

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ITALIANA



TESIS DOCTORAL

Traducciones inéditas de tragedias de Alfieri en España

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Sonsoles Calvo Martínez

DIRECTORA

Cristina Barbolani di Montauto

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ITALIANA

**TRADUCCIONES INÉDITAS DE
TRAGEDIAS DE ALFIERI EN ESPAÑA**

SONSOLES CALVO MARTÍNEZ

**Tesis Doctoral realizada bajo la dirección de la
Doctora D^a Cristina BARBOLANI DI MONTAUTO**

Madrid, 2015

A mis padres.

A Ignacio, Violeta y Nacho.

ÍNDICE

Agradecimientos	9
Abstract	11
Resumen	17
1. Introducción	23
2. Una traducción casi desconocida: Ms. 67545 (Barcelona)	51
2.1 La creación del texto alfieriano y su recepción en Italia y España	51
2.2 Estado del manuscrito. Análisis comparativo	57
2.3 Conclusiones	82
3. Una <i>Antígona</i> entre traducción y adaptación de Bretón de los Herreros	87
3.1 La versión de esta tragedia en la trayectoria de Bretón de los Herreros	87
3.2 Estado del manuscrito. Análisis comparativo	93
3.3 Conclusiones	125

4. Alfieri valorado desde el exilio francés. La traducción de	
<i>Antigone</i> de Santibáñez	127
4.1 Circunstancias de la recepción en España de la	
obra de Santibáñez	127
4.2 Estado del manuscrito. Análisis comparativo	132
4.3 Conclusiones	167
5. Nueva lectura de la <i>Sofonisba</i> alfieriana a la luz de la	
nueva autoría: La traducción de Santibáñez	171
5.1 El proceso creador del original. Un intento frustrado de su	
traducción al español	171
5.2 Estado del manuscrito. Análisis comparativo	180
5.3 Conclusiones	202
6. Un diplomático desengañado traduce una tragedia política:	
<i>Timoleone</i> (Santibáñez)	205
6.1 La recepción de la tragedia entre los brotes nacionalistas	
europeos	205
6.2 Estado del manuscrito. Análisis comparativo	212
6.3 Conclusiones	231
7. La traducción de <i>Oreste</i> : un intento fallido de asimilar la ideología	
alfieriana	233
7.1 La recepción en España de una tragedia leída y	
representada	233
7.2 Estado del manuscrito. Análisis comparativo	246
7.3 Conclusiones	271

8. La <i>Mirra</i> traducida por un católico conservador.	
Joaquim Roca i Cornet	275
8.1 Un ejercicio de traducción entre dos poetas desiguales (Roca i Cornet y Cabanyes)	275
8.2 Estado del manuscrito. Análisis comparativo	294
8.3 Conclusiones	306
9. Conclusiones generales	309
10. Anexos	317
10.1 Loa a la tragedia <i>Roma libre</i>	317
10.2 Biografía de Ángel de Sanibáñez Barros	319
10.3 De las traducciones (Artículo de B. de los Herreros) . . .	336
10.4 Criterios de traducción de D.A.d.S.	338
Bibliografía	345

Agradecimientos

Todo mi afecto y gratitud a la Doctora Cristina Barbolani por sus sabios consejos en la elaboración de esta tesis y su entusiasta dedicación.

Mi reconocimiento a las Instituciones y Bibliotecas consultadas por su desinteresada colaboración.

Muchas gracias a Alicia Salvador por su generosa ayuda.

ABSTRACT

UNPUBLISHED TRANSLATIONS OF ALFIERI'S TRAGEDIES IN SPAIN

The Italian playwright Vittorio Alfieri (1749 – 1803) had in his time an extraordinary significance and a wide circulation in Europe as befitted the importance of his work as famous as it was controversial. Throughout his entire production there appears an analysis of reality which makes him a forerunner of current ideas and movements. The modernity of his thinking is evident in the concept of the free citizen, the independence of responsible intellectuals regards power, the struggle against the oppression of tyranny, the perversion of politically correct language and the behaviour of free and resolute women, as are his heroines. His controversial attitude to life and his constant search for truth must have helped in making him stand out amongst the intellectuals of his time.

Some of his translations were translated, published and represented in Spain and aroused great interest. In the theatre his success was by no means insignificant. As a controversial playwright, some defended him fervently and others rejected him criticising his work harshly, but he left his mark on many Spanish playwrights of the early nineteenth century.

The identification of at least seven unpublished manuscripts, translations of that many tragedies of the author has captured our interest because they reveal that his reputation was greater than that with which he was officially credited.

What concerns us here is rescuing from oblivion these texts that form the corpus of our study, to bring to light an undercurrent of appreciation of the Italian tragedian in the testimonial work of authors who, for whatever reason, failed to hand over their translations to be printed but, without doubt, admired the tragedies of Alfieri. These translators approach the original texts in various ways and for very different motives, as varied too as the places and personal situations from which they gain access to the tragedies that interest them. From those who lived in exile to the authors that, in Spain, belonged to the world of literature and theatre as representative intellectuals of their time.

One of the aims in this thesis is undoubtedly to discover the identity of the translators who hid behind their anonymity or those who made use of initials supposedly those of their actual names. In our corpus this problem arises in some cases, and in cases such as these we will try to identify the translator by the facts collected from a thorough research of each text. It is not always in our power to guarantee these results beforehand. But we believe that the thesis is fully justified in itself as a search directed towards the identification of the translator (essential objective) as an author belonging to a cultural, ideological, political or aesthetic trend in the particular historical moment of the recognition of Alfieri in Spain and explain the how and why behind the use of the anonymity or semi anonymity. Other translators have signed their work and our aim will then be to recognize the translation, explain it and put it in its place within the author's own literary production.

In any case the purpose of this thesis is to offer a particular contribution to the history of translation in Spain, which is one of the lines of research that nowadays is considered fundamental.

In addition to the detailed analysis of the formal aspects of the translations we will bear in mind the subject matter chosen by the translators (Antígona, Sofonisba, Timoleón, Orestes and Mirra) because each of them can shed light on the preferences, fashions and sensibility of these followers of Italian drama between the Neoclassicist period and Preromanticism.

The tragedies, objective of our research are:

Antígona, Sofonisba and Timoleón signed by D.A. and S. Library of the Royal Academy of Language.

Antígona. Anonymous. Drama Institute of Barcelona

Antígona. Breton de los Herreros. Municipal Historic Library of Madrid.

Orestes, translated by Antonio Gabaldón. University Library of Valencia.

Mirra, translated by Joaquim Roca i Cornet. Ateneo Library of Barcelona.

In terms of methodology the comparison of our translations has been made using those of the Didot edition of Paris 1788 – 89 which constituted the Vulgate in the temporal framework of our study.

In general terms our work has been guided by philological and scholarly criteria which form the base of the research. After the location and recognition of the manuscripts and prior to amassing all the

bibliographical information regards their origin, we have attempted to further clarify these facts through a close and precise linguistic analysis.

First we will place the work within Alfieri's own production and analyze its acceptance at the time, both in Italy and Spain. Then we will proceed to contextualise the translation from the socio-literary perspective making use of the information obtained about the translator.

The next step has been to describe these versions from the angle of a textual and paratextual study. On this basis we have studied in detail the corresponding original tragedies, according to the mentioned edition, applying the concept of the study of translation as part of the acceptance in comparative literature, to then go on to finally compare the translations, by means significant examples, with the original plays of Alfieri, the knowledge of which is essential to be able to properly assess the modifications made. This second part has taken chronology into account with due attention to the political history, literary preferences and tastes of the area of acceptance in Spain, factors which undoubtedly conditioned the translations (it would seem no coincidence that the principle known translators were either persecuted or exiled and it is interesting to ask oneself to what extent the anonymous authorships followed in that wake).

The premises of the thesis have been applied in a general sense as have the conclusions as a whole. However, to organize our work in such a vast subject we have been obliged to adopt the method of proceeding tragedy by tragedy.

We have reached satisfactory conclusions in some cases more than in others.

What motivated each translator has come to light; the reason for the choice of each tragedy has been explained; and the motives for which such translations were not edited have been clarified. Regards the question of identity we have established the personality of each translator. There are two exceptional cases: the anonymous author of Barcelona about whom we can only venture a guess, and the translator D.A. de S. whose identity we are pleased to have established for certain. We incorporate in the appendixes an extensive biography of D. Ángel de Santibáñez.

RESUMEN

TRADUCCIONES INÉDITAS DE TRAGEDIAS DE ALFIERI EN ESPAÑA

El dramaturgo italiano Vittorio Alfieri (1749-1803) tuvo en su época un extraordinario alcance y una difusión europea acordes con la importancia de su obra, tan famosa como discutida. A lo largo de toda su producción aparecen muchos análisis de la realidad que le hacen precursor de ideas y movimientos actuales. La modernidad de su pensamiento es patente en el concepto del ciudadano libre, la independencia de los intelectuales responsables respecto al poder, la lucha contra la opresión de las tiranías, la perversión del lenguaje políticamente correcto y la actuación de la mujer libre y resoluta, como son sus heroínas. Su polémica actitud vital y su búsqueda constante de la verdad le debieron ayudar a destacar entre los intelectuales de la época.

En España se tradujeron, se editaron y representaron algunas de sus tragedias que despertaron gran interés. En los teatros su éxito no fue escaso. Dramaturgo muy controvertido, unos lo defendieron con intensidad y otros lo desestimaron criticándolo con dureza, pero su huella quedó patente en muchos de los dramaturgos españoles de los primeros años del siglo XIX.

La identificación en España de, al menos, siete manuscritos inéditos, traducciones de otras tantas tragedias del autor italiano, ha despertado nuestro interés porque revelan que su fama fue mayor aún de la que se le adjudicó oficialmente. .

Nos hemos preocupado de recuperar la memoria de estos textos, que forman el *corpus* objeto de nuestro estudio, para alumbrar una subterránea corriente de apreciación del trágico italiano en la obra testimonial de autores que, por la razón que sea, no llegaron a dar a la imprenta sus traducciones pero que, sin lugar a dudas, admiraban las tragedias de Alfieri. Estos traductores se acercan a los textos originales por vías y con motivaciones muy distintas como distintos son, también, los lugares y situaciones personales desde donde llegan a las tragedias que les interesan. Desde quien vive en el exilio hasta los autores que, en España, llevan una vida vinculada al mundo de la literatura y el teatro en su condición de intelectuales.

Uno de los objetivos perseguidos en esta tesis es, sin duda, el descubrimiento de la identidad de los traductores ocultos tras el anonimato o unas siglas que suponemos son las iniciales que esconden su propio nombre. En nuestro *corpus* se plantea este problema en algunos casos, y en ellos intentaremos conocer al traductor a través de los datos recabados de la investigación minuciosa de cada texto. No siempre está a nuestro alcance asegurar tales resultados de antemano. Pero creemos que la tesis en sí misma se justifica de sobra como búsqueda dirigida en una determinada dirección para reconocer al traductor (objetivo ineludible), en tanto en cuanto literato insertado en una corriente cultural, ideológica, política o estética del particular momento histórico de la recepción española de Alfieri, y dar razón del cómo y del porqué del anonimato o semi anonimato. Otros traductores han firmado su trabajo y nuestro objetivo será, entonces, reconocer la traducción, justificarla y situarla en el lugar que ocupa dentro de su propia producción literaria.

En cualquier caso, el propósito de la tesis es llegar a ofrecer una aportación concreta a la historia de la traducción en España, que es una de las líneas de investigación que actualmente se consideran fundamentales.

Además del análisis puntual de los aspectos formales de las traducciones tendremos presentes los temas escogidos por los traductores (*Antígona*, *Sofonisba*, *Timoleón*, *Orestes* y *Mirra*) porque cada uno de ellos puede arrojar alguna luz sobre las preferencias, modas y sensibilidades de estos seguidores del teatro italiano que se sitúan entre el Neoclasicismo y el Prerromanticismo.

Las tragedias, objeto de nuestra investigación, han sido:

Antígona, *Sofonisba* y *Timoleón* firmadas por D. A. de S. Biblioteca de la Real Academia de la Lengua.

Antígona. Anónima. Instituto de Teatro de Barcelona.

Antígona. Bretón de los Herreros. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

Orestes, en traducción de Antonio Gabaldón, Biblioteca de la Universidad de Valencia.

Mirra, traducida por Joaquim Roca i Cornet. Biblioteca del Ateneo de Barcelona.

En cuanto a la metodología, la confrontación de nuestras traducciones se ha realizado tomando como textos de partida los de la edición Didot, de París 1788-89, que constituía la Vulgata durante el marco temporal de nuestro estudio.

En términos generales, nuestro trabajo se ha regido por criterios filológicos y eruditos que constituyen la base de la investigación. Tras la localización y el reconocimiento de los manuscritos y previa recogida de toda la información bibliográfica sobre su proveniencia, a través de un ajustado y preciso análisis lingüístico se ha intentado dar mayor precisión a estos datos.

En primer lugar ubicamos la obra en la producción alfieriana y analizamos su recepción en la época, tanto en Italia como en España. Procedemos posteriormente a contextualizar la traducción desde una perspectiva socio-literaria sirviéndonos de los datos obtenidos sobre el traductor.

El siguiente paso ha sido la descripción de estas versiones observadas desde el análisis textual y paratextual. Partiendo de esta base, hemos examinado minuciosamente las tragedias originales correspondientes según la edición mencionada, aplicando el concepto de estudio de la traducción como parte de la recepción en literatura comparada, para confrontar posteriormente, por muestras significativas, las traducciones con los originales de Alfieri, cuyo conocimiento es esencial para valorar debidamente las modificaciones aportadas. Esta segunda parte ha tenido en cuenta la cronología con atención a la historia política, las preferencias literarias y los gustos del área receptora española, factores todos que sin duda condicionaron las traducciones (no parece casual que los principales traductores conocidos hayan sido perseguidos o desterrados, y resulta interesante preguntarse hasta qué punto los anónimos siguen esta estela).

Las premisas del planteamiento han sido aplicadas de forma general, así como las conclusiones en su conjunto. Pero para ordenar

el trabajo en una materia tan amplia, hemos tenido que adoptar el método de proceder tragedia por tragedia.

Hemos llegado a conclusiones satisfactorias, más en unos casos que en otros.

Se han revelado las motivaciones de cada traductor; se ha justificado la razón de la elección de cada tragedia: se han aclarado las causas por las que no fueron editadas tales traducciones. Respecto a la identificación, hemos reconocido la personalidad de cada traductor. Hay dos casos excepcionales: el anónimo de Barcelona sobre quien solamente hemos podido aventurar una hipótesis, y el traductor D.A. de S. cuya identidad tenemos la satisfacción de haber descubierto con seguridad. Incorporamos en uno de los Apéndices una amplia biografía de D. Ángel de Santibáñez.

1 INTRODUCCIÓN

El dramaturgo italiano Vittorio Alfieri (1749-1803) tuvo en su época un extraordinario alcance y una difusión europea acordes con la importancia de su obra, tan famosa como controvertida. Muchas de sus ideas, y sus análisis de la realidad, no solo de los tratados sino las que se desprenden de todas sus obras, tienen una resonancia que le hacen precursor de ideas y movimientos actuales. La actualidad de su pensamiento es patente en el tratamiento del ciudadano libre¹, la independencia de los literatos respecto al poder, la lucha contra el poder opresor y las tiranías, la actitud de la mujer libre y resoluta como son sus heroínas, la responsabilidad de los intelectuales, la perversión del lenguaje, ya que frecuentemente, observa Alfieri en su ensayo *Della tirannide*, se usa una palabra para decir lo contrario (monarca por tirano, protección por dominio, súbdito por esclavo...) y nos sugiere que la obligación del escritor es, sin embargo, el de abolir el eufemismo y desvelar la verdad, como hizo Macchiavelli.

Su polémica actitud vital y su búsqueda constante de la verdad le debieron ayudar a destacar entre los intelectuales de la época.

La fama que tuvo en su tiempo de autor muy notable, no siempre apreciado pero siempre polemizado, le ha traído hasta nuestro siglo. Sin embargo, a pesar de que en Italia ha sido representado, actualmente no se puede decir que sea un autor conocido entre los no especialistas.

Desde su muerte hasta hoy día, su obra ha sido fuente inagotable de estudios e investigaciones apoyados, en gran medida,

¹ A lo largo de la escritura de sus ensayos va clarificando los conceptos de pueblo, ciudadano, plebe, libertad, patria, leyes propias de los estados modernos, tal como observa Camerino (Camerino 2012: 71-82).

por el *Centro di Studi Alfieriani* ubicado en el mismo palacio del dramaturgo, en Asti. Gran parte de esta dedicación ha sido recogida en un libro escrito por Carla Forno, directora del Centro², *Impegno e passione. Venti anni di lavoro del centro di Studi alfieriani* (Forno 2007). En él se analiza una extensa y variada actividad realizada durante veinte años con *impegno e passione* que va desde la más rigurosa investigación a la preocupación y cuidado por la restauración y conservación de los bienes de Alfieri. Esta institución ha celebrado jornadas, encuentros de estudiosos alfierianos de todo el mundo, congresos, representaciones y publicación de la obra completa del dramaturgo. Su interés ha originado una extensísima labor bibliográfica que aumenta día a día.

A lo largo de mi vida académica, centrada en la Filología hispánica, estuve siempre interesada por la cultura italiana, por lo que en un momento determinado me aproximé a ella desde un punto de vista más académico y riguroso, realizando mis estudios de esta Filología y llevando a buen término mi preparación para la investigación. Los cursos de doctorado me pusieron en un contacto más directo con la literatura del siglo XVIII, uno de los cuales impartía la Dra. Barbolani, centrado en la figura de Vittorio Alfieri. Creo que no me engaño si manifiesto que es la única estudiosa española dedicada plenamente a Alfieri. En sus trabajos de investigación siempre dejó una puerta abierta a nuevos descubrimientos, a verificaciones por ajustar³.

² El *Centro di Studi Alfieriani* se ha convertido en el año 2002 en una Fundación de la que se esperan los mismos resultados, con el mismo ímpetu e interés que lo hizo el Centro.

³ Pensaba que quedaba mucho por descubrir en España de *Mirra*, y de hecho encontró la traducción de Roca. Aún nos quedan dudas sobre la existencia de otras traducciones de Alfieri realizadas por este autor teniendo en cuenta la información que recoge Parducci acerca de la respuesta de Quadrado a una pregunta de Esterlich

Esta dedicación apasionada y el conocimiento riguroso del estado en que se encontraban los estudios de Alfieri en España, despertaron mi interés por esta figura admirada y rechazada, amada y denostada que protagonizó un debate intelectual muy interesante en el desolado panorama del teatro español de 1800 y en el inseguro panorama político de la corte de los Borbones.

En esos momentos se instaura una tendencia general a la traducción de obras francesas e italianas que ocuparán las carteleras españolas durante el último tercio del siglo XVIII y el primero del XIX. Si los últimos años del siglo XVIII son los autores franceses los que interesan a los dramaturgos y espectadores españoles, los italianos se harán presentes en el siglo XIX. Alfieri empezará a interesar por varios motivos. Primero porque se convierte en el modelo trágico por excelencia, en un momento en que representa, entre los numerosos autores contemporáneos, la cabeza más notable para la dramaturgia italiana, y en segundo lugar por sus aportaciones ideológicas, la defensa de valores como la libertad, la patria y la dignidad y el derrocamiento de la tiranía. La tiranía ejercida por el “Deseado” encuentra en las obras del trágico italiano el espejo en que se proyecta la represión y arbitrariedad en el ejercicio del poder. Baste recordar el estreno de *Bruto I*, traducida como *Roma libre*, en Cádiz para festejar la Constitución de 1812 y el elevado número de representaciones que en toda España, especialmente en Madrid, Levante y Andalucía, se realizan de las tragedias traducidas de este autor.

La producción literaria de Alfieri abarca, como es sabido, otros campos y va más allá de las tragedias. Es un extraordinario modelo de

sobre las obras de Roca: “entre las tragedias de Alfieri por él traducidas, se contaba la de *Mirra*” (Parducci 1942: 101).

narrativa la que nos ofrece en la autobiografía, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*⁴, apasionante novela al estilo, tan en boga, de las autobiografías de la época, llámense Confesiones, Cartas o Historia. Es destacada su posición polémica en los breves tratados políticos, actitud que no pudo evitar en un periodo como el que le tocó vivir. Buen ejemplo de ello son los escritos con que trata de iluminar a sus contemporáneos, *Della tirannide*, *Del Principe e delle lettere*, *La virtù sconosciuta* como, así mismo, sus sátiras. La obra lírica no es desdeñable; ahí están los sonetos que van paralelos a su vida, como lo fueron los de Petrarca, su modelo en algunos momentos. Pero su gran preocupación y ocupación fue el teatro, género en consonancia con las preocupaciones educativas de la época.

Sin duda fue el Alfieri dramaturgo quien despertó simpatías y antipatías en sus contemporáneos. La primera publicación de las cuatro tragedias (*Filippo*, *Polinice*, *Antigone* y *Virginia*) en Siena 1783, no dejó indiferentes a los lectores toscanos. Se trataba de un círculo de eruditos con preocupaciones puristas, que bombardearon al autor con gran cantidad de cartas en las que enjuiciaban su obra, unas veces con amabilidad y otras con excesiva severidad. Lo que era común a todas era la crítica de su estilo calificado como *durissimo*, *oscurissimo*, *stravagantissimo*. Y así lo describe el mismo autor (*Vita* 1987: 267), que reconoce haber gustado más fuera de la Toscana, al otro lado de los Apeninos, en Roma y Nápoles, donde, aunque criticado, lo fue

⁴ La más actual edición española de la *Vita* ha sido publicada, en el año 2012, por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, “*Su vida, escrita por él mismo* de V. Alfieri, en la traducción de Pedro Pedraza y Páez (1921)”, con Introducción de C. Barbolani. Otro acercamiento interesante a la *Vita* es el realizado de A. Fernández Valbuena “Autobiografismo come romanzo dell’esistenza: il mito del poeta in Vittorio Alfieri”, publicado en el año 2000, en Cuadernos de Filología Italiana.

menos cainitamente y con más inteligencia; a pesar de haber sido menos leído. Son los florentinos los más duros y soberbios en sus críticas pues llegan a decirle que si antes de imprimir las obras *avessi fatto correggere il mio manoscritto da loro, avrei scritto bene* (Vita 1987: 268). Angelo Fabrizi dedica numerosos trabajos a analizar la prensa de la época desde el momento en que salió la impresión del primer volumen de las tragedias y observa que *Si instaurò, specialmente, ma non solo, in Toscana, una tradizionale condanna del teatro tragico alfieriano, gli strali dei recensori, anzi censori, concentrandosi soprattutto sul linguaggio, considerato aspro e antiquato* (Fabrizi 2011: 12)⁵. Las críticas nacían también de *lo sgomento suscitato dalla strenua indagine operata da Alfieri su zone nascoste e oscure dell'animo umano e inoltre dal dissenso ideologico, che le tragedie alfieriane destavano in intellettuali di spicco e di indirizzo político moderato* como se desprende de las críticas de Bettinelli y Cesarotti (Fabrizi 1996: 47). Y a partir de la revolución francesa empiezan a ser consideradas las tragedias de contenido político como textos rebosantes de republicanismo y democratismo. En esta confusión de críticas negativas, se alza la voz, desde Nápoles, de Ranieri di Calzabigi quien, a través de una carta, transmite a Alfieri un análisis más minucioso y profundo de las cuatro tragedias y un juicio más templado. Las revistas literarias napolitanas también se ocuparán de su análisis en ensayos

⁵ Fabrizi analiza las críticas del *Giornale de' letterati* di Pisa, las *Memorie enciclopediche* di Bologna, *Il corriere europeo* de Florencia. En este último periódico se concentran gran cantidad de artículos y cartas que abarcan todo tipo de críticas y befas. Uno de los más agresivos críticos, Catani, recoge en un artículo las observaciones hechas a la obra de Alfieri en *Compendio delle osservazioni pubblicate dal Corriere Europeo intorno le quattro tragedie del sig. conte Alfieri*, El opúsculo lo reimprime Fabrizi con el título *Un libercolo dissotterrato*. Las *Novelle letterarie* de Florencia publican críticas un poco más moderadas.

bastante críticos y con reservas sobre su estilo y su contenido político que consideraron demasiado filo-ilustradas (Angelo Fabrizi: 2009)⁶.

Roma, donde vivió una larga temporada, le recibe con mayor aplauso. Basta leer las cartas de Pietro Verri a su hermano, después de asistir a la representación de *Antigone* en el Palacio del embajador de España, Duque de Grimaldi, juzgándola con entusiasmo: *l'elocuzione è bellissima, i concetti sono sublimi: farà epoca veramente e credo che questo autore fonderà la tragedia italiana*, y augurando la llegada de un nuevo Sófocles. Este vehemente juicio se repitió entre todos los asistentes⁷.

Nos parece inevitable citar al primer traductor francés de Alfieri, considerando que Francia ofrecía, a la Europa culta del momento, el modelo de tragedia digno de imitar. En el discurso preliminar de su edición de las tragedias traducidas al francés, C.B. Petitot describe el estado del teatro italiano antes de la llegada de Alfieri: *toutes les productions tragiques de l'Italie, jusqu'à l'époque de celles d' Alfieri, ne furent que de froides imitations des poètes étrangers, ou de faibles conceptions qui ne survécurent pas à leurs auteurs*, para reconocer un poco más adelante que Alfieri fue *le seul poète italien qui ait fait de bonnes tragédies, le seul dont la réputation se soit soutenue, dont les productions aient été estimées des étrangers, et qui ait eu la gloire de voir un de ses ouvrages imité avec succès sur la scène française* (Petitot 1802: VI-X).

⁶ En Nápoles enseguida se emitieron juicios a través de *La Scelta miscellanea*, 1783. El mismo Calzabigi escribe desde allí su *Lettera de R. di C. al signor conte V.A. sulle sue prime quattro tragedie* de carácter más templado y de análisis más profundo y minucioso que le ayudará en el análisis personal de las tragedias.

⁷ Carta publicada por E. Greppi, "Un tragico eminente discusso e giudicato nella corrispondenza privata di due illustri lombardi", in *Archivio Storico Lombardo*, III, vol. XVII (1902) pp. 163-164. Citado por Bonanni (1984:107).

La fama de Alfieri llegó a tal punto, tras la publicación de sus obras, que poco tiempo después de su muerte, en 1803, la *Accademia Napoleone di Lucca* saca un concurso público para *Esaminare lo stile, e le novità utili, o pericolose, che Vittorio Alfieri da Asti ha introdotto nella Tragedia, e nell' Arte Drammatica*. Varias son las Disertaciones que se presentan y el jurado resuelve, y hace pública la resolución el 18 de mayo de 1806, destacando las de Giovanni Carmignani ⁸(1807) y Giovanni Salvatore De Coureil⁹, la primera decididamente negativa y la segunda más equilibrada. Pero el mismo De Coureil escribirá posteriormente una radical defensa de Alfieri confutando las tesis de Carmignani¹⁰. Y todavía, en 1817, Gaetano Marré¹¹ publicará otra defensa de la obra del dramaturgo.

