

# Recepción de la dramaturgia raciniana en la España dieciochesca

## (ayer y hoy de Racine en España)

Jerónimo MARTÍNEZ CUADRADO  
Universidad de Murcia

Una de las perspectivas dominantes en la teoría de la recepción consiste en la interacción, a saber, la concepción del hecho literario no plenificado en su parmenílica estaticidad sino por el contrario concebido a manera de punto en una línea radial de la circunferencia móvil de la vida: es lo que se conoce con el tecnicismo de «horizon d'attente», *horizonte de expectativas* que tiene sentido y valor dúplices cual si fuese uno, más su imagen refractaria espejada en la multiplicidad de conciencias receptoras o perceptoras, bastando para corroborar tal aserto el entresacar ciertas líneas del interesante estudio de Chevrel:

"Mais il importe de distinguer deux types d'horizon d'attente:

1 - Celui du *public*. Un tel horizon a une grille interprétative, préexistante à l'œuvre, constituée par les expériences esthétiques antérieures de ceux qui la lisent. Chaque lecteur (spectateur) a son passé propre, mais la tradition culturelle dans laquelle il se situe joue un rôle homogénéisant, sinon unificateur, non négligeable. (...) L'horizon d'attente du public est donc une grille herméneutique, le plus souvent implicite, orientant la prise de contact avec l'œuvre étrangère nouvelle.

2 - Celui de l'*œuvre*. En fait, cet horizon d'attente se confond avec le *lecteur impliqué*... L'auteur est naturellement le premier responsable de cet horizon, et il arrive qu'il ait explicitement défini le public visé ou la manière de lire son œuvre, ou les deux à la fois. Mais on sait aussi qu'un texte publié échappe aux intentions explicites de son auteur et que la critique, universitaire ou non, n'a de cesse d'expliquer

comment on peut, parfois comment on doit lire un texte dont, en définitive, l'horizon d'attente n'est jamais complètement décrypté."<sup>1</sup>

Parece oportuno también aducir que resulta de gran rendimiento y es de útil claridad expositiva la taxonomía que Inmaculada Urzainqui ha sistematizado en su estudio en torno a las traducciones del siglo XVIII, cuya tipología pasamos a indicar:

- 1 - *traducción - restitución*
- 2 - *traducción - selección*
- 3 - *traducción - abreviación*
- 4 - *traducción - acumulación*
- 5 - *traducción - corrección*
- 6 - *traducción - nacionalización*
- 7 - *traducción - generalización*
- 8 - *traducción - actualización*
- 9 - *traducción - recreación*
- 10 - *traducción - traducción*
- 11 - *traducción - paráfrasis*
- 12 - *traducción - continuación*<sup>2</sup>

Cabría preguntarse ante tan diversificada panoplia de variantes por la causa o causas que subyacen a un hecho que durante la Edad Media y el Renacimiento parecía obvio: el de verter un texto a otro idioma distinto de aquél en que fue generado originariamente. Hacemos nuestras en este caso las palabras de Gallego Roca clarificadoras al respecto:

"No creo que sea exagerado afirmar que la teoría de la recepción es la apuesta teórica de mayor repercusión en la segunda mitad de este siglo.

---

<sup>1</sup> CHEVREL, Yves, p. 206 in *Précis de littérature comparée*, sus la direction de Pierre BRUNEL et Yves CHEVREL, Presses UNiversitaires de France, Paris, 1989.

Traducciones del francés a cargo del autor del artículo.

Trad. "Mas importa distinguir dos tipos de horizontes de expectativas:

1 - El del *público*. Tal horizonte es un enrejado interpretativo, preexistente a la obra, constituido por las experiencias estéticas anteriores de quienes la leen. Cada lector (espectador) posee su propio pasado, pero la tradición cultural en la que se sitúa desempeña un papel homogeneizador, si no unificador, nada desdeñable. (...) El horizonte de expectativas del público es, pues, un enrejado hermenéutico, las más de las veces implícito, que orienta la toma de contacto con la obra extranjera nueva.

2 - El de la *obra*. De hecho este horizonte de expectativas se confunde con el *lector implicado*...El autor es naturalmente el primer responsable de este horizonte, y puede suceder que haya definido explícitamente al público al que se dirige o el modo de leer su obra, o ambos a la vez. Pero también sabemos que un texto publicado escapa a las intenciones explícitas de su autor y que la crítica, universitaria o no, no cesa en el empeño de explicar cómo se puede, a veces cómo se debe leer un texto cuyo horizonte de expectativas, en definitiva, nunca está completamente descifrado."

<sup>2</sup> Cfr. Inmaculada URZAINQUI, *Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor*, in *Traducción y adaptación cultural: España - Francia*, ed. de M<sup>a</sup> Luisa Donaire y Francisco Lafarga, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1991. Cit. pp. 623-638.

Son admisibles todos los matices posibles, todas las correcciones, pero es difícil no coincidir en afirmar que la obra del grupo de Constanza, y sus precedentes de la escuela de Praga, constituyen el epicentro de la inquietud teórica de este fin de siglo.

Los estudios de recepción supusieron en su momento a finales de los sesenta y en la década de los setenta, un cambio de orientación de la Teoría y de la Historia Literaria. (...) Aunque sin referencias explícitas al fenómeno de la traducción literaria, qué duda cabe que ese nuevo paradigma de Historia Literaria privilegiaba la traducción como testimonio de la recepción de obras extranjeras. No en vano se puede afirmar que la mayoría de los acercamientos actuales al estudio de la traducción literaria parten de la *estética* y la *historia de la recepción*.<sup>3</sup>

El traductor se encuentra por ende como en un angosto desfiladero, ubicado entre dos sistemas lingüísticos, sociales e históricos cuyas variantes producen gráficos donde resulta imposible hacer coincidir las coordenadas y abscisas, que en algún punto y sólo ocasionalmente pueden ser líneas tangenciales. De ahí que la crítica alemana haya distinguido entre el binomio *Textverarbeitungsprozess*, es decir, proceso de apropiación o elaboración de un texto por otra cultura distinta de aquella que lo generó, y *Kontaktforschung* o investigación sobre los contactos culturales mutuos. Es un complejo condicionamiento el de la encrucijada del traductor y un difícil funcionamiento el fenómeno de la traducción, como denuncian en su reciente libro Basil Hatim y Ian Mason:

"Al crear un nuevo acto de comunicación a partir de otro preexistente, los traductores están, quiéranlo o no, actuando bajo la presión de sus propios condicionamientos sociales y, al mismo tiempo, tratando de colaborar en la negociación del significado entre el productor del texto en la lengua de salida, u original, y el lector del texto en la lengua de llegada, o versión; quienes existen, por su parte, dentro de sus respectivos y propios marcos sociales diferentes."<sup>4</sup>

Se nos antoja a tal respecto acertada la definición -no por su originalidad sino por su valor sintético- de traductor, definición lacónica sí, pero diáfana, que contiene el libro de Raquel Merino:

"El traductor, como autor de la obra en lengua meta, o más concretamente, como artífice de la traducción de la obra, resulta un elemento humano añadido cuando la obra se presenta en otro país y en otro

---

<sup>3</sup> GALLEGO ROCA, Miguel, *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Ediciones Júcar, Barcelona, 1994. Cit. p. 76.

