

*Fedra* de Jean Racine, en la traducción  
de Pablo de Olavide (1765-1766)\*

María Jesús García Garrosa

El sentido de las traducciones y, por tanto, de los objetivos de los textos que se introducen en el país de recepción, depende del momento en el que se llevan a cabo y del contexto histórico-literario, no menos que del público que va a recibirlas. Este principio cobra especial importancia en el siglo XVIII, cuando la actividad traductora fue tan intensa y tan diversa en sus objetivos y en sus métodos. Un caso que puede ejemplificarlo muy bien es el de Jean Racine, cuyas tragedias estuvieron muy presentes en la España dieciochesca con numerosas traducciones emprendidas a lo largo del siglo. No todas respondían a las mismas motivaciones, pero en un periodo de reforma del teatro es comprensible que el maestro del clasicismo francés fuera visto como un modelo por quienes intentaban instaurar en España los principios de una dramaturgia neoclásica. En este contexto hay que situar la versión de *Fedra* que aquí se presenta, obra del peruano Pablo de Olavide.

La presencia de Jean Racine (1639-1699) en España durante el siglo XVIII ha sido estudiada por Charles Qualia (Qualia 1939) y más recientemente por Ana Cristina Tolivar (Tolivar 1995), en cuyo trabajo se recogen veintiocho versiones de sus obras entre 1715 y los primeros años del siglo XIX.<sup>1</sup> No todas fueron traducciones en sentido estricto, pues en ese repertorio figuran también adaptaciones más o menos libres, imitaciones, o versiones que supusieron un deslizamiento genérico hacia otras formas teatrales (oratorio, melodrama trágico, comedia heroica), un fenómeno que no fue infrecuente en la traducción de tragedias en España, como explica Juan Antonio Ríos (1997). La elevada cifra confirma que Racine fue el trágico francés del siglo XVII más apreciado en España en el XVIII, por encima de Corneille. Esta preferencia obedece, según A. C. Tolivar esencialmente a razones políticas: el gusto por Racine va en paralelo al auge del reformismo borbónico en España y los momentos de la mayoría de sus traducciones, así como los de sus representaciones en teatros comerciales, coinciden

---

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

<sup>1</sup> Habría que añadir la traducción manuscrita de *Berenice* (1807), por José Viera y Clavijo, y las que Antonio de Saviñón realizó también a principios del siglo XIX: *Andrómaca* e *Yfigenia en Áulide* (Ríos Carratalá 1997: 207, 209 y 210).

con los del auge de esa política reformista y sus medidas culturales, sobre todo en el ámbito teatral. Pero como no todas las traducciones se hicieron al amparo de la política teatral del conde de Aranda, ni todos los traductores fueron literatos afines a sus proyectos reformadores, hay que suponer también razones más puramente literarias para este marcado gusto por la dramaturgia raciniana, incluso en aquellos autores que vertieron al maestro de la tragedia sin intención de dar su obra a los coliseos públicos, autores para los que «acercarse a Racine era, ante todo, un *tour de force* estilístico y que posiblemente se sintiesen satisfechos con la simple impresión de la obra y, de no lograr esto, con la representación de la misma en alguna casa particular por un grupo de aficionados» (Tolivar 1995: 66).

Nueve de las once tragedias racinianas tuvieron versión española en el siglo XVIII, desde la inicial *La Thébaïde* (1664), hasta las tragedias bíblicas *Esther* (1689) y *Athalie* (1691) que cerraron su producción. A ellas hay que añadir *Andromaque* (1667), *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670), *Mithridate* (1673), *Iphigénie* (1674) y *Phèdre* (1677). No todas llegaron a imprimirse, ni todas subieron a los escenarios públicos, pero casi todas tuvieron más de una versión, lo cual corrobora la idea del interés mostrado por Racine en diversos momentos del siglo XVIII y por parte de autores de ideología y concepto de la traducción diferentes. En efecto, entre la nómina de traductores españoles de Racine encontramos a personalidades literarias de la órbita neoclásica reformadora –Juan de Trigueros (*Británico*, 1752), Eugenio Llaguno (*Atalía*, 1754), Margarita Hickey (*Andrómaca*, hacia 1759), Gaspar de Jovellanos (*Ifigenia*, 1769), entre otros–, así como a autores populares, como Luciano F. Comella o Félix Enciso Castrillón, ambos traductores de *Esther* (1803 y 1804, respectivamente).