Todas estas críticas debieron ser conocidas en España desde época muy temprana a través del flujo cultural y los viajes tan frecuentes en la época o bien a través de los jesuitas. Numerosas referencias nos permiten afirmar que, ya en la última década del siglo XVIII Alfieri es conocido en España y sus tragedias valoradas o denostadas por críticos e historiadores literarios, como Bettinelli, Sánchez Barbero, Napoli-Signorelli, el conde Pecchio y otros.

Pero no podemos pasar por alto y dejar de traer a estas páginas el conocimiento de Alfieri, más directo, que tuvieron los jesuitas

⁸ *Dissertazione critica sulle tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, 1806, Florencia.

⁹ *Memoria sulle tragedie di Vittorio Alfieri da Asti* del signore Gio. Salvatore De Coureil, editada en Florencia. (En línea)

¹⁰ *Apologia delle tragedie di Vittorio Alfieri ovvero Dugento trentatre osservazioni di Gio. Salvatore de Coureil sopra l'opuscolo intitolato Dissertazione critica sulle tragedie di Vittorio Alfieri da Asti del sig. avvocato Giovanni Carmignani*. Editada en 1819 en Livorno. (En línea)

¹¹ *Vera idea della tragedia di Vittorio Alfieri*, en 1817, Génova. (En línea)

expulsos. De aquí se deriva que uno de los primeros críticos que lo juzga *con una severidad muy racional* (dice Menéndez Pelayo (1994) con palabras de Schlegel) sea el Abate Arteaga, considerado por el ilustre santanderino el padre de la crítica teatral, olvidándose, quizá, de representantes de la crítica dramática francesa (Batteux, La Harpe, Geoffroy...). En torno a 1792, Arteaga ya escribe una dura crítica contra Alfieri, a raíz del *Filippo*, acusándolo de sedicioso, fanático y nocivo, y contra su estilo y su lengua artificiosa, difícil y oscura; aunque reconoce que los defensores del buen teatro sostendrán que, a pesar de su estilo enérgico, *l'Italia ha per lui un nuovo genere di tragedie, non greche, non francesi, non inglesi ma alfieriane*. (Arteaga 1806: 117) Lo que realmente no le gustaba de Alfieri era su defensa de una política antimonárquica, no solo antitiránica: *...Il disegno dell'autore è di rendere odiosi i re e predicare sentimenti di libertà*. (Arteaga 1806: 119). Sin embargo Francisco Isla se declaró admirador de Alfieri (Natali: 1929: 576, cit. en Parducci 1942:39).

Sala Valldaura sostiene que la relación de los jesuitas con el teatro italiano es más una cuestión de crítica (Sala Valldaura 2005). Aun contando con esta tan acertada opinión, alguno de los ex jesuitas conocieron y trabajaron temas de Alfieri como Pedro de Montengón, hombre de una gran formación ilustrada que escribe una versión de *Antigone*, y Antonio Gabaldón que realizó la traducción, en este caso de *Oreste* y de un *Agamennone*, lamentablemente no encontrada. Tragedias que fueron traducidas a pesar de la opinión que ya había manifestado Arteaga.

En la línea de Arteaga, sobre Alfieri como creador de teatro italiano, se manifiesta Moratín en su *Viaje a Italia*

Después del teatro francés, superior a todos los de Europa, ninguna nación ha cultivado la carrera trágica con más acierto

que la italiana; y entre los autores vivientes que han escrito en este género, Monti, Bettinelli, Pepoli, Alfieri y algún otro merecen particular estimación por haber publicado obras regulares...[Alfieri] ha seguido un rumbo tan diferente de los demás que no es posible confundirle con ellos (Moratín 1988: 438).

Y tras unas pinceladas destacando algún defecto, acaba alabando la obra y al maestro

Merece este autor el primer lugar entre los modernos: pinta las pasiones con admirable inteligencia, los caracteres con toda la verdad y robustez imaginables, y en sus obras se ven esparcidas tan grandes ideas, máximas tan sublimes, ya de moral, ya de política, que en gran parte disculpan sus descuidos y le hacen acreedor al mayor elogio por la singularidad de su talento (Moratín 1988: 440).

Los valores que considera Moratín anuncian de algún modo la apreciación de los futuros románticos, la importancia del genio creador, que conecta con los nuevos tiempos, pues como ha observado Sala Valldaura “no es necesario recurrir a una argumentación política para explicar el éxito de Alfieri, pues basta y sobra con referirse a su oportunidad estética, en una esfera en la que cabe incluir autores y gustos afines como los de Quintana, Álvarez de Cienfuegos o los inicios del romanticismo con los conceptos de individualismo y libertad” (Sala 2005: 375).

También hubo críticos que tuvieron una opinión muy negativa del teatro italiano en general, a través del conocimiento de la tragedia alfieriana, que realmente es la única que se discutía aquí. “Los italianos no tienen buenas tragedias ni comedias. Alfieri presentó a Melpómene

sangrienta, feroz, furiosa a guisa de energúmena” (Crítica de P.M.O. en el *Mercurio de España* de agosto de 1815).

Esta valoración tan negativa se produce cuando, en España, Alfieri es conocido, con seguridad, desde las primeras adaptaciones de Rodríguez de Ledesma (*Lucrecia Pazzi y Virginia*) y Sánchez Barbero (*Saúl*) que se remontan a 1805 y de una forma generalizada a partir de las primeras tragedias traducidas, esto es 1806. Desde ese mismo momento empiezan a divulgarse a través de las representaciones teatrales. Su presencia en los teatros españoles fue definitiva para su éxito y difusión. La personalidad y fuerza de un actor como Isidoro Máiquez fueron decisivas. Empezó a representar las tragedias de Alfieri desde el primer momento en que tuvo conocimiento de ellas. *Polinices* fue la primera, (en el teatro de los Caños del Peral en 1806) y no lo abandonó hasta su retiro de las tablas. En un trabajo reciente, (Calvo Martínez 2012: 111-123) hemos dejado un breve esbozo, debido a las limitaciones propias de una comunicación, de las representaciones de que fueron objeto las tragedias alfierianas traducidas y conocidas en aquel momento.

Lo que es un hecho incontestable es que la dramaturgia de Alfieri se representó con continuidad desde el primer momento, 1806, hasta el año 1830. Y después de un cierto silencio volvió a la escena en las décadas 50-60. La tragedia más representada fue *Orestes*, quizá precedida por el éxito de su mejor intérprete, Isidoro Máiquez (en 1807, hasta en tres ocasiones, y en 1809, 1811, 1815, 1818, 1827). Su fama y la familiaridad que el público tenía con la tragedia dio origen a una parodia, *Pancho y Mendrugo*, de José Vicente Alonso, en forma de sainete, género tan en boga en los teatros españoles desde D. Ramón de la Cruz. Se representó en el teatro de la Cruz diez años después del estreno de *Orestes* y llegó a ser uno de los sainetes más famosos

de la centuria (Irene Vallejo 2007). M. Luisa Tobar hizo un estudio sobre este sainete, publicado en 1992, bajo el título *Pancho y Mendrugo. Un caso ejemplar de censura teatral en Burgos*.

Algunas tragedias sufrieron la censura de forma más notable y no se repusieron hasta el trienio liberal, como sucedió con *Felipe segundo* o *El Filippo* (1821) aunque no podemos descartar su supervivencia a través de la lectura de quienes las apreciaron, como el anónimo autor de una alabanza en verso, *Roma libre*, “Obra de un benemérito procurador a Cortes”, texto publicado en *El Artista*, en 1835¹².

En el imaginario colectivo (el *Memorial literario* o *Biblioteca periódica de Ciencias y Artes* de enero de 1804¹³ había publicado la necrológica de nuestro autor) quedó la figura de Alfieri que le sobrevivió hasta el siglo XX.

Cristina Barbolani (Barbolani 2003: 301-327) en su artículo *Mito e caricatura di Alfieri*, nos da a conocer un texto humorístico y burlesco, escrito por el catalán Soler i Hubert (Serafí Pitarra), en la segunda mitad del siglo XIX, titulado *La monja sacrílega y el amante sagriento* cuya portada menciona a Alfieri, un Alfieri parodiado que ha quedado en la memoria de una sociedad burguesa carente ya de ideales heroicos. Pero como el mismo título del artículo destaca, al menos quedaba el mito.

En el mismo contexto de recuperación de Alfieri como personaje, no podemos dejar de mencionar el drama en un acto, *Una aventura de Alfieri*, obra de Carmelo Calvo y Rodríguez. El paratexto nos informa de

¹² Véase Anexo 1 de esta tesis.

¹³ 8º trimestre pág. 28.

que fue estrenada en el Teatro del Recreo¹⁴, el 11 de octubre de 1869 y editada en Madrid el mismo año, en la imprenta de José Rodríguez; contiene una declaración “este drama está sacado de un episodio francés” y una dedicatoria, antes del inicio del drama, en la que el autor reconoce haberlo escrito unos años antes. El drama recoge algún aspecto de la vida de Alfieri por lo que es evidente que el autor conoce al personaje que dejó una impronta duradera en la cultura española.

A principios del siglo XX, el nombre de Alfieri se une al de otros grandes dramaturgos europeos en una traducción de *Mélope*, editada en 1934 y estudiada por Barbolani (2005) .

Amos Parducci (1942:33) en su día observó que *Le traduzioni danno impulso alla fortuna di Alfieri in Spagna*. En efecto, prescindiendo de los éxitos o fracasos en el teatro, y de la memoria colectiva, está fuera de duda la temprana penetración del teatro alfieriano a través de las traducciones, que impregnó la cultura española de finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Justamente estos años van a marcar los límites cronológicos que nos hemos propuesto a la hora de afrontar nuestro trabajo sobre las traducciones inéditas.

Así mismo consideramos importante la elección de los temas que han hecho los traductores como indicadora de distintas sensibilidades y gustos o también de las tendencias políticas, estéticas, o de otra índole que se irán precisando a lo largo de los análisis.

El estudio de la traducción, rama integrada en la Literatura comparada, constituye, como se sabe, una manera muy válida de acercarse a la proyección de un autor en un área cultural diferente de

¹⁴ Se trata de un tipo de teatro, muy frecuente desde la segunda mitad del siglo XIX, que se abrió en Madrid, donde se representaban obras de corta duración, dramáticas y musicales, de ahí su nombre de teatro “por horas”.

la originaria. La comparatística ha aportado trabajos muy interesantes que no podemos detenernos a pormenorizar pero el estrecho vínculo entre crítica literaria y traducción en el siglo XVIII aparece muy claro si consideramos las investigaciones que le han dedicado, en ámbito español, Aguilar Piñal, Checa Beltrán, García Garrosa, Lafarga, Sala Valldaura, Urzainqui y tantos otros, además de los estudios reflejados en el Proyecto Boscán¹⁵, que nos sirven de marco de referencia en este trabajo.

En el caso de Alfieri, está constatado un número considerable de tragedias traducidas, fechadas en la primera mitad del XIX (todas reseñadas en el catálogo resultante del Proyecto Boscán) que dan fe de la difusión de su teatro en España, cuyo destino, como parece lo natural, fue la puesta en escena, la edición posterior y los estudios de que fueron objeto con mayor o menor profundidad. Nos referimos a *Filippo (Felipe segundo o El Filipino)*, *Polinice* (conocida también como *Los hijos de Edipo*), *Virginia*, *Oreste* (o *El hijo de Agamenón*), *Rosmunda*, *Merope*, *Bruto I* (bajo el título de *Roma libre*, o *Expulsión de los tiranos de Roma*, en los teatros de Barcelona) y *Mirra*. De alguna de ellas se hicieron hasta tres traducciones con distinto valor literario y distinta fortuna. Y de otras se hicieron a lo largo del siglo XIX varias ediciones. Los traductores, alguno de ellos anónimo, de procedencias diversas e intereses profesionales también diversos, ocupan un espectro que va desde el político Saviñón, al hombre dedicado enteramente al teatro, Solís; de autores dramáticos como Hartzzenbusch o Bretón de los Herreros, a poetas como Cabanyes. El eco de Alfieri se oye a través, también, de imitadores, falsos traductores y autores inspirados en el italiano (Rodríguez de Ledesma,

¹⁵ Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939). <<http://www.ub.edu/boscan>>

Sánchez Pacheco, Tamayo y Baus). Y además la influencia de Alfieri es directa en autores de indudable prestigio como Quintana, Martínez de la Rosa, Duque de Rivas, Espronceda y otros muchos.

Se ha trabajado sobre estas traducciones desde diversos puntos de vista. Los estudios más detenidos son los realizados por Cotarelo y Mori (1902), Luigi Sorrento (1913), Allison Peers (1933), Parducci (1942), Barbolani (2003) y aproximaciones a determinados aspectos de su obra como los de Arce (1984), Calvo Rigual (1996), Ladrón de Guevara (1996).

En cualquier caso quedan a disposición de los estudiosos que quieran acercarse a estos textos nuevamente, como ha ocurrido con dos tragedias (*Roma libre* y *Virginia*) recientemente reeditadas por Mercedes Romero, porque Alfieri sigue aún vivo en nuestras letras.

Los textos de las tragedias que ahora tomamos en consideración son las traducciones manuscritas que quedaron inéditas. Este *corpus*, no estudiado aún, se encuentra en algunas bibliotecas (por lo que nos consta, la del Institut del Teatre de Barcelona, las conservadas en la RAE en Madrid, en la Biblioteca de Cataluña en Barcelona, la procedente de Biblioteca de la Universidad de Valencia y la de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid) donde es posible rastrear versiones que han quedado inéditas, manuscritos en los que no siempre aparece el nombre del traductor. Las fechas a veces remiten al trienio liberal o permiten hipotizar la vinculación a las sociedades secretas. Por consiguiente cabe suponer en estos casos el temor a la censura de la época, tanto inquisitorial como gubernamental, pues las tragedias de Alfieri trataban a menudo de temas vidriosos e incómodos para el poder establecido (como *El Filipo*, que junto al drama de Schiller ayudó a difundir en Europa la leyenda negra sobre Felipe II);

sin contar con que el nombre de Alfieri figura entre los autores prohibidos en el Índice de 1830.

Se plantean, pues, varios interrogantes que implican la necesidad de profundizar en la medida de la escasa o cuando menos efímera fortuna de la transmisión de estas obras, algunas de ellas amparadas en el anonimato. Tampoco habría que excluir una indagación que afronte el conocimiento que hubo en España de Alfieri como personaje, tal y como quiso el autor reflejarlo en su magnífica biografía, *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso*, obra que se suponía desconocida en España hasta 1921, pero de la que pueden leerse traducidos algunos fragmentos en un número de la *Revista Europea* de 1837, a lo largo de un artículo que, por cierto, tampoco está firmado. Pero en todo caso será prioritaria la atención dedicada a los traductores de sus obras teatrales, donde el anonimato o semianonimato concierne en especial a algunos títulos. Por consiguiente será el enfoque temático de estas tragedias lo que pueda ayudar a calibrar en qué sentido se apropiaron de Alfieri y de su mensaje de libertad los españoles que entonces empezaban a introducir en el debate cultural los conceptos de Nación y Constitución.

Claro que no podemos pretender que el *corpus* abarque la supuesta totalidad. No obstante hemos hecho tentativas de aumentar su número. De nuestro recorrido por distintas Bibliotecas, adonde nos ha llevado el interés investigador, hemos regresado con escasos resultados, pero sin perder la esperanza. Sabemos que hubo ciudades en las que la concentración de italianos fue notable, como las de Levante, Cartagena en primer lugar, y Cádiz, centro político, mercantil y cultural de los primeros años del XIX. En Cádiz hemos visitado casi todas las bibliotecas y archivos de la ciudad, igual que el Archivo histórico de Cartagena y la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander.

En esta última Biblioteca es donde hemos constatado que en cierto sentido el *corpus* queda abierto a una más amplia investigación. Dejamos constancia, además, de que se acaba de descubrir una copia de la traducción de Roca i Cornet, (ya terminada la tesis)¹⁶. Este nuevo dato nos anima a dejar, de algún modo, abierta una línea de investigación.

Nos hemos preocupado de recuperar la memoria de estos textos para alumbrar una subterránea corriente de apreciación del trágico italiano en la obra testimonial de autores que, por la razón que sea, no llegaron a dar a la imprenta estas traducciones pero que, sin lugar a dudas, admiraban las tragedias de Alfieri. Nuestros traductores se acercan al trágico italiano por vías y con motivaciones muy distintas como distintos son, también, los lugares y situaciones personales desde donde llegan a las tragedias que les interesan. Desde los que viven el exilio, lejos de la patria, hasta los autores que en España llevan una vida vinculada al mundo de la literatura y el teatro en su condición de intelectuales. Pero de lo que no hay duda es de que

Dominaba, sin oposición apenas, la tragedia neoclásica pero no ya a imitación de la francesa como en los últimos años del siglo XVIII, sino a ejemplos de Alfieri que era entonces el modelo, la autoridad, el ídolo. Las tragedias republicanas del gran poeta piemontés [...] traducidas en robustos endecasílabos asonantados por Saviñón y por Solís atraían a un público

¹⁶ Albert Rossich, Catedrático de Literatura catalana de la Universitat de Girona nos comunica que ha encontrado y adquirido otra copia manuscrita de la traducción que hizo Joaquim Roca i Cornet. No lleva nombre del autor pero sí la fecha de redacción: 1831. La noticia me llega a través de la doctora Barbolani. Agradezco la amabilidad de ambos profesores que me permite poner una fecha, con seguridad, a dicha composición.

entusiasta a los teatros del Príncipe y de la Cruz. (Menéndez Pelayo 1942: 100-101)

El objetivo ideal de esta tesis sería también, sin duda, el descubrimiento de la identidad de uno o varios traductores, fundamentada en datos fiables recabados de la investigación minuciosa de cada texto. Ello obviamente no se excluye, pero no siempre está a nuestro alcance asegurar tales resultados de antemano. Creemos que la tesis en sí misma se justifica de sobra como búsqueda dirigida en una determinada dirección para reconocer al traductor (eso sí debe conseguirse) en tanto en cuanto literato insertado en una corriente cultural, ideológica, política o estética del particular momento histórico de la recepción española de Alfieri, y dar razón del cómo y del porqué del anonimato o semianimato. El propósito de la tesis es llegar a ofrecer una aportación concreta a la historia de la traducción en España, que es una de las líneas de investigación que actualmente se consideran fundamentales.

Además del análisis puntual de los aspectos formales de las traducciones tendremos presentes los temas escogidos por los traductores (*Antígona*, *Sofonisba*, *Timoleón*, *Orestes* y *Mirra*) porque cada uno de ellos puede arrojar alguna luz sobre las preferencias, modas y sensibilidades de estos seguidores del teatro italiano que se sitúan entre el Neoclasicismo y el Prerromanticismo. Nos ayudará a precisar el horizonte cultural de algunos receptores españoles.

Uno de los temas repetidos de nuestro repertorio es el de *Antígona*, del que disponemos de tres traducciones inéditas. Al respecto, conviene tener en cuenta que en torno a los mismos años en que son escritos nuestros inéditos, otros autores, con más suerte, pueden editar esta misma tragedia que sigue los pasos de Alfieri. Es el caso de Pedro de Montengón, aludido previamente, ex jesuita de gran

formación ilustrada que escribe una versión, realmente entre sofóclea y alfieriana, a pesar de la opinión que ya había manifestado Arteaga¹⁷. Aclara Fabbri que realmente *si tratta di libere traduzioni in prosa che presentano numerose varianti rispetto al testo latino o italiano che, se viene in línea di massima seguito da Montengón, con passi tradotti integralmente, subisce adattamenti, omissioni e trasformazioni*. (Fabbri 1972: 156)

No es extraña esta “abundancia” de Antígonas porque, como afirma Steiner, en el Prefacio de su ensayo *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, que tantas sugerencias nos ha despertado, “Antígona es uno de los hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política” (George Steiner 2000: 13). Estas palabras dan la respuesta a nuestra pregunta sobre cómo esta tragedia de Sófocles ha sobrevivido al paso del tiempo y se ha convertido en un tema recurrente en todas las literaturas y culturas occidentales y en todos los tiempos. Aunque hay momentos en los que desaparece, vuelve después a surgir con más vitalidad, si cabe¹⁸.

¹⁷ La escribe en los primeros años del siglo XIX, en Nápoles, ciudad italiana donde vivió y acabó sus días y donde la edita en 1820. Montengón tuvo gran interés por el teatro y afición especial por la tragedia clásica pero como hombre de su siglo, quiso adaptarla a las necesidades del nuevo hombre inspirado en la utilidad social y elevación moral, consecuencia de las nuevas corrientes ideológicas procedentes de Francia. La tituló *Antígona y Emón*, título que ya es una declaración de su posición e intereses. Más que una traducción es una versión cuyas fuentes son Alfieri y Séneca.

¹⁸ El gran momento del renacimiento del mito se produce, como bien analiza Steiner, a partir de la Revolución francesa. Serán los alemanes quienes le dan el mayor impulso (Hölderling, Hegel, Schlegel, Schiller, Goethe y otros) a través de tratados, traducciones y lecciones de Literatura Clásica o de Estética, ensalzando la maestría de Sófocles (*primus inter pares*) en un momento de entusiasmo por el mundo griego. El interés que suscita en algunos de nuestros autores del XIX discurre por los mismos derroteros. El tema lo retomarán, destacando nuevas perspectivas políticas, los intelectuales a lo largo del siglo XX en toda Europa, asolada como ha estado por dos guerras mundiales, enfrentamiento irresoluble entre dos conceptos vitales. Y en

Al interés que demuestran los intelectuales de la época que consideramos, se unen las nuevas ideas emanadas de la Revolución francesa. Entre los nuevos derechos está la libertad como un valor universal del que no quedan excluidas las mujeres y que se manifiesta en la emancipación, independencia y capacidad para decidir. Este nuevo protagonismo femenino encuentra un modelo clásico en Antígona, mujer que lucha denodadamente para preservar su derecho individual frente a la imposición de unas medidas políticas dictadas por un tirano. Esta es la clave: la crisis trágica entre la vida privada, la intimidad y lo público, lo común, las leyes.

Cuando Alfieri recoge el tema, lo que pretende destacar es el conflicto que surge entre un rey autoritario que impone una ley arbitraria y oportunista (la prohibición del enterramiento del príncipe Polinice, con castigo severo de muerte a quien la viole) y una joven que la incumple en nombre de las leyes divinas, santas e inviolables (santa empresa y obra piadosa es darle sepultura al cuerpo de su hermano para que pueda conseguir el descanso eterno). En el siglo de la Ilustración la influencia de los dioses en los asuntos de los hombres, tan importante en la interpretación del mito, se abandona progresivamente para incidir en las relaciones puramente humanas¹⁹. Podríamos decir que la tragedia se hace más “laica” como el periodo histórico al que nos referimos.

España, tras una fratricida guerra civil que motivó un replanteamiento de los conflictos humanos.

¹⁹ *La divinitá vi appare assolutamente estranea al destino degli uomini poichè non sarebbe possibile accettare l'assurda e ridicola ipotesi che la impassibile ed eterna essenza che governa, conduce ed alimenta infiniti mondi ed innumerabili creature, possa interessarsi alle singole sorti umane ed al destino di un sol uomo, tanto "vil insecto" da passare del tutto inosservato.* (Fabbri 1972: 159)

El asunto de *Timoleón*, el derrocamiento del tirano, está concebido con el mismo impulso político. Pero mientras en *Antígona* el referente último es la libertad individual para conseguir un bien individual, en este caso es la felicidad de la polis, de los ciudadanos la que se espera obtener. Aunque la lucha sea fratricida y quede en el ámbito de la familia, el beneficio de la caída del tirano se proyecta al exterior. Debemos considerar que uno de los traductores, Santibáñez²⁰, vivió exiliado y abandonado por el poder después de haber dedicado su vida al Estado, primero a un rey Borbón, después a un rey Bonaparte. En el conflicto suscitado en el intercambio de monarquías queda anulado este ciudadano que siempre sirvió a su patria. Y en París, donde pasó el resto de su vida, escoge un autor y un tema que, probablemente, le sirve para hacer un análisis introspectivo y proyectar su angustia y soledad.

Sofonisba trata de otro tema elegido por el traductor Santibáñez. Este conoció, en efecto, las traducciones que realizó Petitot al francés en 1802 de las tragedias de Alfieri. Se fijó en *Antígona*, *Sofonisba* y *Timoleón* de las que transcribió los comentarios que escribió el francés y que están incorporados al legajo 312 de la Biblioteca de la Real Academia de la lengua, Biblioteca de la que proceden los tres ejemplares españoles inéditos de estas tragedias. Este tema, además de estar inscrito en una tradición que venía del siglo XVI italiano, pasando por otras versiones, más o menos afortunadas, en España y Europa entre las que destacó la versión de Voltaire²¹, responde al interés que mostraron los ilustrados por los personajes históricos que

²⁰ Véase Anexo 2: Biografía de D. Ángel de Santibáñez Barros.

²¹ Solamente en el siglo XVIII se escribieron 6 tragedias sobre Sofonisba, de las que la más próxima a Alfieri en el tiempo, es la de Voltaire escrita 15 años antes (1774). Hay diferencias notables entre ambas y como dice Petitot, Alfieri se atrevió a confrontarse con uno de los hombres más respetados en el teatro de su tiempo.

podían ofrecer ejemplo más sublime y convincente y que probablemente, se acercaba a la nueva orientación romántica del teatro en su vertiente histórica, que se estaba poniendo de moda. Nos presenta a la heroína capaz de luchar por su dignidad e independencia sin necesidad de valedores, como otras muchas heroínas del teatro de la época. Quizá la carencia de ese valor es lo que se reprocha a sí mismo nuestro traductor ante su falta de resolución y de firme posición en el conflictivo periodo que le tocó vivir²².

En cuanto al tema de la tragedia *Orestes*, conocida en algunas traducciones como *El hijo de Agamenón*, se desarrolló en todas las literaturas y en España triunfó seguramente porque contenía uno de los elementos más atractivos para ello: la venganza del padre en la figura del tirano. Alfieri supo evitar, y a la vez cumplir, la venganza en la figura de la madre, con lo que suavizó el tema de tal manera que fuera aceptable a los ojos de un público del siglo XVIII. Probablemente, el traductor, Gabaldón, que lo recoge en Italia, lo hace movido especialmente por la idiosincrasia propia de los jesuitas, el didactismo aplicado al teatro escolar; y de hecho estuvo trabajando en otra tragedia de Alfieri, *Agamenón*, de la que no queda rastro en la actualidad. El traductor quiere dar así continuidad a una historia, causa y consecuencia que el mismo Alfieri consideraba íntimamente ligadas y cuya lectura, aconsejaba, debía hacerse ordenadamente.

