

La traducción de tragedias francesas*

FRANCISCO LAFARGA
Universidad de Barcelona

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2009-13326-C02-01, del Ministerio de Ciencia e Innovación, cofinanciado con fondos FEDER.

CES XVIII, núm. 20 (2010), págs. 115-127.

RESUMEN: *Con el objeto de situar debidamente la traducción de Ifigenia, el artículo traza un rápido panorama de la presencia de la tragedia francesa en la España del siglo XVIII, aportando datos sobre los principales autores y obras traducidos e insistiendo en la contribución de la traducción a la renovación teatral emprendida en el país.*

PALABRAS CLAVE: España, Francia, Tragedia, Traducción.

I. Traducción, imitación y renovación del teatro

Aun cuando desde el lado de la crítica de la literatura española del siglo XVIII se haya desterrado desde hace tiempo la creencia en una dependencia casi absoluta respecto de Francia, no conviene caer en el extremo contrario y aceptar el espejismo de una literatura autosuficiente y cerrada a cualquier contaminación; cada vez más, la historia literaria muestra hasta qué punto son vitales para el desarrollo de una literatura nacional los contactos con otras literaturas.

Vistas así las cosas y liberados de cualquier complejo de inferioridad, hay que reconocer que en la segunda mitad del siglo XVIII la literatura francesa, por diversas causas, fue un referente de primer orden para la cultura española, así como para otras culturas de la Europa continental. Ante todo, por el prestigio de una lengua que había llegado a difundirse por motivos políticos; una lengua que sirvió de vehículo a una literatura menos brillante en el siglo XVIII que en la época inmediatamente anterior, pero más variada y con atractivos innegables, tanto desde el punto de vista de los géneros y las formas como de los contenidos. Tampoco conviene olvidar la presencia de la literatura italiana, aunque en este caso muy focalizada en dos autores de primera importancia: Metastasio y Goldoni.

En el caso concreto del teatro, además, conviene tener en cuenta —y como elemento que refuerza lo anterior— la voluntad, por parte de un sector de los intelectuales y de las autoridades culturales, de renovación y reforma, que pasaba por el abandono de unas estructuras dramáticas tradicionales que se habían mantenido, pese a su supuesta decadencia, durante buena parte del siglo, y por la incorporación de formas nuevas o vistas como tales. Eso no implicó, como es sabido, que se diera totalmente de lado al teatro áureo, y las carteleras confirman la presencia sostenida, si bien con tendencia a la baja, de la comedia barroca en los escenarios y en el gusto del público. Pero en la mente de muchos estaba la idea de que, sin renegar de la tradición, había que renovar el repertorio apelando a nuevas fórmulas dramáticas que, por otra parte, se presentaban como más adecuadas para el planteamiento de situaciones «modernas».

El cambio comenzó a materializarse a mediados de siglo, en el ámbito de la Academia del Buen Gusto y gracias a los desvelos de uno de los contertulios, Agustín de Montiano, quien dio en 1750 un primer *Discurso sobre las tragedias españolas* acompañado de la tragedia *Virginia*. Pero ni esta ni la que publicó poco después, *Ataúlfo* (1753), llegaron a representarse, con lo que el ensayo se redujo a una doble demostración: por un lado, la evidencia de que la tragedia no era algo totalmente nuevo en España, pues existían tragedias ya en el Renacimiento y no había, en consecuencia, por qué recurrir a modelos extranjeros; y, por otro, la prueba de que los españoles del siglo XVIII —o por lo menos uno de ellos— eran capaces de escribir tragedias. De hecho, hubo que esperar algunos años para que una tragedia española llegara a los escenarios y fuera algo más que un bienintencionado experimento de salón.