Entre esos traductores está el peruano Pablo de Olavide y Jáuregui (1725-1803). Su afición por el teatro se evidencia ya en sus años en Lima –cuyo coliseo, destruido por el terremoto de 1746, contribuyó a restaurar–, pero sería a partir de su llegada a España, en 1752, cuando ese interés se desarrollara de manera efectiva en una actividad que va más allá de la creación literaria. De sus viajes y estancias prolongadas en París regresó definitivamente a Madrid en 1765, cargado de libros y de una cultura adquirida en los salones parisinos que vuelca de inmediato en su propia tertulia madrileña. Este foco de difusión del teatro francés contemporáneo que eran las discusiones y las representaciones teatrales en el salón de Olavide encontrará una cobertura oficial con la llegada del conde de Aranda al poder en 1766. Desde ese momento se da impulso político a una reforma teatral que ya había iniciado en la década anterior el círculo de la Academia del Buen Gusto. El objetivo de la reforma era la sustitución del modelo teatral de herencia barroca por otro ajustado a las pautas estéticas neoclásicas y capaz al mismo tiempo de divulgar los principios ideológicos del reformismo ilustrado. El teatro francés se presentaba como el mejor modelo, tanto en el género cómico como en el trágico, e incluso en el nuevo género intermedio ya muy desarrollado en Francia, el «*genre sérieux*» o drama. Es fácil entender la política traductora promovida por Aranda, en la que Olavide y su círculo tuvieron un papel destacado, tanto en su etapa madrileña como a partir de 1767, cuando el peruano es nombrado asistente y subdelegado de Comedias en Sevilla y reproduce allí un salón literario en el que el

teatro sigue siendo el principal asunto de la tertulia. Olavide funda una escuela de arte dramático, nuevo foco de expansión de los proyectos reformadores, esta vez en lo referente a las técnicas de representación, promueve la imitación de los modelos franceses del «*genre sérieux*» de Diderot, anima a sus contertulios a la traducción de comedias y tragedias arregladas, traduce él mismo. No se puede pedir más de las convicciones reformadoras de ese peruano «afrancesado» sin el que no se entiende una importante etapa de la historia del teatro en España en el siglo XVIII.

Aclimatar el gusto francés en la tragedia era especialmente importante por ser este un género de poca tradición en España y con una producción original escasísima en el siglo XVIII. Por ello, un buen número de las traducciones propiciadas por Aranda y Olavide entre finales de los años 60 y principios de los 70 son tragedias. También la preferencia de Olavide como traductor se inclina por el género sublime. Además de una comedia de Jean-François Regnard, *El jugador*, y un drama serio, *El desertor*, de Louis-Sébastien Mercier, Olavide traduce ocho tragedias francesas. Dos son de Racine, *Mitrídates* y *Fedra*, pero el resto corresponden a autores del siglo XVIII, como las dos comedias citadas, lo que muestra su deseo de renovar el teatro español con lo mejor del teatro francés contemporáneo, que tan bien conoció durante su estancia en París. De su admirado Voltaire, Olavide traduce *Zayda*, *Merope* y *Olimpia*; de Antoine-Marín Lemierre *Hipermenestra* y *La Lina*, y *Celmira* de Pierre-Laurent Buirette De Belloy.

No es posible precisar con exactitud la fecha de cada una de estas traducciones, puesto que, en general, sólo en la década de los 80 empezaron a ser editadas y representadas en teatros públicos. La primera, *Hipermenestra*, se estrenó en 1764 con motivo de unas bodas reales; el resto corresponderían a sus etapas madrileña o sevillana, entre 1765 y 1775 seguramente, antes de su proceso y su condena inquisitorial en 1778. Fueron traducidas, como queda dicho, como contribución al proyecto de reforma del teatro español, que, pese a sus objetivos, tardó mucho en trasladarse a la actividad teatral pública. Por ello, como otras de las traducciones surgidas al amparo de la política oficial, tuvieron como primer público el selecto auditorio de los teatros de los Reales Sitios, cuando no la audiencia privada de los salones del propio Olavide. No todas llegaron a los teatros comerciales, pero sí podemos calibrar su éxito por las numerosas ediciones de casi todas ellas. De *Zayda* conocemos cinco ediciones; *Hipermenestra*, *Celmira* y *Merope* tuvieron tres cada una, y dos *Mitrídates*, *Fedra* y *Lina*. Sólo *Olimpia* (*Casandro y Olimpia* en otro manuscrito) quedó manuscrita (Aguilar Piñal 1991: 116-120, y Ríos Carratalá 1997: 211, 217, 219, 223, 225 y 233).

