

PHÈDRE DE RACINE EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

Ana Cristina TOLIVAR ALAS

Del relativamente amplio panorama de traducciones y adaptaciones del teatro de Jean Racine realizadas en la España de los primeros Borbones,¹ vamos a entresacar en esta breve comunicación aquellas que se basaron en la obra cumbre del "Eurípides de Francia", dejando a un lado los aspectos puramente técnicos y estilísticos,² y centrándonos casi exclusivamente en el histórico.

El segundo lustro de los años sesenta fue pródigo en traducciones del francés para la escena. Si en 1762 las obras de Voltaire habían sido prohibidas, en 1765 ya se publicaban versiones de dos de sus obras. En 1767, siguiendo la moda de traducir tragedias decadentes francesas —moda iniciada en 1762 con la versión de *Zelmire* de De Belloy y continuada dos años más tarde con la de *Hypermnestre* de Lemierre—, se traduce *Hirza* de Sauvigny. En cuanto a los clásicos del XVII, se traducen de Molière tres comedias, y de Corneille se adapta una tragedia durante este quinquenio. Si en años anteriores había sido Madrid —donde triunfaba la "tragédienne" María Ladvenant— el principal hogar español de la Talía transpirenaica, ahora lo van a ser los Reales Sitios y Sevilla, ciudad que, al final de la década, se convertirá en centro teatral de primer orden.

El ambiente no puede ser más propicio a las traducciones de Racine. Pedro de Silva, octavo director de la Real Academia Española, autor que unos años antes había adaptado *Andromaque*, emprende la traducción de *Phèdre*, probablemente por encargo del conde de Aranda al cual se la dedicará. En la

(1) Vid. Ana Cristina Tolivar Alas, *Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII*, tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 1984.

(2) El contraste estilístico entre las traducciones de *Phèdre* y el original ocupa los ff. 615-710 de la tesis doctoral citada en la nota 1.

Biblioteca Nacional halló Charles B. Qualia³ un manuscrito de esta obra (nº 14861) que, al no estar fechado, supuso coetáneo de los arreglos y traducciones de los Iriarte y de Clavijo, situándolo, pues, entre 1766 y 1773. En la Biblioteca de Menéndez Pelayo hemos encontrado otro manuscrito (M.S. 273), también sin fecha y con dedicatoria.

Dirigiéndose al conde de Aranda, Silva pone de manifiesto el deseo de una parte de los intelectuales españoles de proveer a España de 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”.

El patriótico Silva veía en la tragedia francesa la culminación de la moderna perfección dramática y quería despertar a los españoles de talento para que acabasen con el desprecio de los extranjeros hacia el teatro nacional. Para ello no tuvo reparo en verter al español la más grande tragedia profana de Racine: *Phèdre*, la obra que, según Philip Butler, combina la trascendencia y el moralismo barrocos con el naturalismo impersonal y amoral propio del clasicismo raciniano. En 1765, Cándido M^a Trigueros había incluido en su *Ciane* los elementos incesto, venganza y autodestrucción, elementos sin duda tomados de *Phèdre*, y que, a nuestro entender, no evitó ni disimuló como pretende Qualia. El interés que esta tragedia despierta en hombres como Silva y Trigueros, precisamente en un momento en que se intenta plasmar la inspiración trágica en toda su pureza y cuando aún cuesta algo despojarse de los hábitos barrocos, no deja de tener su explicación: unos noventa años atrás el estreno de *Phèdre* anunciaba la crisis jansenista de su autor con un paroxismo barroco; previamente, la moda de la ópera había acaparado la atención del público, y Racine, con su tradicional *Iphigénie*, había contribuido al crepúsculo del clasicismo en un momento en que la guerra devolvía a la nobleza su prestigio y acababa con la política de tolerancia. *Phèdre* supone a los ojos de nuestros adaptadores una ruptura poética. *Fedra* nada tendrá que ver con la zar-

(3) Vid. Charles B. Qualia, "Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century" *Publications of the Modern Language Association of America* LIV (1939), pp. 1059-1076.

zuelera *Efigenia* del calderoniano Cañizares, ni con las descabelladas "barroquizaciones" de los temas de *Andrómaca* y *Británico*, ni con las pompas operísticas de los Reales Sitios bajo Fernando VI, ni siquiera con aquellas tragedias políticas sobrias como el *Británico* de Juan de Trigueros y la *Atalía* de Llaguno, que abrieron y cerraron un breve paréntesis de aclimatación raciniana en los años 50. *Fedra*, precisamente por sus intrínsecas contradicciones, se convertirá en piedra de toque de admiradores y detractores del arte trágico de Racine.