<sup>4</sup> HATIM, Basil y MASON, Ian, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. Traducción de Salvador Sopeña. Editorial Ariel S. A., Barcelona, 1995. Cit. p. 11.

idioma. La actuación de este autor meta tiene lugar sobre el producto de la actividad fundamental del dramaturgo, el texto teatral, y consiste en trasladar un texto escrito en una lengua a otra; su labor se centra en la transferencia interlingüística de una página (la original) a otra página (la traducida)."<sup>5</sup>

No es de extrañar, por ende, el que se haya acuñado como un cliché el conocido apotegma nominal italiano de "traduttore traditore" o bien la homoteleutia de "les belles infidèles" con que Ménage en el siglo XVII designó la traducción al francés que había realizado Perrot d'Ablancourt de la obra de Luciano<sup>6</sup>. Trátase en definitiva de un caso práctico más que evidencia y pone en estado de efectiva patencia el problema gnoseológico que subyace a la teoría del conocimiento humano ya desde el mito de la caverna de Platón hasta la fenomenología de Husserl pasando por el criticismo kantiano. No conocemos el *en sí* de las cosas sino el *en mí* y por ello en la medida en que un texto se filtra a través de la subjetividad de un traductor, distinta de aquella otra del creador de la obra, es imposible liberarla de las adherencias del individuo sujetas no sólo a su propia cultura personal sino además a su razón histórica y social.

Cabría preguntarse el por qué hasta el siglo XVIII, época del afrancesamiento en España y siglo del advenimiento de la dinastía borbónica, no son traducidos al español los autores teatrales del siglo XVII francés.

Una primera respuesta es la cronológica. En el caso de Racine su dramaturgia se trata de un periodo breve en el tiempo y tardío en el siglo. Pensemos que la primera obra conservada, *La Thébaïde*, es representada por la compañía regentada por Molière en 1663 y 1664 a la que sigue la obra teatral de estilo corneliano *Alexandre* -sobre el legendario conquistador griego- representada igualmente por la *troupe* de Molière al año siguiente. Pero su consagración como dramaturgo y la fama mundana no le sobrevino hasta el estreno de *Andromaque* en noviembre de 1667. El ciclo trágico raciniano se cerrará con el fracaso del estreno de *Phèdre* -hoy considerada paradójicamente por la crítica como su obra maestra- en enero de 1677, contando Racine a la sazón con la edad de sólo treinta y siete años.

Diversas causas pudieron influir en tan súbita retirada que no han cesado de ser venero para la investigación crítica, desde la tesis de Raymond Picard, según la cual Racine pasa a ser historiógrafo del monarca Luis XIV junto con Boileau, de modo que ve colmadas con ello sus aspiraciones de triunfo (hecho que no explica el abandono de un arte en el cual sobresalía por la historiografía de la que fue mediocre figura) hasta la opinión de Lucien Goldmann que se acerca más a lo que podríamos denominar hoy un problema o escrúpulo de conciencia, toda vez que su ruptura en 1666 con el jansenismo de Port Royal, donde fue educado, vino provocada por escribir teatro, por

---

<sup>5</sup> MERINO ALVAREZ, Raquel, *Traducción, tradición y manipulación: Teatro inglés en España 1950-1990*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1994. Cit. p. 22.

<sup>6</sup> Consúltase a este propósito la obra de R. ZUBER, *Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique*, Lib. Armand Colin, Paris, 1968 y el artículo de Alicia YLLERA *Cuando los traductores desean ser traidores*, pp. 639-655 del libro *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Cfr. igualmente Georges MOUNIN, *Les belles infidèles*, Éditions des Cahiers du Sud, Vienne, 1953.

ser autor teatral: Racine mismo diría con el tiempo en la Academia de la Lengua Francesa, de la cual era miembro, que hubiera dado toda su sangre para borrar aquel episodio de su vida.<sup>7</sup>

Solamente doce años después del llamado "silencio raciniano" escribe un drama ya no profano sino religioso, *Esther*, en 1689, al que seguiría en 1691 *Atahlie*, otra tragedia bíblica, obras ambas realizadas por encargo, pero sobre todo la última de incalculable valor literario. Y ya no volvería a escribir teatro muriendo en 1699, a las puertas del siglo que le sucedería.

En segundo lugar hemos de considerar la situación de España durante el Siglo de Oro de las letras españolas. Un hecho de magnitud y trascendencia enormes está constituido por las dramaturgias de Lope y de Calderón, quienes llenan los escenarios de nuestros teatros. Después de todo, como indica el historiador J. H. Elliott:

"El tremendo fracaso de la España de los Austria en llevar a cabo una transición vital no debe, sin embargo, oscurecer la magnitud de sus realizaciones en sus días de grandeza. Si los fracasos fueron muy grandes, también lo fueron los éxitos. Durante casi dos siglos España sostuvo un notable esfuerzo creador, que incrementó enormemente el fondo común de la civilización europea. En la Europa de mediados del siglo XVII la influencia de la cultura y las costumbres castellanas fue considerable y provechosa, sostenida, como lo estaba, por todo el prestigio de un imperio cuya vaciedad apenas si empezaba a aparecer a los ojos del mundo exterior."<sup>8</sup>

Súmese a ello que el desmoronamiento de la Casa de los Austrias, tras una larga y progresiva decadencia, constituye una de las épocas de mayor crisis social y económica e incluso moral por las que jamás haya atravesado la historia de España. Leamos a nuestro historiador A. Domínguez Ortiz:

"A lo largo de todo el siglo XVII, los españoles (concretamente los castellanos en el sentido amplio de la palabra) habían tomado conciencia del paulatino descenso de sus valores morales y materiales. Ningún otro país ha meditado tan profundamente sobre su propia tragedia, esforzándose por hallar las causas y los remedios. (...) El descorazonamiento,

---

<sup>7</sup> Vid. a este propósito el artículo de Jerónimo MARTINEZ CUADRADO *La retirada del teatro de Racine*, pp. 63-76 in *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, vol. XXXVII, N° 3, 1980.

<sup>8</sup> ELLIOTT, J. H., *La España imperial 1469 - 1716*, traducción de J. Marfany, Editorial Vicens - Vives, Barcelona, 1979 (5ª ed.). Cit. p. 416.

la convicción de que la decadencia es un hecho consumado e irremediable se expresa en todos los escritos de la época."<sup>9</sup>

En efecto, una España despoblada por la colonización y las guerras continentales y depauperada por el elevado coste de su beligerante política exterior ha de enfrentarse al final de ese lacerante trayecto a una larga Guerra de Sucesión que duraría de 1702 a 1713, en la cual los intereses de Inglaterra y de Francia tienen por escenario bélico nuestras tierras y nuestros mares.