De *Fedra*, la traducción de Olavide de la *Phèdre* raciniana, existen dos ediciones idénticas, y sin nombre de autor: *Tragedia. La Fedra. En cinco actos*, ambas realizadas en Barcelona, por Carlos Gibert y Tutó y por la Viuda de Piferrer, y sin fecha. Es muy probable que fueran realizadas a raíz de su representación en Madrid en 1786. Una de las copias manuscritas conservadas lleva licencia de junio de 1783, y el censor anota que le consta «haberse ya ejecutado en otro tiempo en los teatros de esta Corte» (Aguilar Piñal 1991: 117). En efecto, en el teatro del Príncipe la compañía de Martínez representó una obra titulada *Fedra* el 20 y el 21 de septiembre de 1779, pero René Andioc y Mireille Coulon no saben si se trata de la versión de Olavide o de la que Pedro

de Silva realizó con igual título (Andioc & Coulon 2008: 728). No constan representaciones en 1783, fecha de la licencia antes citada, pero sí el 28 y 29 de enero de 1786 en el teatro de la Cruz, y de nuevo en el Príncipe del 21 al 23 de julio de 1788. Fuera de la capital no parece haber tenido eco esta traducción, pues no se registran representaciones durante el siglo XVIII en las carteleras de otras ciudades, como Barcelona, Sevilla o Valencia.

Estos datos, con todo, no aclaran la fecha de la versión. Defourneaux afirma que casi todas las traducciones dramáticas del peruano corresponden al periodo madrileño o incluso antes (Defourneaux 1959: 78-79). Tolivar (1991: 438) sugiere que Olavide traduciría *Fedra* para su representación en el teatro de su casa de Madrid, de donde pasaría a los teatros de los Reales Sitios. Aguilar Piñal (1974: 85), por el contrario, apunta a una tarea traductora realizada masivamente en Sevilla, incluida *Fedra*, es decir, a partir de 1767.

Las razones de la elección de esta tragedia para su versión al español hay que enmarcarlas en la ya mencionada actitud reformadora del teatro español. Las obras francesas que se tradujeron, tanto en el género cómico como en el trágico, no parecían elegidas al azar, pues al mismo tiempo que introducían un modelo estético clasicista, hacían posible la divulgación de un ideario político y moral de tintes ilustrados. Pero *Phèdre* no sólo carece de la lectura moral y religiosa de otras tragedias racinianas, sino también de la política. *Phèdre* es una tragedia sobre la pasión amorosa, que enseña, eso sí, a los reyes a ser más prudentes a la hora de condenar a un hijo por las acusaciones de una madrastra (cómo no evocar el *Sendebarr*), de modo que hay que pensar en razones más estéticas que de otra índole para su elección por parte de Olavide: el deseo de poner en español una de las cimas de la tragedia raciniana.

Ya se ha señalado que existe otra traducción de *Phèdre*, previa o muy cercana a la de Olavide. La realizó Pedro de Silva, sin duda por encargo del conde de Aranda, a quien está dedicada, y obedece al mismo objetivo de introducir modelos válidos para la renovación del repertorio nacional y la dignificación del género trágico. A pesar de su buena voluntad y su deseo de estimular a los ingenios españoles a cultivar la tragedia, parece que su *Fedra*, que no llegó a imprimirse, es una versión no muy afortunada del texto raciniano. A. C. Tolivar (1991: 435), la considera «una traducción a menudo incorrecta y prosaica» que, aunque respeta la estructura del original, resulta bastante libre.

La *Fedra* de Olavide es una versión muy cercana a la composición de Racine, que desde luego refleja el espíritu del texto original y que no lo traiciona. No podía ser de otro modo en una traducción que se emprende con el objetivo de introducir un modelo en la dramaturgia patria. El modelo debe ser transmitido con la mayor fidelidad posible (que no literalidad), manteniendo sus valores dramáticos y estilísticos. Olavide pues mantiene la estructura original, y todos los demás elementos dramáticos: personajes, actos y escenas, unidades, etc.