Pedro de Silva hizo su versión de *Phèdre* en romance endecasílabo y de un modo bastante libre. Si bien es cierto que no incurre en la vulgaridad de algunos pasajes de su *Andrómaca*, tampoco puede decirse que el estilo de su *Fedra* sea muy elegante. Aunque tiene la virtud de no alargar los discursos, vicio hartamente frecuente en los traductores de esta época, Silva no logra más que una traducción a menudo incorrecta y prosaica, en la que a veces se desdeñan expresiones de importancia capital para la comprensión del sentido profundo de la tragedia. Por otro lado, aunque con frecuencia abrevie para guardar el mismo número de versos que el original (contrariamente a otros que, como Olavide, alargarán las tiradas para no dejar escapar una sola idea), en muchas ocasiones añade invenciones totalmente fuera de contexto.

No obstante, Silva no alteró la estructura del drama francés. Al igual que *Andrómaca*, *Fedra* está dividida en escenas, rasgo clásico que, como se observa, Silva respetó desde un principio. A pesar de su calidad superior a la de *Andrómaca* o *El Astianacte*, y de haber sido dedicada al conde de Aranda, no parece que la *Fedra* del académico Pedro de Silva haya alcanzado el honor de la letra impresa.

Durante los años setenta, el teatro francés en España conoce días de esplendor hasta que, nombrado Floridablanca en 1777 primer ministro, en sustitución de Grimaldi, todas las instituciones dramáticas creadas por Aranda se vienen abajo.

Cuando mayores eran los esfuerzos oficiales por lograr que en España se aclimatase el gusto francés, es decir, durante los dos primeros años de la década, José Cadalso (1741-1782) compuso y publicó una tragedia a imitación de los clásicos franceses, *Don Sancho García*, escrita en endecasílabos pareados, lo que suponía una novedad. Asimismo, tradujo en prosa y en verso la famosísima relación de Thérámène —prototipo de los largos parlamentos teatrales— de la *Phèdre* raciniana en el *Suplemento de sus Eruditos a la violeta* (1772).

Al comienzo de este *Suplemento* el autor dice que hay pedazos de Corneille, Racine, Boileau y otros franceses que "debieran

estar extractados y traducidos en buen lenguaje español". Luego pone de relieve la semejanza entre la "Relación de Théràmène" y "las que se hallan en los dramas de Calderón, y otros".

Cadalso traduce literalmente la relación, y añade:

"Ahora ved esto mismo puesto en verso de romancillo y figuraos, que en vez de pronunciarse esta relación por un actor de bella presencia, propiamente vestido, y comedido en sus gestos teatrales (...); sale Nicolás de la Calle con un vestido bordado por todas las costuras, y su sombrero puntiagudo (...), empieza a hablar, manotear, y sobre todo cabecear, a manera de azogado, por quien dijo un satírico viviente:

Ni que tampoco evite el cabeceo
uno que accione mal, y mal recite,
porque a él le tiene absorto el palmoteo
de los que sin saber, le vitorean,
haciendo retumbar el Coliseo".

Vemos, pues, cómo Cadalso lamenta, con ironía, el mal gusto de los actores y público de su tiempo, aferrados a la tradición barroca decadente. A continuación expone su traducción en romance octosilabo de la ya barroca —según él— relación de Teremenes. Toda ella refleja fielmente las expresiones de Racine. Sin embargo, está claro que Cadalso la hizo con una intención satírica.

Horst Baader⁴ señala cómo ya en 1707 Antoine Houdart había criticado la expresión de este "récit", que encontraba fuera del estilo raciniano. Del mismo modo, a Fénelon le parecía inverosímil que Théràmène, "saisi, éperdu, sans haleine", pudiese "s'amuser à faire la description la plus pompeuse et la plus fleurie de la figure du dragon".

El patriotismo de Cadalso le llevaba a querer demostrar a los extranjeros que se burlaban de nuestro teatro, que también "el Eurípides de la Francia" había caído en los excesos barrocos.

Según Barthes,⁵ el discurso en la tragedia clásica viene dado por una gran desproporción entre el significado y los significantes; es decir, que una tirada, por ejemplo, no existe semánticamente más que en virtud de sólo tres o cuatro articulaciones capitales, y esto es siempre una característica del discurso raciniano. Para Barthes, el aspecto barroco e impuro de Racine está

(4) Vid. Horst Baader, "José Cadalso und der «barocke» Racine" *Romanische Forschungen* LXXV (1963) pp. 393-399.

