicar el interés de los traductores en difundir una obra teatral que mereció el respeto incluso de algunos de sus destacados detractores.

En definitiva, las tragedias de Voltaire circulan por España sin nombre del autor, preferentemente publicadas, con pocas representaciones, en traducciones realizadas pocos años después de las ediciones originales y por traductores que, en ocasiones, comparten los postulados ideológicos del polémico autor (Olavide, Urquijo, por ejemplo) y, en otras, sólo muestran un interés por la indiscutible calidad dramática de sus textos (García de la Huerta, Hickey). En ambos casos, es frecuente encontrar modificaciones, sobre todo de aquellos aspectos que podrían resultar más conflictivos, incluso entre los sectores españoles más avanzados. Por lo tanto, la censura ha de conjugarse con una voluntaria «autocensura» ya presente en los criterios de selección de la obra a traducir, siempre dentro de la extrema libertad con que se enfrentaban los traductores de la época a los textos originales.

Otros autores

Aparte de los tres grandes autores ya comentados, las tragedias de otros dramaturgos franceses son traducidas durante las últimas décadas del siglo y principios del XIX. Poco o nada queda de la intención original arriba comentada y ahora se trata de traductores, muchos de ellos son también dramaturgos, que intentan abastecer la cartelera siempre voraz de la época con títulos que han quedado en el olvido. En la mayoría de los casos estas obras no responden a los moldes clásicos de la tragedia y tienen una difusa frontera que las separa de otros géneros como, especialmente, la comedia sentimental y el drama romántico ya en ciernes. Hay en ellas una lógica evolución hacia fórmulas teatrales que gustaban más al público, pero una evolución que casi siempre termina negando lo peculiar

de la tragedia. Esta circunstancia no resta valor a las obras, a menudo adaptadas por autores con indudable instinto teatral que, precisamente, era lo que faltaba a los traductores más ortodoxos de la primera época. De ahí que en ocasiones alcanzaran un justo y prolongado éxito en los escenarios públicos, integrándose en los repertorios de las compañías sin ningún rasgo peculiar que las singularizara como traducciones.

Blanca y Montcasin (1798), de Arnault, es un caso que ejemplifica este fenómeno. La traducción de Teodoro de la Calle fue editada en 1802, 1812 y 1814 y representada en numerosas ocasiones en los escenarios públicos. Se trata de una obra por encima de la media del género, que mantiene el interés del espectador y está aceptablemente traducida. El intenso y trágico amor que une a sus protagonistas no desemboca en una obra romántica. Todavía no aparece el destino inexorable que se impone al héroe y, por el contrario, el desenlace sigue siendo muy dieciochista al denunciar el fanatismo y augurar un futuro en el cual los obstáculos que separan a los amantes puedan ser vencidos. Pero, mientras tanto, los espectadores pudieron identificarse con los avatares de dos virtuosos jóvenes que se aman en la Venecia que pocos años después sería recreada por Martínez de la Rosa. El éxito fue muy importante y en él podemos ver con claridad el camino que desembocará en el drama trágico, aunque la obra todavía se sitúe en el marco de la tragedia.

Otro ejemplo de que el camino hacia el Romanticismo estaba indicado, pero no expedito, es *Romeo y Julieta*, de Jean-François Ducis, traducida por Dionisio Solís y editada en 1817 y 1820. Son muchas y muy importantes las diferencias de esta versión con respecto al drama de Shakespeare, aunque en una reciente edición se la ha considerado como una traducción del mismo.¹⁴ Entre otras muchas cosas, la versión de Ducis-Solís elimina el protagonismo que el autor inglés otorga a la pasión amorosa de Romeo y Julieta y se centra en un enfrentamiento familiar que en el drama de Shakespeare es más una amenaza que una realidad que cobre protagonismo sobre la escena. Ducis y Solís dulcifican la actitud rebelde de los amantes y presentan un final completamente distinto para amoldarse a los cauces de una tragedia clásica, más aceptable en el teatro español de la época que el complejo drama de un Shakespeare poco presente aún en el teatro español.

Otra tragedia con éxito en las representaciones -sobre todo, en Barcelona- fue *Les Templiers* (1805), de François Raynouard, traducida por José Rangel -o por S. López, según nota manuscrita de la edición- y editada en 1813. La coincidencia temática con distintas obras románticas posteriores se extiende a otros aspectos. Sin embargo, todavía no estamos ante un drama romántico, sino ante una tragedia -ya no clásica- que por entonces trata de incorporar temas y personajes que sólo encontrarán su adecuada plasmación en otros géneros. Intento un tanto deses-

14. W. Shakespeare, *Romeo y Julieta*, ed. del Instituto Shakespeare, Madrid, Cátedra, 1988, p. 89.

perado y de escaso porvenir, ya que la comedia sentimental y el futuro drama romántico estaban cerrando el paso a una tragedia que iba perdiendo sus rasgos propios, una peculiaridad que ya no respondía a los deseos del público ni a las necesidades de ninguna instancia que le prestara su apoyo. Todavía autores como Cienfuegos -con alguna influencia francesa- y Quintana consiguieron mostrar su valor en el género trágico, pero ya no tenía sentido seguir traduciendo tragedias cada vez más anónimas.¹⁵

15. Una vez redactado el presente trabajo, ha aparecido el vol. VII de la *Bibliografía* de Aguilar Piñal, que ha desvelado la importancia de la actividad traductora de Antonio de Saviñón, del cual se han localizado varias traducciones manuscritas depositadas en la Biblioteca de la Real Academia Española y hasta ahora desconocidas. Entre las tragedias figuran obras de Corneille, Racine, Lafosse, Legouvé. He incorporado dichas menciones en el catálogo de traducciones, aunque los textos requieren un estudio pormenorizado que ya he iniciado. Véase Aguilar Piñal 1981-1995: VII, 605-608.