En lugar de los pareados consonantes de alejandrinos, Olavide utiliza el verso comúnmente usado para la tragedia en España, el endecasílabo.<sup>2</sup> Este cambio supone la

---

<sup>2</sup> Se trata de romance endecasílabo, con rima e-o en los actos I, II, IV y V, y a-o en el acto III.

primera de las dificultades de la versión de un texto poético, como señalaron muchos de los que reflexionaron sobre la traducción en el siglo XVIII (García Garrosa & Lafarga 2004: 23-26). Pero parece que Olavide se siente bastante libre en este aspecto métrico, pues no intenta ajustar la medida de los versos franceses (doce sílabas) a la del verso castellano, y su texto es bastante más largo que el francés (casi 2500 versos en *Fedra* frente a los 1654 de *Phèdre*). Este aumento se debe esencialmente a un recurso estilístico, la *amplificatio*, pero también se explica por razones puramente métricas: con mucha frecuencia Olavide hace de un verso francés dos españoles, o de un pareado de Racine él saca tres versos (véanse, por ejemplo, los vv. 66-67, 186-187, o 203-206 del acto IV). En ocasiones el traductor añade palabras para completar un verso: «Ahora la misma Atenas a sus muros / os llama con fervor y leal celo» (II, 2, vv. 202-203) proviene de *Athènes dans ses murs maintenant vous rappelle*; o incluso introduce un verso y medio: *Mon père ne vit plus. Ma juste défiance / Présageait les raisons de sa trop longue absence* pasa a «ya mi padre murió, bien mis recelos / adivinaban la razón funesta / de una ausencia tan larga, y del silencio / en que estaba su nombre sepultado» (II, 2, vv. 146-149).<sup>3</sup> En otros casos, se trata de adiciones que no se justifican por estas posibles necesidades métricas, aunque nunca superan el verso o verso y medio, y así, por ejemplo, Olavide hace decir a Enone «¡Qué injusta paga de un amor inmenso!» (I, 3, v. 357), una queja ante los reproches de Fedra que no está en el texto de Racine.

Con mucha frecuencia, el aumento se debe, sencillamente, a la libertad que se toma el traductor para ampliar lo escrito por Racine. Veamos dos ejemplos muy claros. Hippolyte no quiere desengañar a su padre de la acusación vertida sobre él por Phèdre: *Devrais-je, en lui faisant un récit trop sincère, / D'une indigne rougeur couvrir le front d'un père?* Ésta es la recreación que hace Olavide: «¿Fuera justo decirle su venganza<sup>4</sup> / y que mi lengua fuera el instrumento / de hacer que de un rubor baxo, e indigno / se llegara a cubrir su rostro regio?» (v, 1, vv. 20-24). Dos escenas más adelante, Thésée expone a Aricie los efectos en Hippolyte de su amor: *Vos yeux ont su dompter ce rebelle courage; / Et ses premiers soupirs sont votre heureux ouvrage*, pareado que da lugar a estos cinco versos en castellano: «Vuestros ojos hermosos y halagüeños / han sugetado su valor esquivo, / y han sabido inspirar los primeros / suspiros fervorosos, que ha exhalado / su pecho hasta aquí, rudo» (v, 3, vv. 137-141).

Los ejemplos, sobre todo el segundo, permiten ver que el efecto amplificador resulta en buena medida de la tendencia de Olavide a la adjetivación, en muchos casos doble. El traductor se complace en poner adjetivos donde no los hay, o en añadir el suyo propio al adjetivo de Racine, de modo que, por ejemplo, la *Amazon*, madre de Hippolyte, aparece en español como la «bárbara Amazona» (I, 2, v. 398), cuando no «una cruel y bárbara Amazona» (I, 2, v. 305); o la *bouche impie* de Oenone es «impía y

---

<sup>3</sup> Puesto que la correspondencia entre actos y escenas es exacta en ambas obras, me limitaré a indicarlos en la versión castellana. Cito (manteniendo su grafía y acentuación) por la edición de Estuardo Núñez en Pablo de Olavide, *Obras dramáticas desconocidas*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1971, 45-112; para *Phèdre* cito por la edición del *Théâtre complet* de J. Racine, París, Garnier-Flammarion, 1965, vol. II.