(5) Vid. Roland Barthes, *Sur Racine*, París, Seuil, 1971, pp. 141-143.

en la mezcla de elementos verdaderamente trágicos con gérmenes del futuro teatro burgués, que encuentra un perfecto modelo en el Racine de *Andromaque* e *Iphigénie*, precisamente las dos tragedias más adaptadas en la España del XVIII. Racine sería barroco por cuanto que en sus obras hay una contradicción estética entre lo trágico (lucha de hombres y dioses) y lo anti-trágico o "burgués" (intrigas, celos y actos culpables que desencadenan la desgracia también). Léo Spitzer,⁶ que basa su estudio sobre *Phèdre* en el "récit de Théràmène", señala que el personaje principal de esta tragedia no es Fedra, sino Teseo; que el tema no viene dado por el remordimiento de Fedra, sino por la perfidia y crueldad de los dioses que abandonan y castigan incluso a quienes parecen proteger. De aquí saca Spitzer la conclusión de que el arte de *Phèdre* no es clásico, sino barroco, pues la esencia del Barroco está, para él, en la desesperación y en la desilusión ante la perversidad del orden universal. Para Butler,⁷ el barroco de *Phèdre* estribaría en su movimiento y dinamismo, en la especialidad del decorado "de teatro" (mar, cielo, selva), en las correspondencias cósmicas, en el claroscuro y en los excesos del paroxismo.

Advierte Baader que mucho antes del estudio de Léo Spitzer sobre la enumeración caótica, y de la observación de Curtius sobre la ampulosa cargazón del teatro calderoniano, Cadalso había advertido que "el vicio de estilo más universal en nuestros días es el frecuente uso de una especie de antítesis, como el del equívoco lo fue en el siglo pasado" (*Cartas marruecas*, XXXVI). Y en el *Suplemento* de los *Eruditos* Cadalso opinaba que, para estar en consonancia completa con el tono de los dramas del Siglo de Oro, sólo le faltaba a la relación de Terámenes terminar con aquel:

"Agua, Tierra, Montes, Valles,
Prados, Fuentes, Aire, Fuego,
Brutos, Peces, Fieras, Hombres,
Luna, Sol, Astros y Cielo".

En su previa traducción en prosa, Cadalso pone en letra cursiva los versos del "récit de Théràmène" que él juzga más barrocos y que son los numerados 1500, 1506, 1508, 1511, 1513 y 1518.

(6) Vid. Léo Spitzer, "The Récit de Théràmène" en *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton, New Jersey, 1948.

(7) Vid. Philip Butler, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959.

Cadalso, pues, no está de acuerdo con Boileau, que había defendido el virtuosismo estilístico de esta relación frente a Houdart. Cadalso ridiculiza esta “belleza artística” poniéndola en boca de un grotesco actor, símbolo de la falta de medida del propio “récit”. Además hace que el actor encuentre en la tirada la gran ocasión para su lucimiento personal, lo que significa que, ingenuamente, ha advertido que la relación se sale del marco de la obra como un aria operística, y no podemos olvidar que la ópera, nacida del manierismo es, en su concepto integrador, un género esencialmente barroco.

Según Baader, el hecho de que Cadalso, con un fervor nacionalista, haya querido denunciar este “desliz” barroco del gran maestro francés “ist mehr als nur literarhistorische Kuriosität”. A nuestro entender, Cadalso se une a Trigueros y a Clavijo en su actitud de admiración, pero no de devoción rendida, a los creadores y teóricos transpirenaicos; y en Cadalso, concretamente, encontramos ya una postura militante en favor de lo nacional, que le lleva a la “desmitificación” —razonada más que apasionada, frente a los “patriotas” de etapas precedentes— del gran ídolo del Clasicismo moderno. Esta actitud ya tiene mucho de prerromántica.