En tan calamitosa situación, resuelta en favor de la Casa de Borbón, hubo de esperar al advenimiento del nieto de Luis XIV, Felipe de Anjou, para que su política reformista y de modernización en nuestra nación surtiera sus primeros efectos. Aclara a este respecto J. Reglá en su «Historia de España»:

"Frente a los problemas de España, el reformismo del siglo XVIII implicó, fundamentalmente, una *actitud crítica*, como tarea previa para impulsar el progreso del país. Ello es patrimonio de una pequeña minoría que parte de unas ideas fundamentalmente comunes: exaltación de la razón y crítica de la tradición; patente decadencia de España y necesidad insoslayable, para reaccionar adecuadamente contra ella, de aceptar la lección del norte de Europa. (...) En contraste con esta minoría, empeñada en un esfuerzo generoso y admirable, la gran masa del país, inmóvil, estática, por el peso de la costumbre y el grupo reaccionario, interesado en la defensa de sus privilegios, parecen inoperantes cuando la minoría reformista cuenta con el apoyo incondicional de la realeza -época de Carlos III-."<sup>10</sup>

Ciertamente que Felipe V de Borbón trajo consigo no sólo la moda o la etiqueta y elegancia versallescas, el gusto por los palacios, jardines y el lujo refinado, sino que también suscitó, entre determinadas capas sociales de la intelectualidad y de la burguesía, el interés por la cultura francesa que va a ser de una irradiación inmensa en esta centuria en todas -o casi todas- las cortes europeas y de ahí pasó a extenderse, como mancha de aceite, a otros estratos de las sociedades en el ámbito de las naciones de Europa.

No obstante la influencia literaria en Francia fue muy considerable en el siglo XVII, como destaca, entre otros M. D. Olivares Vaquero:

---

<sup>9</sup> DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Ed. Ariel, Barcelona, 1976. Cit. pp. 13-14.

Cfr. el mismo autor en *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Alianza Editorial - Alfaguara, Madrid, 1976 (3ª ed.), en cuya página 386 dice: "La decadencia no era sólo material; estaban también en crisis los ideales..."

Para el conocimiento de este periodo de decadencia resulta imprescindible el segundo tomo de la obra de John LYNCH *España bajo los Austrias*, 2 vols., traducción de Albert Broggi y Juan Ramón Capella, Ediciones Península, Barcelona, 1975 (3ª ed.).

<sup>10</sup> UBIETO, Antonio, REGLA, Juan, JOVER, José María y SECO, Carlos, *Introducción a la Historia de España*, Editorial Teide, Barcelona, 1970 (7ª ed.). Cit. p. 435.

"Si bien en el siglo XVII las relaciones entre España y Francia no fueron precisamente siempre cordiales, no por eso la literatura española dejó de influir en la francesa. La moda de lo español se impone y podemos preguntarnos en qué medida la reina Ana de Austria contribuyó a ello. Sabemos que le gustaba mucho la comedia. (...) El rey Luis XIII no había compartido sus aficiones literarias aunque protegiese a actores y escritores hasta la muerte de Richelieu del que sí puede decirse que amaba el teatro".<sup>11</sup>

Ahora bien, siguiendo esa alternancia pendular en las influencias francoespañolas a que aludía el historiador Fernand Braudel, el siglo XVIII será en España el de los afrancesados, no como corriente uniforme de una sociedad europea de la Edad Moderna, porque en ella tal fenómeno desapareció, pero sí como todo un modelo paradigmático de criterios estéticos que calaron muy hondo en amplios sectores de la sociedad española dieciochesca. El neoclasicismo fue la estética dominante y el gusto por lo afrancesado no se quedó en las grandes realizaciones del arte y de la literatura sino que descendió a la moda, usos y costumbres del pueblo: búsqueda del confort, *estilo galante*, que impregnó incluso la música del Padre Soler, etc. En cuanto a la datación de tal fenómeno, podemos leer:

"En los dominios de la literatura -dice Reglá-, el tránsito entre el barroquismo, heredado de la centuria anterior, y el neoclasicismo, nutrido por influencias italianas y francesas, se verifica en la década 1730-1740. El espíritu neoclásico cristaliza en la *Poética* del aragonés Ignacio de Luzán, partidario de la tendencia docente y moralizadora en la poesía, y de las unidades en la dramaturgia. En las ideas de Luzán se educaron los autores literarios españoles de la segunda mitad del Setecientos."<sup>12</sup>

Justo es decir y agregar aquí y ahora que tal cambio no siempre se produjo sin ruptura, violenta a veces, y baste recordar a este propósito el denominado "motín de Esquilache".

Sería simplificar las cosas demasiado reducirlo todo a esa línea de fuerza que es la política estatal o hacer del fenómeno abundante de la traducción del teatro francés a España un mero correlato de la realidad político-social; hay más factores en juego

---

<sup>11</sup> OLIVARES VAQUERO, M<sup>a</sup> Dolores, *Una comedia española en Francia: «Peor está que estaba»* in Traducción y adaptación cultural: España-Francia, ed. de M<sup>a</sup> Luisa Donaire y Francisco Lafarga, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1991. Cit. p. 231.

Interesante a este respecto el libro de E. MARTINENCHE titulado *La comédie espagnole en France*, de Hardy à Racine, Slatkine Reprints, Genève, 1970.

<sup>12</sup> UBIETO, A., REGLA, J., JOVER, J. M<sup>a</sup>. y SECO, C., op. cit. p. 480.

JERÓNIMO MARTÍNEZ CUADRADO

como reconoce Francisco Lafarga en *Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español*<sup>13</sup> y así lo recoge Juan A. Ríos:

"Cualquier análisis de la evolución del teatro dieciochesco español ha de tener en cuenta el papel de las traducciones. Superado el prejuicio del afrancesamiento, no podemos negar que las mismas en ocasiones fueran un factor importante para la evolución teatral de la época. Así lo señala F. Lafarga, aunque subrayando que las traducciones -en su mayoría de textos franceses- no están vinculadas exclusivamente a los intentos de reforma emprendidos en el siglo XVIII y que, por otra parte, las obras traducidas no responden necesariamente a una tendencia clasicista o a un intento de aclimatar en España formas dramáticas francesas. Los movimientos y objetivos que impulsan esta actividad traductora son múltiples, y no podemos trazar con una sola línea su incidencia en la evolución de nuestro teatro dieciochesco. Incluso, en ocasiones, esa incidencia tiene un sentido retardatario o anacrónico."<sup>14</sup>