<sup>4</sup> Error de traducción: «vergüenza» sería el término que corresponde al sentido de la frase. Volveré sobre este aspecto más adelante.

mentirosa»: *Pourquoi ta bouche impie / A-t-elle, en l'accusant, osé noircir sa vie?* > «¿Por qué tu boca impía y mentirosa, / acusándole bárbara, ha cubierto / con tan negro borrón su bella vida?» (IV, 6, vv. 470-472). Los ejemplos podrían multiplicarse, porque esta proliferación de adjetivos constituye el rasgo estilístico más marcado de la traducción de Olavide, pero baste esta última referencia: *Je crois voir de ta main tomber l'urne terrible, / Je crois te voir, cherchant un supplice nouveau, / Toi-même de ton sang devenir le bourreau*; dos adjetivos en *Phèdre* que pasan a seis en *Fedra*: «Ya veo / caer la urna terrible de tus manos; / ya te veo buscando atroz y nuevo / espantoso suplicio, y que te haces / de tu sangre infeliz verdugo fiero» (IV, 6, vv. 423-427). Es tan marcado este gusto por la adjetivación, que a veces resulta redundante: «Mas, Señora, ¿qué fruto sacar puedes / de sus vanos inútiles afectos?» (IV, 6, vv. 366-367), traducción de *Quel fruit recevront-ils de leurs vaines amours?*<sup>5</sup>

Este exceso de ornato, que contrasta con la sobriedad raciniana y que alarga tanto el texto de partida, no se compensa con las supresiones, que las hay. Son escasas, pero en todo caso más de los veintidós versos en la quinta escena del tercer acto que señala Tolivar (1991: 441). Son en realidad veintisiete versos de Racine (diez en boca de Hippolyte y diecisiete en la de Thésée) los que Olavide omite en la escena de la vuelta del héroe al que todos creen muerto, donde se detallan algunas de las hazañas que le han granjeado la fama. Más que aligerar, se diría que el traductor lo que pretende es no distraer la atención del drama presente (la situación familiar originada por la pasión de Fedra) con el relato pormenorizado de hechos pasados. Además de alguna otra omisión sin trascendencia (uno o dos versos suprimidos en diversos lugares del texto), las dos más visibles son la del pareado con que *Œnone* cierra el acto cuarto en el texto francés y la que afecta al final de la obra. Las versiones impresas de *Fedra* terminan con un recorte de ocho versos en las palabras de Thésée que ponen fin a la tragedia, y que muestran más al padre que al héroe, dispuesto a *Mêler nos pleurs au sang de mon malheureux fils* y a admitir que su amante Aricie *me tient lieu de fille*.

Las licencias del traductor que hasta aquí se han mencionado no traicionan el texto de partida, pero hay que señalar que no faltan en la *Fedra* de Olavide desaciertos, descuidos e incluso errores de traducción. Algunos de los más llamativos son imputables sin duda al compositor del texto impreso en el XVIII,<sup>6</sup> y otros al editor moderno,<sup>7</sup> pero de otros hay que responsabilizar al propio Olavide, como este de

---

<sup>5</sup> Obsérvese la confusión de persona, «puedes» / *recevront-ils*. Este tipo de errores de traducción es frecuente, como veremos enseguida, y en algunos casos afectan a la comprensión del texto.

<sup>6</sup> Señalo solamente alguna de las más evidentes, porque su resultado es un texto que carece de sentido en español, o que constituyen errores de lectura de bulto: «ya mi arco / mis flechas y mi arco me dan tedio» (II, 2, vv. 274-275): el segundo arco es el *char* en el original. «¿Cuál es la persona / que solicita mis delirios griegos?» (IV, 6, vv. 392-393), donde «griegos» ocupa el lugar de «ciegos». «...y en el Aberno / a las pálidas sombras, menos juzga» (IV, 6, vv. 414-415), verso incomprensible, porque lo que dice Racine es *Minos juge aux enfers tous les pâles humains*. No más inteligible es «caminaba confuso, y a Emizeras / sus tristes pasos iba dirigiendo» (v, 6, vv. 268-269), pues a donde dirigía sus pasos Hipólito era a Micenas. Estos errores se localizan tanto en la edición dieciochesca de la Viuda de Piferrer que manejo como en la moderna de E. Núñez.