La elección del tema de *Mirra* en mayor medida se acerca al romanticismo. Hasta dos veces se traduce en Barcelona, por dos

²² Santibáñez ejercía de Secretario de la Embajada de España en París, donde se encontraba desde el reinado de Carlos IV, cuando se producen todos los cambios políticos (exilio borbónico, abdicación en su hijo Fernando, Bayona, José I y vuelta de Fernando VII). Y habiendo servido a todos *sus* reyes, el RD de 30 de mayo de 1814 le impide regresar a España, quedando en situación de exiliado y sin conseguir jamás la amnistía.

autores amigos y colaboradores, Cabanyes y Roca i Cornet. Cataluña es una de las puertas de entrada en el amanecer del romanticismo español. La primera traducción es la realizada por Cabanyes que muere tempranamente (1833). Y recientemente hemos conocido la fecha del manuscrito de Roca, 1831²³. Este acercamiento a tema tan “escabroso”, y por un autor perteneciente al grupo de los apologistas católicos catalanes nos sorprendería si no fuera por la inmersión en este romanticismo que elevó, en aquel momento, a tema literario el sufrimiento y la lucha por el amor imposible, y en esta historia, más que justificado. Y la *Mirra* es uno de los pocos reductos del romanticismo en Alfieri.

Para concluir esta introducción, presentamos brevemente la identificación del *corpus* de manuscritos objeto de nuestra investigación.

Tres van a ser las traducciones de *Antigone* con las que vamos a trabajar.

La primera traducción es la del anónimo autor del Instituto del Teatro de Barcelona (Ms 67545) sin fecha exacta. Recogida en el Repertorio de Carmen Simón Palmer, 1979. Los datos que nos ofrece la bibliógrafa son los que constan en la primera página: Tragedia en cinco actos del Conde Vittorio Alfieri. Traducida al castellano. A lo que añade: letra de fines del siglo XVIII. 59 hs por las dos caras.

La segunda traducción que nos ocupa es de Manuel Bretón de los Herreros. Poseemos dos manuscritos procedentes de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Se encuentra registrada en el Índice de comedias y sainetes del Teatro de la Cruz. Uno de los manuscritos, en

²³ Ver nota 16.

el Legajo nº 3 A. nº 38, pág. 2v. Manuscrito Tea 1- 82-1, A. Reza en la portada: *Antígona / Tragedia en cinco actos / por / Don Manuel Bretón de los Herreros / Año 1827*. Contiene el reparto de actores: Sras. Baus y Samaniego. Sres. Luna y Noveu. Fue estudiada por Parducci a quien se la envió Don Manuel Machado cuando ejercía como director de la Biblioteca. El otro manuscrito (Tea 1- 60-8, B). Copia del anterior. Fechado en 1828, es el apunte del Sr. Masi en 5 cuadernillos. La disposición del manuscrito, la nómina de los actores, y su condición de “apunte” nos hace suponer que, a pesar de no haber encontrado datos sobre su representación, sí debió ser representada.

La tercera *Antígona*, con seguridad, es producto de un momento político especialmente grave: los años de crisis borbónica en que Carlos IV ha abandonado el reino en manos de los franceses, en que los franceses invaden España y la Junta gobernante se repliega hacia Andalucía, Cádiz, y en que Fernando VII, después de jurar la Constitución de 1812 ofende a los españoles abjurando y restableciendo una monarquía absoluta. Se trata del manuscrito, Ms 266, depositado en la Biblioteca de la Real Academia, que es obra de Ángel de Santibáñez. De esta obra hay otra copia, se trata de un borrador, en la misma biblioteca, Ms 312.

La tragedia *Sofonisba* ha sido traducida también por Santibáñez: *Sofonisba: tragedia en 5 Actos / de Victorio Alfieri de Asti; traducida del idioma Italiano en verso Castellano por D. A. d. S.* Se encuentra cosida en el mismo manuscrito descrito de *Antígona*, Ms. 266. Así mismo, hay copia en sucio en el Ms. 312; autógrafo conservado, junto con la traducción de otras dos tragedias alfierianas: *Antígona* y *Timoleón*.

El manuscrito de *Timoleón* lleva el título de “Tragedia en cinco actos / de / Victorio Alfieri de Asti / traducida del Ydioma Italiano / a verso Castellano”, y se encuentra en el ms. 346/16, de la misma Real

Biblioteca. Al igual que en caso de *Antígona* y de *Sofonisba* hay una copia borrador en el legajo 312.

El texto manuscrito, inédito, de *Orestes* se puede fechar, con cierta probabilidad, alrededor de 1810. El autor es Antonio Gabaldón, y el manuscrito procede de la Biblioteca de la Universidad de Valencia, M.259. Con letra del siglo XVIII. En una falsa portada aparecen las siguientes notas: “Advierto al Sr. Dn. Ramón, no dexé ver esta tragedia, hasta tanto, que le dé yo la última mano”. A continuación, de otra mano: “El traductor es D. Antonio Gabaldon ex jes[suita]. Español, que murió en Génova”. Y en la portada, propiamente dicha: *Orestes / Tragedia del Alfieri*. Y continúa con el elenco de los personajes. Ha sido descubierta por Cesáreo Calvo en el Catálogo de manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia de Gutiérrez del Caño.

Por último, hemos trabajado con la traducción de *Mirra*, “Tragedia italiana / por / V. Alfieri. / Traducida por D. Joaquim Roca i Cornet”. A pesar de las referencias de que nos habla Parducci, fue descubierta entre los manuscritos inéditos del autor, por Cristina Barbolani, quien da noticia en 1997 en el artículo *En torno a las traducciones de Alfieri en España* (ahora en Barbolani 2003, cap.IV). Se encuentra en la Biblioteca del Ateneo de Barcelona, en el tomo XIII (pp. 237-387) de los diecinueve volúmenes en que se distribuye la obra de Roca i Cornet. Como ya hemos señalado puede que no sea la única traducción realizada por el autor²⁴.

En términos generales, nuestro trabajo se ha regido por criterios filológicos y eruditos que constituyen la base de la investigación.

²⁴ Véase la nota 3.

Tras la localización y el reconocimiento de los manuscritos y previa recogida de toda la información bibliográfica sobre su proveniencia, a través del ajustado y preciso análisis lingüístico se intentará dar mayor precisión a estos datos.

El siguiente paso ha sido la descripción de estas versiones observadas desde el análisis textual y paratextual. Partiendo de esta base, hemos examinado minuciosamente las tragedias originales correspondientes según la edición Didot, aplicando el concepto de estudio de la traducción como parte de la recepción en literatura comparada (Rodríguez Sánchez de León, 1999) para confrontar posteriormente, por muestras significativas, las traducciones con los originales de Alfieri cuyo conocimiento es esencial para valorar debidamente las modificaciones aportadas. Esta segunda parte ha tenido en cuenta la cronología con atención a la historia política, las preferencias literarias y los gustos del área receptora española, factores todos que sin duda condicionaron las traducciones (no parece casual que los principales traductores conocidos hayan sido perseguidos o desterrados, y resulta interesante preguntarse hasta qué punto los anónimos siguen esta estela).

La confrontación de nuestras traducciones se ha realizado tomando como textos de partida los de la, ya mencionada, edición Didot, que constituía la Vulgata durante el marco temporal de nuestro estudio. Después de la edición de Siena en 1783, Alfieri, no contento con los resultados, decide buscar otro impresor que edite sus obras completas, releídas, corregidas y aumentadas, y la que más le satisface es la imprenta de Didot, en París. Así pues, entre 1788 y 1789 salen a la luz diecinueve tragedias (de las 21 que escribió)²⁵ cuyo

²⁵ Las 21 tragedias a que nos referimos son las que nombramos a continuación, agrupadas según su edición en Didot 1788-1789: Vol. 1, *Filippo*, *Polinice*, *Antigone*;

primer volumen va precedido de la *Carta de Calzabigi*, y de las obras del autor *Risposta dell' autore e Parere sull' arte comica in Italia*. Al quinto volumen y último le precede *Parere sulle tragedie* del mismo Alfieri.

Las premisas del planteamiento han sido aplicadas de forma general, y así como las conclusiones en su conjunto. Pero para ordenar el trabajo en una materia tan amplia, hemos tenido que adoptar el método de proceder tragedia por tragedia para lo cual el proceso ha sido el siguiente

1. Aportar una información básica descriptiva del manuscrito correspondiente,
2. Realizar un preciso análisis filológico y estilístico basado en el cotejo con el original,
3. Sacar las conclusiones pertinentes.

Debemos aclarar que, cuando nos hemos encontrado con tres traducciones de un mismo texto (*Antigone*), hemos creído conveniente detenernos en la primera versión sobre determinados aspectos metodológicos cuya información se supone ya conocida para las otras dos, evitando una redacción repetitiva y enojosa.

Las fuentes utilizadas han sido las siguientes:

Archivo Histórico Nacional,

Archivo Histórico Municipal de Madrid,

Archivo Histórico del Ministerio de Asuntos Exteriores,

Archivo Histórico de Cartagena,

Vol.2, *Virginia, Agamennone, Oreste, Rosmunda*; Vol 3, *Ottavia, Timoleone, Merope, Maria Stuarda*; Vol. 4, *La congiura dei Pazzi, Don Garzia, Saul, Agide, Sofonisba*; Vol. 5, *Bruto Primo, Mirra, Bruto Secondo*. Quedaron sin editar en este grupo *Alceste seconda* y *Cleopatra*.

Archivo Histórico Municipal de Cádiz,
Archivo Histórico Provincial de Cádiz,
Biblioteca Nacional de Madrid,
Biblioteca de la Real Academia de la Lengua,
Biblioteca del Museo romántico de Madrid,
Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander,
Biblioteca Histórica de Valencia,
Biblioteca del Instituto del teatro de Barcelona,
Biblioteca de asuntos gaditanos,
Biblioteca del Casino Gaditano,
Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de Madrid
Hemeroteca Municipal de Madrid
Hemeroteca Municipal de Cádiz (Biblioteca Celestino Mutis)

Hemos utilizado en determinados momentos los imprescindibles diccionarios de la Real Academia de la Lengua (RAE) y el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE).

Como no podía ser de otra manera, Internet nos ha servido de enlace con múltiples bibliotecas, tanto europeas como americanas en donde hemos podido consultar documentos y bibliografía muy interesante, cuyo acceso nos habría sido muy difícil de no haber contado con esta arma insustituible hoy día.

Y por este mismo medio, el Proyecto Boscán nos ha auxiliado en la clarificación de algunos datos sobre nuestros manuscritos.

Por último, no será inútil dejar constancia de algunas opciones acerca de las citas del original y su correspondiente cotejo con la traducción.

Nos ha parecido oportuno, al estudiar comparativamente las traducciones, conservar la forma de los nombres propios, antropónimos y topónimos en la lengua correspondiente cuando citamos la versión original en italiano y en español cuando nos referimos a la traducción.

Hemos trasladado los textos citados literalmente conservando, en la medida de lo posible, la grafía original de los manuscritos.

Dado que en la edición Didot, con la que trabajamos, no están computados los versos de cada una de las tragedias, como sucede con las traducciones, nos vemos obligados a identificar las citas a través de las páginas de donde proceden. No obstante, como procedimiento para nuestro propio trabajo, hemos numerado los versos.

La paginación de *Orestes*, en la traducción, tiene una numeración que describe recto y verso, según la fotocopia procedente de la Biblioteca de la Universidad de Valencia. La paginación de *Mirra* corresponde a la numeración sucesiva de otros textos del mismo autor, por lo que no se inicia con la página 1. *Sofonisba* y *Antígona* son consecutivas, por lo que *Antígona* comienza en la página 37. *Timoleón*, texto independiente, está numerado del 1 en adelante. Lo mismo sucede con las páginas de *Antígona* de Bretón de los Herreros. A la *Antígona* de Instituto del Teatro de Barcelona, careciendo originalmente de numeración, le hemos asignado una.

2 ANTÍGONA, UNA TRADUCCIÓN CASI DESCONOCIDA: Ms 67545 (BARCELONA)

2.1 La creación del texto alfieriano y su recepción

La creación de *Antigone* es el resultado de un proceso creador constante en Alfieri que inicia con la idea en 1776, en Pisa. Se trata de la primera que no redacta en prosa francesa sino italiana. Continúa con la redacción en prosa y culmina con la primera versificación, (Turín, abril 1777) en menos de tres semanas. Realiza una lectura pública en una sociedad de amigos²⁶. De nuevo en 1781, la revisa y procede a otra lectura, esta vez en el Palacio del Embajador de España en Roma con la colaboración de algunos nobles amigos suyos y su propia participación, y visto el interés que despierta, decide prepararla para darla a la imprenta en 1783, en Siena.

Confiesa Alfieri en la *Vita*, hablando de las fuentes de inspiración de que se surte para la creación de sus primeras tragedias²⁷, que *L'Antigone, prima non imbrattata di origine esotica, mi venne fatta leggendo il duodecimo libro di Stazio nella traduzione su mentovata, del Bentivoglio* (Alfieri 1987: 223).

En relación con la totalidad del *corpus*, objeto de nuestro estudio, sorprende el relativamente elevado número de traducciones manuscritas de esta tragedia que se han conservado inéditas (tres) hasta el momento. Probablemente los motivos de haber caído en el olvido sean distintos, y esta es una de las incógnitas que intentaremos

²⁶ Se trata de la Società Sanpaolina di Torino según relata en la *Vita* (Alfieri 1987: 227).

²⁷ Parte quarta, capitolo secondo.

aclarar a lo largo de este trabajo. Dada la importancia del tema en la cultura de occidente, desde Sófocles hasta nuestros días, no sorprende que Alfieri también la acercara a los hombres de su época atraído por el teatro clásico como vía para plantear y resolver conflictos humanos universales. Y nuestros traductores, por su parte, las incorporaron a su actividad literaria por motivos propios.

Los lugares de procedencia de las tres traducciones son diversos (Barcelona, Madrid, París) y esto mismo nos permite pensar que las motivaciones sean, con cierta seguridad, distintas, como distintas son las condiciones externas y personales de sus autores.

Vamos a iniciar el estudio a partir de la traducción que tal vez podríamos considerar la más antigua, la de Barcelona, foco cultural que llegará a acoger las influencias del teatro europeo.

Los intelectuales catalanes, conocedores del teatro francés e italiano, saben del prestigio y la fama que Alfieri ha adquirido durante los últimos años del siglo XVIII, a través de las numerosas representaciones que se han hecho de sus tragedias a lo largo de toda Italia y España y su reconocimiento en Francia. Con esta traducción vemos que se incorporan a la lista de traductores, adaptadores, imitadores de sus obras. Y lo hacen con una tragedia que no había sido llevada al teatro, quizá buscando la novedad, o seleccionando una obra menos comprometida políticamente (más bien una “tragedia de heroína”), probablemente más cercana a los gustos de una burguesía culta aficionada al teatro. Y esta incorporación la hacen en castellano, lo que no nos extraña por varias razones.

En Cataluña y las zonas catalano-parlantes, como Mallorca y Valencia, el teatro no se encontraba en una situación muy distinta de la de Madrid y del resto de España. Por una parte hay que considerar que

las compañías españolas compartían cartel con las italianas y por otra parte lo que se representaba seguía las tendencias de todas las casas de comedias de España, y el influjo de los teatros del Príncipe y de la Cruz de Madrid resultaba absoluto. Importante también fue la movilidad e intercambio de actores y compañías de Madrid.

Sala Valldaura define esta situación a fines del XVIII y primer tercio del XIX de una forma muy clara: *Els gustos predominants en la societat setcentista expliquen l'efecte i la recepció del teatre més popular, mentre que els neguits polítics de la intelligentsia il·lustrada forneixen la tragèdia i les seves preocupacions morals alimenten la comèdia neoclàssica.* (Sala 2005: 328). No tuvieron mucho éxito las tragedias ni las comedias al gusto del pensamiento reformista y neoclásico, y la actividad teatral se centraba en la representación del mismo tipo de teatro de Madrid: popular y post barroco, los mismos sainetes y las mismas comedias de magia. No faltaban, tampoco, las adaptaciones de los clásicos.

Durante el siglo XVIII el castellano fue la lengua exclusiva de las representaciones del teatro más prestigioso porque era la lengua de la cultura. El estado de diglosia del área catalana arrastra consigo que solamente en la literatura considerada “menor” o popular se utilizara el catalán tanto en las fiestas locales y de los pueblos como en las casas privadas.

El mismo Sala Valldaura (1999) ha elaborado un exhaustivo índice de obras, autores y representaciones que confirman lo expuesto. Dicho índice incluye algunos nombres de autores más relevantes, nacidos catalanes pero que escribieron en castellano e incluso que trabajaron más en los teatros de la Corte y otras ciudades, como Cádiz, que en Barcelona. Más relevantes, no tanto por la calidad de sus obras como por la cantidad, como es el caso de Luis Moncín, comediógrafo y

sainetero, traductor de alguna tragedia o el notario Ignasi Plana, autor de pastorelas, sainetes y de una comedia que tuvo el más elevado número de representaciones probablemente debido a su color local: *La más heroica barcelonesa*, comedia sobre la patrona de Barcelona, Santa Eulalia.

Lo que más interesa es que al igual que en Madrid, se representa alguna adaptación y traducción extranjera, aunque más de autores franceses que de italianos y entre estos, sobre todo, Metastasio y Goldoni. Obviamente no faltó Alfieri.

Por lo que respecta a Alfieri, aclara Teresa Suero (Suero 1987: 272), que su republicanismo, (notorio en sus tragedias, con las que despierta el patriotismo y en especial el amor a la libertad), es causa de que su edición estuviese prohibida en España y que una parte no se pudiese poner en escena hasta la llegada del trienio constitucional, opinión generalizada en casi toda la crítica alfieriana. A partir de ese momento, en Barcelona hubo ocasión de contemplar *Roma libre* o *Expulsión de los tiranos de Roma* en 11 ocasiones; evidentemente la versión que se utilizó fue la traducida por Saviñón. A *Virginia* se le dedicaron 4 sesiones, en traducción de Solís, y *Felipe II* disfrutó de 3. La versión representada de esta última tragedia, dice Suero, fue la adaptación al castellano de José Rangel. Otras obras tuvieron más suerte y no debieron esperar el trienio liberal para ser representadas porque la traducción de Saviñón, *Polinice* o *Los hijos de Edipo*, se estrena en 1815 y se representa durante 14 días; y ese mismo año se estrena *Orestes* (durante 4 días) adaptada por Solís, que siguió en los carteles teatrales hasta 1830 con *Los hijos de Agamenón*. La censura sería lo que justificaría la ausencia de los escenarios de *Felipe II* hasta el año 1821 (7 y 8 de mayo y 24 de diciembre de 1821). En Madrid ocurrió lo mismo: se representó antes del regreso de Fernando VII, y

no volvió a los teatros hasta el trienio liberal²⁸. En consonancia con las ideas progresistas de Alfieri, este trienio liberal hace posible que se hagan públicas unas obras escritas por Robreño, autor de 28 obras breves, en defensa de la libertad y la constitución, ya en catalán, que ocuparon la escena durante 128 días. Esta circunstancia haría menos necesaria la traducción al catalán de los ideales antitiránicos de Alfieri, quien no tuvo el honor de ser traducido a esta lengua.

Para explicar la apreciación minoritaria de la tragedia alfieriana conviene, también, tener en la debida consideración la afición de los catalanes por la ópera, afición que se hizo manifiesta tempranamente, como puede verse por la cantidad de las que se tradujeron y la frecuencia de sus representaciones en los teatros, que enseguida se especializaron y contrataron compañías italianas.

En Mallorca, según los estudios de Joan Mas, la situación era similar a la de Cataluña, salvo en lo que se refiere a las circunstancias del nacimiento del Romanticismo y la Renaixensa. También se representó en sus teatros a Alfieri y se tradujo y adaptó alguna de sus tragedias como *Saúl*, por uno de sus más preclaros, y conservadores, hombres de letras, José María Quadrado. Las representaciones en el teatro estuvieron al capricho, o decisión de una severa censura política, como declara la *Revista Balear*: “Todos los hombres de buen sentido, claman con justicia, porque la censura teatral sea severa y no permita que a la cándida juventud se le advierta desde el escenario lo que le es perjudicial saber” (Mas i Vives 1986). Entre los asuntos que se

²⁸ Según alusiones que aparecen en la crítica sobre la representación de octubre de 1821, en *El Universal Observador* (20 de octubre de 1821) el mismo traductor confiesa, en carta al periódico, que había sido escrita once años antes. La falta de información sobre la representación anterior a la llegada de Fernando VII, nos lleva a pensar que sería esta misma versión la que se utilizara.

rechazan están determinados temas políticos, pero curiosamente en la temporada 1835-36, época de efervescencia carlista, se les pide a los representantes de teatro que programen obras patrióticas y de corte liberal. Entre las elegidas está *Roma libre* simultáneamente con otras dos de Robreño.

El ambiente, por lo tanto, no facilitaba el que aparecieran traducciones de obras alfierianas aunque su autor siguiera siendo conocido. Sí parece que hubiera algún problema de censura, más que estilístico, que filtrara las más adecuadas. Y en esta situación es en la que surge la traducción de un aficionado al teatro italiano y a las mejores tragedias, las de Alfieri. Así pues, el anonimato puede estar fundamentado en problemas de censura.

Considerando que son muchas las versiones que se han escrito sobre Antígona, a las que todos hemos tenido acceso y ocasión de leer, creemos conveniente incluir un breve resumen del texto con el que hemos trabajado para evitar posibles errores de interpretación:

Argía llega a Tebas para recuperar el cadáver de su esposo Polinice. Allí se encuentra con la hermana de este, Antígona, quien sabe que el cuerpo ha quedado abandonado e insepulto. Quiere recuperarlo aun infringiendo la ley que lo prohíbe, dictada por el tirano Creonte que condena a muerte a quien ose darle sepultura. El hijo de Creonte, Emón, ama a Antígona y trata de interceder por ella ante el padre. El matrimonio de ambos podría resolver el conflicto pero ella rechaza absolutamente tal sugerencia de Creonte. Por otra parte Argía quiere compartir la condena o la libertad de Antígona. Por fin Creonte consigue devolver por la fuerza a Argía a su patria, Argos, y hace matar a Antígona. Emón viendo el cuerpo exánime de Antígona se suicida y pide a sus amigos ser llevado junto al cadáver de la amada para estar unidos en la muerte.

2.2 Estado del manuscrito. Análisis comparativo

En relación con el manuscrito que estudiamos, recordamos que fue mencionado por primera vez en el repertorio de Carmen Simón Palmer (Simón Palmer 1979). La portada reza: “Antígona. Tragedia en cinco actos del Conde Victorio Alfieri. Traducida al castellano”. Carmen Simón considera la letra de fines del siglo XVIII. Está escrito a continuación de otra tragedia, *Hero y Leandro*, en cuya última página se anota, *Compuesta por D.A.S.S en Madrid a 1818*. No debe llevarnos a error la presencia de estas siglas tan semejantes con las de uno de nuestros traductores que firma D.A.d.S.

Cristina Barbolani (Barbolani 2000) dio noticia sucinta confirmando que se trataba de la *Antígona* alfieriana y, habida cuenta de la existencia de la ya entonces conocida como traducción de Saviñón, matiza que es traducción distinta y original. El manuscrito está catalogado en el Proyecto Boscán, con el nº de registro 558.

Ante nuestro atento examen hemos observado que el manuscrito se encuentra en un estado de deterioro notable y en condiciones precarias de legibilidad por la actuación del tiempo que ha reducido la claridad de la tinta en los caracteres. El grado de ilegibilidad es mayor en algunas páginas sobre todo del final, en el acto cuarto, que contiene un gran número de páginas de gran dificultad de lectura.

Esta traducción encierra varias incógnitas. La tragedia no fue representada, o al menos no figura en las carteleras de los teatros de Barcelona ni de Madrid. Se trata de un texto anónimo; desconocemos la identidad, la procedencia del traductor y la fecha en que fue escrita. Estas circunstancias dirigen en primer lugar nuestra atención a observar algunos rasgos lingüísticos que nos puedan dar luz acerca de la identidad del autor.

Partiendo de los aspectos más externos podríamos decir que el traductor mantiene una grafía propia de épocas anteriores a la regulación de grafías de la Real Academia. Pero más notable es la conciencia de error lingüístico a la que aplica una autocorrección como en la formación de la segunda persona singular del pretérito perfecto simple terminada con –s, e inmediatamente suprimida (*nacistes / naciste*) si bien mantiene el error gramatical en otros momentos: *creístes* (5).

En construcciones gramaticales se observa también un uso arcaico de la lengua: (5) *a mis brazos llega*; (7) *y yo pasé poco hace de allí cerca*; (10) *a Argos te vuelve, Argía*; que a menudo parece ser motivado por la métrica porque el traductor no parece un hombre muy versado en la lengua literaria.

A los ojos de un lector actual no resulta indiferente algún caso de dequeísmo como en: (9) *de que volver a ver y abrazar pueda*; (10) *Nadie podrá impedirme de que pueda*; (24) *esperaba / de que Antígona fuese la primera*; (36) *si cierto puede ser de que me amas*, producido tan frecuentemente en el castellano hablado por un catalano-parlante.

Rastros del léxico propio del castellano hablado en Cataluña encontramos en: *Me estimas?* Traducción de, *mi ami?*

Cabe observar, también, otra particularidad. En la puntuación y demás signos de expresión el traductor es relativamente abandonado, descuidando, fundamentalmente, comas, puntos suspensivos y exclamaciones y suprimiendo, respecto al original, interrogaciones.

Escrito por una única mano, presenta abundantes correcciones que no parece que pertenezcan a la misma. En algunos casos las palabras corregidas son legibles, en otros es imposible alcanzar a entender lo que previamente se había escrito. Estas intervenciones

afectan unas veces a una sola palabra, y otras a sintagmas o a versos enteros y aunque en algunas ocasiones el traductor intenta acercarse a la forma original, en otros muchos casos, se aleja.

Nos parece detectar una cierta inquietud en el traductor por encontrar una solución lingüística adecuada en determinadas ocasiones en las que pretende aplicar una corrección ante un error reconocido. Alfieri, en un momento determinado, nos explica la rapidez con que ha actuado Yocasta, a la vista de todos, para clavarse desesperada el puñal que apenas acaba de extraer del cuerpo de su hijo Polinices, (198) *e in men ch' io il dico / Nel proprio sen lo immerge*. El traductor se detiene conscientemente en un dilema entre una primera propuesta (*embota*) y una segunda solución, definitiva, (*esconde*) (8) *y más veloz que el rayo / en su pecho lo esconde*²⁹.

Preocupado por el estilo y, alternativamente, por la coherencia, amplía el texto original con expresiones que él mismo corrige y sustituye por otras fórmulas, insatisfecho por el efecto o por la inconveniencia. Mientras la economía alfieriana nos propone versos como *anch'io col ferro istesso / Dovea svenarmi* (198) el traductor amplía (8) *y escribe con aquel mismo acero aun palpitante / pasar mi corazón también debiera*. Como decíamos, reconoce que la coherencia semántica le impide hablar de los pálpitos de un acero que, sin embargo, sí puede estar en sangre tinto, traducción definitiva con la que sustituye aquella: *con aquel mismo acero en sangre tinto*.