En este sentido la ya mencionada teoría de la recepción, que se nutre de empréstitos culturales de ciencias afines, notablemente de la sociología de la literatura, de la escuela de Praga, de la fenomenología literaria de Ingarden y de la hermenéutica de Gadamer, nos suministra una respuesta mucho más completa y matizada de la traducción al engastarla en el núcleo relacional donde inciden los fenómenos literarios con los evolutivos históricos y sociales:

"El sistema literario, -explica Gallego Roca-, para Jauss sistema literario histórico recepcional, se ordena por sus relaciones con la tradición y sus procesos históricos de selección. Una obra es el texto más su recepción, esto es, una estructura dinámica que sólo puede ser captada en sus concreciones históricas sucesivas. La historia de una obra artística es por tanto la historia de sus recepciones -*Rezeptionsgeschichte*-. Todas ellas juntas constituyen la precomprensión -término gadameriano- que condiciona la comprensión actual del arte."<sup>15</sup>

De ahí que, sin caer en un reduccionismo que considere al contexto histórico como un absoluto, hemos de justipreciar el peso específico de las circunstancias que concurrieron en el interés del público español del siglo XVIII por el teatro francés de la centuria inmediatamente anterior, siguiendo esa línea de pensamiento cuyos últimos puntos son Hatim y Mason:

---

<sup>13</sup> In A.L.E.U.A., 5, pp. 219-230. 1987.

<sup>14</sup> RÍOS, Juan A., *Traducción / creación en la comedia sentimental dieciochesca*, in *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. de Francisco Lafarga, Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A. (PPU), Barcelona, 1989. Cit. p. 229.

<sup>15</sup> GALLEGO ROCA, M., op. cit. p. 79.



"Las intenciones del traductor están inseparablemente ligadas al *contexto sociocultural* en el que se produce el acto de traducir. Es de importancia, en consecuencia, considerar siempre la actividad traslaticia en un contexto social. Antes, por ejemplo, de que exista la traducción es necesario que haya habido una necesidad de traducir."<sup>16</sup>

Y a esas cuestiones determinantes de tal necesidad son a las que nos hemos referido con anterioridad.

Hemos de partir de una realidad que, nos plazca o no, determina todo el fenómeno de la traducción raciniana: su paradójica **intraducibilidad**. Su pérdida al vertirse en otras lenguas es lugar común, punto de referencia obligado cuando se habla del tema.

Olivier Brachfeld escribe:

"C'est que Racine est peut-être l'auteur français le plus intraduisible dans les langues étrangères, comme le veut l'opinion unanime des connaisseurs."<sup>17</sup>

Según Paul Valéry Racine es para los extranjeros un autor prohibido, y Karl Vossler dice en la página 60 de su **Jean Racine**:

"Denn übersetzen kann man seine Verse nicht..."  
(Trad. "Pues no se pueden traducir sus versos...")

Asentado este axioma, pasemos a decir que la época de mayor esplendor de las versiones y adaptaciones de Racine al español acaece en el siglo XVIII, periodo en que nos vamos a centrar por ser el de mayor auge e interés.

Es preciso aclarar que los dos trabajos que han contemplado el fenómeno en su conjunto son, cronológicamente expuestos, el de Charles Blaise Qualia *Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century*, publicado en 1939 (*PMLA*, LIV, pp.1059-1076), y el de Ana Cristina Tolivar Alas *Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII*, aparecido el año 1988 en el primer volumen de los *Estudios de investigación franco-española* (pp. 177-190), artículo que a su vez es resumen de la tesis doctoral leída por la autora en la Universidad de Oviedo en 1984.

Evidentemente la investigación de esta autora corrige, completa y va más allá de lo que en su día hizo el autor inglés Qualia, a quien hemos de considerar pionero en estas lides. Sobre ambos, a modo de pétreos sillares, fundamentaremos esencialmente esta parte del estudio. Vamos a seguir las tragedias de Racine por orden de aparición para verter ahí los comentarios pertinentes a las traducciones.

---

<sup>16</sup> HATIM, Basil y MASON, Ian, op. cit. pp. 23-24.

<sup>17</sup> BRACHFELD, Olivier, *Les traductions catalanes de Racine*, in *Revue de littérature comparée* XII, 1932, pp. 595-601. Cit. p. 595.

Trad. "Sucede que Racine es quizás el autor francés más intraducible a las lenguas extranjeras, según reza la unánime opinión de los conocedores."

**La Thébaïde ou Les Frères ennemis**, 1664.- De ésta la primera tragedia conservada de Racine se hace una versión, para nosotros hoy anónima, en prosa y a mediados del XVIII; en ella -traducida con la curiosa grafía "La Thevayda"- se acentúan los rasgos barrocos del original francés y se suprimen algunos párrafos por razones de ideología.

**Alexandre**, 1665.- De esta tragedia así como de la única comedia de Racine, **Les Plaideurs**, 1668, no existen en esta centuria aún traducciones al español. Justo es reconocer que ni Racine poseía el genio cómico ni esta tragedia sobre el héroe griego es significativa o valiosa dentro de su dramaturgia.

**Andromaque**, 1667.- Como quedó dicho "supra" se trata de la primera gran tragedia raciniana. De la cual su primera traducción al castellano data de 1759 y es de Margarita Hickey, escrita en romance octosílabo y adaptada en tres actos en vez de los cinco del original, pero no se publicaría sino en 1789 ante el éxito de la primera adaptación aparecida que fue la de Pedro de Silva en 1764, en cinco actos y con diversidad de metros.

En cuanto a otras traducciones y adaptaciones dice A. C. Tolivar Alas:

"Se atribuye asimismo a Clavijo y Fajardo una traducción desconocida posterior a 1770. En 1788 T.M.G. (iniciales de Teodoro o Tadeo Moreno González) realizó una adaptación muy libre en tres actos y romance endecasílabo que tituló *Astianacte* y que viene a ser una fusión de *Andromaque e Iphigénie*. En 1797 Luciano Francisco Comella dio a las tablas su *Andrómaca*, melodrama trágico en un acto y romance endecasílabo. El mismo año Nicasio Alvarez Cienfuegos estrenó su *Zorayda*, en tres actos y romance endecasílabo, vagamente inspirada en *Andromaque*, y, ya en 1804, T.M.G. compuso *La Andrómaca vindicada o el Ulises*, continuación de su *Axtianacte*, en un acto. También a fines del siglo XVIII o principios del XIX tradujo *Andromaque* Manuel M<sup>a</sup> de Arjona en asonante endecasílabo."<sup>18</sup>

Respecto de la versión de Silva titulada *Astianacte*, Qualia comenta:

"He has introduced blank verse whenever it suited his fancy, because, as he naïvely confesses, consonance might oblige him to change the meaning of the original. (...) Silva has followed in general the argument of Racine's *Andromaque*, but he has rearranged with absolute freedom the order of incidents in the plot. He has departed from Racine in a number of very important points".<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> TOLIVAR ALAS, Ana Cristina, *Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII* in *Revista de Investigación franco-española*, nº 1, Córdoba, 1988. Cit p. 180.