Sin embargo, para el verdadero despegue del teatro regular hizo falta la iniciativa institucional y la voluntad de las autoridades empeñadas en la reforma del teatro¹. En tal sentido, conviene recordar la creación de una compañía teatral para actuar en los teatros de los Reales Sitios, a iniciativa del conde de Aranda² y del ministro Grimaldi, tomando como base la compañía formada en Sevilla a instancias de Olavide. Lo interesante para el tema que nos ocupa no es tanto la creación y el funcionamiento de dicha compañía, dirigida primero por el francés Louis Reynaud y luego, hasta su disolución en 1777, por José Clavijo y Fajardo, sino la necesidad que se sintió desde el inicio (primavera de 1770) de dotarla de un repertorio digno, moderno y regular. Y, a falta de obras españolas, hubo que recurrir a traducciones de piezas francesas, algunas ya realizadas y otras que se encargaron a distintos literatos. Aun cuando las referencias que nos han llegado, a través de distintas fuentes, no son coincidentes³, la lista que puede establecerse demuestra una masiva presencia de piezas francesas, muy variadas, pues van desde tragedias de Racine y comedias de Molière hasta dramas burgueses (de Beaumarchais), pasando por tragedias de Voltaire.

El mismo recurso a la traducción se halla años más tarde en el marco de otro proyecto de reforma, a partir del informe de Santos Díez González, que dio

¹ Véase John DOWLING, «El teatro del siglo XVIII (II)», en *Historia de la literatura española. Siglo XVIII* (i), Madrid, Espasa Calpe, 1995, págs. 413-485.

² Véase Jesús RUBIO JIMÉNEZ, *El conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998.

³ Se hallan noticias de dicho repertorio en el estudio de Emilio Cotarelo sobre Iriarte (*Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra, 1897, pág. 69), así como en los trabajos ya clásicos de John A. COOK (*Neo-Classical Drama in Spain: Theory and Practice*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1959, págs. 228-229) y de Ivy L. McCLELLAND (*Pathos dramático en el teatro español del siglo XVIII*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998, I, págs. 141-142). También, más reciente, en el de Alicia LÓPEZ DE JOSÉ, *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006. En algunos casos la traducción se ha perdido; en otros, se desconoce el nombre del traductor.

como resultado, entre otras realidades, la publicación, en 1800-1801, de los seis volúmenes de la colección *Teatro Nuevo Español*: a pesar de su título, 22 de las 28 piezas que contenía son traducciones⁴. Poco más tarde, y con el trasfondo de dicho proyecto, el *Memorial literario* insiste en la utilidad de la traducción para la reforma teatral:

Si los buenos poetas y prosistas castellanos, que no faltan, conspirasen a una a trasladar a nuestro patrio idioma las buenas tragedias y comedias francesas, pues lo mediano y mucho menos lo ínfimo jamás debería merecer los honores de la traducción, la reforma se haría por necesidad, sin esfuerzo y sin obstáculos; porque el pensar que de repente hayamos de tener Molières y Racines es pensar un desatino. Ellos se formaron traduciendo, copiando, imitando a nuestros poetas, y casi siempre a los griegos y latinos, y nosotros debemos hacer lo mismo⁵.

El teatro de origen francés funcionó en España en la segunda mitad del siglo XVIII como modelo digno de imitación, y, con independencia del concepto de imitación que se tenía en la época, la realidad de la edición y de la cartelera demuestra que el primer recurso o el primer paso en ese proceso de imitación estribaba en la traducción. Pero también pasaba por el conocimiento real de las piezas y de los recursos utilizados por los autores, por todo un proceso de asimilación, aunque también de rechazo, de ese teatro.

Si nos atenemos a los subgéneros dramáticos, no extraña que el tipo de teatro que se tuviera en mayor consideración fuera la tragedia, tanto por su carácter elevado, como por ser la modalidad que se había ilustrado más y mejor, y no sólo en la segunda mitad del siglo XVII, sino también a lo largo de la primera mitad del XVIII. Los nombres de Racine, Corneille y Voltaire aparecen a menudo en los textos españoles de la época al mencionar a los maestros del género, con sus diferencias y peculiaridades. Y no solamente en autores y traductores adocenados, sino en escritores de la talla de un Jovellanos, quien, en el prólogo, probablemente de 1772, a su tragedia *La muerte de Munuza*, conocida también como *El Pelayo*, se expresa con una sencilla obviedad, que en otro autor tal vez se calificaría de servilismo:

Yo no traté de imitar, en la formación de esta tragedia, a los griegos ni a los latinos. Nuestros vecinos los imitaron, los copiaron, se aprovecharon de sus luces y arre-

⁴ Véase Francisco LAFARGA, «Una colección dramática entre dos siglos: el *Teatro Nuevo Español* (1800-1801)», en *Entre Siglos 2*, Roma, Bulzoni, 1993, págs. 183-194.

⁵ *Memorial literario* II (1802), 57.

glaron el drama trágico al gusto y a las costumbres de nuestros tiempos; era más natural que yo imitara a nuestros vecinos que a los poetas griegos. [...] Si [Horacio] viviese en el día y nos diese reglas, acaso nos mandaría que leyésemos a Racine y Voltaire⁶.

Sin embargo, no todo fueron elogios al tratar de la tragedia «a la francesa». En otros textos de la época se alude a la frialdad de esta clase de piezas, a la monotonía de la versificación, a la tiranía de las reglas, a la propia decadencia del género —sobre todo a finales de siglo— que ha perdido la elevación y dignidad de las producciones de Racine y de Corneille. En ocasiones, esta crítica se manifiesta en tono satírico, como se observa en el *Prólogo o introducción a la tragedia Combates de amor y ley*, que precede a la versión con este título de *Zaire*, de Voltaire, publicada en 1765. En dicho prólogo dialogan el Gracioso, la Graciosa y el Vejete, personajes del antiguo teatro español, lamentándose de la moda de la tragedia, que los ha dejado sin trabajo. Uno de ellos describe así la tragedia de Voltaire:

Allí el Galán su cariño
le explica con puñaladas:
la Dama quiere, y no quiere,
y muere cuando la matan:
y me alegro, porque al fin
se ve morir en las tablas
de amor a una presumida.
Porque yo nunca pensaba
que esto se pudiera ver
ni aun fingido. También se halla
un Hermano a lo monsieur,
un Viejo, que una vez habla
y después se muere el pobre
de gusto: ¡qué buena danza!
Allí nunca se merienda
ni se come; pero andan
las escenas a montones,
y cinco son las jornadas,
las unidades son tres.

⁶ Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Obras completas, 1. Obras literarias*, Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII-Ayuntamiento de Gijón, 1984, pág. 360.

Los tres personajes van a darse muerte cuando aparece la Dama de la tragedia, quien les dice que no se quedarán sin trabajo por culpa del nuevo género, ya que en las funciones, junto a la tragedia, se seguirán representando sainetes, bailes y tonadillas, a lo que replica el Gracioso:

Pues si es así luego al punto
lluevan tragedias de Francia:
que si las gracias no mueren
serán tragedias con gracia⁷.

Llovieron unas cuantas tragedias de Francia, pero no fueron suficientes para que el género floreciera en España. Sucede que, más allá de unos círculos culturales muy restringidos, este género nunca gozó del suficiente apoyo entre los espectadores⁸. Nadie puso en duda la calidad de Racine o la fuerza de algunas tragedias de Voltaire y de otros trágicos del XVIII; pero pronto el marco de la tragedia clásica se quedó estrecho hasta para el restringido público al que iba —en principio— destinada. Puede afirmarse, en cierta medida, que cuando los intentos de Olavide, Aranda y otros cuajaron en un corpus de tragedias traducidas y originales, ya había pasado la época de este género, al menos en lo que se refiere a su aceptación por parte del público. Efectivamente, un nuevo género, el drama o comedia sentimental, iba a irrumpir en el panorama teatral español relegando a la tragedia. También es cierto, como se ha señalado, que la tragedia original española se desligó del modelo clásico para orientarse hacia una temática histórica nacional, estableciendo así un entronque con la parte más seria del teatro áureo.