Por aquella época don Pablo de Olavide (1725-1802), el colonizador de Sierra Morena, llevaba a cabo una intensa política teatral. Instaló en su casa de Madrid un teatro de aficionados, al igual que había hecho Voltaire en el castillo de Ferney, y para él tradujo, entre otras obras, la *Zelmire* de De Belloy, *Zaïre* de Voltaire (traducción que refundió más tarde Huerta), y también *Phèdre* y *Mithridate* de Racine, que habrían de representarse en los teatros Reales. Impulsor y protector del teatro en Sevilla desde 1767 hasta 1778, no logró, sin embargo, que se escenificasen allí sus adaptaciones racinianas. Ya en 1762 su traducción de *La Hipermenestra* de Lemierre había dado ocasión de gran éxito y lucimiento a la actriz María Ladvenant. En Sevilla tradujo, además de las mencionadas obras de Racine, *Zayda*, *Casandro y Olimpia* y *Mélope* de Voltaire, *Zelmira* de De Belloy, *Hypermenestra* y *Lina* de Lemierre, *El desertor* de Mercier, *El jugador* de Regnard, y abrió las puertas del teatro sevillano a versiones de dramas franceses realizadas por autores como Cándido M^a Trigueros, Miguel Mestre, Luis Reynaud, Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte o Engracia Olavide. Hasta que la caída de Grimaldi y el poder de la Inquisición pusieron fin a la institución cultural de Olavide “el afrancesado”.

Marcelin Defourneaux transcribe⁸ en una nota parte de la carta que Grimaldi envió al corregidor de Madrid en la que

(8) Vid. Marcelin Defourneaux, *Pablo de Olavide ou l'afrancesado*, Paris. P.U.F., 1959, p. 288.

expresa el deseo de Reynaud de "employer tous les moyens (...) pour contribuer au progrès et à la perfection de notre théâtre espagnol", para lo cual había hecho copiar varias composiciones teatrales, entre ellas la *Fedra* de Olavide que, escrita años antes, se dio a la imprenta en 1786.

Vemos que Olavide en sus tardías versiones racinianas eligió dos temas de intriga barroca: *Mithridate*, con su falsa noticia, su equívoco y su sorpresa, y *Phèdre*, con su infortunio, su anagnórisis y su milagro.

La *Fedra* del "afrancesado" es fría y un tercio más larga que el original. Los 73 versos de la relación de Teramenes se convierten en 115, por lo que Qualia comenta humorísticamente:

"We cannot blame Spanish audiences if they squirmed in their seats, during the recitation. The elegant intellectuals and members of the nobility who listened to *Fedra* in Olavide's home must have yawned behind their fans when they listened to this tirade".⁹

La tragedia está en romance endecasílabo. Se escenificó en el teatro del Príncipe durante el verano de 1788. Este año, el último del reinado de Carlos III, fue próspero en representaciones de dramas franceses en Madrid por actores que, educados ya en el espíritu de la Ilustración, sabían dar a sus interpretaciones una dignidad neoclásica, ofreciendo al público madrileño un tipo de espectáculo al que no estaba habituado pero que admitía dada la calidad de todos los elementos integrantes. El *Memorial literario* habla de la *Fedra* de Olavide con motivo de su escenificación y sólo reprocha a la obra el fantástico pasaje de la muerte de Hipólito. En lo concerniente a la debatida cuestión del conflicto entre la moral y la estética trágica, opina:

"Se pudiera objetar contra esta tragedia por lo perteneciente a las costumbres, que Fedra viola las leyes más santas de la naturaleza [...] pero es menester hacerse cargo que aquí se sigue la antigua fábula tantas veces tratada por los trágicos griegos y latinos [...] Racine ha hecho a Hypólito amoroso contra el carácter que le dan los antiguos, pero este episodio da nuevo realce a la pasión y pavor de Fedra por los zelos implacables que crecen." (*Memorial literario* de agosto de 1788).

Por su parte, el *Diario de Madrid* (24-VII-1788) había publicado un inspirado soneto *Al amor* que, firmado por J. B., expre-

(9) Vid. Charles B. Qualia, *op. cit.*, p. 1070.

saba con un acento apasionado la admiración que la “tragédienne” María Bermejo había causado en el autor con su interpretación de la *Fedra* de Olavide:

“Amor, yo te vi en Fedra tan grabado
que me dexaste absorto, y condolido:
¿qué tal serás de veras padecido
si eres tan fiero, y triste retratado?”

La distracción: el respirar cansado:
aquel tierno mirar desfallecido:
aquellos zelos!... me sentí encendido:
jamás he visto amor tan bien pintado.

Esa diestra Bermeja, que es tu hechura,
ó tu maestra, nos mostró tu llama
más viva que en ti mismo en tu pintura.

Quien no quisiere amar, huya esta dama:
que es contagiosa, amor, tu calentura,
y habrá de amar, al ver quien tan bien ama”.