²⁹ Es una extraña elección si consideramos que todos los diccionarios nos dan como definición de embotar, convertir lo afilado en romo, engrosar los filos y puntas de las armas y de otros instrumentos cortantes. Solo uno de los que hemos consultado, el diccionario Vittori de 1609, *Tesoro de las tres lenguas italiana, francesa y española*, editado en Ginebra, recoge, curiosamente, el siguiente significado: *rivolgere il taglio o la punta di una spada*.

Y la preocupación por el estilo le puede llevar a alejarse de la fidelidad al texto. Así traduce, literalmente, en un primer momento versos enteros del texto italiano (200) *Sola una fiamma anco le morte nostre / Spoglie consumi, e in una polve unisca* como hace en (9) *que nos consuma pues la llama mesma / y nos una también un mismo polvo*, que está corregido posteriormente y *nos cubra también un solo mármol*. Se trata de una licencia poética que le aleja del original para ofrecer plásticamente la magnificencia de un monumento marmóreo, digno de un rey, pero que en este momento de la tragedia desvirtúa la situación real por la necesidad perentoria, que tienen ambas mujeres, de cubrir con tierra el cuerpo inánime de Polinices, desde un punto de vista que parte de lo más humildemente humano, de no ser nada tras la muerte.

Sin querer ser exhaustivos, solo dejamos, por último, constancia de una corrección sobre una traducción rigurosamente fiel (I, 1, 203) en el momento en que Antígona avisa a Argia sobre sus próximos y trascendentes pasos:

*Nulla si scopra a lor, pria della fiamma
Divoratrice dell' esangue busto.*

Alfieri parece querer decir que no se debe descubrir nada, ni su intento ni a ellas mismas antes de que se descubran las llamas por lo que ya estará incinerado el cadáver de Polinice, consumado el objetivo y no habrá nada que lo detenga. Antígona se quiere asegurar de que no haya interferencias en su sagrada empresa. La primera traducción resuelve el texto fiel y literalmente con las palabras de Antígona (12):

*nada se descubra
a su custodia, antes que la hoguera
haya ya cobrado los despojos.*

Estos versos están tachados y en el interlineado se lee una versión que resulta más discursiva y narrativa,

*oculremos a sus ojos
nuestros intentos y antes de la hoguera
sean despojo fúnebre los restos
de tu esposo y mi hermano.*

Las correcciones van disminuyendo según avanza el texto, de tal forma que el acto cuarto solamente aparece corregido en 6 ocasiones sin que las correcciones aporten variantes significativas.

En general, cuando el traductor se aleja del texto lo hace con cierta tendencia a lo más doliente y trágico por razones de gusto, sea el propio, el del momento o el del público. Y lo que es una certeza, y podemos concluir, es que a través de todo el texto no hay un único criterio de corrección sino que se oscila entre la fidelidad al original y el estilo propio.

En el listado de los personajes podemos observar alguna aclaración respecto al original, manteniendo los mismos pero explicitando quién es cada uno por sus relaciones familiares:

Creonte, hermano de Yocasta y usurpador del trono de Tebas.

Emon³⁰ su hijo, amante de

Antígona, hija de Edipo y Yocasta.

Argía, viuda de Polinice hermano de Antígona.

Guardias de Creonte.

Sequaces de Emón.

³⁰ Hemos optado por mantener la grafía de los nombres propios (véase página 30) como aparecen en la traducción al español. Así nos encontraremos de aquí en adelante Emón y Sifax tal como lo escriben los traductores.

Introduce dos novedades en la explicación de los personajes que en Alfieri no se especifican. Duplica las relaciones familiares y menciona a Yocasta y Edipo como miembros de la familia. Esto le hace ser más claro porque nos da más datos de todos ellos, incluso de Creonte, del que se establece una relación familiar y una valoración de tipo moral que pone ya en alerta al lector. Emón no es solo el hijo de Creonte sino el amante de Antígona y sucesivamente, Antígona es hija de Edipo pero también de Yocasta; y Argía es viuda de Polinice, que a su vez es hermano de Antígona. Ha establecido una red (familiar), un nudo, una tela de araña de la que no puede escapar ninguno y una causa inicial (la usurpación) que preanuncia su trágico final.

El trato entre los personajes es de familiaridad. Todos se hablan de tú como en Alfieri. No es extraño porque tanto Antígona como Argía son nobles y Emón es el hijo del tirano. Pero hay una cuestión digna de ser resaltada respecto a la relación que mantienen Creonte y Emón, personajes en los que percibimos ligeros cambios. Es la relación que se presta a más variaciones y en la que hemos encontrado alguna diferencia entre el original y la traducción. En este orden de cosas, observamos unas características significativas en las apelaciones, como los vocativos *padre* y *figlio*. En la traducción aparecen acompañados del adjetivo posesivo (mío) que envuelve las relaciones en un clima de mayor afectividad. Esta variación es más evidente en el acto tercero, escena 1ª, en la que se enfrentan ambos, y en el que sostienen los diálogos más intensos. Estos dejan traslucir un mayor grado de proximidad, familiaridad y afecto en español que en italiano, pues los vocativos de Alfieri no recogen más que la relación familiar (padre / hijo). La incorporación constante del susodicho posesivo, *mío*, creemos que añade cierta intimidad ausente en el texto original:

Alfieri: Original

Barcelona: Traducción

(205) *o figlio*

(12) *hijo mío*

(206) *Ahi padre!*

(13) *Ah padre mío!*

(14) *hijo mío*

(211) *a mie paterne viste*

(16) *a mis intentos y paternas miras, hijo mío*

(212) *Ah! Padre,*

(17) *Ah! Padre mío*

(220) *Padre*

(22) *Padre mío*

(222) *O figlio*

(23) *habla, hijo mío*

(225) *Padre, perdona;*

(25) *Perdona, o padre mío*

(227) *Ah! tu*

(27) *Ah! padre mío*

Sin embargo, esta intimidad queda anulada en determinados momentos en los que Emón manifiesta un aire de respeto y sumisión que no tiene el Emone italiano. En esos casos el afecto (padre mío) es sustituido por el ruego evocado con la apóstrofe “señor”, en parlamentos en los que domina como expresión la argumentación y cuya intención es la de convencer al padre / rey; apóstrofe que se repite numerosas veces cuando habla al rey y no al padre, en actitud de aquella sumisión que, en alguna ocasión, le recuerda Creonte a su hijo. Esta variación obtenida a través del vocativo “señor” diferencia según las situaciones la doble relación de Emón con Creonte, mientras que Alfieri unificaba la terrible contradicción; queda así desvirtuada la trágica ambigüedad irresoluble entre padre y rey, tema recurrente en Alfieri como se plantea en las tragedias *Saúl*, y *Filippo*; ello en aras de la claridad (III,1)

(217) *L'acerbo tuo sdegno*

(20) *De tu enojo señor, el rigor fiero,*

(222) *Ma qui tal legge rotta non avrebbe?*

(24) *Quién basta para dexar, señor,
de quebrantar tu ley?*

(225) <i>Vani i miei preghi adunque? Il mio sperar di tua pietade?</i>	(26) <i>Con que son vanas mis súplicas, señor, y la clemencia en que había infundado mi esperanza?</i>
(226) <i>T'amo quant'essa;</i>	(26) <i>Yo te amo quanto a ella, señor</i>
(227) <i>Ne parlerei se tu costretto, padre.</i>	(27) <i>Ni saliera de mi labio, señor, una palabra</i>
(227) <i>ammirator tu, o padre;</i>	(27) <i>que te admiraras no lo dudo, señor;</i>
(227) <i>In te, bensì, pensier null'altro alligna.</i>	(27) <i>Ah! mui contraria es la tuya, Señor.</i>
(229) <i>Troppo mi è nota;</i>	(29) <i>Demasiado señor que la conozco</i>
(230) <i>Dubbia?, Ah, no;</i>	(29) <i>Ella dudar, señor?</i>

Merece la pena poner de relieve el cambio que se da en las últimas escenas. Estamos viendo tanto en el original como en la traducción que la afectividad es mayor en Emón, el que ama, que en el padre, el que mata. Nada extraño, por otra parte, dado que hablamos del tirano frío que vela por sus intereses y del joven amante que pretende defender a Antígona; dos pasiones e intereses diametralmente opuestos. En estos momentos finales, es en los que Alfieri hace que Creonte, ante la muerte, la soledad, el horror de lo provocado, ante las consecuencias ineludibles de sus actos que jamás pensó que pudieran sobrevenir, se manifieste más afectuoso repitiendo en tan breve espacio hasta tres veces “figlio” (V, 6)

Oh figlio!; Oh figlio ...amato troppo!; Oh figlio!

El traductor, por el contrario, se muestra más solemne, porque el Emón de la traducción ha ido progresivamente distanciándose del padre. Lo vemos cuando renuncia al nombre de hijo, nombre sagrado que no admite en boca de Creonte (55: *cómo Creonte, nombre tan sagrado / osaste proferir?* que traduce el alfieriano, (268) *che figlio? / Padre non*

ho) y consecuentemente propone otras soluciones más acordes con esta evolución, en este momento y ante el terrible destino a donde le ha conducido la fatalidad

O día infausto!; O infausto! O negro día! O hijo mío!

Los personajes aparecen nombrados en las escenas según se produce su intervención, pero podríamos resaltar la economía en la nómina de algunos de ellos en determinadas escenas. La tendencia es englobar bajo el término colectivo “los dichos”, a los personajes que permanecen en la escena, de tal forma que cuando entra un personaje nuevo, solamente se menciona su nombre; por ejemplo en la escena 2ª del acto tercero, donde Alfieri introduce: *Antigone, Creonte, Emone, guardie*, el único personaje que se menciona en la traducción es Antígona, por ser el último que se incorpora: *Antígona, guardias y los dichos*. Lo mismo ocurre en el resto de la tragedia.

Igual que los nombres de los personajes están respetados, como ya vimos, en el elenco inicial de los mismos, sucede con los topónimos, fielmente tratados.

Solo merece la pena señalar la omisión de uno de estos nombres referido al destino último de las almas de los muertos, para lo que necesitan la celebración del rito religioso prohibido por Creonte a los griegos fallecidos en el ataque a Tebas, sus enemigos, (207 / 14)

*Il tuo crudel divieto
Che le fiere de' Greci ombre insepolti
Varcar non lascia oltre Acheronte, al ciel
Grida vendetta.*

*Ese que has dado bárbaro decreto
en que a los bravos hijos de la Grecia
prohíbes la sepultura, a los supremos
Dioses pide venganza.*

Traducción que supone un reduccionismo de intensidad dramática considerando que es más trascendente en la muerte y el enterramiento que la sepultura, es el umbral que debemos traspasar para incorporarnos al mundo de los muertos, a cuyo destino se aspira.

A propósito de la organización de las escenas, están respetadas, y la única novedad es la incorporación, a la última (7ª) del acto quinto, de las palabras de Creonte que cierran la 6ª escena en el original: *Oh figlio!Oh colpo / Innaspettato.*

En cuanto a las acotaciones, la traducción presenta algunas que no existen en el original.

Inicia el acto primero con unas indicaciones que aclaran la localización de la acción: *El teatro representa el atrio del Palacio de Creonte*³¹. En este mismo momento, monólogo que ocupa la primera intervención de Argía, cuando llega en la noche ante el palacio de Tebas, la joven escucha unos ruidos que la asustan, decide esconderse para no ser vista, acción que se deduce de sus palabras. A pesar de ello, el traductor, con visión dramática y sobre todo pensando en una posible puesta en escena, intercala una acotación: (*ocúltase*).

En el segundo acto incorpora aún otras explicaciones. Unas indican quiénes intervienen en la escena, el modo en que se presentan los personajes y los lugares que ocuparán durante todo el acto. Así, antes de iniciarse, se nos dan los datos para ubicarnos con precisión si bien, dado el respeto por las unidades dramáticas, no se producirán

³¹ El espacio es considerado de forma distinta en los tres traductores de *Antígona*. En esta traducción es más escueta la localización de la acción: "La escena pasa en Tebas", aunque también va definiendo mejor el espacio a lo largo de las escenas, frente a Santibáñez (La escena en una atrio del palacio de Tebas) y Bretón de los Herreros (La escena es en el palacio de Tebas).

muchos cambios. Especialmente explicativo es el inicio de la escena 2ª, (17)

Guardias con hachas encendidas, los que se quedarán en el fondo del teatro: Antígona y Argía con cadenas y los dichos.

que traduce, adapta y amplía el original

Guardie con fiaccole. Antigone, Argia, Creonte, Emone.

Otras tres acotaciones se refieren a Creonte y nos señalan a quién dirige sus palabras: *A los guardias que las acercan; A Argía; A Emón.*

El movimiento de los personajes se matiza con otras acotaciones como: (17) Antígona: *Adelantándose primero;* (23) Antígona: *Vase con Creonte;* (23) Argía: *Vase con la guardia.*

En el acto tercero vuelve a introducir acotaciones que indican movimiento (29) *Salen los guardias y se van, a pesar de que están implícitas en el diálogo, (Ola guardias, / a Antígona traed a mi presencia; (230) al mio cospetto, olà, traggasi or tosto / Antigone.)*

Como es sabido, las condiciones de la representación suelen estar implícitas en el texto y es lo que le lleva a Alfieri a evitar este tipo de paratexto, y lo mismo sucede en otras escenas más, en las que, aunque queden implícitas las actitudes, el traductor las explicita para indicar el modo de estar de los personajes. Por ejemplo, gestualizando las palabras de Emón, que, a pesar de seguir fielmente en su traducción a Alfieri, (239) *(e a te il rimembra, e, pieno / Di amaro pianto, a' tuoi piedi si postra...); (35) (esto pues te recuerda, el que a tus plantas / se postra lleno de un amargo llanto...)* anota, sin embargo, a continuación la indicación precisa de la actitud, movimiento, gesto que debe adoptar: *arrodíllase.*

Culmina el acto tercero, en la escena 4ª, que solamente cuenta con una única intervención de Antígona, conminando a los guardias para que la lleven ante la presencia de Creonte con una acotación: *Vase con los guardias y se da fin al acto tercero.*

El acto cuarto solo tiene una acotación al final de la escena 5ª pero lamentablemente es ilegible en el manuscrito. Únicamente apostilla al final: *Fin del acto cuarto.*

Y por fin, el acto quinto, ya desde el principio, nos ofrece una primera anotación escénica que explica la presencia de Antígona: *con cadenas (50) respecto al alfieriano Antigone tra guardie.*

A medida que avanza el texto y aumenta el dramatismo, las acotaciones van siendo más extensas y cargadas de más información. En la parte final del mismo, Alfieri las incorpora por necesidad porque, realmente, son las únicas que no se deducen de las palabras de ninguno de los personajes y es esta la única forma de matizar, en la puesta en escena, los momentos de terror, en los que rompe con el principio de decoro de la tragedia clásica presentando ante los ojos de los espectadores la misma muerte. Podríamos decir que el traductor se ajusta al original aunque, eso sí, siempre con más abundancia de datos. En el final de la 4ª escena, Creonte se dirige a Ipseo y *Gli favella alcune parole all'orecchio; "habla aparte con el cabo de la Guardia y todos se van con Antígona"*. El traductor desarrolla la acotación del original e incluso le da rango de cabo, al guardia.

Las últimas acotaciones de la escena 6ª son una traducción literal de las correspondientes en italiano³². La obra se cierra con un *Fin*

³² - *S'apre la scena, e si vede il corpo di Antigone. /Se abre el fondo del teatro y se descubre el cuerpo de Antígona.*

de la tragedia que constituye la culminación del interés y del objetivo final del traductor, que no es otro que la puesta en escena.

En cuanto a la versificación, no se aleja el traductor de la tendencia general en España, que consiste en la adaptación del verso endecasílabo con la rima constante, alterna y asonante; en efecto utiliza este verso como era preceptivo en la tragedia y el drama desde el siglo XVIII ya que el octosílabo de rima consonante y continua había quedado reducido para la comedia heredera del siglo de oro. Se esfuerza enormemente por conseguir esas once sílabas que no siempre le resulta fácil encontrar, por lo que tiene que echar mano de distintos recursos, unos permitidos y otros menos. La fórmula más generalizada es el uso de la conjunción *que* aun en situaciones en que gramaticalmente es inaceptable como (5) *Quán dichosa / que soi quando te hallo*; (8) *quan incauta que fui en dexarla sola*. Parece que opta por una solución que no fue extraña al propio Alfieri³³.

En otras ocasiones recurrirá a las licencias propias de la forma versal, diéresis y sinéresis

- *Si avventa al padre col brando, ma istantaneamente lo ritorce in se stesso, e cadde trafitto. / En acción de herir a su padre, pero bolviendo al momento la espada contra sí, cae herido.*

- *Viene lentamente strascinato da' suoi seguaci verso il corpo di Antigone. / Condúcenle lentamente arrastrando sus sequaces hacia donde está el cuerpo de Antígona.*

- *Si copre il volto, e rimane immobile, finchè Emone sia quasi affatto fuori della vista degli spettatori. / Entretanto Creonte se cubre el rostro con las manos permaneciendo inmóvil, hasta que Emón esté quasi fuera de la vista de los espectadores.*

³³ *Quanto alla maniera di architettare il verso, si potrà con qualche ragione tacciare l'autore di volerlo far troppo pieno; e di avere ad un tal fine abusato assai delle particelle riempitive, pur, ma, sì, io e principalmente or; che questa, non v'è pagina in cui non s'incontri, e più di una volta. (Alfieri 1978: 164)*

(1) *El odio vil de tu crüel hermano.*

(5) *Del mismo modo que lo creo yo misma.*

(18) *y abrazar sus reliquias preciosas.*

Al igual, y siguiendo la moda y el estilo de la poesía dramática española, el autor se esmera en la rima asonante en pares cambiándola en cada acto. A pesar de las dificultades con que se encuentra, no parece que se haya planteado la posibilidad de trasladarla en prosa. En la traducción de tragedias, pocos fueron los autores que se lo cuestionaron. Situación distinta se produjo con la traducción de comedias en las que algunos optaron por llevar al octosílabo el verso original.

La tendencia a la expansión, habitual en las traducciones, se cumple en mayor medida en esta obra en comparación con los otros dos traductores de la misma tragedia³⁴. Podemos considerar que, siendo los tres traductores inclinados a la fidelidad, la extensión mayor corresponde al menos avezado versificador y hombre de teatro. Así nos parece poder deducir de un autor del que apenas conocemos más que esta traducción frente a la profesionalidad y trabajo constante en la creación dramática de Manuel Bretón de los Herreros y el elevado número de traducciones que conocemos de Ángel de Santibáñez.

Repetidamente hemos insistido en el interés del traductor por mantenerse fiel al texto original; como consecuencia, podemos hablar también de un alto nivel de literalidad. Hay tiradas enteras de versos que están traducidas al pie de la letra, a pesar de lo cual hay también

³⁴ Mientras que el texto de Bretón de los Herreros se desarrolla con 173 versos más respecto del original, y el de Santibáñez se extiende en 298, la traducción de Barcelona lo hace en 705 versos.

momentos en los que se aleja de Alfieri bien por problemas de comprensión, bien por la dificultad que encierra versificar determinados pasajes o, en fin, por dejar constancia de su propio gusto literario.

Los momentos en que hay una deficiente comprensión del original no son muy frecuentes, pero merece la pena señalar una secuencia del acto primero, la tercera escena, cuando se produce el primer encuentro entre Antígona y Argia. Las formas verbales le gastan una mala pasada. La confusión, el cruce, entre el condicional en italiano y el futuro en español le conduce a la traducción siguiente de las palabras de Argia (201-202 / 10)

Il pargoletto in cura

*Riman d' Adrasto; ei gli fia padre. Al pianto
Il crescerei; mentre a vendetta, e all'armi
Nutrir si de'.*

Mi hijo

*al cuidado del fiel Adrasto queda,
que le sirve de padre; entre su llanto
podrá crecer; en tanto que se deba
educar a las armas y venganza.*

Ya el texto, en italiano, encierra ciertas dificultades por el uso transitivo que hace Alfieri de un verbo intransitivo. En el llanto yo lo crecería, si no fuera educado por Adrasto sino por mí, mientras que debe educarse en las armas y la venganza. Pero la interpretación que da el traductor se distancia mucho porque parece que se educará en el llanto hasta que llegue el momento en que se deba educar en la venganza y las armas.

Pero más importante nos parece la pérdida de perfiles de algunos personajes. En algunos momentos los cambios en la traducción pueden llegar a desvirtuar a los personajes y así vemos una Antígona, definida por Alfieri con determinadas virtudes como la decisión, el arrojo, la entereza, la nobleza de ánimo, el respeto a la ley sagrada y otros, que se resiente en determinados momentos a través

frecuentes, pero tampoco escasos, y entre los que hemos encontrado, resaltamos el que se encuentra en la traducción de (215 / 19)

*di furto, è vero, in questa reggia il piede
Portò;*

*Hacia este sitio
fortuitamente dirigió, es muy cierto
su planta.*

Fortuitamente es corregido por la expresión *por un acaso*, lo que viene a tener el mismo sentido porque el traductor lo que quiere es insistir y matizar, en boca de Antígona, la ignorancia y falta de responsabilidad de la llegada de Argía al palacio de Creonte una vez emitida la trágica ley, y evitar que se la pueda acusar de culpable. Ninguna de las dos traducciones es adecuada. La primera, *fortuitamente*, tiene más semejanza fonética con *furto* y sería la que le ha conducido al error. Previamente Argía ha dicho (19) que ha llegado “*a hurto de tus guardias*”, furtivamente, es decir a escondidas, bien consciente de que debe esconderse, en italiano “*Qui sola io venni [....] di furto*”. Es decir, ha hecho una traducción ajustada al original. Probablemente el cruce se ha producido entre “furtivamente” y “fortuitamente”.

Son casos más evidentes del cruce por semejanza fonética y divergencia de significado:

(198) *Impuro avanzo*

(8) *impura prenda*

(203) *io tremo*

(11) *temo*

(227) *cessar di amarla poscia, non stava in me*

(26) *dejar de amarla entonces bien podía.*

(272) *Ufficio*

58) *oficio*

(272) *esangue*

(58) *exánime y sangriento.*

(271) *Figlio!...ah! Ne attesto il cielo...*

(58) *Oh hijo caro! Protesto al cielo....*

Sin embargo, y a pesar de chocar con estas dificultades, el traductor demuestra cierta habilidad en la adaptación al castellano de frases hechas, modismos, como en

(198) *e in men ch'io l' dico*

(8) *más veloz que el rayo*

La expansión de algunos fragmentos no busca más que aclarar lo que sucintamente dice Alfieri para quien no es necesario dar argumentos, completar información que sabe implícita en el texto y en el desarrollo de la obra. El traductor pretende dejar las cosas demasiado claras y resuelve, en algunas ocasiones, completar la información explicitando lo ya dicho; aunque no siempre con buena fortuna, pues a veces cae en la información banal, innecesaria o redundante.

Una visión un poco particular presenta el texto siguiente en el que Antígona y Argia son llevadas a la presencia de Creonte y las dos pretenden ser, ante los ojos del rey, las responsables del robo de las cenizas de Polinices, (II, 2: 216 / 19)

Da te fuggir coll'ottenuto pegno

Sus deseos

Del cener sacro, agli occhi tuoi sottrarsi

solo eran el huir de tu presencia

(Semplice troppo!) ella sperava,

con las sacras cenizas, triste objeto

E in Argo Gli amati avanzi riportar. Non io,

de su tierno cariño, y substraerse

Non io così, che al tuo cospetto innanti

a tu vista cruel: mas ah! los cielos

Sperai venirme; esservi godo e dirti.....

no lo han querido: a su Argos esperaba

poder hoy conducir los caros restos

de su difunto esposo.....No creía

que a tu presencia me arrastrasen fieros

tus infames soldados; pero ahora

que ante tu vista estoy me gozo de ello,

para decirte

No solo la diferencia de extensión en la exposición de los pretendidos mismos contenidos es notable; lo son también, y paradójicamente, algunas supresiones como el paréntesis de alto valor emocional y adjetival que es sustituido por una serie de expresiones que no llegan a alcanzar aquella emoción por los rodeos que dan. La falta de concentración produce una emoción diluida y atenuada. A ello se añade que, al final del parlamento, el traductor sugiere una interpretación un poco alejada del texto original: Antígona, siempre valiente, declara que no quiere huir sino todo lo contrario, encontrarse frente a frente con el tirano; si Alfieri pretendía dejar claro el deseo y la esperanza de llegar ante la vista de Creonte, el traductor le da un sentido sesgado: *Non io così*, es necesario porque es lo que marca la diferencia de actitud entre ambas mujeres, *che al tuo cospetto innanti sperai venirme*: “Yo esperaba venir” queda transformado en un *no creía que a tu presencia me arrastrasen fieros tus infames soldados* pero ahora que estoy aquí aprovecho para decirte.....y la diferencia está marcada entre la voluntad propia de la toma de decisión y el azar que la lleva de un lado a otro. Es otro momento en que el personaje de Antígona pierde sus perfiles originales. Nos encontramos con una Antígona que deja que los acontecimientos sucedan porque sí o porque otros los deciden por ella; algo impensable en Alfieri.

En la misma dirección van las expansiones del acto tercero, en el que están los diálogos entre Emón, Antígona y Creonte en los que se discuten los temas más personales, las relaciones de afecto, donde se trama el posible matrimonio de ambos y donde se toman decisiones definitivas³⁵. Es, por lo mismo, el acto que se presta más al tono lacrimógeno, a la sensibilidad en detrimento del terror y la compasión.