II. Traducción, traducciones y traductores

El concepto de traducción en el siglo XVIII, como es sabido, estaba bastante alejado de lo que entendemos —y esperamos— usualmente en la actualidad de

⁷ *Combates de amor y ley*, Cádiz, Manuel Espinosa, 1765, págs. 13 y 17.

⁸ Sigo en este punto los comentarios de Juan Antonio Ríos en «La tragedia francesa», en F. Lafarga, ed., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, págs. 63-85; también pertenecen a esta obra, de carácter sintético, algunas ideas sobre la traducción y recepción de comedias y dramas franceses, expresadas por F. LAFARGA («La comedia francesa», págs. 87-104) y M.^a Jesús GARCÍA GARROSA («El drama francés», págs. 104-126), que he aprovechado para los géneros correspondientes. Véase también el cap. «Entre la tragedia francesa y la tragedia española» en Josep M. SALA VALLDAURA, *De amor y política. La tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2005, págs. 165-191.

la actividad traductora. Por otro lado, la inexistencia de la propiedad intelectual y de los derechos de autor, permitía, junto a prácticas traductorales basadas en el libre tratamiento de los textos, la ocultación del nombre del autor y del título de los originales. Finalmente, las condiciones económicas más ventajosas concedidas a las obras originales respecto de las traducciones, así como el descrédito de la propia actividad traductora, propiciaban el disfraz con que algunas traducciones se ofrecían al público. Todo ello dificulta el establecimiento de repertorios fiables de traducciones, que trabajosamente se han ido constituyendo, debiendo acudir en ocasiones al cotejo de textos o hallando traducciones sencillamente por casualidad.

En el ámbito teatral, por el propio volumen de los textos producidos durante el siglo, así como por las peculiares condiciones de la creación, difusión y representación de las piezas, este problema aparece aumentado. Es, en ocasiones, sutil la frontera entre traducción, versión, adaptación, arreglo, refundición... con que nos sorprenden los títulos de las «traducciones» dieciochescas. Se trata, naturalmente, de una cuestión de enfoque o de actitud en el tratamiento o manipulación del texto de otro, en ocasiones mediatizada por la ulterior utilización del mismo. Se han citado muchas veces las palabras de Ramón de la Cruz con las que replicaba a Napoli Signorelli sobre los préstamos que había tomado:

No me he «limitado a traducir» y, cuando he traducido, no me he limitado «a varias farsas francesas y particularmente de Molière, como el *Jorge Dandin*, el *Matrimonio por fuerza*, *Pourceaugnac*...». De otros poetas franceses e italianos he tomado los argumentos, escenas y pensamientos que me han agradado, y los he adaptado al teatro español como me ha parecido⁹.

Valiente declaración si no tuviera el inconveniente de que Cruz no indica casi nunca la procedencia de sus textos, dando por originales piezas —sobre todo sainetes— que no lo son, por lo menos en cuanto a los argumentos y esquema general. Afortunadamente, no todos los traductores (o adaptadores, arreglistas o refundidores) de piezas extranjeras obraron como Ramón de la Cruz y si bien no siempre declaran el autor original, muy a menudo dan una pista al incluir en los títulos expresiones como: «traducido del francés», «arreglado del francés al español», «puesto en español», «acomodado a nuestras costumbres». Superando, pues, estos inconvenientes, se ha ido constituyendo el repertorio de traduc-

⁹ Lo dice en el prólogo a la edición de su *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas*, Madrid, Imprenta Real, 1786-1791, I, pág. LVII, texto que puede ahora leerse en la ed. de J. M. Sala Valldaura de los *Sainetes*, Barcelona, Crítica, 1996, págs. 299-317.

ciones teatrales en el siglo XVIII¹⁰, que no puede considerarse completamente cerrado, puesto que la misma complejidad del corpus hace que deban introducirse enmiendas¹¹.