<sup>19</sup> QUALIA, Charles Blaise, *Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century*, PMLA LIV, 1939. Cit p. 1.066.

Traducciones del inglés a cargo de Jerónimo Martínez Cuadrado.

## RECEPCIÓN DE LA DRAMATURGIA RACINIANA

El mismo crítico subraya la libertad de Silva ante la unidad de lugar frente a su sometimiento a la del tiempo y el carácter sofisticado con que impregna los versos de su versión, de estética rococó para Tolivar Alas y prerromántica para Qualia.

**Britannicus**, 1669.- Juan de Trigueros, también conocido por el pseudónimo de Saturnio Iguen publicó en 1752 la primera traducción en prosa y en cinco actos, de la que comenta Qualia:

"Though the translator had not the least intention that his tragedy should be staged, he expresses in his preface the hope that this translation may serve to make Racine's tragic art known to Spaniards. Trigueros also discusses the possibility of using prose in modern tragedy. (...) The translation is prefaced by a long treatise on the theories of tragedy, a good part of which is devoted to the perfection of Racine's tragic art."<sup>20</sup>

En 1764 Tomás Sebastián y Latre versificó la traducción de Trigueros en diversos metros, predominando el romance octosílabo, y la redujo a tres actos. A decir de Qualia:

"This poetic rendition of Racine's tragedy even exceeds the Trigueros version in emasculating the thought."<sup>21</sup>

El crítico francés Paul Mérimée destaca la exactitud y verosimilitud de esta traducción en prosa de Trigueros, sin omitir las licencias que éste se permitió:

"Cependant, il ne s'est pas obligé à une exactitude rigoureuse et a pris quelques libertés avec le texte généralement dans le sens d'une simplification. S'agissant de l'empire romain, Trigueros a supprimé avec raison les formules du siècle de Louis XIV; les termes «Madame,

---

Trad. "Introdujo versos blancos dondequiera que convenía a su fantasía, porque, como confiesa ingenuamente, la rima consonante podría haberle obligado a cambiar el sentido del original. (...) Silva ha seguido en general el argumento de la *Andromaque* de Racine, pero ha reorganizado con absoluta libertad el orden de incidentes en la trama. Ha partido de Racine en un considerable número de puntos."

<sup>20</sup> IDEM, *ibidem*, p. 1063.

Trad. "Aunque el traductor no tenía la menor intención de que su tragedia fuese puesta en escena, expresa en su prefacio la esperanza de que esta traducción pueda servir para dar a conocer el arte trágico de Racine a los españoles. Trigueros discute también la posibilidad de usar la prosa en la tragedia moderna (...) La traducción está prologada por un largo tratado sobre teorías de la tragedia, buena parte de las cuales está dedicada a la perfección del arte trágico de Racine."

<sup>21</sup> IDEM, *ibidem*, p. 1064.

Trad. "Esta versión poética de la tragedia de Racine incluso excede a la versión de Trigueros en amputar el pensamiento."

Seigneur» disparaissent les plus souvent, et les personnages se tutoient."<sup>22</sup>

Según Tolivar Alas, Trigueros pertenecería al grupo de traductores pre-illustrados "por su deseo de hacer traducciones fieles que diesen a conocer el genio de Racine en España", mientras que Tomás Sebastián y Latre sería incluíble en el grupo rococó "por su acomodación más o menos violenta a las reglas y a la inspiración de Racine, debido al peso de la tradición barroca española."<sup>23</sup>

**Bérénice**, 1670, y **Bajazet**, 1672.- Junto a la comedia *Les Plaideurs* y la tragedia de *Alexandre le Grand* constituyen la tetralogía o trilogía clásica no traducida al español en este siglo de las grandes versiones racinianas. Sobre ellas Tolivar Alas se pronuncia en los términos que siguen:

"Por lo que respecta a *Bérénice*, sabemos que la Compañía de Rivera tenía en repertorio una obra de este título en 1789, junto con *El sacrificio de Efigenia*, *El Bayaceto* y *Fedra*, mientras que el mismo año en la de Manuel Martínez figuraban *Británico*, *Fedra* y dos versiones distintas de *Ifigenia*. Con toda seguridad la *Berenice* escenificada fue la traducción hecha por José Ibarro de una ópera de este título, traducción que, clasificada como "comedia heroica", se conserva en la Biblioteca Municipal de Madrid y nada tiene de raciniana. Indudablemente el público mayoritario no estaba preparado para captar el sutil sentido trágico de *Bérénice*. Por último hemos de decir que Ramón de la Cruz jamás tradujo el *Bajazet* de Racine puesto que su *Bayaceto*, representado por la Compañía de Juan Ponce en 1769, estaba fundamentalmente inspirado en el *Tamerlan ou la mort de Bajazet* de Pradon."<sup>24</sup>

**Mithridate**, 1673.- Existe una única traducción bastante libre de Pablo de Olavide en romance endecasílabo y respetando la división en cinco actos de la tragedia de Racine. Se desconoce la exacta fecha de su traducción, si bien Qualia deduce con perfecta lógica que su datación es anterior a 1777:

---

<sup>22</sup> MÉRIMÉE, Paul, *Les débuts de l'influence française*, chapitre XII de *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, France - Ibérie Recherche, Toulouse, 1983. Cit p. 434.

Trad. "Sin embargo no se obligó a una exactitud rigurosa y tomó algunas libertades con el texto generalmente en el sentido de un simplificación. Al tratarse del imperio romano, Trigueros suprimió con razón las fórmulas del siglo de Luis XIV; los términos «Señora, Señor» lo más frecuente es que desaparezcán y los personajes se tutean."

<sup>23</sup> TOLIVAR ALAS, A. C., loc. cit. p. 189.

<sup>24</sup> EADEM, ibidem, pp. 182-183.

"Pablo de Olavide translated *Mithridate* for the theatres of the Sitios Reales. Since these theatres were closed by Floridablanca in 1776, *Mithridate* was translated before 1777."<sup>25</sup>

Este crítico destaca el prosaismo y la "calidad insípida de sus versos" de esta versión de Olavide, que conoció una puesta en escena muy clásica en el Teatro Real en 1798.