³⁵ En este mismo acto, en la escena 2ª hay un parlamento de Antígona que duplica prácticamente el número de versos, (233) 10 vv. se convierten en 18 vv. (31) y en la

En la primera escena (227/27) Emón intenta convencer a su padre de que Antígona no desea el poder ni recuperar el reino, que en definitiva, es lo que constituye el temor de Creonte. Por eso traza ante los ojos del rey una imagen de ella virtuosa y llena de fortaleza y generosidad. Pero además es la primera vez que Emón confiesa que la ama, desconfiando, con bastante razón, de llegar a conseguir su unión con ella. Esta intervención la resuelve Alfieri en 33 versos que el traductor aumenta hasta 54. Es un caso clarísimo de expansión, frecuente en cualquier traductor. Analizamos este fragmento que nos servirá como modelo de otros muchos casos análogos. Los procedimientos responden al interés del traductor por explicar lo que a su parecer, y dado el carácter sucinto, concentrado del estilo del autor italiano, queda solamente sugerido. Introduce una gran cantidad de ampliaciones, muchas de ellas por la incorporación *ex novo* de sustantivos, adjetivos o adverbios que faltan en Alfieri como *Oh cuán enormemente te engañas por T'inganni*. Algunas son invocaciones, apóstrofes, vocativos, que faltan en el texto original: *Ah! Padre mío!*. Pero sobre todo son versos enteros, explicaciones no dadas por el autor e implícitas en el propio acontecer de la historia, y ya sabidas por los lectores:

In te, bensì, pensier null'altro alligna

que traduce con todo tipo de aclaraciones:

*Muy contraria
es la tuya, señor, pues sostenerte
en el trono que es suyo solo tratas.*

escena 3ª la amplía en un tercio, (239) 30 vv. se traducen en 46 vv. (35). La ampliación se hace en base a la incorporación de adjetivos que oscilan entre la felicidad (*tierno, querido, cara, feliz*) y la infelicidad (*odiosos, iniqua, infeliz, dura, insaciable*)

Añade al texto matices inexistentes

*Tacer poteami, e tacqui
Nè parlerei, se tu costretto, o padre
Non mi v'avessi.*

*Me pareció preciso que este fuego
quedase oculto en mí; por esta causa
he callado hasta ahora, ni saliera
de mi labio, señor, una palabra
si tú mismo obligado no me hubieras
a que esta mi pasión te declarara*

El texto, en fin, puede estar “enriquecido” con invenciones creadas por el estro del traductor que quieren ser expresión del amor profundo y sin esperanza de Emón, amor expresado con la concentración y concisión propia del estilo de Alfieri en tan sencilla frase (228 / 28)

*Del mondo il trono
Daria per lei, non che di Tebe.*

*Si de ser algún día esposo suyo
pudiera tener yo alguna esperanza...
preferiría a Antígona, no solo
a este trono de Tebas en que te hallas
sino al trono mayor de todo el mundo.*

El traductor no da siempre su interpretación y valoración del original a través de estos incrementos, sino que lo resuelve a través de la variedad léxica. Solo términos muy concretos están afectados por estos cambios. Para la *reggia* admite formas distintas siendo el más frecuente *palacio* y alguna forma metafórica: *este es el Palacio, la horrible mansión* (1) *lares* (7) y en alguna ocasión *alcázar* (4, 5, 29), variante que ya apareció en la traducción de Filippo.³⁶ (Barbolani 2007)

³⁶ Barbolani propone una doble asociación del término alcázar. Por una parte residencia de un rey, Felipe II, que para Alfieri era un símbolo de la tiranía moderna y

Otro cambio ignora la compacta voluntad de ambas mujeres en sus intentos:(201) *non ti offender, s'io morir vo' sola (10) no te admires que sola morir quiera.*

Por último vemos una cierta tendencia a la exageración vertiendo el escueto, sencillo y profundo *amar* de Alfieri en verbos como “adorar”, “idolstrar” fuera del contexto de la tragedia clásica y propio del drama lacrimógeno o de la tragedia prerromántica (226/26)

Amo Antigone, sappi; e da gran tempo *Sabe pues que yo Antígona idolstro,*
l'amo; e più assai che la mia vita, io l'amo. *que hace ya tiempo que la adora mi alma*

Pero al traductor, como sucedió frecuentemente con la crítica de la época acerca de Alfieri, esta capacidad de síntesis y contención verbal le debía de parecer poco literaria y procura darle un color más cercano al momento en que escribe su traducción, una época de renovación literaria motivada por una nueva sensibilidad prerromántica. Necesariamente tiene que acudir a la adjetivación que le permitirá darle un tono más moderno y adecuado y así se permite introducir ciertas novedades en este ámbito que se hacen visibles desde el primer momento. En el parlamento inicial es patente una notable libertad en el tratamiento de la adjetivación que lleva al intercambio de los adjetivos aplicados, a modo de quiasmo, como *Amiga noche* y *negro velo*, en lugar de *ombre di notte* y *amico velo* a pesar del rigor con que se mantiene en otras ocasiones como la exactitud de otras expresiones en el mismo contexto: “ardimiento mío” que se corresponde con *ardimento mio*.

por lo tanto “topos di privazione di libertà” y por otra parte la sugerencia, para el lector español, de identificar el escenario en que transcurre la acción, Segovia y no Madrid.

El acto primero es una fuente inagotable de sugerencias para ejemplificar estas técnicas de adaptación y modernización según el nuevo gusto.

En ocasiones intenta aumentar el tono dramático con recursos como la metonimia: *il traditor fratello / Qui nel tuo sangue l'odio iniquo ei spense, se vuelve la traidora diestra / y el odio vil de tu cruel hermano / aquí vertió tu sangre con fiereza*, amplificando con otras expresiones adjetivales. Este es el tono que nos sugiere en otras ocasiones. Para Alfieri es evidente que las cenizas de Polinice son sagradas (*cener sacro*) pero nuestro traductor se deja llevar por expresiones que desvirtúan el sentido profundo del original calificando las cenizas de *pálidas y hiertas*, adjetivos adecuados al contexto pero lejanos del profundo sentido que quiere dar Alfieri a los restos de Polinice, tratándose como se trata de la causa del desarrollo de la tragedia. Otros adjetivos con que el traductor adorna el texto, porque eso es lo que trata de conseguir, están presentes en la adjetivación de: *llagado corazón, lágrimas amargas, triste nuera de Yocasta* (es la primera y única vez que vemos nombrada de esta manera a Argia). Cuando la tumba es *la amata tomba del mio sposo*, amada para Argia, en el traductor se convierte en la *tumba trágica y sangrienta de mi adorado esposo*. Y el *corpo esangue* son *fríos huesos, despojos*.

(249) *E non di donne preghi;*

(44) *los llantos dolorosos
de tanta desolada viuda argiva.*

(251) *altro non so, che amarti
E compiangere tuo fallo*

(44) *mis caricias
solo pueden amarte; tus transportes
compadezco; y perdono tu perfidia*

(269): *Il mio;*

(57) *el dueño idolatrado de mi amante pasió*

Basten, para concluir, estos versos que dejan bien claro el modelo estético del traductor:

La aspiración a lo sublime llevó a Alfieri a la creación de un estilo trágico no exento de armonía y claridad pero en conflicto con el estilo de la poesía lírica de su siglo. La austeridad y la capacidad de síntesis del lenguaje dramático de Alfieri adquieren una evidencia mayor en contraste con estos usos del traductor que tienen otras aspiraciones propias de estilos que se están imponiendo en el tránsito del XVIII al XIX.

A pesar de ser tan frecuente la amplificación metódica en la traducción, hemos de considerar que en algunos momentos, raros no obstante, el traductor aplica un criterio absolutamente contrario con la omisión de algunas palabras o expresiones que consideramos imprescindibles para la comprensión íntegra del texto tal como lo quiso Alfieri. En las siguientes palabras de Creonte

(211) *Ma, nel silenzio di una gente intera / Timor si acchiude, e servitù.*

(16) *Mas cuando calla todo un pueblo entero / es señal de que teme y obedece.*

El concepto de *servitù*, desaparece, creando un vacío ideológico que Alfieri ha querido matizar con su uso. Se trata de un concepto muy alfieriano como es la sumisión del pueblo al tirano, quien establece unas reglas impuestas desde arriba y unas relaciones de comportamiento cuya condición jurídica es la esclavitud. El temor, el miedo, está en la base de las relaciones del pueblo con el tirano. Lo que se sacrifica cada día es la libertad del súbdito. Alfieri ha pensado sobre estos temas cuya teoría plasma en la obra *Della tirannide* (1996: 87) donde nos dice: [...] *nell' uomo schiavo ed oppresso, dal continuo ed eccessivo temere nasce vie più sempre maggiore ed estrema la*

circospezione, la cieca obbedienza, il rispetto e la sommissione al tiranno; e crescono a segno, che non si possono aver maggiori mai per un Dio.

No la simple docilidad del que obedece a un superior porque así queda debilitado el concepto de tirano a fuerza de minimizarlo. Y el Diccionario de la Academia usual, de 1803 contiene muy claramente el mismo concepto con el mismo significado: *servitud* es lo mismo que *servidumbre*, que viene definida como esclavitud o estado de siervo. Por lo tanto no hay una razón objetiva para suprimirlo si no es la intención subterránea de reducir el efecto en momentos en que la censura actúa con impunidad.

Vuelve el traductor a repetir una omisión en el acto cuarto, escena 2ª, cuando Emón se debate entre el ruego y la amenaza tratando de salvar la vida de Antígona (247 / 41)

*Vuoi dunque
Perder tuo figlio?.....Ch'io sopravviva
A lei, nè un giorno, invan lo spero. È poco
Perdere il figlio.*

*Conque quieres
perder a tu hijo? Ah! que sobreviva
a su muerte ni un día en vano intentas!*

Queda eliminada del texto una frase que es expresión de gran valor dramático por tratarse de la apuesta de Emón para convencer al padre. Resulta interesante la omisión porque los otros versos están traducidos textualmente, por lo que no cabe duda de que hay alguna intención especial para suprimirla sin valorarla en toda su importancia. Y no es de poco valor, porque nos estamos moviendo en un momento de amenazas, en una lucha dialéctica sin cuartel entre padre e hijo que

culmina con la decisión última de Creonte de sepultar viva a Antígona, decisión que toma sin temblarle el pulso delante de ambos.

Como en el caso anterior el traductor se mantiene en una línea políticamente correcta en las relaciones entre el padre-rey y el hijo. Y como sucede en el último ejemplo que hemos entresacado:

(251) *Bada; amor, che mostri*
A me così, ch' io a te così nol renda...

(44) *Si de tu amor es esta la divisa*
permíteme que tal no te la vuelva....

La supresión del verbo *badare* (poner atención) transforma el sentido de la amenaza implícita en el verbo, ¡*ten cuidado!* sustituida toda la estructura por una oración condicional que adquiere un sentido más irónico que amenazante (permíteme). La supresión tiene el mismo sentido que la anterior, siempre en la órbita de mantener una relación respetuosa, sumisa, de acatamiento en la que no cabe la sublevación.

2.3 Conclusiones

Francisco Lafarga (1988: 232) utiliza una expresión para aquellos traductores cuya identidad no hemos llegado a descifrar que le podemos aplicar a nuestro traductor, y es que forman parte del grupo de “varios ilustres desconocidos que de vez en cuando asoman en las bibliografías y de los que poca cosa se sabe”.

Ante esta evidencia el procedimiento de “interrogar el texto”, ejercicio provechoso en cualquier caso, se ha impuesto prácticamente como la vía única de recabar datos que nos permitan al menos incluirlo en una época y en una corriente de sensibilidad. El estudio de los mecanismos de esta traducción ha sido, si cabe, más minucioso y

atento a los detalles que en otros textos del *corpus*, considerando que nos enfrentábamos con unos criterios y unas técnicas algo diferentes de la perspectiva actual. Teniendo presentes todos los trabajos y las investigaciones que sobre la materia han desarrollado muchos ensayistas, hemos seguido su ejemplo al considerar prioritario un ejercicio orientado a reducir las variantes en dos direcciones, fidelidad o libertad, ante la difícil tarea de traducir.

A partir del trabajo de nuestro traductor y después de una lectura detenida y minuciosa creemos que estamos en condiciones de poder sacar algunas conclusiones.

El traductor ha hecho un gran esfuerzo y un trabajo adecuado a las tendencias e influencias del momento en que realiza su traducción, porque no hemos de olvidarnos de la situación histórica como un condicionante adicional a la hora de trabajar. Hay que contar, por supuesto, con el destinatario y sus expectativas.

Creemos que el traductor ha seguido el criterio de la fidelidad al texto alfieriano a pesar de las dificultades que encuentra en la comprensión de la lengua original. Esta tendencia le ha obligado a amplificar en los parlamentos largos, normalmente, con la inclusión de adjetivación allí donde no la hay. Sirva de ejemplo el siguiente dato numérico que proporcionamos: llega a aumentar en un tercio el número de versos de una intervención respecto al número de versos del original, aumento que se mantiene con cierta constancia. Donde el original desarrolla una intervención en 12 versos, el traductor lo hace en 18; donde 30, se resuelve en 46 y así sucesivamente. El resultado es que la contención y laconismo, rasgos tan personales, queridos y buscados por Alfieri, se resienten notablemente de tal modo que la sugerencia se convierte en evidencia; es decir, que el principio de

sugerencia que primaba en el estilo de Alfieri se convierte en evidente paráfrasis.

A ello se añade una cierta tendencia a reinterpretar, creemos que involuntariamente, lo que traduce, haciendo en ocasiones intercambio de acciones o sentimientos de unos personajes a otros, eliminando expresiones de gran valor dramático y significativo, a expandir el texto en tonos demasiado dramáticos y retóricos, incluso aumentando las dosis de patetismo que desarrollan efusivamente temas como la ternura, el amor, el desprecio, el dolor y otras pasiones varias.

Y a partir de aquí obviamente no podemos renunciar a una cierta valoración personal.

Hemos sugerido (pag. 38) la probabilidad de que las correcciones del manuscrito se deban a otra mano. Pero es poco creíble, a la luz de lo que hemos venido observando, que por las dificultades de la lengua y su deseo de encontrar la mejor expresión posible corrija numerosas veces sus propias propuestas. Hay que hacer constar que, por regla general, la primera versión es más ajustada al original, mientras que la sustitución suele estar más en la órbita del retoricismo prerromántico. Resulta más discursiva la primera versión en los momentos más álgidos donde tenía que haber concentrado más exclamaciones, apóstrofes, interrogaciones, puntos suspensivos....Sobre todo en las últimas escenas de la muerte de Emón.

Parece que tiene puesto su interés en que la obra sea representada porque incorpora acotaciones escénicas que no pueden tener otra finalidad.

Respecto a la versificación, se ha comprometido con el endecasílabo rimado en asonante en los versos pares cuya construcción le crea no pocos problemas, cuando podía haber optado por el verso blanco que encontraba en el modelo italiano. Para salvar estas dificultades echa mano de las sinéresis y diéresis e introduce partículas innecesarias, y a veces gramaticalmente inaceptables, que le permitan llegar a la medida deseada. No obstante, la rima, que pretende ser asonante, alterna y continua adolece de no pocos abandonos.

A medida que avanza el texto, la traducción va mejorando en cuanto a la construcción del verso. De hecho en los últimos actos no hay tanta vacilación en la formación del endecasílabo que es muy floja en los primeros actos. Igualmente las correcciones disminuyen a medida que se acerca al final.

Concluimos que es una traducción floja, por lo tanto. Pero, situándola en su época, y reconociendo la maestría y perfección de una tragedia como *Antigone* de Alfieri estaríamos de acuerdo con las palabras de Molina y Tolosa (1792, en García Garrosa 2004: 16)

Casi se puede asegurar que ni hay ni (lo que es más) puede haber traducción de una obra enteramente exacta y cabal; esto es, que traslade en el idioma en que se traduce los pensamientos del autor con toda la gracia, propiedad y energía del original [.....]. La suma dificultad, por no decir imposibilidad absoluta, de traducir bien de una lengua a otra crece a proporción de la perfección y excelencia de la obra que se traduce.

3 UNA ANTÍGONA ENTRE TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE BRETÓN DE LOS HERREROS

3.1 *La versión de esta tragedia en la trayectoria de Bretón de los Herreros*

Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) es, sabido por todos, un escritor que dedica su vida a la literatura y especialmente a la creación dramática. Ocupará un lugar privilegiado en la escena española, como Lope de Vega lo ocupó en su siglo, tanto por el elevado número de obras que escribe y traduce como por el éxito que llega a alcanzar en vida y la devoción que sintieron por él los madrileños de su época.

Desde 1824, año en que se estrenó su primera comedia, *A la vejez, viruelas*, hasta 1831, año del gran éxito y reconocimiento de *Marcela o ¿A cuál de los tres?*, vive unos años de bienestar y calma, como jamás los había disfrutado, que le permiten dedicarse plenamente al teatro, a estudiar a fondo el teatro nacional, el francés, italiano y latino. Prueba de ello es la abundancia de traducciones y adaptaciones de obras contemporáneas, junto a obras originales y refundiciones de obras clásicas del teatro del Siglo de Oro, que encontramos catalogadas. Limitando el análisis de su actividad a estos años, en los que trabaja sobre la traducción que nos ocupa, los datos extraídos de los *Apuntes sobre la vida y escritos de Don Manuel Bretón de los Herreros*, escritos por su sobrino Cándido Bretón y Orozco, que abre la edición de Miguel Ginesta (Bretón de los Herreros 1883), nos dan una idea bastante exacta de su actividad:

- Tragedias traducidas: 7 (de las cuales 1 del italiano, las demás del francés)

- Comedias traducidas: 24 (de las que 1 lo es del italiano, el resto francesas)
- Dramas traducidos: 6 (del francés)
- Refundiciones del teatro del siglo de Oro: 8 (de diversos autores)
- Comedias originales: 12.

Mientras la actividad traductora abarca un 64,9%, la totalidad de sus obras originales se ve reducida a un 21 %.

En este periodo de su vida es en el que traduce *Antigone* de Alfieri, como consta en el mencionado catálogo: *Antígona*, | Tragedia en cinco actos | por | Don Manuel Bretón de los Herreros. | Año 1827. Ms. autógrafo de 37 hojas útiles en 4º. Traducción de la tragedia del mismo título, escrita en italiano por Vittorio Alfieri.

Como vemos a través de este breve muestreo, la traducción de comedias es la actividad a la que dedicará más tiempo, creemos que debido a la sequedad de nuestro teatro, cuya responsabilidad recae en la falta de ingenios, en la escasa protección de la propiedad intelectual y el bajo precio a que se pagaban las obras de creación y, en gran medida, en unos espectadores anclados en el pasado y excesivamente aficionados al teatro musical, como habrá modo de explicar. Avalamos nuestro juicio con datos más generales, recogidos en un artículo editado en *El Correo Literario y Mercantil* de 14 de marzo de 1832: “Noticia de las obras dramáticas nuevas de diferentes géneros, ejecutadas en los teatros principales de esta corte durante el año cómico que ha finalizado en 6 del actual” (mes de marzo en que se publica el artículo), en el cual se confirma que en el Teatro del Príncipe se representaron un total de 25 obras de las cuales 16 fueron traducciones, 1 refundición, 4 óperas de maestros extranjeros, 1 loa, 1

tragedia original y 2 comedias originales. En el Teatro de la Cruz de un total de 29 representaciones, 17 son traducciones, 5 refundiciones, 4 óperas (3 italianas y 1 de un maestro español) y 3 comedias originales. En total, de 54 representaciones, 33 son traducciones de obras extranjeras y 8 óperas, lo que supone un 61,1% de obras extranjeras en el cómputo total de las representadas. Las originales alcanzan un reducido 14,8 %³⁷. No hemos cuantificado la lengua original de las traducciones porque la procedencia francesa, de la inmensa mayoría, es un dato de sobra conocido por todos, aunque no es despreciable el número de traducciones italianas, sobre todo, si consideramos los melodramas / óperas. (Aguilar Piñal 1991: 199)³⁸.

En su artículo “De las traducciones”³⁹, publicado el 8 de julio de 1831 en *El Correo Literario y Mercantil*, Bretón da cuenta exacta de su concepto de las mismas y su actitud como traductor, que sería extensible a otros autores “Tal plaga ha llovido y está lloviendo sobre los teatros españoles de dramas de toda clase y condición, traducidos, por lo común pésimamente, por manos ineptas que no es extraño (sic) se oiga por algunos con cierta repugnancia el nombre de traductor”.

Como hemos dicho, parece que la escasez de ingenios en nuestra literatura caracteriza estos años⁴⁰. Lo que coincide con la

³⁷ De estas últimas, las obras originales representadas en el Teatro Príncipe fueron: La tragedia *Edipo* de Martínez de la Rosa, las comedias de Bretón *La falsa ilustración* y *Marcela o cuál de los tres* y la loa de Carnerero *Los festejos olímpicos*. En el Teatro de la Cruz las comedias: *No más mostrador* de Larra, *Coquetismo y presunción* de Francisco de Flores y Arenas y *La madrastra* de Eugenio de Tapia

³⁸ Aguilar Piñal, estima en unos 1.200 los títulos traducidos de lenguas modernas europeas -excluyendo, pues, latín y griego clásico, o árabe- y establece la siguiente distribución: 65% aproximadamente proceden del francés, 23% del italiano, 7,3% del inglés, un 3,7% del portugués y 1% del alemán.

³⁹ Véase Anexo 3.

⁴⁰ En un aviso al lector que encabeza el primer volumen, (*Teatro Nuevo Español*) Santos Díez advierte: «En esta colección entrarán también las piezas nuevamente

abundancia de traducciones en los teatros españoles. En este orden de cosas, la reacción de Bretón de los Herreros es contradictoria. Mientras que por una parte reniega de todo tipo de espectáculos que perjudican la propia producción teatral, sobre todo los espectáculos musicales, (Diez Taboada y Rozas, 1965), la ópera, casi toda ella de autores italianos,⁴¹ por otra justifica su propia actividad traductora defendiéndola como medio de vida.

En una conversación con Roca de Togores le confiesa que “escribe para comer” (Roca de Togores 1883: 75) y por lo tanto hará de la creación literaria, pero sobre todo de la traducción de obras literarias, su principal tarea para subsistir en años difíciles, hasta que le llega el éxito definitivo con *Marcela o ¿Cuál de los tres?* en el año 1831.

Es enormemente aclarador este pasaje del Prefacio del autor a la edición de 1850:

Me apliqué, pues, a traducir cuanto se me encargaba, porque sin patrimonio y sin empleo, de algo había de vivir un hombre honrado que nunca fue gravoso a nadie, y solo daba tal cual comedia toda mía para cumplir con lo que ya el público tenía derecho de exigirme y mi irresistible vocación reclamaba, hasta que mejores tiempos me fueron permitiendo no malgastar mi

traducidas que se representen, *cuyos traductores tendrán por ahora el mismo derecho concedido a los autores originales, hasta que el número y el mérito de éstos sea suficiente para los espectáculos necesarios*, en cuyo caso cesará dicho privilegio para los traductores, precediendo el aviso correspondiente; pero serán gratificados por una vez según el mérito de sus traducciones» La cursiva es nuestra. (Cit. en Lafarga, 1986: 220-230).

⁴¹ Adjuntamos como dato significativo que del mes de julio al mes de noviembre (5 meses) de 1828 en el teatro de la Cruz y en el del Príncipe tienen lugar 40 representaciones de óperas de Rossini, 20 de Vaccai y 14 de Coccia. Es decir, una media de una ópera italiana, en los teatros de Madrid, cada dos días. Datos recogidos del *Diario de Avisos* de Madrid.

poco o mucho estro poético en versiones más o menos libres de concepciones ajenas.

Cuando da a la imprenta una recopilación de sus obras, seleccionará pocas traducciones, consciente de la premura con que ha trabajado algunas de ellas y su alto grado de insatisfacción

Por tanto solo doy lugar en esta recopilación a siete traducciones de las que pude elaborar con alguna más atención y esmero, y la he recogido de suerte que entre ellas haya un poco de cada uno de los géneros y escuelas que se disputan el dominio de la escena. Doy también dos refundiciones de nuestro teatro antiguo y en nota particular los motivos de comprenderlas en la colección.

Desgraciadamente no incluye en este grupo *Antígona* que, a nuestro juicio, no se puede considerar una traducción banal. Pero es que además, en la preparación de la segunda edición, la insatisfacción por las traducciones le lleva a suprimir 5 de las 7 traducciones incluidas en la primera, (solamente salva para la edición, la tragedia *María Estuarda* y el drama trágico *Los hijos de Eduardo*).

Sobre la técnica de las traducciones y adaptaciones, deja su opinión esparcida a través de diversos artículos de crítica y en el mismo Prefacio a la segunda edición de sus obras en el que afirma contundentemente “Las traducciones de las obras de imaginación, y principalmente de dramas y novelas, no deben ni pueden ser literales, y esos *arreglos*, que con harta frecuencia se han encarecido tanto, no son de ordinario primores del arte, sino condiciones inherentes a esta clase de tareas”.

No es menos crítico sobre las adaptaciones: “Cuán difícil y cuán ingrato sea el trabajo de refundir una comedia de nuestro antiguo teatro, ya lo expuse en la citada primera edición al incluir en ella dos de las que hice por encargo de actores o de empresas teatrales. En darlas de baja para la nueva colección no hago sacrificio alguno”. Por eso reduce a dos las refundiciones incluidas en la nueva edición.

No obstante, y como principios básicos, podemos resumir de esta manera su trabajo de traductor y adaptador que consiste en saber elegir la obra, españolizarla totalmente y localizarla a ser posible en España. La españolización que debe llegar a cambiar los caracteres y motivaciones de los personajes, las gracias que no sean posibles en castellano y modificar ciertos pasajes (*El Correo Literario y Mercantil* de 14-XI-1831 y 23-I-1833). Obviamente este criterio no se puede aplicar al pie de la letra a las tragedias, a pesar de que esto ocurra en su traducción de *María Estuarda* como ha estudiado Patrizia Garelli (2002: 297-308)⁴².

Las reflexiones de Bretón de los Herreros, en cualquier caso, atañen más a las comedias extranjeras, en las que se centraban sus intereses. En este contexto teatral, la traducción de *Antigone* no implica tanto una adaptación “nacional” sino que será, como veremos, producto singular en el cruce de caminos de distintas tendencias, y por supuesto al margen de su fecunda producción teatral, testimonio (eso sí) del prestigio del nombre de Alfieri.

⁴² “También es verdad que Bretón intervino sobre el texto, modificando numerosos pasajes que ciertamente hubieran sido mal vistos por los censores y que él mismo, ferviente patriota y católico, no hubiera podido aprobar”(303) y continúa afirmando que “En su conjunto la versión de Bretón adecua la tragedia de Lebrun al gusto español y la sensibilidad de los lectores/espectadores españoles, ofreciéndoles un producto dramático de segura representabilidad, de alto tono dramático y de excelente nivel literario debido al uso del diálogo y al tratamiento de los caracteres”. (p. 306)

3.2 Estado del manuscrito. Estudio comparativo

De entre las traducciones realizadas por Bretón de los Herreros esta *Antígona* ha permanecido inédita aunque, según Roca de Togores, se representó en el mes de mayo del mismo año en que fue traducida (1827), en el teatro del Príncipe, (Roca de Togores 1883: 547)⁴³. De haber sido así, la única *Antígona* que pudo estrenarse en Madrid sería esta traducción de Bretón de los Herreros dado que la de Santibáñez no se incorporó a nuestro acervo literario hasta mediados del siglo XIX y la traducción procedente de la Biblioteca del Teatro de Barcelona, presumimos que no llegaría a Madrid tampoco en esas fechas. El hecho de no pasar por la imprenta no constituye un inconveniente para que hubiera sido representada.

El manuscrito con el que trabajamos procede de Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, inscrito en el Índice de comedias y sainetes del Teatro de la Cruz, en el Legajo nº 3 A. nº 38, pág. 2v. Está inscrito con la signatura Tea 1 - 82 -1- A. Parece que se trata de un apunte de teatro. En la portada constan, además del título, los siguientes datos: "Tragedia en cinco actos por Don Manuel Bretón de los Herreros. Año 1827". El manuscrito de 1827 fue analizado y comentado por Parducci (Parducci 1942: 87-97) quien aclara que lo conoció a través de Don Manuel Machado cuando este era director de la Biblioteca Municipal de Madrid, hoy Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

Todo el texto está escrito por la misma mano, con una letra muy regular y apenas se observan tachaduras o correcciones que, por el contrario, parecen de mano distinta. De estas alteraciones daremos cuenta un poco más adelante.

⁴³ Amos Parducci (1942) la dio por *mai rappresentata*,

En el elenco de los personajes está añadido, y escrito por una mano diferente del manuscrito, el nombre de los actores que la debían o debieron, representar.