¿Qué autores y qué obras del repertorio francés se tradujeron en el siglo XVIII? Un repaso exhaustivo resulta imposible y parece innecesario en estas páginas. En relación con la tragedia, conviene decir en primer lugar que, por su prestigio, los trágicos franceses del siglo XVII están presentes tanto en la edición como en las representaciones, al igual que lo sucedido en Francia. Corneille y Racine, cuya rivalidad en la escena fue aprovechada por la crítica posterior para convertirlos en los dos polos del arte trágico, conocieron desigual suerte en España. Menor fue la de Corneille, aunque se adelantó a su rival en unos cuantos años: en efecto, su *Cinna* vio la luz en 1731, en versión de Francisco Pizarro, marqués de San Juan, aunque lleva censura de 1713; una imitación de la misma tragedia, con el título de *El Paulino*, fue realizada años más tarde (1740) por Tomás de Añorbe y Corregel, y presentada pomposamente en la portada como «tragedia nueva a la moda francesa, con todo el rigor del arte». De principios del siglo XIX es la versión más representada de Corneille, *El Cid*, debida a Tomás García Suelto (1803), que mereció el entusiasta elogio de Quintana¹².

Las tragedias de Racine conocieron un éxito mayor¹³, empezando por *Iphigénie*, más que traducida, adaptada al gusto barroco por José de Cañizares hacia

¹⁰ Véanse las listas de traducciones, por géneros, en F. Lafarga, ed., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, págs. 201-421.

¹¹ La más reciente, aunque no será la última, es la aportada por R. ANDIOC («*El sitio de Calés*, de Comella, ¿es traducción?», en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, págs. 37-46), que implica dar de baja una supuesta traducción aceptada por varios críticos, la de *El sitio de Calés*, que no procedería de la tragedia homónima de De Belloy.

¹² Sobre la traducción y recepción de Corneille el primer trabajo de envergadura fue el de Charles B. QUALIA, «Corneille in Spain in the Eighteenth Century», *Romanic Review* 24 (1933), págs. 21-29, al que siguieron las adiciones de Ada M. Coe, «Additional notes on Corneille in Spain in the XVIIIth century», *Romanic Review* XXIV (1933), págs. 233-235. Algunos comentarios puntuales a otras tantas traducciones pueden leerse en Irving A. LEONARD, «An early Peruvian adaptation of Corneille's *Rodogune*», *Hispanic Review* 5 (1937), 172-176, y en M.^a Jesús SALÓ, «Operaciones de reformulación de *El Cid* de Corneille» en *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas*, Madrid, I. U. de Lenguas Modernas y Traductores-UCM, 2005, págs. 39-51.

¹³ Charles B. QUALIA, «Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century», *PMLA* 54 (1939), págs. 1059-1076, fue también pionero en los estudios sobre traducciones racinianas en la España del siglo XVIII, aunque el estudio más amplio fue el realizado por Ana Cristina TOLIVAR ALAS en su tesis doctoral, de la que ha publicado varios aspectos: «Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el s. XVIII», *Estudios de investigación franco-española* 1 (1988), págs. 177-190; «Comella y las tragedias bíblicas de Racine: *Atalía*» en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, págs. 379-387; «*Phèdre* de Racine en la España del siglo XVIII» en M.^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, págs. 433-442; «El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones» en Francisco Lafarga y Roberto Dengler (eds.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, págs. 59-70, y «La réception de Racine dans l'Espagne du XVIII^e siècle» en Mercedes Boixareu y Roland Desné (dir.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en*