Para Tolivar Alas, Olavide no es ya un traductor pre-ilustrado, como lo era Trigueros, sino propiamente perteneciente a la Ilustración.<sup>26</sup>

*Iphigénie*, 1674.- Es muy de destacar que se trata de la primera tragedia raciniana que fue vertida al castellano, toda vez que ya antes de 1716 José de Cañizares la adaptó al género comedia en su *El sacrificio de Efigenia*, que mantiene los personajes de Racine, simplifica la trama, respeta los cinco actos y emplea gran diversidad de metros. Existe otra versión posterior, la de don Alonso Pérez de Guzmán, Duque de Medina Sidonia, de 1768, escrita en pareados endecasílabos; es de destacar el comentario que de ella hace Charles B. Qualia:

"The most striking characteristic of Medinasidonia's translation in its succinctness, its compactness. The translator has not lost the general meaning nor made any changes in the structure of the drama. As a rule, Spanish translations of French neo-classic tragedies err in the direction of lengthening speeches, of paraphrasing the original and becoming diffuse, in short, of making many verses out of a few. The contrary is true in this translation of *Iphigénie*. The translator has omitted verses which he did not consider necessary to the understanding of the situation or to the advancement of the action. Moreover, he has exercised great freedom in rendering merely the thought without trying to render the

---

<sup>25</sup> QUALIA, Ch. B., loc. cit. p. 1072.

Trad. "Pablo de Olavide tradujo *Mitridates* para los teatros de los Sitios Reales. Como estos teatros fueron clausurados por Floridablanca en 1776, *Mitridates* fue traducido antes de 1777.

<sup>26</sup> A propósito de la importante figura de aquel famoso afrancesado que fue Olavide, resulta útil leer las palabras de A. Domínguez Ortiz en *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español* en la página 491: "En cambio Sevilla, sumergida en cierto marasmo, olvidada ya del papel mundial que había desempeñado durante dos siglos, inició, como queda dicho, la polémica de los *novadores*, que removió un poco el pesado ambiente que reinaba en la península hacia 1700, y, tras unas décadas de calma, inició otra etapa de febril actividad a raíz de la llegada de Olavide como asistente en 1767. En su tertulia del Alcázar, tras una larga estancia en Francia, de donde trajo miles de libros, se hacía música y versos y se discutían todas las cuestiones que entonces agitaban el mundo literario. A ella asistían nobles como el conde de Aguila, clérigos reformistas, como Trigueros, altos funcionarios como Jovellanos, que comenzaba su carrera pública como fiscal de la Audiencia."

En estas líneas aparece mencionado igualmente Trigueros, quien reaparecerá a lo largo de nuestro trabajo.

expression. In this manner he has been able to hold the number of his verses down to correspond almost always to those of the original."<sup>27</sup>

Una nueva versión es la de don Gaspar Melchor de Jovellanos de 1770 y la crítica se inclina a pensar que tal vez sea esta traducción del eminente literato la que arregló Cándido M<sup>a</sup> Trigueros para ser representada en el teatro del Príncipe en julio de 1788.

**Phèdre, 1677.**- Se conocen dos traducciones dieciochescas de la más eximia tragedia profana de Racine. Una es la del ya mencionado traductor de la *Andromaque*, Pedro de Silva director que fue de la Real Academia Española, y dirigida al Conde de Aranda. Dicha traducción la realizó en romance endecasílabo libre, respetando la división en los mismos actos y escenas del original, tratando de conservar su estructura clásica. En su artículo "*Phèdre*" de Racine en la España del siglo XVIII, A. C. Tolivar Alas la valora en los siguientes términos:

"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 harto frecuente en los traductores de esta época, Silva no logra más que una traducción a menudo incorrecta y prosaica."<sup>28</sup>

El balance de Qualia es similar al anterior y añade:

"This translation is the typical work of the patriotic intellectual who regretted that Spain's drama was at low ebb and who saw in French tragedy the culmination of modern dramatic achievement."<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> IDEM, *idibem*, p. 1060.

Trad. "La característica más extraordinaria de la traducción de Medina Sidonia es su concisión, su densidad. El traductor no ha perdido el sentido general ni ha operado cambios en la estructura del drama. Por regla general, las traducciones españolas de las tragedias francesas neoclásicas se desvían en el sentido de alargar los discursos, de parafrasear el original y hacerlo difuso, en suma, de hacer muchos versos de unos pocos. Lo contrario es verdad para esta traducción de *Iphigénie*. El traductor ha omitido versos que no consideraba necesarios para la comprensión de la situación o el avance de la acción. Por lo demás, ha ejercido una gran libertad al verter simplemente el pensamiento sin intentar verter la expresión. De este modo ha sido capaz de mantener el número de versos para que se correspondan casi siempre con los del original."

<sup>28</sup> TOLIVAR ALAS, Ana Cristina, *Phèdre de Racine en la España del siglo XVIII* in Traducción y adaptación cultural: España - Francia, pp. 433-442. Cit. p. 435.

<sup>29</sup> QUALIA, Ch. B., *loc. cit.* p. 1071.

Trad. "Esta traducción es la típica obra de un intelectual patriótico que lamentaba que el drama en España estuviera en marea baja y que veía en la tragedia francesa la culminación de la moderna realización dramática."

## RECEPCIÓN DE LA DRAMATURGIA RACINIANA

La segunda traducción es del afrancesado Pablo de Olavide, a quien ya hemos mencionado por su versión de *Mithridate*. Al igual que la de Silva está vertida en romance endecasílabo. Tolivar Alas la considera fría y destaca su longitud de un tercio más que el original francés. Poco después de la *Ifigenia* el teatro del Príncipe la representó en el verano de 1788:

"Este año, -comentará Tolivar Alas- 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."<sup>30</sup>

Aún cuando la valoración crítica tilde de ramplona o no muy lograda al menos la calidad de esta traducción, destaca no obstante su buena acogida no sólo en su representación teatral sino en impresiones anónimas que corrieron de mano en mano, pues esta versión "dejaba traslucir la pasión raciniana."<sup>31</sup>

Poniendo en parangón ambas versiones Qualia concluye:

"Silva takes short cuts, whereas Olavide has increased the number of verses in order to render all the thought; Silva discards minor ideas in order to reduce the number of his verses, and manages to keep them down to the number of the original."<sup>32</sup>

Aspecto interesante el de la diferencia específica reseñada por Tolivar Alas:

"La diferencia estribaría en que Silva aproxima su versión al modelo "rococó", híbrido entre el barroco y el clasicismo, y Olavide acerca la suya a los ideales de la Ilustración."<sup>33</sup>

No queremos dejar de soslayo -si bien tampoco podemos detenernos en ello como merece- la doble traducción, en prosa y en romance octosílabo, que hizo Cadalso del largo y famosísimo "récit de Théràmène" (Acto V, escena 6) de la *Phèdre* raciniana en el *Suplemento* de su obra *Eruditos a la violeta* (1772). Por cierto que Horst Baader

---

<sup>30</sup> TOLIVAR ALAS, A. C., "*Phèdre*" de Racine en la España del siglo XVIII in loc. cit. p. 439.

<sup>31</sup> EADEM, ibidem, p. 440.

<sup>32</sup> QUALIA, Ch., B., loc. cit. p. 1072.

Trad. "Silva efectúa breves recortes, en tanto que Olavide ha incrementado el número de versos a fin de verter todo el pensamiento; Silva descarta ideas menores a fin de reducir el número de sus versos y se acomoda para mantenerlos dentro del número del original."