<sup>7</sup> Algunos de los más graves son en realidad errores de transcripción del editor moderno, E. Núñez, cuya versión figura en el portal BITRAHIS y se sigue en este estudio. Para facilitar la lectura de la traducción de Olavide, anoto los lugares de las transcripciones erróneas de Estuardo Núñez, con arreglo a

carácter gramatical: «yo me aborrezco más, tengo a mí misma / aún más horror del que me estoi teniendo» (II, 5, vv. 470-471) < *Je m'abhorre encor plus que tu ne me déstestes*. Se trata, casi siempre, de confusiones de personas, en posesivos («he descubierto / mi vergüenza a mis ojos» (III, 1, vv. 49-50) < *J'ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur*), o de descuidos, como mezclar el tuteo y el voseo al dirigirse a la misma persona: «Señor, no hay que dudarlo, vuestro pecho / está ardiendo de amor, y triste mueres» (I, 1, vv. 198-199). En general, se nota la pluma de un traductor descuidado o poco atento, que no evita (ni lima) repeticiones como: «¿Cuándo podré seguir de un polvo ilustre, / seguir con ojos plácidos y atentos [...]?» (I, 3, vv. 262-263), o «haz recuerdo / de que por premio tú me prometiste / el premio concederme de mis ruegos» (IV, 2, vv. 100-102).

Son algunas de estas técnicas del traductor las que, en general, han llevado a la crítica actual a una valoración muy poco favorable de la versión que Olavide hizo de *Phèdre*. El biógrafo del «afrancesado», Marcellin Defourneaux, la condenó de manera inmisericorde y expeditiva al escribir, tras el cotejo de unos pocos versos con el original, que «Ce n'est plus que de la prose tronçonnée et rimée, comme d'ailleurs toute la production 'poétique' d'Olavide» (Defourneaux 1959: 79n.).<sup>8</sup> Ana Cristina Tolivar califica la versión del limeño de «fría» y «mediocre», y constata que «es ampulosa, está llena de circunloquios, epítetos pomposos y perífrasis amplificadas» (Tolivar 1991: 439, 440, 441), idea en la que abunda Francisco Lafarga: «Esta sobreabundancia de palabras, ese lujo de sinónimos, se opone a la sencillez y a la naturalidad (muy calculadas) del texto raciniano» (Lafarga 2001: 113). Lafarga atribuye este estilo «barroquizante» de Olavide al lastre de una tradición barroca aún no soltado, ni por los

---

la edición de *Fedra* de la Viuda de Piferrer, marcando en cursiva el término afectado. Acto II, 1, v. 4: donde dice «Sí Señora, y éste es primer año», debe leerse «Sí Señora, y éste es primer *afecto*»; acto III, 3, v. 143: donde dice «te os va a poner delante de los ojos», debe leerse «*se* os va a poner delante de los ojos»; acto IV, 2, v. 125: donde dice «a antes era mejor que completando», debe leerse «*o* antes era mejor que completando»; acto IV, 6, v. 385: donde dice «es mayor que el de todos sus abusos», debe leerse «es mayor que el de todos sus *abuelos*»; acto V, 4, v. 204: donde dice «dadme luz ¡Cielo Santo! en esto... mo.», debe leerse «dadme luz, ¡Cielo Santo! en este *abismo*»; acto V, 5, v. 206: donde dice «¡Ay Señor! Yo no sé lo que la leona», debe leerse «¡Ay Señor! yo no sé lo que la *Reyna*». En algún caso se trata de grafías que inducen a error; así *zaña* por *saña* (II, 3, v. 265), *voz* por *vos* (IV, 4, v. 267), o *vos* por *voz* (V, 4, v. 198). Creo conveniente también señalar que la edición realizada por E. Núñez omite en diversos lugares del texto algunos versos de la traducción de Olavide, sin duda por descuido; la mutilación pasa en ocasiones desapercibida, pero en otros casos afecta el sentido del texto o deja coja alguna expresión. El caso más significativo es quizá el que afecta a una de las frases más conocidas de la obra, aquella en la que Phèdre expresa la fuerza de su amor por Hippolyte con ese pareado memorable: *Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée: / C'est Venus toute entière à sa proie attachée*. La transcripción de Núñez de la versión del peruano («es Venus toda de su presa asida», I, 3, v. 461) olvida el primer verso del pareado, con lo cual el segundo queda aislado y empobrecido. En realidad, Olavide vertió el pareado raciniano en estos tres versos: «Ya no es, Enone, un fuego enardecido / que está voraz mis venas encendiendo; / es Venus toda de su presa asida».