1715 (*El sacrificio de Efigenia*), representada a partir de 1721 aunque inédita hasta mediados de siglo. De 1752 es la versión en prosa de *Britannicus* por Juan de Trigueros, con el seudónimo de Saturio Iguen, versión que fue más tarde verificada por Tomás Sebastián y Latre (1764). De 1754 es la brillante traducción de *Athalie* por Eugenio Llaguno, acompañada de un interesante prólogo. En la misma década se realizó una traducción de *Andromaque*, que no se publicó hasta 1789, por Margarita Hickey, adelantándosele por ello una adaptación muy libre que, con el subtítulo *Al amor de madre no hay afecto que le iguale*, hizo Pedro de Silva (que usó el seudónimo de José Cumplido), representada en varias ocasiones a partir de 1764¹⁴. En 1768 se publicó otra traducción de *Iphigénie*, en este caso con fidelidad, debida al duque de Medina Sidonia (Alonso Pérez de Guzmán). La misma tragedia, tal vez a partir de una versión de Jovellanos, fue arreglada por Cándido María Trigueros en 1788. De finales de la década de 1760 o principios de la siguiente son las versiones de Pablo de Olavide de *Mithridate* y de *Phèdre*, que no se publicarían hasta mucho más tarde. De la tragedia bíblica *Esther* se conocen varias traducciones y adaptaciones de finales de siglo y principios del XIX: la de Juan Clímaco Salazar (como *Mardoqueo*), la del P. José Petisco y, aunque anónimas, las atribuibles a Félix Enciso Castrillón y a Luciano Francisco Comella. Amén de varias composiciones (oratorios, melólogos) con argumentos procedentes de tragedias racinianas.

A pesar del interdicto que pesaba sobre sus obras, las tragedias de Voltaire alcanzaron una extraordinaria difusión en España¹⁵. Menos representado que

los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero, Madrid, UNED, 2001, págs. 127-137. Una visión de conjunto puede verse también en Jerónimo MARTÍNEZ CUADRADO, «Recepción de la dramaturgia raciniana en la España dieciochesca (ayer y hoy de Racine en España)», *Anales de filología francesa* 7 (1995), págs. 91-110. Y aproximaciones parciales a alguna traducción o a algún traductor en otros estudios: Juan Eugenio HARTZENBUSCH, «Racine y Cañizares», *La Ilustración* 8 (1856), págs. 46-47, 62-63, 66-68; Françoise ÉTIENVRE, «Racine instrumentalisé dans l'Espagne des Lumières. Trois variations sur la tirade de Thémène», *Revue de littérature comparée* 2/1999 (1999), págs. 223-230; Miguel IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, «Británico: tragedia de J. Racine traducida del francés por don Saturio Iguen (Juan de Trigueros)» en Montserrat Serrano, Lina Avendaño y M.^a Carmen Molina (eds.), *La philologie française à la croisée de l'an 2000. Panorama linguistique et littéraire*, Granada, APFFUE, 2000, II, págs. 215-221, y «Una versión española de *Andromaque* de Jean Racine de comienzos del siglo XIX», *Hermeneus* 3 (2001), págs. 141-153, y Francisco LAFARGA, «Racine, P. de Olavide, R. Chacel: dos versiones de *Phèdre* a dos siglos de distancia» en Francisco Lafarga y Antonio Domínguez (eds.), *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*, Barcelona, PPU, 2001, págs. 107-116.

¹⁴ M. Hickey parece burlarse en la portada de su edición del barroquizante título de Silva y, de paso, de la moda imperante a mediados de siglo, indicando que a su *Andrómaca*, «siguiendo el estilo del país se le puso el siguiente título: *Ningún amor aventaja en nobles y heroicas almas al amor de gloria y fama*».

¹⁵ Gerhard MOLDENHAUER fue el pionero en el estudio de la traducción y recepción del teatro de Voltaire en España con su «Voltaire und die spanische Bühne im 18. Jahrhundert», *Berliner Beiträge zur Romanischen Philologie* 1 (1929), págs. 115-131. Otras visiones de conjunto son las de Charles B. QUALIA, «Voltaire's Tragic Art in Spain in the XVIIIth Century», *Hispania* 22 (1939), págs. 273-284, y Francisco LAFARGA, *Voltaire en Espagne (1734-1835)*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1989, esp. págs. 81-122. Estudios concretos sobre