La traducción de Olavide era mediocre, pero dejaba traslucir la pasión raciniana, y esta pasión era la que llegaba al espectador ilustrado con la fuerza de algo que se descubre por primera vez (“jamás he visto amor tan bien pintado”).

La *Fedra* de Olavide corrió impresa anónima. Sólo a través de los manuscritos conocemos quién fue su autor.

En 1791, Domingo Rossi, director del Teatro de los Caños del Peral, dedicó a la reina María Luisa el libreto bilingüe italiano-español de la ópera *La Fedra* de G. Paisiello, que había de representarse ya entrado el año 1792. Este libreto es prácticamente un calco del que S. J. de Pellegrin habría escrito para *Hyppolite et Aricie* de Rameau inspirándose en Eurípides y en Racine y desplegando toda suerte de recursos barrocos. No figura en la impresión el nombre del libretista italiano, ni el de su traductor. Este último logra una total equivalencia métrica con los endecasílabos y heptasílabos del original de modo que la obra podría ser cantada indistintamente en cada uno de los dos idiomas, aunque todo hace pensar que se representó en español. En el Instituto del Teatro de Barcelona se conserva un ejemplar de este libreto bilingüe.

Volviendo a las dos únicas versiones que podemos considerar traducciones, la de Silva y la de Olavide, no queremos dejar de señalar algunos elementos formales que complementan los ya mencionados en la exposición cronológica. Así, la de Silva presenta los siguientes rasgos: sustitución del voseo por el

tuteo a la latina; tendencia a lo sucinto con simplificación de perífrasis, si bien se da ocasionalmente algún añadido; desprecio de matices morfosintácticos con efecto de sordina u otros efectos, reemplazándose, en general, la parataxis y la yuxtaposición por la hipotaxis y la coordinación; recurso a alegorías de corte barroco (advertamos también que los conceptos se grafían siempre con mayúscula); repetidas alusiones al "honor" y a la "fama"; utilización de algún término concreto en sustitución de abstracciones; eliminación de metáforas y silepsis, conservándose siempre el oxímoron, y exclamaciones monoteístas.

La traducción de Olavide tiene en común con la de Silva la falta casi absoluta de literalidad, en parte impuesta por la versificación, idéntica en ambos casos, aunque en Silva se observa algún verso mal medido. También aparece en ambas algún galicismo ("don el más terrible", en Silva; "presente el más funesto", en Olavide) y, frente al texto de Racine, queda, en las dos, patente un empobrecimiento de los efectos paralelísticos. La versión de Olavide es ampulosa, está llena de circunloquios, epítetos pomposos y perífrasis amplificadas, aunque no cabe hablar de interpolaciones y sí, en cambio, de una supresión de 22 versos en la escena 5 del acto III. Es una constante del estilo de Olavide la doble adjetivación. Alude con frecuencia Olavide a la "razón", así como a los "derechos", a las "virtudes", a lo "justo" e "injusto", lo que pone de manifiesto cierto trasfondo racionalista y moralizante.

Siguiendo la clasificación de Georges Mounin,¹⁰ estaríamos ante dos "vasos transparentes" en su tercer registro, el propio de las versiones dieciochescas donde el original es alterado cuanto sea preciso para no desconcertar al lector o al espectador de la época y del país; la diferencia estribaría en que Silva aproxima su versión al modelo "rococó", híbrido entre barroco y clasicismo, y Olavide acerca la suya a los ideales de la Ilustración. Según la clasificación de E. Nida,¹¹ ambas versiones serían parcialmente "good translations" al lograr una equivalencia dinámica sin correspondencia formal y no alterar sustancialmente el mensaje, pero también parcialmente serían "bad translations" del segundo tipo, la de Silva por la reducción de efectos estilísticos, más los resabios de un estilo nada raciniano, y la de Olavide por la ampulosidad de algunos momentos en contraste con la injustificada, aunque poco significativa, mutilación.

(10) Vid. Georges Mounin, *Les belles infidèles*, Vienne, Éditions des Cahiers du Sud, 1953.

(11) Vid. Eugene Nida y Charles R. Taber, *The theory and practice of translation*, Leiden, 1969.

Hemos de concluir que, a pesar del plausible intento que constituyen, ninguna de las dos traducciones puede equipararse al original, y su escenificación en nuestros días resultaría más bien anacrónica e inaceptable, lo que no ocurre en absoluto con la obra de Racine.