<sup>8</sup> «La comparaison de la Fedra avec la tragédie racinienne montre qu'Olavide se limite à un 'mot à mot', l'ampleur de l'alexandrin étant brisée par l'octosyllabe espagnol» (Defourneaux 1959: 78n.). De más está recordar que la versión del peruano es en endecasílabos, no en octosílabos. («La comparación de Fedra con la tragedia raciniana muestra que Olavide se limita a una traducción literal destruyendo la amplitud del alexandrino al hacer la versión en octosílabo español. [...] No es más que prosa troceada y rimada, como toda la producción poética de Olavide», *Pablo de Olavide, el Afrancesado*, trad. de Manuel Martínez Camaró, Sevilla, Padilla Libros, 1990, 393n.).

mismos neoclásicos que con tanto ahínco quisieron desterrarla de la escena española; pero no son pocos los críticos de Racine que han señalado todo lo que de barroco hay en *Phèdre*, como oportunamente recuerdan Tolivar y Lafarga, de modo que, en cierta manera, Olavide no habría hecho más que acentuar rasgos estilísticos ya presentes en el texto de origen, presentando en español al Racine más barroco: «O sea que Olavide habría insistido, seguramente sin querer, en una faceta poco conocida o estudiada de Racine» (Lafarga 2001: 113).

Aun compartiendo, en general, estas apreciaciones, querría proponer una valoración más matizada de la *Fedra* de Olavide, que me parece, ante todo, una versión irregular, en la que se alternan momentos de excesiva literalidad con vuelos más libres del poeta en español. Hay en esta *Fedra* descuidos, versos poco afortunados y pasajes en los que decae la expresión y la tensión dramática, pero también hay otros en los que el traductor sabe sacar del texto raciniano toda la fuerza poética de la trágica pasión amorosa. Y son, en estos casos, sus mismos «defectos» los que acentúan sus logros. Sirvan de ejemplo la declaración amorosa de Hipólito a Aricia, en una magnífica tirada que logra mantener la belleza del original en esa descripción –llena de tópicos literarios siempre renovados– de los efectos del amor (II, 2);<sup>9</sup> o mejor aún la traslación que hace Olavide del diálogo en que Fedra revela a Enone que Hipólito ama a Aricia: la multiplicación de adjetivos, la tendencia a la amplificación propias del estilo de Olavide, tienen en este caso el efecto evidente de intensificar la furia que siente la protagonista y lo devastador de sus celos ante este descubrimiento:

ENONE	¿Es amante?
FEDRA	Amante que idolatra y ya no puedo tener la menor duda; ese salvaje enemigo feroz, ese severo áspero corazón que yo creía incapaz de domar, ese sobervio que nunca osé mirar sino temblando, ya sometido, dócil y sugeto halló quien le rindiera; en fin, Aricia ha encontrado el camino de su pecho.
ENONE	¡Aricia! ¿Qué decís?
FEDRA	Dolor amargo que aún no había probado. ¿A qué tormento nuevo y horrible estaba reservada? Quanto he sufrido hasta ahora... mis despechos, mis temores, la viva voraz llama de mis furiosos incendiarios fuegos; la injuria de sus bárbaros desdenes,

---

<sup>9</sup> *Je me suis engagé trop avant. / Je vois que la raison cède à la violence* > «El amor me ha transportado, / ya he dicho mucho; mi impetuoso fuego / arrastra mi pasión y la despeña» (II, 2, vv. 240-242). La traducción no me parece ni literal ni fría.



y el horror de mi cruel remordimiento,  
aún no es sombra ligera, aún no es amago  
a el horrible tormento que padezco. (IV, 6, vv. 316-335)

Este es el texto de Racine:

CENONE           Comment?