<sup>33</sup> TOLIVAR ALAS, A. C., "*Phèdre*" de Racine..., loc. cit. p. 441.

JERÓNIMO MARTÍNEZ CUADRADO

dedica un entero artículo a este particular titulado *José Cadalso und der "barocke" Racine*, cuyo final reproducimos:

"Der Anstoss zur Kritik an des französischen Musterautor ist bei Cadalso freilich nicht wie bei Diderot in einer neuen Kunsttheorie zu suchen. Theoretisch fügen seine Auslassungen denen Houdart de la Motte nichts hinzu. Doch was der Absicht nach vor allem ein nationalis-tischer Racheakt sein sollte, führte *de facto* zur Entdeckung des "barocken" Racine. Und das ist mehr als nur eine literarhistorische Kuriosität." <sup>34</sup>

*Esther*, 1689.- Por lo que atañe a esta primera tragedia bíblica de Racine no se puede decir mejor ni de más conciso modo del que lo hace la especialista ya citada Tolivar Alas:

"En 1763 es imitada por Juan José López Sedano en su *Jahel*, escrita en cinco actos y verso blanco. Existen dos traducciones anónimas de *Esther*, una impresa y otra manuscrita, fechables hacia 1796. Cabría atribuir la primera a L.F. Comella y la segunda a Pedro Bazán de Mendoza o a Félix Enciso Castrillón. La versión impresa no incluye los coros y ambas eliminan el prólogo de la Piedad, manteniendo la división en tres actos y utilizando una versificación en la que predominan los pareados endecasílabos y heptasílabos." <sup>35</sup>

La versión impresa atribuida a Luciano Francisco Comella fue representada en forma de oratorio en la cuaresma de 1803 en Madrid y en 1807 en Barcelona por Gibert y Tutó, gozando de mejor aceptación en la ciudad condal que en la capital del Estado.

Es muy de destacar que, como ha puesto de relieve Olivier Brachfeld en *Les traductions catalanes d Racine*,

"L'*Esther* catalane est une des rares traductions de Racine, dans laquelle le traducteur ait essayé de maintenir le vers original, tendance que d'ailleurs il ne pouvait pas entièrement réaliser, vu surtout la difficulté des vers courts dans les chœurs de la tragédie. Mais, il faut bien le dire,

---

<sup>34</sup> BAADER, Horst, *José Cadalso und der "barocke" Racine*, in *Romanische Forschungen* n° LXXV, 1963. Cit. p. 399.

Traducción del alemán a cargo de Jerónimo Martínez Cuadrado.

Trad. "Sin duda hay que buscar el impulso para la crítica del autor francés modelo en Cadalso no como en Diderot en una nueva teoría del arte. Teóricamente sus omisiones no añaden nada a las de Houdart de la Motte. Sin embargo debería haber algo de intención para una acción de venganza ante todo nacionalista, que condujo *de facto* al descubrimiento del "barroco" Racine. Y eso es más que sólo una curiosidad históricoliteraria."

<sup>35</sup> TOLIVAR ALAS, A. C., *Traducciones españolas de Racine en el siglo XVIII*, pp. 181-182.



le traducteur n'a pas été un très habile versificateur et, plus d'une fois, il ne nous a donné, en échange des plus grandes beautés stylistiques et linguistiques de notre auteur, que des platitudes, des rimes banales qui se répètent trop souvent, faits que nous lui pardonnerons...<sup>36</sup>

Dicho autor permanece anónimo y Brachfeld data la traducción anterior a 1795, fecha que propone el libro por él consultado.

**Atahlie**, 1691.- Charles B. Qualia da tan sólo como referencia la excelente traducción realizada en 1754 por Eugenio Llaguno y Amírola en la cual se da una pluralidad de metros, con predominio del endecasílabo en alternancia con el heptasílabo y recurso ocasional a la rima. En cuanto a sus representaciones Qualia comenta:

"*Atalia* was never performed at the public theatre during the century. It was played in 1811 from April 16 to 22 inclusive at the Príncipe. Isidoro Máiquez played the rôle of Joash. A mixed chorus was used for the parts that are sung."<sup>37</sup>

No obstante nos congratulamos por cuanto la fructífera investigación de nuestra compatriota A. C. Tolivar Alas ha encontrado nuevas versiones, como elle misma expone:

"Probablemente hacia 1788 se escribe una versión casi literal que sigue escrupulosamente el metro empleado por Racine y parece atribuible a Garchitorea. Se conserva esta traducción en la Biblioteca de Menéndez y Pelayo y nadie hasta nosotros ha dado noticia de su existencia, ya que en los catálogos ha sido confundida con la de Llaguno. Existen referencias a una *Atalia* musical, obra de Juan Bautista Antequera y Ramada, que se escenificó en 1800, y otra anónima, de la que se conservaba en la Biblioteca Nacional el papel de la protagonista, siendo ambas de finales de siglo. Posiblemente Antequera y Ramada fuese

---

<sup>36</sup> BRACHFELD, Olivier, *Les traductions catalanes de Racine* in *Revue de littérature comparée* n° XII, 1932. Cit pp. 596-597.

Trad. "La *Esther* catalana es una de las raras traducciones de Racine, en la cual el traductor ha tratado de mantener el verso original, tendencia que, por lo demás, no podía realizar enteramente, dada sobre todo la dificultad de los versos cortos en los coros de la tragedia. Mas, preciso es decirlo, no nos ha dado, a cambio de las grandes bellezas estilísticas y lingüísticas de nuestro autor, sino lugares comunes, rimas banales que se repiten demasiado a menudo, hechos que le perdonaremos..."

<sup>37</sup> QUALIA, Ch. B., loc. cit. p. 1063.

Trad. "*Atalia* nunca fue representada en teatro público durante el siglo [scilicet XVIII]. Se escenificó en 1811 del 16 al 22 de abril inclusives en el teatro del Príncipe. Isidoro Máiquez interpretó el papel de Joas. Se empleó un coro mixto para las partes que eran cantadas."

Merece ser puesto de relieve que las tragedias de Racine fueron representadas en España por estupendos actores, como el recientemente mencionado Isidoro Máiquez o las actrices trágicas María Bermejo y La Tirana.

simplemente el autor de una partitura para los coros de la obra de Llaguno, que hallamos en la Biblioteca Municipal de Madrid."<sup>38</sup>

La misma autora en un artículo titulado *Comella y las tragedias bíblicas de Racine: "Atalia"* explica el éxito de este tipo de escenificaciones a principios del siglo pasado:

"Es preciso recordar que en el tránsito del siglo XVIII al XIX se despierta en España un interés por los temas bíblicos debido a la sustitución del viejo auto sacramental por el oratorio italianizante, género dramático que se imponía en tiempo de cuaresma. Este género, más teatral que musical, poco tenía que ver con el auténtico oratorio italiano, eminentemente musical y de carácter sacro."<sup>39</sup>

El hallazgo de esta versión íntegra de *Atalia* y su atribución a Comella son obra exclusiva de esta tenaz investigadora, según ella misma tiene ocasión de detallar a lo largo del artículo.