el de Racine, el teatro trágico del filósofo gozó de distintas traducciones, la mayoría impresas. También es cierto que, a menudo, los traductores se guardaron de mencionar el nombre del autor original; y, por otra parte, el contenido filosófico de las piezas hizo que algunos traductores introdujeran sustanciosas modificaciones. También los títulos sufrieron cambios notables, aunque no necesariamente haya que atribuirlos a un deseo de los traductores de «disfrazar» el texto. Así *Alzire* se convirtió en *El triunfo de la moral cristiana* en la versión de Bernardo María de Calzada (1788) y en *La Elmira* en la de Juan Pisón y Vargas (1788), mientras que *Zaïre*, considerada la obra maestra de Voltaire, se presentó con títulos como *Combates de amor y ley* (1765) y *La fe triunfante del amor y cetro* (1784) —conocida en ediciones sucesivas como *Xayra*— en versiones, respectivamente, de cierto Juan Francisco del Postigo y de Vicente García de la Huerta. De esta misma tragedia hay, de hecho, una primera versión por Margarita Hickey, anterior a 1759, que permanece inédita, otra traducción por Fulgencio Labranca (1768) y la estrenada en 1771 y atribuida a P. de Olavide. En su prólogo, García de la Huerta deja entrever que su texto es una reescritura de esta traducción, con lo que intenta situarla a un nivel superior y ofrecer «a los aficionados la justa idea de una traducción poética»¹⁶. Otras tragedias de Voltaire se tradujeron en la época, en ocasiones por personajes tan conocidos como Tomás de Iriarte o Pablo de Olavide. El primero dio para el teatro de los Reales Sitios una versión del *Orphelin de la Chine*, aunque no la publicó hasta 1787 en una colección de sus obras. Es, junto con su versión de *El filósofo casado* de Destouches, la única traducción que incluyó entre sus obras, por estar en verso. Por su parte, Olavide, además de la versión citada de *Zaïre* (*La Zayda*), representada y publicada en diferentes ocasiones, dio otras dos versiones volterianas que no llegaron a editarse: *Casandro y Olimpia* (de *Olympie*) y *Merope*, aunque algunos críticos hayan atribuido esta versión al original italiano de Scipione Maffei. De hecho, la confusión entre las dos tragedias aparece asimismo en la portada del manuscrito de otra versión de la tragedia volteriana, debida al poeta José Antonio Porcel (*Merope castellana sobre la francesa de la italiana*

alguna traducción en: Jean BÉLORGEY, «Un exemple des infortunes de la censure en Espagne: les traductions espagnoles de la *Zaïre* de Voltaire», *Crisol* 7 (1987), págs. 11-31 y «La réception de la *Zaïre* de Voltaire en Espagne», *Cahiers du CICC* 3 (1997), págs. 51-64; Román ÁLVAREZ y Theodore E. BRAUN, «Two eighteenth century Spanish translations of Voltaire's *Alzire*: The connaturalización of a text», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 242 (1986), págs. 128-144; Alberto GONZÁLEZ TROYANO, «Seudónimos y simulación: en torno a una traducción de *Zaïre* de Voltaire por un "vecino de Cádiz" en 1765», *Draco* 5-6 (1993-1994), págs. 57-62, y Alfonso SAURA, «Dos traducciones ilustradas de la *Merope* de Voltaire», *Anales de filología francesa* 7 (1995), págs. 167-174.

¹⁶ Por su parte, el enigmático traductor de los *Combates de amor y ley*, la presenta en la portada como «tragedia según el más moderno estilo de los mejores teatros de la Europa».