Antígona.... sra. Baus

Argía.....sra. Samaniego

Emón.....sr. Luna

Creón.....sr. Noveu

Todas las páginas llevan una rúbrica que es del Censor Francisco Cavaller Muñoz. Los cinco actos están cosidos en un cuadernillo.

Hay un segundo manuscrito, de 1828, copia del anterior y apunte de teatro del Sr. Masi en 5 cuadernillos (Tea 1- 60-8, B) que contiene también el registro de personajes.

Son raras las ocasiones en que aparecen correcciones, tachaduras, enmiendas; y las que hay, están escritas por una segunda mano, cambio de mano que se da también en la nómina de los actores que acompaña al elenco de los personajes, los mismos en los dos manuscritos. Esta es una de las razones que nos permite corroborar que fuera destinada a la representación.

Por lo que respecta a las enmiendas, hemos observado que no todas tienen un valor revelador, y resulta difícil decidir cuáles han sido los criterios para proceder a su corrección. En general se trata de hacer una adaptación ideológica, como parece evidente en el cambio que se opera en la sustitución de un concepto tan importante para Alfieri como es la *esclavitud* en el contexto de la tiranía. Así en el acto segundo, escena 1ª, en un diálogo en el que hablan padre e hijo sobre el caso de Antígona, Emón le advierte al padre de que bajo la apariencia de obediencia, tranquilidad y silencio del pueblo, en los que cree el tirano

que está afianzada su seguridad, se puede estar fraguando una venganza, a lo que contesta Creonte (211) *In quel [silenzio] di pochi; / Ma, nel silenzio di una gente intera, / Timor si acchiude, e servitù;* (12) *En el [silencio] de pocos sí; mas qué se alberga / en el de la abatida muchedumbre / sino terror y esclavitud?* Traducción fiel y exacta. En varias intervenciones, Creonte ha dejado bien claro que su comportamiento es el de un ser todopoderoso cuyo poder no tiene más límites que su propia voluntad y su deseo, y ante el que todos tienen que obedecer silenciosamente. Pero posteriormente, esta esclavitud es sustituida por *pena* (12) *En el de pocos sí; mas qué se alberga / en el de la abatida muchedumbre / sino terror y pena?*, produciéndose además un desequilibrio de sentimientos con el *terror* que traduce inexactamente el *timore* italiano.

Este mismo “respeto” a incorporar la esclavitud como una de las consecuencias del gobierno de un tirano le invadió al traductor de la versión de Barcelona, (*mas cuando calla todo un pueblo entero / es señal de que teme y obedece;* p.62) en dónde dimos unas explicaciones que podemos trasladar a este lugar. El único traductor que conserva el concepto de esclavitud, como veremos, será Santibáñez.

Hay otras enmiendas que es inevitable resaltar porque son muy reveladoras. Por ejemplo, al igual que los otros dos traductores de *Antígona*, Bretón ha tenido serias dudas sobre cómo nombrar a la heroína, Antígona, en todas aquellas situaciones en que Alfieri la define como *vergine*. He aquí como resuelve esta dificultad.

En el acto tercero, escena 1ª, Emón advierte al padre de la actitud de los ciudadanos ante la situación de Antígona, *Ogni uom della pietosa / vergine piange il duro caso.* (225), que el traductor traslada, inicialmente, con exactitud, *Ya la ciudad por la piadosa virgen / en*

compasivas lágrimas se baña (18); pero enseguida es sustituida por *noble Antígona* con la clara intención de evitar el término *virgen*, alejándose de los dos conceptos que el autor italiano está subrayando.

El mismo problema plantea, siempre en boca de Emón, la identificación de Antígona como *Vergin regal, cui tolti a un tempo...* (229) aunque sigue un proceso un poco más complicado. Su primera intención ha sido traducirlo por *Virgen real a quien la muerte insana...* (20) Pero está claro que sigue rechazando el concepto *virgen* que sustituye en un segundo momento por *persona real*, y en un tercer momento vuelve a suprimir el sustantivo para dejarlo definitivamente como *deidad*, conservando el adjetivo *real*. El resultado definitivo es el sintagma *Real deidad*. Sin abandonar nunca los dos conceptos iniciales mantiene a Antígona como miembro de la familia real, en realidad heredera del trono de Tebas, pero elevada al mundo de los dioses, dignificación a la que la conduce el amor de Emón.

Una tercera ocasión se nos ofrece en acto quinto, escena 6ª, siempre en boca de Emón: *D'empio poter si tragga / Regal donzella* (270), *A la virgen real gloria de Tebas / a la adorable Antígona salvemos* (35). Pero también corrige la *donzella* por *grandeza real*. Esta insistente búsqueda está en consonancia con el concepto que tiene Emón (siempre son palabras de este personaje) de Antígona, a quien sostiene a través de estas palabras en el solio real que le corresponde tanto si es la noble Antígona, como si se trata de grandeza real, o deidad real. Pero sin embargo anula en las tres ocasiones el carácter del sujeto a quien se aplican estos atributos: *vergine* que en castellano sería *donzella*.

Por otra parte, responde a la distancia que se crearía utilizando conceptos que quedan a gran distancia del receptor del siglo XIX, “Virgen” y “donzella” están más cerca de la cultura medieval e incluso

del teatro barroco, que del siglo de Bretón; problema que a toda costa se debe evitar como recogen todas las teorías de la traducción de la época y que el mismo Bretón manifiesta en su *Plan para una nueva edición de mis obras* citado más arriba.

Según este principio, su intención es hacer una buena adaptación y actualizarla con los arreglos que sean necesarios. Así no faltan momentos en que las enmiendas son más complejas y elaboradas. Buen conocedor de la lengua italiana, prima en su comportamiento de traductor el esfuerzo por acercar el texto a sus contemporáneos. En acto cuarto, escena 2ª, tras una corrección que sigue de cerca y con exactitud el original

En Alfieri (250)

Emone:.....*Al mondo
brando v'ha dunque, che le inique leggi
può troncar di Creonte.*
Creonte: *Ed è?*
Emone *Il mio brando*

En Bretón (28)

Emón *Hay un acero que tus leyes puede
cansado atropellar.*
Creonte: *¿Cuál es?*
Emón: *El mío.*

Que en una última versión, resulta

Emón: *No falta quien a los tiranos puede
con gloria atropellar*
Creón: *¿Cuál es?*
Emón: *Yo mismo*

El traductor corrige la traducción literal evitando la metonimia, a favor de personalizar en la figura de Emón el gran triunfo sobre el rey tirano (no sobre su padre), ya que lo que destaca de él es su condición de tirano. Ni *tirano*, ni *gloria* ni *yo mismo* están en italiano. Emón queda, así, elevado y dignificado en la categoría de héroe. Resultaría más impactante en una representación cara al público.

Los personajes están dispuestos en el elenco en forma distinta del original y, aparentemente sin un criterio claro no respondiendo ni al orden alfabético, ni al orden de aparición en escena. El nombre del rey, Creonte, está apocopado “Creón”. Tampoco parece que haya una razón evidente porque en castellano toda la literatura lo ha reproducido como en italiano y esta forma no nos consta. No obstante intentamos dar una interpretación de los cambios producidos.

<u>Original</u>	<u>Traducción</u>
Creonte	Antígona
Antigone	Argía
Emone	Emón
Argia	Creón.

En la traducción se percibe una predilección por los personajes femeninos que ocupan un primer lugar en el elenco mientras que los masculinos son relegados al final. De los femeninos es Antígona la preferida. En realidad la tragedia lleva el título de este personaje, por lo que no debe causarnos especial extrañeza. Sí, en cambio, sorprende que Creonte quede desplazado al final. Está claro en el pensamiento y desarrollo de la obra alfieriana que la tragedia consiste en el conflicto entre el poder de Creonte y el derecho de Antígona para cumplir con libertad la ley sagrada.

El traductor elige inclinándose por el sufrimiento femenino que se convierte en el protagonista del texto con matices de carácter romántico. Estamos ya en el periodo del conflicto clasicismo / romanticismo y Bretón es un hombre de su tiempo muy cercano y deudor de un teatro más burgués que heroico. Es notable el influjo que recibe de Moratín según las opiniones de Roca de Togores (1883)⁴⁴.

Además el lector *versus* espectador ya está habituado a una literatura más lacrimógena y melodramática. Como dice Rafael Lapesa “En el último tercio del siglo XVIII las gentes se entregan al desbordamiento emotivo y gozan con la efusión de las lágrimas sean estas de alegría, ternura, compasión o dolor. Hay emoción no reprimida [...] y abundancia de términos como sentimiento, sensible, sensibilidad, insensible...” (Lapesa 1981: 431) Y en esta traducción, las lágrimas resultan contenidas aunque más inducidas que en Alfieri.

Los nombres de los personajes son los mismos, castellanizados. Los dioses son nombrados con términos más específicos, aparecen individualizados, *Jove* (7), *Júpiter* (31) frente a *Numi* en Alfieri.

La misma observación vale, en general, para los lugares, aunque maticemos un poco ya que algunos cambian por efecto de diversos tropos, como en estos ejemplos en que se evoca el más allá, más frecuentemente que en Alfieri

⁴⁴ Roca de Togores lo dice repetidamente “Tuvo la buena suerte de proporcionarse las obras de Moratín que hasta entonces muy imperfectamente conocía y quedó, dice él mismo, poseído de una afición casi supersticiosa en tan insigne cómico” (p.20); “Sus primeras comedias son moratinianas” (p.33); “Tenemos, pues, a Bretón proponiéndose por modelo a Moratín y aprendiendo de él los cánones del arte dramático” (p.34)

(198) <i>Di questo fatal sangue Impuro avanzo, anch'io col ferro istesso Dovea svenarmi.</i>	(7) <i>El mismo hierro hasta <u>el eterno lago</u> a mi de impura sangre último resto debió la senda abrir.</i>
(234) <i>e udir le invendicate Ombre de' miei da te traditi, e spenti Gridar vendetta dall' <u>averno</u>?</i>	(21) <i>sombras de Polinices y Yocasta ya os oigo desde el <u>Tártaro</u> profundo gritar sañudas "¡Maldición!, ¡Venganza!"</i>
(236) <i>Ah! M'odi. Questo, che a me di vita ultimo istante Esser ben sento.</i>	(22) <i>Oye: La Parca quizá de mi ecsistencia aborrecida ya el suspirado término adelanta</i>
(238) <i>Ma, tutti oltra le negre <u>Onde di Stige</u> i tuoi pietosi affetti Ancor non stanno;</i>	(23) <i>¡Ah! No en los reinos de <u>Plutón</u> descansan todas las prendas de tu amor felices.</i>

Los cinco actos están constituidos con el mismo número de escenas que el original; solo en tres ocasiones se han introducido alteraciones que no parecen especialmente relevantes, aunque dramáticamente sean funcionales, como en los siguientes casos:

Al final del acto primero, la última intervención de Antígona está interrumpida, en la traducción, por una exclamación de Argía, antes del último verso: *Segui / tacitamente ardita i passi miei* (204), por lo que en la traducción se convierte en la última intervención de Antígona, que además modifica su entonación, ahora exclamativa: *¡Silencio; y valor! Sigue mis pasos* (9). De este modo refuerza el valor de la joven Argía. Los componentes semánticos son los mismos transformados, pues *tacitamente ardita* contiene el *silencio* y el *valor*.

En el acto tercero, la última intervención de Antígona, *T'arresta...* (242) de la tercera escena se incorpora a la escena 4ª.

El acto quinto contiene alguna alteración un poco más complicada en las escenas 4ª, 6ª y 7ª. En el original la escena 4ª, que es una escena de transición prácticamente, está formada por una única intervención de Creonte pero el traductor incorpora una intervención de Antígona de 6 versos en la que se muestra orgullosa de ser condenada por él, a pesar del sufrimiento o quizá por este mismo sufrimiento para ella liberador, a la vez que lo maldice condenándole a un suplicio eterno. En la escena 3ª Antígona se ha despedido ya de todos (*per sempre, ...addio...*) y, por lo tanto, no tiene razón de ser una nueva presencia. Lo único que formalmente puede justificarlo es que vuelve a ser nombrada como un personaje de la escena, presente hasta que los soldados se la llevan por orden de Creonte. Quizá sea el hecho de estar nombrada lo que permite al traductor la licencia de hacerla intervenir y darle “la oportunidad de despedirse de Creonte”. Con ese texto *ex novo*, llega a conseguir para Antígona la igualdad con el rey, y constatar su superioridad moral y su triunfo en la muerte, insistiendo en un dramatismo melodramático (33) cuyo último verso es evidentemente un verso de resonancias netamente románticas

..... Quizá tu encono
Ya inventó para mi mayor tormento;
Mas verán tus ministros cuan ufana
de mi virtud al tártaro desciendo.
Con la muerte se acaba mi suplicio:
El tuyo,- ah! Tiembla;- el tuyo será eterno.

La escena 7ª está fundida en la 6ª, que para el autor madrileño es “Escena última”. En su momento analizaremos el sentido de la traducción de esta última escena ya que observamos en ella una desviación significativa.

Hay algo más que destacar. Se trata del orden en que aparecen los personajes nombrados al inicio de cada escena. En todas aquellas en las que interviene Antígona con otros personajes la primera en ser nombrada es siempre Antígona, aunque en el texto italiano el orden se refiera siempre al de la intervención de los personajes. Esta disposición corrobora la relevancia que el personaje femenino adquiere en la traducción, como ya se ha dicho. Pero no solo ella. Si en escena aparece Argía, será siempre el segundo personaje. En tercer lugar será Emón quien viene nombrado dejando el último puesto para Creonte. Por ejemplo, en el acto cuarto, escena 2ª, intervienen Emone, Antigone y Creonte, que en la traducción serán Antígona, Emón y Creón, pero en la escena 3ª, en la que solamente lo hacen Creonte y Emone, en castellano serán Emón y Creón. En el acto quinto, escena 3ª, en el original la nómina de los personajes es: Creonte, Antigone, Argia. En la traducción, Antígona, Argía y Creón.

Es decir, siempre Antígona protagonista y siempre Creón ¿antagonista? ¿Desprecio por el tirano? Probablemente en estos años (1827) es más una cuestión de crisis de la tragedia en el sentido más puro y neoclásico de la palabra. Cuenta más el sufrimiento personal que el efecto catártico y ejemplificador.

Muy pocas son las acotaciones que incorpora Bretón de los Herreros en su traducción. Todas están presentes en el último acto. Mientras que, como veremos, Santibáñez escribirá de nuevo cuño numerosas acotaciones que considera necesarias de cara a la representación, Bretón se ajusta a las propuestas por Alfieri, si bien en alguna ocasión, se permite alguna licencia. A veces introduce elementos “innovadores”: Emón siempre “hace algo”: *abre la puerta, parte lentamente*; Creonte *dirige la vista involuntariamente* y otras veces crea alguna nueva acotación. Notemos la presencia de

sustantivos, adjetivos y adverbios de modo al servicio de la nocturnidad, el terror y la muerte, que proporcionan al final un sentido más dramático que trágico.

En el acto quinto, a partir de la escena 4ª empiezan a aparecer las acotaciones que son una traducción del original: (266) *Gli favella alcune parole all' orecchio* / (33) *Le habla por brebe espacio al oído*. En la escena última, que aglutina la 6ª y 7ª de Alfieri, Bretón añade una referencia a los secuaces de Emón en la que se describe la violenta situación: (34) *Armados y con antorchas encendidas*, sin correspondencia en el texto italiano.

Otras traducciones de las acotaciones en lengua original corresponden a

(270) *S'apre la scena, e si vede il corpo di Antigone.*

(35) *Emón abre la gran puerta que habrá en el fondo y se descubre el cadáver de Antígona.*

(271) *Si avventa al padre col brando, ma istantaneamente lo ritorce in se stesso, e cade trafitto.*

(35) *Se arroja a su padre con la espada; mas la convierte rápidamente a su pecho, y cae moribundo en los brazos de sus parciales.*

(272) *Viene lentamente strascinato da' suoi seguaci verso il corpo di Antigone.*

(36) *Parte lentamente ayudado de los suyos hacia el cuerpo de Antígona.*

(36) Creonte: *Sin atreverse a mirar a Emón.*

En esta acotación anticipa lo que va a observar en la siguiente o última acotación de la tragedia que tiene una traducción bastante libre,

(273) *Si copre il volto, e rimane immobile, finchè Emone sia quasi affatto fuori della vista degli spettatori.*

(36) *Dirige la vista como involuntariamente a su hijo, y horrorizado se cubre el rostro. Cae el telón.*

Bretón enlaza con la acotación precedente en la que ya ha anticipado que Creonte no se atreve a mirar al hijo y sin embargo le dirige la vista. En Alfieri solo se apunta el gesto de evitar la visión.

Por último, menciona el fin de la tragedia con una caída de telón, propio de un hombre dedicado enteramente al teatro.

Analizando la versificación, el cómputo de versos nos lleva a un incremento de 173⁴⁵ versos respecto al original que sería atribuible, en parte, a las ampliaciones voluntarias y a la adaptación métrica. De las tres traducciones de Antígona es la que ha “sufrido” el menor alargamiento; no en vano Bretón es un profesional del teatro y un hábil versificador que, dedicado a la comedia fundamentalmente y parcialmente a la tragedia, ha sabido aplicar perfectamente los principios que proponía Eximeno⁴⁶, (Eximeno 1796: 194-195, Vol III) muy difundidos en la época y que tendremos ocasión de comentar en el capítulo siguiente.

A diferencia de Alfieri y como era habitual en la época, el verso blanco español no prescinde de la rima y por lo tanto Bretón hace un uso generalizado del endecasílabo con rima asonante constante y alterna en los versos pares. En el primer acto la rima es asonante en los versos pares en a-o. Cambia en el segundo acto, utilizando la rima

⁴⁵ Acto I, 276 vv.(19); acto II, 306 vv. (35); acto III, 398 vv. (60); acto IV, 280 vv. (41); acto V, 194 vv. (18). La diferencia del número de versos respecto a Alfieri viene indicada, entre paréntesis, detrás del número de versos del texto de Bretón.

⁴⁶ *Dell'origine e delle regole della música* de A. Eximeno, traducida por E. Gutiérrez del italiano en 1796 nos referimos especialmente a la explicación del comportamiento métrico de la tragedia y la comedia española de la época.

e-a. En el tercer acto la rima es en a-a. En el cuarto acto la rima es en i-o. Por fin, en el quinto acto resuelve la rima en e-o.

Bretón demuestra oficio y habilidad versificadora, cada acto tiene una combinación vocálica diferente. Respecto a la formación del verso, veamos hasta qué punto intenta seguir de cerca el *spezzato* verso de Alfieri. Tomemos como modelo el acto tercero en el que participan los tres personajes más importantes y en el que se debaten asuntos personales y políticos de gran relevancia para el desarrollo de la tragedia, por lo que los diálogos están más cargados de tensión. En Alfieri se observa una mayor tendencia a la formación del verso partido cada vez que se inicia la intervención de un personaje (53 ocasiones), consecuencia de su preocupación por dotar a la tragedia de un verso más cercano a la prosa, al discurso natural mientras que el traductor reduce a la mitad esta tendencia (27) más preocupado, quizá, por las resonancias versales, poéticas y semi-líricas del texto.

El interés por dar vivacidad al diálogo lo recoge el traductor en otras ocasiones, como en el inicio del cuarto acto, con un entilabé, recurso presente en el texto original, que se repite ocasionalmente a través de toda la tragedia para dotar de inmediatez y rapidez al texto en momentos de especial tensión. No obstante, en general puede decirse que discurre más ágil el diálogo en el original que en la traducción en la que, en ocasiones, se ralentiza y se hace pesado.

En líneas generales podemos decir con Amos Parducci (1942:89) que el traductor *rifà di suo il testo italiano, pur discostandosene poco dal numero dei versi, parafrasandolo o dandogli un giro diverso, ma adoperandone volentieri parole e frasi*. Estamos de acuerdo con Parducci, también, en que es bien cierto que el traductor se maneja con mayor libertad y dominio en sus traducciones del francés, numerosísimas, frente al escaso número de las trasladadas

del italiano, puesto que conocía mucho mejor aquella lengua que esta. No podemos pasar por alto que entre los años 1824 y 1831 realiza 35 traducciones del francés (Racine, Molière, Marivaux, Beaumarchais, y sobre todo Scribe) y 2 del italiano. Las dos obras italianas son la tragedia que nos ocupa, *Antigone* de Alfieri, y *La autoridad paterna*, obra de la que, en su momento, Parducci no conoció la autoría⁴⁷.

Para entender el comportamiento del traductor, hay que tener en cuenta, y así lo recogemos, la opinión vertida en el artículo “De las traducciones” publicado en *El Correo Literario y Mercantil* el 8 de julio de 1831:

Para traducir bien una comedia del francés al castellano no basta con saber a fondo el castellano y el francés, es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es preciso haber estudiado al hombre no solo en los libros, sino en la sociedad; es forzoso haber observado el gusto del público; es indispensable saber renunciar a muchas gracias del original, que no lo serían en el traductor por la diferente índole de las lenguas, saber crear otras que las sustituyan, sin traerlas por los cabellos, saber [...]

Reveladoras palabras extensibles, por supuesto, a las traducciones del italiano y a la tragedia.

No hay ninguna duda de que el traductor conoce y entiende la tragedia que tiene entre manos. Pero sí podemos decir, como iremos demostrando, que tiene leves problemas en cuanto a resoluciones gramaticales y estilísticas que tendremos que considerar junto a las

⁴⁷ Patrizia Garelli (2006: 177) nos ha revelado la identidad del autor. Se trata de una obra italiana *La paterna autorità* de Salvatore Fabbrichesi de 1822 que a su vez es traducción de una comedia alemana, *Die Advokaten oder der Zimmermeister* (*El abogado* o *El maestro carpintero*). La comedia era el género en el que mejor se movía y dominaba nuestro traductor.

variaciones debidas a una interpretación personal. Estas últimas las resuelve generalmente por medio de omisiones o ampliaciones. Nos fijaremos en los casos más significativos

El primer encuentro de Antígona y Argía es propicio al relato de las desventuras que han sufrido. Antígona, en el original, reconoce a Argía que le gustaría escuchar su relato (194) *Grato al mio cor fora la storia udirne, / Quanto il narrarla, a te;* pero el traductor en un intercambio de pronombres da pie a la protagonista a querer narrar su historia cuando su función es escuchar la historia de Argía, (5)*Fuérame grato / tu historia oír; la mía revelarte.* De esta manera el traductor da la misma importancia a las dos historias, a las dos mujeres narradoras de sendas desventuras.

En algún momento del texto encontramos el efecto de “falsos amigos”, considerado como lo que es, una simple confusión fonética, (191 / 4)

<i>Notte [.....]</i>	<i>Oh! Noche [.....]</i>
<i>De' satelliti regi al vigil guardo</i>	<i>.....] Tu denso caos</i>
<i>Sottrammi; io spero in te</i>	<i>a los viles satélites me oculte</i>
	<i>del vil usurpador.....</i>

confusión que, además, le sirve y rentabiliza para resaltar ese color de novedad pues *vil* será un adjetivo usado con gran profusión por los poetas románticos españoles y raramente utilizado en el original. Y el traductor se lo aplica a los soldados y al usurpador. Sin embargo sí se habla de *vigil guardo* (mirada vigilante) destacando de este modo, intencionadamente, la vileza del tirano y su entorno pero, desde luego, no porque Alfieri lo tratara así.

Son numerosas las ocasiones, justificadas ya por las propias palabras del autor, en las que la traducción es más bien adaptación, interpretación de las palabras del original que llegan a adquirir valores nuevos, orientados sobre todo a esa tendencia más dramática que trágica, más ampulosa que contenida, más amorosa y cercana al público de su época que a la estricta concatenación de hechos en que Alfieri basa y ejerce su *modus operandi*⁴⁸. Esta relativa prolijidad es lo que da lugar a la extensión de los textos. Es verdad que el acto tercero es el más rico en situaciones, emociones, encuentros y desencuentros, y por lo tanto se presta sobremanera a su extensión. En las tres traducciones que hemos analizado es notablemente más largo el tercero que todos los demás. Lo es en el original y lo es en las traducciones. Queda claro en estos pasajes (III, 1, 225 / 18 y 226/ 18)

Emone

E ardisci

Tu ancor il dubio, finora a tutti ignoto

Se obbidir mi si debba?

Emón

Quien por la inmundada hija de un Edipo

osará contra mi blandir las armas

provocando la cólera divina?

Emone:

Me dunque,

Me pur con essa manderai tu a morte.

Amo Antigone, sappi; e da gran tempo

L'amo; e, più assai che la mia vita, io l'amo.

E pria che tormi Antigone, t'è forza

Tormi la vita.

Emón

¿Porque mi cuello dividir no mandas

si es preciso que Antígona fenezca?

sábelo: yo la adoro y esta llama

pura como su objeto inextinguible

con mi vida creció desde la infancia.

no de mis brazos arrancarla esperes

si el corazón primero no me arrancas.

⁴⁸ Gaetano Marré (Marré 1817: 109) define el teatro de Alfieri como sucesión de situaciones, reducción de medios a los justos y necesarios, diálogo creado sobre los incidentes necesarios que le suministran la propia materia.

No solamente hay una interpretación del texto italiano, también una adaptación al gusto del traductor como hombre de su época, gusto alejado ya, incluso, de la comedia lacrimógena y más cercano al drama prerromántico. Leemos un sentimiento en el Emón español que, como en otras obras, se acerca a lo imposible, a lo tétrico, a lo pasional.

Podríamos citar muchos casos de adaptación en los que Bretón se distancia del original por la libertad en el tratamiento del texto. A medida que avanza la obra es mayor el distanciamiento del original aunque solo en el tratamiento. La esencia, el contenido está claro, las ideas están entendidas, solo que prevalece una fuerte decisión no solo de acercar y provocar en sus lectores las emociones que el original despertara en los admiradores de Alfieri, sino también de traerlas a la nueva sensibilidad del hombre del XIX, como revela la traducción de estos dos pasajes del acto cuarto, escena 3ª, que representan una auténtica libertad creadora/ traductora. Emón inicia la escena con estas palabras:

(252) Pria dell'ora prefissa, in campo udrassi / Di me novella

que la traducción conduce por otros derroteros:

(29) No será de tu saña vil ludibrio / su inefable virtud: yo te lo juro.

O, por fin, cuando dice Argia:

*(257) Pena crudel fors'anco
A lei si appresta? lo voglio ceppi; lo voglio
Più cruda ancor la pena...*

traducido como

(30) *Al crudo filo*
tal vez no tarde en humillar la frente
Ah! de tu impía saña los ministros
también se bañen en la sangre mía.

La diferencia se basa en la sugerencia del italiano frente a la evidencia del español que destaca la crueldad, la crudeza y la violencia.

Hay ocasiones en que la sintaxis sufre también un proceso transformador. En líneas generales se podría decir que la dramatización del texto para su puesta en escena lo lleva a enriquecerlo con modalidades oracionales variadas como reflejo de la expresión de afectos, dudas, deseos... De ahí la abundancia de signos ortográficos expresivos, interrogativos, puntos suspensivos. La conversión de oraciones enunciativas en interrogativas es bastante frecuente con la finalidad de ajustar las emociones.