Esta adaptación de Comella impone drásticas modificaciones al original raciniano: reducción a dos de los cinco actos en francés, supresión de personajes o creación de algún otro como Sebia y una decantación hacia el romanticismo en el estilo.

En cuanto al empleo de la música, dice Tolivar Alas:

"Las partes musicales sirven para marcar los cambios de escena o para destacar los momentos más dramáticos o solemnes. En ningún momento aparecen solos coros marginales a la acción, tan frecuentes en el original raciniano. (...) Paradójicamente con la supresión de estos coros la adaptación gana en unidad dramática, teniendo desde este punto de vista la tragedia de Racine un mayor carácter de oratorio. (...) Por otra parte, se observa que en las escenas, todas en romance endecasílabo, se respeta a lo largo de la obra la misma asonancia."<sup>40</sup>

Como colofón digamos que amén de *Esther* ya vista, en catalán Joaquim Ruyra tradujo tres actos de *Fedra* en 1926 y un fragmento de *Athalie* alabado por Milà y Fontanals, al que alude Olivier Brachfeld:

---

<sup>38</sup> TOLIVAR ALAS, A. C., *Traducciones españolas de Racine en el siglo XVIII* in *Revista de Investigación franco-española*, p. 182.

<sup>39</sup> TOLIVAR ALAS, A. C., *Comella y las tragedias bíblicas de Racine: "Atalia"*, in *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Cit. p. 380.

<sup>40</sup> EADEM, *ibidem*, p. 384.

"C'est le songe d'Athalie (II, 5) que Puiggari a si bien rendu, en conservant, chose rare, les alexandrins de l'original."<sup>41</sup>

Y así se concluye el periplo por la dramaturgia tanto profana como sacra del clásico francés.

---

Del siglo XVIII pasamos catapultados al XX. En él se levanta la palma las traducciones de *Fedra* sobre todo, seguida de *Andrómaca* y de *Atalía*. Es muy frecuente la aparición en ediciones de bolsillo de un par de tragedias racinianas, que tienen el doble propósito divulgativo e informativo con los prólogos e introducciones de los diferentes traductores.

Destaquemos, para no ser abrumadores, las traducciones de esta segunda mitad de siglo de Carlos Pujol, de Emilio Nández, de Alain Verjat, de Enrique Ruiz de la Serna, de Juan Penella, de Flor Robles Villafranca y de Rosa Chacel, entre otros, sin omitir las traducciones al catalán de Joaquim Ruyra y Miquel Martí.<sup>42</sup>

Brevemente destacaremos algunos rasgos de dichas traducciones de nuestros días:

I. Ante todo el carácter más filológico de tales traducciones respetando la integridad del texto.

II. Una menor preocupación por su posible representación.

III. Un distinto tratamiento y acercamiento al texto el cual es ya tratado como el de un autor clásico.

IV. Este afán de fidelidad hace que no se busque en las versiones la equivalencia métrica o el efecto poético de la rima, sino el buen castellano de lo traducido.

V. Una pérdida de esa aura mítica que buscaba el paradigma o valor modélico en la dramaturgia raciniana para nuestra escena.

---

<sup>41</sup> BRACHFELD, Olivier, *Les traductions catalanes de Racine*, p. 599.

Trad. "Es el sueño de Atalía (II, 5), que Puiggari ha restituido muy bien, conservando, cosa rara, los alexandrinos del original."

<sup>42</sup> Y así tenemos:

De Carlos Pujol *Andrómaca - Fedra* en:

a) Editorial Origen S.A., Barcelona, 1993;

b) Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1982 y 1992.

De Emilio Nández *Andrómaca - Fedra*, Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1985.

De Alain Verjat *Massmann Bayaceto - Fedra* (texto bilingüe), Bosch Casa Editorial, Barcelona, 1984.

De Enrique Ruiz de la Serna *Británico - Berenice - Bayaceto*, Aguilar S.A. de Ediciones, Madrid, 1962.

De Flor Robles Villafranca *Fedra y otras tragedias*, Ediciones Orbis S.A., Barcelona, 1983.

De Nández Fernández, E. - Azpitarte Almagro *Racine*, Editora Nacional, Madrid, 1982.

De Rosa Chacel *Seis tragedias*, Ediciones Alfaguara S.A., Madrid, 1983.

De Juan Penella *Teatro selecto de Racine*, Editorial Bruquera S.A., Barcelona, 1975.

De Joaquim Ruyra i Miquel Martí *Tragèdies*, Edicions 62 S.A., Barcelona, 1983.

VI. Al ganar en nuestro siglo las traducciones de Racine al español en rigor y fidelidad, se trata más bien de «vasos coloreados», en terminología de Georges Mounin frente al carácter en general de «vasos transparentes» de las versiones dieciochescas<sup>43</sup>.

A guisa de balance de la recepción española de la dramaturgia raciniana nos parece oportuno traer a colación solamente la frase de Claudio Guillén según la cual

"La traducción es un componente del sistema histórico literario cuya función y determinación depende en última instancia de su relación con los demás componentes del sistema."<sup>44</sup>

Por ello nos hemos detenido en aquel momento mágico, que hoy en ocasiones nos puede resultar hasta divertido, que fue el intento de aclimatación de la tragedia raciniana en la España del siglo XVIII, un intento fallido por lo demás, pues pese a darse unas condiciones históricas y sociales proclives como nunca, justo y necesario es reconocer que Racine en España nunca fue aceptado, ni visto siquiera, fuera de una élite intelectual o bien en las representaciones privadas de los círculos aristocráticos.

De ahí se deriva que, incluso en nuestros días, cuando no hay temporada en que la "Comédie Française" no incluya al menos una tragedia del llamado «Eurípides francés» en su repertorio, en nuestro país sea Molière prácticamente el único autor del teatro clásico francés por antonomasia, el del XVII, que goza de la atención de los directores y del favor del público hispano.

El hecho de esta ausencia de Racine sobre los escenarios de nuestra nación es atribuible sin duda y en mayor medida a su intraducibilidad, a que en otra lengua distinta del francés tan sólo podamos percibir los ecos, mas no las voces, del insigne dramaturgo francés.

---

<sup>43</sup> Cfr. MOUNIN, Georges, *Les belles infidèles*, Éditions des Cahiers du Sud, Vienne, 1953.

"Vasos transparentes" serían aquellas traducciones en las que no se produce aclimatación del texto original a la cultura que lo recibe en su nueva lengua,

Por "vasos coloreados" entenderemos las versiones en las que el traductor acopla el texto para inculcizarlo en la lengua de destino.

<sup>44</sup> GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985. Cit. p. 357.