*del marqués de Maffei*¹⁷), alusión que no se repitió al imprimir el texto en 1786: *Merope. Tragedia puesta en verso castellano*. Otros traductores de Voltaire de cierto renombre en su época fueron Bernardo de Iriarte, Mariano Luis de Urquijo y el marqués de Palacios. El primero, hermano de Tomás, recibió en 1765 el encargo de traducir *Tancredède* para la fiesta dispuesta por el embajador de Francia para celebrar la boda del príncipe de Asturias, futuro Carlos IV. Esta versión, de la que se hicieron varias ediciones, fue uno de los argumentos que se esgrimieron en su contra en un proceso en la Inquisición, a raíz de la denuncia de uno de sus hermanos, fraile dominico, del que salió bastante bien parado. Otro personaje que se vio envuelto en un proceso inquisitorial fue Urquijo, aunque no tanto por el atrevimiento de hacer figurar en la portada de su traducción de *La muerte de César* (1791) el nombre de Voltaire, sino por un discurso que la acompañaba «sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma», que molestó a cómicos y empresarios. Por su parte, Lorenzo María de Villarroel, marqués de Palacios, cuenta entre su producción dramática con una traducción de *Semíramis*, que no llegó a publicarse ni, seguramente, a representarse. Mejor suerte corrió otra versión de la misma tragedia, aunque reducida a un solo acto, debida al prolífico dramaturgo de finales de siglo Gaspar Zavala y Zamora, que fue puesta varias veces en escena.

Aparte de los tres grandes, otros trágicos franceses fueron conocidos en España gracias a las traducciones, aunque no siempre las piezas llegaron a representarse y ni siquiera a publicarse. Puede recordarse a Crébillon padre, cuyo *Rhadamiste et Zénobie* conoció dos traducciones, por Antero Benito y el ya citado Zavala; a Gresset, de quien Valladares de Sotomayor tradujo el *Eduardo III*; a J.-F. de La Harpe, dos de cuyas tragedias, *Les Barmécides* y *Le comte de Warwick* fueron puestas en castellano por José Viera y Clavijo; a Legouvé, autor de una muy citada *Muerte de Abel*, que conoció dos versiones (por Antonio de Saviñón y Magdalena Fernández Figuero); a Lemerrier, de quien Eugenio de Tapia vertió el *Agamenón*; al ya nombrado Lemierre, de quien, además de la *Hipermenestra* traducida por Olavide, se conoció la más famosa *Veuve du Malabar*, que en la versión de Zavala llevó el título de *El imperio de las costumbres*; a Alexis Piron, que, además del *Gustavo* en traducción de M. Maestre, fue conocido por su *Hernán Cortés*, en versión del duque de Medina Sidonia; a N. Pradon, rival de Racine, a quien se debe el original del *Bayaceto* de Ramón de la Cruz (*Tamerlan ou la mort de Bajazet*), y a otros¹⁸.

¹⁷ El título es, por otra parte, muy elocuente de lo que algunos entendían por traducción en el siglo XVIII.

¹⁸ Por razones de interés son menos numerosos los estudios sobre autores secundarios: Charles B. QUALIA, «The Vogue of Decadent French Tragedies in Spain, 1762-1800», *Publications of the Modern Lan-*

La tragedia francesa fue, en definitiva, un referente constante para el teatro español —para cierto teatro español— del siglo XVIII. Sirvió de modelo pero también de contrapunto; fue objeto de sátira aunque también de imitación, cuando no de saqueo desconsiderado. Sus producciones cayeron a menudo en manos de traductores inexpertos o desaprensivos, que contribuyeron a desacreditarla entre sus detractores. Pero también, por fortuna, fueron tratadas en ocasiones por escritores respetuosos y avezados, los cuales, con gran consideración hacia el original, supieron adaptarlo —al fin y al cabo vivían en el siglo XVIII— a las condiciones estéticas e ideológicas de su tiempo.

guage Association 58 (1943), págs. 149-162; Albert MAS, «*Fernand Cortès* (tragédie d'Alexis Piron, 1744)», en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1966, I, págs. 109-119; Carlos ORTIZ DE ZÁRATE, «La traducción de *Les Barmécides* por Viera y Clavijo», en Francisco Lafarga y Roberto Dengler (eds.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, págs. 311-325; Alfonso SAURA, «Recepción en España de las tragedias de Prosper Jolyot de Crébillon» en Mercedes Boixareu y Roland Desné (dir.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero*, Madrid, UNED, 2001, págs. 171-189.