(206)ogni altra speme, /Che il dolor, fallace torna.

(10) ¿Tu alimentas otra esperanza que el dolor?

(259)...lo mai non credo, / Che abandonar voglia sua figlia Adrasto /Tra infami lacci.

(24) ¿Crees tu que Adrasto poderoso en armas / a su hija entre cadenas abandone?

Con la misma intención de aportar al texto una intensidad, que se transforma en emoción no contenida en la representación, está el uso de los vocativos que no siempre son recogidos con exactitud y muchas veces son aportación del traductor, constituyendo un elemento tan importante para la expresión de las emociones, inflexiones, modulación del texto y como parte del diálogo; pues, en definitiva, no deja de ser lengua hablada, la de la tragedia

-----	<i>Oh Jove! (7)</i>
<i>O Polinice mio (202)</i>	----- (8)
-----	<i>¡Monstruo! (14)</i>
<i>Tuo questo trono? (218)</i>	<i>Tuya ¡qué horror! De Layo la diadema (15)</i>
-----	<i>¡Impío! (16)</i>
-----	<i>¡Alma Naturaleza! (18)</i>
<i>Infame trono! (224)</i>	<i>¡Oh trono! Infame trono! (18)</i>
-----	<i>¡Justo cielo! (18)</i>
-----	<i>¡Oh Númenes! (24)</i>
-----	<i>¡ Oh martirio! (28)</i>

La calidad semántica de las exclamaciones (*qué horror!* (15), (17) *Oh atrocidad!*) merecería un comentario aparte en el que no nos podemos detener. Solo aludiremos al elevado número de veces que el traductor inicia un parlamento con exclamaciones monosílabas del tipo *ah!*; *oh!*.

Desde el punto de vista semántico pocos son los cambios que se han aplicado al texto. Además de los casos referidos más arriba respecto a los conceptos *virgen* y *doncella*, es el léxico amoroso el que adquiere otra relevancia, de tal manera que todos los verbos relacionados con este sentimiento están adaptados e intensificados semánticamente: *Amare* es sustituido por *idolatrar* o *adorar*, *abrasarse* y sus derivados; *stimare* por *admirar*

(226) <i>Amo Antigone;</i>	(18) <i>Yo la adoro</i>
	(19) <i>Emón que la idolatra</i>
(236) <i>S'io t'amo....S'io t'estimo...</i>	(22) <i>Si te idolatro....: si te admiro;</i>
	<i>si es de ti digno el fuego que me abrasa...</i>
(247) <i>La figlia amata de' suoi re;</i>	(27) <i>la adorada hija de sus reyes</i>
(255) <i>amato;</i>	(30) <i>adorado</i>
	(35) <i>A la adorable Antígona salvemos,</i>

en un pasaje que viene ampliado con otras expresiones dedicadas a la *grandeza real, gloria de Tebas*.

El traductor hace que los personajes expliquen demasiadas cosas que el autor evita por innecesarias, por ya dichas, por supuestas o por sugeridas alejándose de los rasgos característicos del estilo de Alfieri, fundamentalmente inversiones, iatos, sequedad, brevedad y contención en definitiva. Se hace evidente en frases incorporadas como la dicha por Argía (5) *Después de largo / penoso viaje, aquí...* que traduce (193) *Or dianzi io qui giungea...* Que fue largo y penoso ya nos lo había comunicado en su primera intervención, pero a los oídos de Antígona llega por primera vez esta noticia. Lo que parece que intenta nuestro traductor es ampliar con notas siempre más dramáticas que las del original, para estimular el efecto lastimoso o lacrimógeno. En otros casos el traductor da un rodeo para explicar lo absolutamente innecesario pero con una mayor dosis de terror (195) *¿In man del fero Creonte? (5) ¿en poder del verdugo de mi sangre?*

Ejemplo evidente de las transformaciones que puede hacer el traductor, dirigidas a crear un texto con un nuevo color más cercano, podemos ver en esta intervención de Antígona dirigida a Argía (196 / 6)

*Poca polve, che il copra, oggi si vieta
Al tuo marito, al mio fratello, in Tebe,
Nella sua reggia.*

*En vano
triste polvo que cubra su cadáver
del impío Creón he mendigado.
¡Tal suerte cabe en su palacio mismo
a un rey, a un héroe, al sucesor de Layo!*

Cambio en el punto de vista: lo que se prohíbe objetivamente (cubrir de polvo el cadáver, *si vieta*) como un hecho incontestable y lo que ha pretendido Antígona (*he mendigado*) que conlleva una implicación subjetiva en el relato, lo que se prohíbe por lo que se mendiga. Es una manera muy distinta de “leer” el texto. Y la relación afectiva y familiar del original (*al tuo marito, al mio fratello*) se distancia en la traducción, por la elevación a la máxima dignidad que va descendiendo a lo más cercano, pero siempre en la órbita de la realeza (*A un rey, a un héroe, al sucesor de Layo!*). Mientras Alfieri explica con un simple *Nella sua reggia* (de Polinice) Bretón, melodramáticamente, lo desarrolla en una enumeración que resalta la dignidad del personaje para que la impiedad de Creonte sea mayor. Desde la altura del rey a la grandeza del héroe, hasta la humanización en el hombre, en el hijo de Layo. A costa de magnificar al personaje, se ha disipado la intimidad y el afecto del italiano.

En el acto primero, escena 2ª, Bretón se extiende en el parlamento de Antígona sobre su personal sacrificio anulando la sencilla, pero efectiva, oposición que Alfieri concentra en un solo verso (191) *le esequie estreme o la mia vita avrai*, mientras en español, sin dejar de traducir con justeza el original, dice Antígona (4)

..... Hoy por mi mano
la mal vedada pira arder te juro
a pesar de Creón; o en holocausto
inmolarme a tus manes doloridos.

En este mismo orden de cosas, ya comentado, a saber la insistencia en los aspectos más emocionales y lacrimógenos propios del romanticismo frente a la desnudez, inmediatez y austeridad del

autor italiano quien, por el contrario, aumenta la tensión de la escena sin perderse en aspectos tan emotivos, podemos citar la traducción de

(193) *Ma tu, chi sei?*

(4) *¿Tú quién eres que temblando
Con sollozos respondes?*

El principio estético y literario dominante en la obra de Alfieri, acusado de sequedad en numerosas ocasiones, y de la que él era consciente, es consecuencia, entre otras causas, de su restringido uso de la adjetivación. Bretón de los Herreros, inscrito ya en los albores del romanticismo, no puede evitar ser prolífico en este aspecto unas veces para llenar el verso y darle energía, y otras con valor intensificador, en aquellas asociaciones en que los valores aportados por el adjetivo (epíteto) están incluidos, de manera obvia en el propio sustantivo de tal modo que aquel no hace sino amplificar, como un eco, el significado de este.

En el mismo acto, y considerando solo la primera intervención de Argia, observamos el distinto uso que hacen de la adjetivación los dos autores:

ALFIERI:

Tebe

Argia

Tebe

oribil reggia;

traditor fratello;

tomba

empia Tebe;

BRETÓN DE LOS HERREROS:

ansiado término

triste Argia

veloces pasos

perjura Tebas

horrible y criminal palacio

Hermano

funéreo mármol

Tebas

dulce asilo

Plácido consuelo

-----	<i>Dolor amargo</i>
-----	<i>Amantes brazos</i>
<i>sorella a sposa</i>	<i>piadosa hermana a viuda infeliz</i>
<i>unico nostro figlio</i>	<i>adorado hijo</i>
<i>che dir?</i>	<i>Que diré, infortunada?</i>

Los 4 adjetivos-epítetos de Alfieri, aumentan hasta los 15 utilizados por Bretón al traducir. Casi todos ellos pertenecen a la esfera de la expresión de sentimientos con una fuerte carga de subjetividad, de percepción personal con un tono oscilante entre lo positivo y lo negativo (amantes, triste, ansiado, dulce, piadosa, infeliz, adorado, plácido, infortunada, amargo) y solo una breve parte se decanta por la expresión de un sentimiento de horror (horrible, criminal, perjura, funéreo). Conviene fijar la atención, así mismo, en la distinta valoración de la ciudad de Tebas que manifiestan uno y otro porque, curiosamente, cuando Alfieri no adjetiva Tebas, el traductor lo hace con un calificativo que impresiona más que significa. En nada le atañe a la ciudad ser perjura, ni aunque se tratase de una metonimia (ni sus habitantes, ni su dirigente han hecho ningún perjurio). Sencillamente ha decidido no dar sepultura a Polinices. Otra cosa es que no cumpla la ley debida a los muertos, es decir ser impía. Sin embargo cuando Alfieri define Tebas como impía, ahí sí que está dando en el objetivo de su interés, mientras que el traductor no se percata, o al menos no lo recoge como una de las causas desencadenantes: la falta de piedad para con sus muertos; es lo que condena Alfieri y lo que conduce a Antígona a la muerte. Parece ser que la lectura e interpretación del traductor quedan un poco fuera de la esencia de la obra.

Sin embargo, el traductor logra, excepcionalmente, intensificar las emociones en un esfuerzo de reducción y concentración de exclamaciones (193 / 5)

*Ahí nome! Oh quale
Orror m'ispira! A me pur sempre ignoto,
Deh, stato fosse! Io non vivria nel pianto.*

*¡Argos! ¡Fatal ciudad! ¡Funesto origen
de mi dolor acerbo!*

Y siguiendo en el primer acto, en la escena 3ª, el exceso en el uso de los adjetivos y la verbosidad en el querer acercar una imagen idealizada de Argía ante Antígona le lleva al traductor a convertir (en este caso, podríamos decir, pervertir) la contenida emoción de algunos versos de Alfieri en unos versos dulzones, carentes de energía y profundo amor, perdiendo aquella sobriedad original en una melodramática exposición de las “virtudes” de Argía (195 / 6)

*Cara a me sei, più che sorella...Ah! Quanto
lo già ti amassi, Polinice il seppe.*

*Cuanto te amaba
Polinices lo supo. Cual su labio
pintándome tus cándidas virtudes
derramaba en mi pecho dulce encanto.*

No solo es notable la acumulación de adjetivos, sino también es digno de ser valorado el significado de los mismos y la coincidencia con los que selecciona Gonzalo Sobejano (1956: 378) como propios

de la inspiración y los sentimientos románticos que implican subjetividad⁴⁹.

En definitiva, el análisis de la adjetivación nos lleva a la certeza de que, a la hora de traducir la tragedia que nos ocupa, Bretón de los Herreros reacciona ante el texto original bajo inspiración y sentimientos algo alejados del neoclasicismo. En este mismo orden de cosas podemos considerar otro elemento de la traducción muy significativo en cuanto al nuevo tono que se quiere imprimir. Se consigue a través de la introducción de los sangrientos versos que el teatro clásico había procurado evitar siempre, ahorrando la truculencia a los ojos de los espectadores (202 / 9)

*Tu, che il vedesti
Morire, e ancor pur vivi*

*¡Tu, que nadando
viste en su propia sangre a Polinices
y respiras aún!*

Volviendo al acto tercero, interesante ante todo por la materia que trata, pues en sus diálogos es en donde, por una sola vez, se habla de amor, de la oferta de vida que hace Creonte a Antígona a través de la mano de su hijo y que esta no puede aceptar de ninguna manera, de la renuncia y del sacrificio, de los ruegos y amenazas del hijo al padre, del trono usurpado...Es el acto en el que se hace referencia más a lo privado que a lo público, a los afectos más

⁴⁹ Sobejano hace un análisis sobre el epíteto subjetivo de carácter romántico en oposición a la adjetivación tradicional, no por su novedad sino por la implicación de las emociones personales. Clasifica el epíteto subjetivo en cuatro escalas, categorías sentimentales, "cuatro factores sentimentales que son como las constantes que informan la actitud personal de los románticos, en escala ascendente desde lo menos enérgico a lo más enérgico. I. Indeterminación o vaguedad. II. Tristeza y melancolía. III. Apasionamiento. IV. Horror"

personales aunque en el transcurso quede reflejada la influencia de lo público y la indisolubilidad de ambas facetas.

Estos diálogos le dan pie al traductor a utilizar todo el caudal lingüístico-estilístico del romanticismo. Algunos ejemplos hemos ido dejando a través de las distintas observaciones desde distintos criterios y sería imposible hacer un análisis exhaustivo de la riqueza de este acto pero no renunciamos a entresacar algún ejemplo de lo que no está dicho en italiano y sí incorporado por Bretón de los Herreros a través de su propia lectura en III, 2, 234 / 21

Antigone

*Ma, qual fia vita? E trarla,
A te dapresso? E udir le invendicate
Ombre de' miei da te traditi, e spenti,
Gridar vendetta dall' averno? Io, sposa,
Tranquilla, in braccio del figlol del crudo
estirpator del sangue mio?*

Antígona

*¡Unión infanda,
a los hombres y al cielo abominable!
Sombras de Polinices y Yocasta,
ya os oigo desde el Tártaro profundo
gritar sañudos "¡Maldición! ¡Venganza!"
Ah! No. ¡Jamás!*

Aun conservando el mismo contenido del original se aleja de la dosis de reflexión y contención emotiva como era propio del autor. Aquí no solo son los adjetivos, tan frecuentes para dar color al texto; son, sobre todo, las modalidades oracionales, las exclamaciones, las imprecaciones, la modulación de la voz que invita a una interpretación exacerbada, a una gestualidad y mímica aparatosa que encajaría perfectamente con el modo de interpretar propio del teatro de la época. Modos contra los que luchó denodadamente nuestro mejor actor del XIX, Isidoro Máiquez que desde su condición de intérprete entendió, mejor que los críticos, la peculiaridad del teatro alfierriano.

En un autor como Bretón de los Herreros que llegó a dominar el arte de escribir para el teatro, no puede extrañarnos el hecho de

incorporar al texto original algunos versos que añaden emociones o resaltan alguna información, pues ello forma parte de la traducción-adaptación de cualquier obra. No siempre es la misma visión del mundo la que inspira al creador y al traductor, ni son los momentos históricos y sociales en que trabajan los mismos, ni los receptores a quienes va dirigida la obra, por lo que se requiere un tratamiento distinto. Esto ya lo hemos visto al hablar de fidelidad, literalidad, cambios gramaticales y semánticos. Pero donde esta nueva sensibilidad es más patente es en la incorporación de textos no presentes en la obra original. En la traducción que nos ocupa ello se ha producido en contadísimas ocasiones. Deteniéndonos en el acto quinto, la escena 1ª, 31 bis, en la que Antígona, caminando entre los guardias hacia la muerte, se acuerda de Argía y les dirige estas palabras a los soldados (260 / 31)

*Il suo destin (deh! dica)
Chi'l sa di voi?...nessun?...Misera Argia!
Sol di te piango...Vadasi,*

*¿Quién de vosotros su destino sabe?
¿Ninguno? Ah! Desde el alto firmamento
velad por ella, Númenes benignos,
y libre vuelva de su padre al seno.
Vamos.*

Esta alusión y búsqueda de Argía, requerimiento, simplemente, en el original, que Antígona hace a los soldados, lo completa Bretón con una invocación a los dioses pidiendo y deseando su libertad en unos versos añadidos. Con ellos el traductor evidencia un fuerte contraste entre los destinos de ambas mujeres. Casualmente las dos se encuentran y se despiden con un doloroso diálogo en el que Antígona tiene un emocionado y amante recuerdo para Emón. Cuando vuelve a pensar en Argía, la despedida adquiere un tono de infinitud romántica que resalta en el último verso añadido por el traductor, con

un aire más intenso, amoroso y personal, en el más interesante e innovador estilo (264 / 33)

Addio, sorella, ...Addio;

¡A Dios Argia!

Allá en la inmensa eternidad te espero.

En otras ocasiones, escena 2ª, se incorporan, al hilo de los versos originales, algunos otros en una recreación del traductor con un tono preciso e intencionado, nuevo respecto al original y, permítasenos decir, melodramático, (262 / 32)

Antigone a Argia:

Deh! Torna

In Argo ratta; al desolato padre

Reca quest' urna...Ah! vivi; al figlio vivi

E a lagrimar sovr'essa; e, fra i tuoi pianti

Anco rimembra.....Antigone....

Antígona a Argía:

Ah! vuelve a tus hogares,

vuelve con planta rápida, y los restos

de tu adorado esposo a Adrasto lleva.

Vive a ser de tu padre el embeleso;

vive a gozar las plácidas caricias

del fruto de tu amor, y al bien supremo

de honrar esas cenizas con tu llanto.

Vive; y a tu dolor algún recuerdo

la infortunada Antígona merezca.

Hay una tercera fórmula que es la incorporación de un pasaje absolutamente nuevo. Se trata de la escena 4ª del mismo acto. Son las últimas palabras que Antígona va a dirigir a Creonte. Ya desaparecida de la escena en el original, el traductor no quiere dejar de maldecir al tirano y le hace pronunciar estas palabras *ex novo* con las que probablemente el público queda reconfortado y con las que anticipa el terrible destino que le espera al rey:

..... Quizá tu encono
Ya inventó para mi mayor tormento;
Mas verán tus ministros cuan ufana
de mi virtud al tártaro desciendo.
Con la muerte se acaba mi suplicio:
El tuyo, ah! tiembla, el tuyo será eterno.

Hay algunas omisiones que son significativas por cuanto implican valores religiosos arraigados y que en la época no pueden ponerse en tela de juicio. Sucede así con la palabra cielo. No puede permitirse el traductor que Edipo maldiga al cielo y por eso lo suprime directamente. Teniendo en cuenta que todo el resto del verso es suficientemente fiel, no cabe la duda de la intencionalidad de la supresión

(199) *Il ciel, Creonte, Tebe, noi tutti, / Ei colmerà di orrende imprecazioni.*

(7) *Al bárbaro opresor, al pueblo ingrato / a todos colmará de imprecaciones*

Sin embargo, recupera el término cuando el cielo tiene una función providencial nada heterodoxa, en cuyo caso está escrito con mayúsculas

(199) *Forse era dei Numi / Tale il voler (7) Tal fue quizá la voluntad del Cielo*

(201) *Qui ben mi trasse il cielo (7) Aquí me trajo el Cielo.*

Suprime absolutamente del italiano la frase (215) *Il reo / D'un delitto è ch'il pensa: a chi l'ordisce / La pena spetta*, sentencia profundamente alfieriana en la que se contempla la dualidad que sostiene siempre, como vemos en ensayos y otras tragedias, entre pensamiento y acción. Se trata de otro caso de supresión voluntaria.

En la misma página 28 hay una secuencia de tres versos de Emón, que habiendo sido traducida fielmente del original, una segunda

mano tacha. Quizá lo evita porque en el fondo es una amenaza a su rey, tirano; ya hemos visto previamente que no puede tratarle como padre ya que solo ambiciona poder y por lo tanto no puede amar a su hijo. Así que cambia el registro y, hablando como súbdito, el traductor no puede permitirse una amenaza al rey. Frente al original (251 / 28)

*Bada; amor, che mostri
A me cosí, ch'io a te cosí nol renda...*

*Si así muestras tu amor para conmigo
Guarda tu que una prueba semejante
Del mío no te dé.*

Esta primera traducción, rigurosamente fiel, es tachada y sustituida por una amenaza más velada que elimina la ironía:

*Si me extravió
por tu causa una vez; si el freno rompo
No respondo de mí.*

Es frecuente que las modificaciones hechas por el traductor tiendan a la extensión de modo que una intervención de cualquier personaje que ocupa, por ejemplo 10 versos se suele convertir en 14 /15. Curiosamente hay un caso en que el resultado es el contrario: una intervención que en el original ocupa 21 versos y en la traducción, 15 (V, 5ª). En este caso algo ha suprimido el traductor y son ideas sustanciales. Una sola intervención de Creonte ocupa esta escena que no es sino una reflexión en voz alta sobre el poder y la manipulación del mismo. Por lo tanto es un texto susceptible de ser modificado por el traductor, probablemente ejerciendo autocensura. Los autores españoles estaban muy habituados a controlar lo que decían de forma autónoma, y con más motivos pudo hacerlo un autor tan bien

acomodado con el poder y públicamente reconocido. Decididamente suprime todos aquellos versos/ideas que entran en conflicto con la monarquía autoritaria de Fernando VII, en cuya corte trabaja y en la que traduce, durante la década ominosa, esta tragedia. (267 / 34)

Creonte:

*Ogni pretesto così tolto io spero
Ai malcontenti, lo ben pensai: cangiarmi
Non dovea, che così... tutto ad un tempo
Salvo ho così. Reo mormorar di plebe
Da impazienza natural di freno
Nasce; ma spesso di pietà si ammanta.
Verace o finta, è da temersi sempre
Pietà di plebe; or tanto più, che il figlio
Instigator sen fa. Vero è pur troppo!
Per ingannar la sua mortal natura,
Crede invano chi regna, o creder finge,
Che sovrumana sia di re la possa:
Sta nel voler di chi obbedisce; e in trono
Trema chi fa tremar.*

*Ma, esperta mano
Prevenir non si lascia: un colpo aterra
L'ídol del volgo, e in un su ardir, sua speme,
E la indomabil non saputa forza.
Ma qual fragor suona dintorno Oh! d'arme
Qual lampeggiar vegg'io? Che miro? Emone
D'armati cinto?... incontro a me? Ben venga;
In tempo ei vien.*

Creonte

*¡Inspiración feliz!. Así no queda
a aleve sedición ningún pretesto.*

*Mil veces de la plebe la osadía
seductora piedad sirvió de velo.
Temerla debo; y más cuando rebelde
Emón la instiga a sacudir el freno*

*Débil es el poder de un soberano
si no se apoya en el amor del pueblo.
A mí que tanta dicha el hado niega
la previsión valora y el ardimiento.
Derroca un golpe el ídolo del vulgo,
y su esperanza y su furor a un tiempo.
Mas súbito fragor de gente armada.
Qué miro? Emón la guía. No me aterro.
Vengado moriré.*

Hay en italiano un reconocimiento evidente del descontento del pueblo que tiene su origen en la represión ejercida por el tirano, que le

opreme hasta el silencio, y solo se manifiesta en un leve murmullo. Es una de las primeras manifestaciones de poder que ejerció Fernando VII, la censura, desarrollada en varios decretos desde el momento de su llegada en 1814⁵⁰. En un segundo momento es la obediencia del pueblo - sumisión y obediencia conseguida bajo la presión del miedo y del terror - el motor que sostiene al tirano quien teme más que aquel al que hace temblar, es decir al pueblo ignorante del poder virtual que posee. Este mismo sentido del poder se repite en otras intervenciones de Creonte como en (225) *E ardisci / tu il dubbio accor, finora a tutti ignoto / se obbedir mi si debba?* del que el traductor se desvía con la siguiente propuesta (18) *¿Quién por la inmundada hija de un Edipo / osará contra mí blandir las armas / provocando la cólera divina?* Porque en el fondo del texto original subyace toda una teoría política que el mismo Alfieri desarrolla en varios tratados en los que se posiciona a favor de las nuevas leyes que permitan a todos los hombres ser ciudadanos y no esclavos.

Definitivamente el traductor se aleja de la doctrina de la tiranía propuesta por Alfieri que queda sustituida por el amor del pueblo como sustento del poder. *Débil es el poder de un soberano / si no se apoya en el amor del pueblo.* Tendrá que ser la ley, no el amor, quien en un futuro sustente el poder.

⁵⁰ Desde el mismo momento de su llegada a España, aún no instalado en Madrid sino desde Valencia, emite una Circular, Real Orden, de 4 de mayo, en la que pretende "que se eviten las graves males que produciría el abuso de la libertad de imprenta" por lo que se prohíbe imprimir nada que no sea previamente presentado a quien represente el gobierno político y de su autorización. Aquí empieza la censura fernandina, más fuerte, si cabe, en la década ominosa. (Colección de las Reales cédulas, Decretos y Órdenes de su Magestad el Señor Don Fernando VII, desde 4 de mayo de 1814. Tomo I. En Barcelona, y oficina de Gaspar y Cia, baxada de la cárcel. Año 1814).

3.3 Conclusiones

Bretón de los Herreros es un hombre de teatro. Una circunstancia que no podemos olvidar a la hora de valorar esta traducción es su vida dedicada a la actividad creadora, a la refundición de comedias de Siglo de Oro, tan apreciadas por los espectadores, sus contemporáneos, a la traducción de tragedias, dramas y, sobre todo, comedias del francés, excepcionalmente del italiano, y a la crítica literaria. Todo ello profesionalmente.

Esta circunstancia le da una ventaja respecto a otros traductores con los que hemos trabajado, puesto que domina técnicas y es rico en habilidades literarias; pero le falta cierta capacidad, quizá voluntad o hasta puede que tiempo, para revisar su propio trabajo.

Escribió algunos artículos dedicados a la crítica teatral desde todos los ámbitos, entre los cuales nos ha resultado especialmente interesante el dedicado a la traducción (aparecido en *El Correo literario y mercantil* el 8 de julio de 1831) que incorporamos como Anexo III. Y nos ha interesado precisamente por ser una confesión desolada de la actividad del traductor. Diríamos desilusionada. Esto no quiere decir que falte un fundamental respeto al texto en su totalidad, aunque se dejan notar, con cierta frecuencia, rasgos de estilo propios. Esta tragedia la tradujo precisamente en unos años bastante indefinidos, en un momento de cruce de escuelas en el que la comedia lacrimógena está dando sus últimas bocanadas, se mantiene en puntillas el drama histórico, y el romanticismo da sus primeros balbuceos. Circunstancia que nos ha llevado a considerar que su traducción es más abundante en determinados rasgos como la frecuencia de vocativos, el uso de un léxico, convencionalmente, más “amoroso” y melodramático, y elementos truculentos en alguna

escena con presencia de sangre y cadáver, evitados siempre en la tragedia neoclásica; rasgos todos que nos conducen a considerarla una interpretación más prerromántica que la tragedia original.

La versificación es correcta; la construcción del endecasílabo con pulso firme resulta menos ligera precisamente por la rigidez que le impone la preocupación por dicha construcción y por la rima.

Su tendencia es a la expansión, haciendo que los personajes expliquen demasiadas cosas que el autor evita por innecesarias, por ya dichas, por supuestas o por sugeridas, contraviniendo de este modo los rasgos característicos del estilo de Alfieri fundamentalmente inversiones, hiatos, sequedad, brevedad y contención en definitiva. No obstante, con más prudencia, sobre todo si lo comparamos con la amplificación a que someten su traducción de la misma tragedia Santibáñez, como veremos, y sobre todo el anónimo catalán, como hemos visto.

No obstante, esta técnica alterna con la eliminación de “lo que no interesa”, por cualquier motivo que puede ir de lo políticamente incorrecto a lo que él considera que no encaja con su sensibilidad o la de sus lectores/espectadores. En este sentido hemos observado cómo evita aspectos negativos respecto al tirano (monarca) por medio de la supresión.

Concluiremos diciendo que junto a la valoración de su capacidad traductora no hay que menospreciar sus habilidades de adaptador que ha sabido aprovechar muy bien en este trabajo.