PHEDRE           Hippolyte aime, et je n'en puis douter.  
Ce farouche ennemi qu'on ne pouvait dompter,  
Qu'offensait le respect, qu'importunait la plainte,  
Ce tigre, que jamais je n'abordai sans crainte,  
Soumis, apprivoisé, reconnaît un vainqueur:  
Aricie a trouvé le chemin de son cœur.

CENONE           Aricie?

PHEDRE           Ah, douleur non encore éprouvée!  
A quel nouveau tourment je me suis réservée!  
Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,  
La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords,  
Et d'un refus cruel l'insupportable injure  
N'était qu'un faible essai du tourment que j'endure. (IV, 6, 1219-1230)

La *Phèdre* de Racine es una obra sobre el destino trágico de la pasión, y la versión que ofreció Pablo de Olavide sin duda logró recrear esos efectos, a juzgar por la reacción que causó en algunos espectadores españoles. Con motivo de su representación en Madrid en 1788 el *Memorial literario* publicó una reseña de *Fedra* en la que no se hace ninguna valoración de la labor del traductor, pero en la que, en cambio, se elogia la excelente interpretación de María Bermejo en el papel de la protagonista. La revista insertaba un soneto aparecido días antes en el *Diario de Madrid* en el que un espectador declaraba su admiración por la actriz en estos términos: «Amor, yo te vi en Fedra tan gravado / Que me dexaste absorto y condolido; / ¿Qué tal serás de veras padecido, / Si eres tan fiero, y triste retratado. / [...] Jamás he visto amor tan bien pintado» (*Memorial literario*, VIII, agosto 1788: 606).<sup>10</sup> Sin restarle méritos a las dotes interpretativas de «La Bermeja», hay que convenir que en este éxito algo tendría que ver el texto en español que recitaba la actriz. Un texto que prueba la capacidad de Olavide para reflejar la fuerza de la pasión amorosa y el trágico destino de quienes sucumben a ella.

La *Phèdre* de Racine resultó un fracaso en su estreno en París, pero en España esta y las demás tragedias del autor francés parece que fueron más que meros títulos destinados al recreo teatral del auditorio selecto de los salones o los teatros cortesanos. «El público gusta por lo común de lo bueno, y creo que si se le diese una tragedia de Racine bien traducida, bien representada, bien decorada, la estimaría y la aplaudiría», escribía Pedro María de Olive en el *Memorial literario* (II, diciembre 1802: 57). Es

---

<sup>10</sup> He tomado el dato de A. C. Tolivar (1991: 439-440), donde puede leerse el soneto completo.

quizá, una constatación de que la reforma del teatro español seguía pendiente, y de que las traducciones emprendidas con este propósito por los círculos de Aranda y Olavide no lograron su objetivo de revitalizar el género e implantarlo en la dramaturgia nacional; pero las palabras del crítico son también la confirmación de que el público español del siglo XVIII apreció los valores del teatro de Racine cuando lo vio en los escenarios.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1974. *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1991. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, VI, 115-126.
- ANDIOC, René & Mireille COULON. 2008. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- DEFOURNEAUX, Marcelin. 1959. *Pablo de Olavide ou «l'Afrancesado» (1725-1803)*, París, PUF.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús & Francisco LAFARGA. 2004. *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII*, Kassel, Reichenberger.
- LAFARGA, Francisco. 2001. «Racine, P. de Olavide, R. Chacel: dos versiones de *Phèdre* a dos siglos de distancia» en F. Lafarga & Antonio Domínguez (eds.), *Los clásicos franceses en la España del siglo XX. Estudios de traducción y recepción*, Barcelona, PPU, 107-116.
- QUALIA, Charles B. 1939. «Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century», *Publications of the Modern Language Association of America LIV*, 1059-1076.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. 1997. «La tragedia francesa» y «Catálogo de traducciones de tragedias francesas» en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 63-85 y 205-234.
- TOLIVAR ALAS, Ana Cristina. 1991. «*Phèdre* de Racine en la España del siglo XVIII» en M<sup>a</sup> Luisa Donaire & Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 433-442.
- TOLIVAR ALAS, Ana Cristina. 1995. «El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones» en Francisco Lafarga & Roberto Dengler (eds.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 59-70; reprod. como «La réception de Racine dans l'Espagne du XVIIIe siècle» en Mercè Boixareu & Roland Desné (eds.), *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, UNED, 2001, 127-137.