4 ALFIERI VALORADO DESDE EL EXILIO FRANCÉS. LA TRADUCCIÓN DE *ANTIGONE* DE SANTIBÁÑEZ

4.1 *Circunstancias de la recepción en España de la obra de Santibáñez*

La tercera de las traducciones que vamos a examinar no es anónima como la de Barcelona, ni de autor conocido como la de Bretón de los Herreros. Entraría dentro de las “semianónimas” pues el autor se esconde bajo una sigla que ha producido errores en la identificación por parte de Aguilar Piñal y otros estudiosos (incluyendo a Barbolani, que oportunamente rectificó en su día). Nuestra aproximación a ella implica, pues, extendernos algo más para ahondar sobre cuestiones como la autoría y la búsqueda de noticias acerca del traductor, su biografía y su entorno cultural. Por consiguiente empezaremos por seguir paso a paso la localización del manuscrito y su procedencia.

En la Biblioteca de la Real Academia de la Lengua está depositado un Legajo (nº 312) que contiene varias obras autógrafas y firmadas con las siglas D. A. de S. entre las que conviene destacar:

- un poema que debemos citar no tanto por su valor literario sino porque nos da una clave para poder concretar con cierto rigor algunos datos de la biografía de D. A. de S.: *Lamentos de un español privado de su patria con motivo del nacimiento de SAS la Sra. Infanta doña M^a Isabel y del gozo universal que excita tan plausible suceso.* (fol. 48-50)
- *El Cid. Extracto del curso de La Harpe.* Tomo 4º Art. Corneille (fol. 52-102)
- Prefacio al público sobre la traducción de algunas buenas tragedias de autores franceses e italianos (fol. 104- 110)
- Advertencia del traductor sobre la traducción de fábulas (110-111)

Lo que más nos interesa se encuentra entre los folios 128 al 626, que son tragedias, comedias y melodramas de diversos autores, entre otras:

Vittorio Alfieri de Asti: *Sofonisba* (DADS)

Vittorio Alfieri de Asti: *Timoleón* (DADS)

Vittorio Alfieri de Asti: *Antígona* (DADS)

De estas tres obras, el traductor, que vamos a identificar desde ahora como Don Ángel de Santibáñez Barros, como justificaremos más adelante, escribe una copia en limpio que encontramos en los manuscritos 266 (*Sofonisba* y *Antígona*) y 346_16 (*Timoleón*). Esta última está transcrita con más cuidado y limpieza, (lo que no evita que aparezcan algunas tachaduras e impurezas), y recopilada en cuadernillo de cuarto. Las otras dos también están recogidas con formato de libro y llevan adherido en la portada, por dentro, un sello con la siguiente leyenda:

Hacquin Geintzer
Md Papetier
Tient toute espece de Papiers, Parchemins,
Registres, Plumes, Encre, Crayons ecc, ecc.
Rue St. Honoré N° 326
Entre celle de la Sourdiere et du Marché.
A Paris.

Por otra parte, el manuscrito 346₁₇ contiene documentos que son también relevantes al objeto de estudio que nos ocupa, pues se trata de:

- Apuntes sobre la traducción tomados de diversos autores por D. A. de S.
- Apuntes del examen que C.B. Petitot traductor francés hizo de la tragedia *Antígona, Sofonisba y Timoleón*. Traducido por D. A. de S.⁵¹.
- Notas tomadas del artículo de la Enciclopedia francesa que responde a Traducción (3ª parte, 4ª sección)
- “Prefacio sobre su traducción de la *Iliada*”. Paul Jeremie Bitaubè
- Extracto del curso de Literatura de La Harpe (1739-1803). Tomo 4º
Art. Corneille
- Jacques Delille (Prefacio a la traducción de *La Eneida*)
- Ignacio de Luzán (*Poética*, Libro 2º, cap. 21)

La preocupación traductora le lleva al conocimiento de los más actuales y contemporáneos estudiosos de la literatura en Francia, país en el que pasará gran parte de su vida. Esta formación francesa se ve enriquecida, e integrada, con el estudio de la poética española de Ignacio de Luzán, obra que debió de conocer en sus años más jóvenes y por la que debió guiarse a la hora de sus primeros escritos como censor. Es probable que Santibáñez asistiera a los cenáculos de moda y desde luego es seguro que conoció a los hombres de letras de más prestigio, entre otros La Harpe, e incluso que asistiera a sus lecciones de Literatura en el Lycée de París.

⁵¹ C.B. Petitot es el primer traductor francés de Alfieri. La primera edición, *Oeuvres dramatiques du Comte Alfieri traduites de l'italien*, está impresa en París en el año 1802 (4 vol. In-8br). Es, también, traductor de la *Vita*. París, 1809, 2 vol. In-8 br.

Curiosamente las tres obras de Alfieri traducidas por él son las mismas a las que dedica sendos comentarios el traductor francés, de las que probablemente echaría mano, dominando como dominaba la lengua francesa. No nos hemos detenido a analizar, por no considerar propio de nuestro campo de investigación, las posibles deudas con estas traducciones, aunque queda abierta una puerta a este análisis. Lo que sí podemos constatar, hecha una cala en la traducción francesa de *Antígona*, es que esa influencia sería mínima, ya que la de Petotit es una traducción en prosa, hecho que la distancia notablemente de la nuestra.

La identificación del nombre del traductor ha sido tarea fácil; no así el recorrido de su vida que, por nuestra parte, hemos incorporado en el Anexo 2.

El manuscrito 265 de la misma Biblioteca de la RAE contiene una declaración: “En el tomo 25 de las Actas de la RAE donde se da cuenta de la junta celebrada el 27 de octubre de 1864 figura el envío por el Ministerio de Fomento de varios manuscritos de Don Ángel Santibáñez literato español que falleció en Francia en 1827”.

El Acta del 27 de octubre de 1864 dice:

Remitidos de Real Orden por el M^o de Fomento a esta corporación para el uso que estimen conveniente, varios manuscritos de Don Ángel Santibáñez literato español que falleció en Francia en 1827 los cuales son todas obras traducidas del francés la mayor parte y las restantes del inglés y del italiano. Se acordó dar por ello las debidas gracias al señor ministro y que una comisión compuesta de los señores marqués de Pezuela, Cueto y Tamayo y Baus examinen dichos manuscritos e informen sobre su mérito y sobre el destino que puede dárseles, lo que se les ofrece y parece.

El día 29 de diciembre 1864, la comisión informa:

Por el Marqués de Pezuela fue leído el informe de la comisión encargada de examinar las obras de don Antonio de Santisteban remitidas de París, reducido a expresar que ninguna de ellas tenía mérito suficiente para su publicación por la Academia, si bien se podían conservar todas con aprecio. Así quedó acordado.

María de las Nieves Muñiz (2005) se ha acercado a la identidad de Santibáñez a través de sus investigaciones sobre las traducciones de *Gli animali parlanti* de Casti, (Muñiz 2005: 227-250)⁵² una de las cuales se encuentra entre los manuscritos procedentes de la BRA. Deduce acertadamente la autoría de las traducciones de las tres tragedias de Alfieri apoyándose en las fechas de otras obras del legajo, traducidas, que hacían imposible la atribución a Saviñón, atribución que había hecho previamente Aguilar Piñal, justificada por la identidad de las siglas con que nuestro traductor firma sus escritos. Deduce con igual acierto la condición de diplomático del traductor, pero incurre en algunas imprecisiones como adjudicar la obra *Lamentos de un español privado de su patria con motivo del nacimiento de SAS la Sra. Infanta doña M^a Isabel y del gozo universal que excita tan plausible suceso* (fol. 48-50) al nacimiento de la hija de Fernando VII, Isabel II, nacida en 1830. Teniendo en cuenta que Santibáñez muere en 1824, no cabe pensar sino que se trata de otra hija, llamada también Isabel, nacida el 21 de agosto de 1817, de su segunda esposa Isabel de Braganza, y

⁵² La misma autora ha ampliado en algunos aspectos el análisis del asunto tratado, en un artículo posterior (Muñiz Muñiz 2012: 275-312)

muerta a los cuatro meses. Otros extremos quedarán aclarados en la biografía⁵³ de Don Ángel de Santibáñez Barros.

4.2 Estado del manuscrito. Análisis comparativo

La *Antígona* incluida en el manuscrito 266 ocupa 45 páginas (de la 37 a la 81). Las primeras (de la página 1 a la 37) están dedicadas a la tragedia *Sofonisba*.

Tragedia en 5 actos, de Victorio Alfieri de Asti. Traducida del Ytaliano en verso castellano por D. A. de S.

Así reza la primera página de la traducción que estamos manejando para la presente investigación. Subrayamos que es la versión que utilizamos porque en el legajo, de donde procede, hemos encontrado otra, sin duda anterior, que puede ser considerada como borrador por la cantidad de correcciones que contiene. Se trata de la misma versión, realizada por la misma mano pero que sirve de base a la del manuscrito 266, mucho más limpia y posiblemente elaborada con una intención más concreta.

A pesar de su mejor condición, no le faltan tachaduras sobre las que queda corregido el texto. A veces se trata de una sola palabra bajo la que podemos reconocer la forma original (*Ay infeliz!* sustituido por *Mísera!*) En otras ocasiones es un verso completo lo tachado y corregido, de más difícil interpretación.

Solamente 8 páginas no contienen ninguna tachadura, lo que nos lleva a pensar en la preocupación por la precisión, el rigor de la traducción y el estilo. En algunas ocasiones, en lugar de tachar enérgicamente, deja la propuesta primitiva de tal forma que lo

⁵³ Véase Anexo 2

sustituido sea legible e incorpora por encima otra posible expresión que pueda sustituir a la primera: (67) *haber puesto en tus manos*; corregido como: *a tu elección*. No creo que pretenda dar opciones al lector, sobre todo si pensamos que la concibe con la idea de la representación; más bien parece que se trata de un exceso de esmero por encontrar el término más preciso y literario. A veces, corrige para seguir con más fidelidad el original, como en la traducción del verso: *pria di essermi amante, eri a Creonte figlio*, (251) que en un primer intento traduce: *Antes que me amases eras hijo del Rey* (71) y sustituido, en una segunda opción, por *antes que mi amante eras hijo del Rey*.

El texto está escrito con corrección ortográfica adecuada al momento en que se produce, momento de fijación gráfica del castellano pero en el que aún convive con formas propias del siglo XVIII.

En cuanto a la traducción de topónimos y antropónimos, sabido es que la proximidad de las lenguas románicas minimiza los problemas, ya que dada la ausencia de contenido semántico de este tipo de palabras, tan solo cabe una adaptación de nombres que provienen del acervo tradicional de un tema legendario multiseccular (no sería lo mismo si se tratara de nombres de pura creación literaria, susceptibles de carga connotativa). Nuestro traductor, pues, resuelve el asunto mediante la adaptación fonética al castellano de los nombres italianos. Pero merece la pena poner atención en una situación inesperada, llamativa, respecto a la adaptación del nombre de Antígona. Durante toda la obra el traductor parece que ha escrito el nombre de Antigone en italiano. Sin embargo en una segunda lectura lo ha corregido, tantas veces cuantas se menciona el nombre de la protagonista, castellanizándolo y en adelante, en todas las ocasiones aparecerá corregida como Antígona. Respecto a otros nombres propios,

solamente un personaje no aparece en el traductor con su propio nombre (Ipseo) y todos los demás están castellanizados: Polinices, Yocasta, Layo, Menetes, Eteocles, Meneceo, Eurodimonte, Edipo, Creonte, Emón, Argía.

Destacamos una diferencia frecuente entre autor y traductor. Mientras en el original Antígona es aludida a través de pronombres, el traductor siempre se refiere a la protagonista femenina por su nombre, Antígona. Alfieri usa con mucha frecuencia *essa*, *lei*, *costei*, *ella*, como vemos en (228) *In chi trovò, se non in lei, pietade?* / ¿Quién si no es Antígona? (59); o bien (227) *T' inganni: in lei.../ Os engañáis; el pecho de Antígona* (58); aún (228) *Ella non m'ama / Antígona no me ama* (59)⁵⁴.

Solamente en una ocasión hemos visto un mayor distanciamiento del traductor respecto a Antígona: donde Alfieri dice *Tua legge infranto han le pietose donne* (223) Santibáñez traduce *Vuestra ley han violado unas mujeres* (56). No es poca la diferencia entre ambos determinantes: *le* concretiza con rigor y exactitud a quien se refiere y *unas* resulta indiferente, despectivo casi, en su falta de concreción. Oscila entre la personificación y la generalización.

Respecto a los topónimos: el Averno, la laguna Estigia, Tebas, Argos y otros han seguido el mismo proceso de adaptación. Pero en algún caso puntual ha decidido sustituir un nombre propio, *Emoloida*: (258) *Su l' imbrunire, alla Emoloida porta, / Scenda ...e al confin d'Argo*

⁵⁴ Otros casos: (235) *Donna* / (62) *Antígona*; (238) *Deh! Cedi alquanto* / (64) *Ay! Ríndete, Antígona, a mis instancias*; (247) *che al suo destino vada costei* / (68) *que Antígona a la muerte rinda el cuello*; (247) *Costei trarrete* / (69) *conducid Antígona*; (247) *Il gran Teseo mel vieta, abbiala dunque, ella,* / (69) *el gran Teseo me lo ordena, pues téngala Antígona*; (249) *ma tremma, se a lei* / (69) *mas temblad, si Antígona*; (260) *Impetiosir voi forse di me potreste?* / (75) *podrías mostraros compasivos con Antígona?*

si tragga”... (74) *quando la noche tienda el negro velo, hasta el camino de Argos conducidla*, por un giro que recoge solo parte del significado: “camino de Argos” que no termina de especificar el lugar al que se refiere sino de una manera solamente sugerente (*camino*) perdiendo la consciente y expresa intención del original (*confín*) de alejarla lo más posible de Tebas.

El traductor conserva el mismo número de personajes, (*Creonte, Antígona, Emón y Argía*) Pero en el elenco se altera el orden de presentación y se especifican las relaciones familiares, lo que Alfieri no hace, ya que solo los nombra. Este breve comentario de los personajes facilita al público la identificación y el reconocimiento de personas y lugares, público que suponemos bastante distanciado de la tragedia y de la tradición literaria clásica. Creonte no tiene filiación pero, sin embargo, en su presentación destaca un comentario con una marcada intención pues, partiendo de un juicio previo, emite una valoración que inclina ya, *a priori*, la opinión del lector/espectador. Así nos dice:

Creonte, usurpador del trono de Tebas.

Emón, su hijo

Antígona, hija de Edipo.

Argia, viuda de Polinices.

Guardias.

Partidarios de Emón.

La identificación de los personajes por su dependencia afectiva o familiar, resulta de algún modo incompleta, porque si tuviéramos que considerar alguna relación familiar de Antígona, más relevante sería en esta tragedia su relación fraternal frente a la filial, sobre todo si tenemos en cuenta que es el rito funerario debido al hermano el motivo

que desencadena la tragedia⁵⁵. En primer lugar, es hija de Edipo para el traductor español. En la escena 3ª del acto primero (página 44 del manuscrito) está la clave: Antígona es la depositaria de la honra y la venganza de la familia. Pero también es la heredera del trono. Creonte aleja al padre e impide que lo acompañe la hija. Una vez exiliado hace pública la terrible ley que solamente se atreverá a violar Antígona *Chi ardiva romperla qui?; Chi, se non io?* (199) cuyo destino está ya decidido. Muerta Antígona, Creonte no tiene que temer que nadie intente apoderarse del trono que él ha usurpado por medios tan viles.

Santibáñez ha obviado en el elenco la relación fraternal de Antígona. Relación que ha inspirado distintas teorías. Rosa María Iglesias recoge la idea de Lactancio Plácido, para quien Antígona prefiere a Polinices porque *dicitur enim cum eo concubuisse*⁵⁶. (Iglesias 1987: 636)

En este orden de cosas habría que considerar una posible interpretación de Alfieri cuando recuerda el dolor que le ocasionó el alejamiento de su hermana Giulia, comparable al dolor producido por la separación de una amada llegando a la conclusión de que todos los amores del hombre, aunque distintos, tienen el mismo motor: *Dalla reminiscenza di quel mio primo dolore del cuore, ne ho poi dedotta la prova che tutti gli amori dell'uomo, ancorchè diversi, hanno lo stesso motore.* (Alfieri 1987:48)

⁵⁵ Steiner sostiene que la condición de *hermana* es la que articula la injerencia de las medidas políticas impuestas al espíritu privado. "En Antígona la dialéctica de la intimidad y de lo público, de lo doméstico y de lo más cívico se expone explícitamente".(Steiner 1996:22)

⁵⁶ Lactancio Plácido: *In Statti Thebaida Commentum*, Canto XI, página 628, nota 371. El verso de la Tebaida dice: *Antigone devota malis suspectaque regi, et tantum tua, dura, soror.* El comentario de Lactancio Plácido: *suspectaque regi Eteocli, propter amorem Polynicis, dicitur enim cum eo concubuisse..*

Alfieri, con estas palabras, sugiere una cierta ambigüedad que nos recuerda la interpretación de Lactancio Placido, ambigüedad en la que se mueve Antígona en la tragedia. Y plantea una complicidad amorosa entre los dos hermanos, cercana a la unión de los esposos, a través de todo el texto. En efecto, el planteamiento de la esposa y la hermana es una lid constante (*gareggiare*) sobre quién de las dos tiene más derecho a morir por el esposo/hermano; a sacrificar la vida. De hecho se utilizan expresiones como *Vuoi forse nel dolor vencer me?* (200) *¿pretendes superarme en la terneza?* (45); *Argia, teco non voglio io gareggiar di amore* (201) *No intento disputarte la terneza* (45) El irresoluble binomio *dolor, muerte / amor* lo resuelve el traductor desde la perspectiva de la hermana con un indefinido *terneza*.

Antígona se identifica con su hermano hasta el extremo de confesarle a Argía en un momento: (42) *te amé de igual manera que tu esposo* que traduce *Ah! Quanto io già ti amassi, Polinice il seppe* (195). Insiste cuando habla con la esposa, Argía, en la identificación de sus almas⁵⁷ (200 / 45)

Fummo in duo corpi un' alma sola in vita, Una alma sola nuestras almas eran,
Sola una fiamma anco le morte nostre mientras vivió, pues una misma llama
Spoglie consumi, e in una polve unisca. nuestro mortal despojo en polvo vuelva

Pero ¿Cómo recoge nuestro traductor estas relaciones de Antígona con su hermano y cómo las resuelve? Cuando menos, pretende salvar la “aparentemente indecorosa” relación que se percibe a través de estas interpretaciones y que podía causarle algún problema

⁵⁷ Comenta Steiner (1996: 22) que la idea de que la relación entre hermano y hermana es la quintaesencia de lo erótico, trascendida, toma cuerpo a partir de las especulaciones en las biografías y obras, a lo largo de cien años, de autores como Wordsworth, Shelley, Byron, Lamb, Hegel y a través de géneros como el melodrama y la novela gótica.

con la censura, problema que no estaba en condiciones de soportar en la situación ambigua y sospechosa de exiliado y no afecto a Fernando VII. Desde el primer acto, más aún, desde las primeras palabras de Argía, hay un intento de dejar constancia de la relación matrimonial de Argia y fraternal de Antígona en el repetido uso de la palabra “esposo” en el texto español que no aparece en el italiano: *Io vengo / Per lo tuo cener sacro* (190) frente a *¡Ay esposo!* (ausente en el italiano) *tus cenizas / a reclamar tu fiel esposa llega* (39), como se repite 7 versos más adelante: *...urna, che a me si aspetta* (190) y *urna de mi esposo amado* (39) Hay un momento muy significativo, en este sentido, en el acto quinto, escena 2ª (262) en la que Argía lleva abrazada contra su pecho la urna con las cenizas de Polinice, y Antígona descubre emocionada de qué se trata. Vuelca su sorpresa y emoción sobre el objeto con el que establece una primera referencia familiar: *cener del mio fratello*, después afectiva y valorativa: *amato pegno, prezioso e funesto* y por último, desea materializar el afecto: *quell' urna sacra alle mie labbra accosta. / Delle calde mie lagrime bagnarti / Concesso m'è, pria di morire*. Elabora un diálogo con el amado-hermano, recupera su relación personal sin la intervención de Argia; es su relación amorosa con su hermano, su despedida.

Además el traductor aleja discretamente el protagonismo de Antígona para hacerlo recaer en la figura de Argía: *Las cenizas / son de tu esposo, del hermano mío!* Y también prudentemente pide permiso a la esposa para poder besar la urna: *permite amada hermana, te suplico, / que en reverente ardor mi labio imprima / en la sagrada urna,* (76) dice Antígona dirigiéndose a Argía, quien asume la responsabilidad de conceder o no permiso a Antígona para abrazar al hermano muerto. El adjetivo *reverente* establece una discreta barrera en las relaciones afectivas de ambos hermanos. Un poco más

adelante, (264), sin hacer alusión al grado de relación de ambas mujeres con el príncipe, Argía dice que *morendo insieme, / Potremo almen di Polinice il nome / Profferire...* Contrastado con la traducción, la impresión que nos produce es la comentada anteriormente: pretende reconducir la relación de los hermanos a una relación convencional: *Sì morimos / en el mismo momento, el nombre amado / de tu hermano infeliz y esposo mío....* (77). En definitiva el texto parece querer sugerir que cada una debe ocupar su espacio, a cada una lo que le corresponde. La relación con Polinice podía quedar muy ambigua; así, no. Santibáñez insiste desde el principio en dejar claras las relaciones de esposo y hermano, en su traducción⁵⁸.

Y por último, Antígona es la amada de Emón. Este aspecto está menos resaltado porque no es uno de los motivos generadores de la tragedia; como dice Alfieri, no es un motor. En muy pocas ocasiones es un tema relevante. En el acto tercero hay un diálogo entre Emón y Antígona en el que se destaca este aspecto de su relación, pero solo en el momento en que Emón confiesa a su padre este amor es cuando se empieza a utilizar como moneda de cambio para conseguir la salvación de las dos mujeres. Este amor, que sin embargo produce algún hermoso momento lírico en el encuentro de los amantes, queda supeditado a la necesidad de vengar a la familia, ante la ineludible necesidad de cumplir con su destino. Así mismo es como lo trata el traductor.

⁵⁸ Otras muchos ejemplos nos podrían servir para sostener nuestra opinión sobre la preocupación del traductor por matizar la relación de cada una de las dos mujeres en su texto, la conyugal de Argía y la fraternal de Antígona: *Polinice* (195) / *mi Polinices*, dice Argía (41); *Per lui* (195) / *mi adorado hermano* (42) ; *quant' egli* (195) / *de igual manera que tu esposo* (42); nada (197) / *Yo, hermana* (43); *Egli , in somma, padre è del nostro Polinice....*(199) / *Edipo, al fin, de Polinice es padre* (44); *Di Polinice* (201) / *Del caro esposo* (45)

Santibáñez sigue al autor, pero evidencia las diferencias que hay entre las dos mujeres: fundamentalmente la casta y la familia de la que proviene cada una. Argía es la viuda que, en principio, aparece como auxilio, colaboradora, no protagonista, de la sagrada empresa, porque el cumplimiento del enterramiento del príncipe conlleva una muerte segura asociada a la venganza de Creonte. Solamente está perfilada como esposa: ni ser madre, o hija la mueven en su comportamiento. Ella ha llegado a Tebas para llevarse las cenizas de su esposo y en ello está poniendo todo su empeño. La presencia de Argía procede de la versión narrada por Estacio en el libro XII de la *Tebaida* que es la que inspira a Alfieri⁵⁹; frente a Sófocles, decide sustituir el personaje de Ismena por el de la esposa, siguiendo el modelo ya mencionado. El autor latino compagina la leyenda que atribuye, a partir de Sófocles, solo a Antígona la desobediencia y por otra, el argumento de la Antígona de Eurípides en donde son Antígona y Argía quienes la llevan a cabo.

Alfieri concibe igualmente fuertes a las dos mujeres y el traductor caracteriza con los mismos valores de piedad, fortaleza, coraje y decisión a las dos siguiendo fielmente el modelo de Estacio. Las dos, en ambos casos, quieren arrostrar los riesgos que su noble, sacra y piadosa misión lleva consigo. Ninguna se amedrenta ante el castigo que Creonte impondrá a quien desobedezca sus órdenes.

Emón, en la traducción como en el original se mantiene en un frágil equilibrio, doble juego de hijo del tirano, que es el que destaca el traductor en su definición, y de amante de Antígona. Quizá el traductor usa esta relación filial como caracterización por el importante papel que

⁵⁹ *La Tebaida* de Estacio la conoce Alfieri a través de la traducción de Bentivoglio como nos dice en la *Vita* (223) *L'Antigone [...] mi venne fatta legendo il duodecimo libro di Stazio nella traduzione su mentovata, del Bentivoglio.*

juega en la administración de la venganza (que no de la justicia) que hace su padre. Supone un punto de equilibrio, en principio no despreciable. Es más dolorosa su actuación final para el padre que para la misma Antígona que en contadas ocasiones aparece enamorada a nuestros ojos (acto tercero, escena 3ª (239, 241); acto cuarto, escena 2ª (251); acto quinto, escena 2ª, (264).

El valor de la familia, la fidelidad, la preocupación por el orden establecido es tal que la misma Antígona lo pone de manifiesto cuando Emón se rebela contra su padre: *ribelle al tuo padre?* (241); *¿contra tu padre te rebelas?* (66) No solo le preocupa sino que la misma Antígona considera que esta actitud le hace indigno de su amor: *Qual ch'egli sia, t' è padre;* (248), *Al fin es padre tuyo* (69) El lugar que ocupa esta relación está por encima de cualquier otro afecto, y el traductor la recoge con la misma intensidad y fielmente. Por su parte, Creonte exhibe un argumento, en su defensa, contra los intentos de Emón, basándose igualmente en los derechos sagrados de la sangre, de la familia: *preporre....un non gradito amore alla ragione alta di stato, ai dritti sacrosanti del sangue* (250) Y la misma amada Antígona protesta: *Pria di essermi amante, eri a Creonte figlio: forte, infrangibil, sacro e il primo sempre di ogni legame.* (251) De sobra lo sabe ella, que es la víctima de su propia relación familiar.

Este conflicto paterno-filial, que por otra parte nos recuerda el conflicto presente en el *Filippo*, ya hemos visto que lo recoge el traductor del autor italiano. Pero debemos detenernos un momento a considerar el distinto tratamiento que da el traductor a la figura del poder, a la monarquía. Y observamos que, cada vez que Emón (Santibáñez) se dirige directa o indirectamente al rey o al padre, lo hace con grafía mayúscula, de la misma manera que las utiliza cada vez que se refiere a algún elemento que simbolice el poder: *Soberano*,

Rey, Señor, Corona, Solio, Imperio (39), *Regios Satélites* (40), *Padre, Cetro y Reyno* (69). Prima la figura del Rey sobre la del padre, de tal manera que nuestro Emón utiliza fórmulas de respeto (vos, señor) cada vez que le dirige la palabra, mientras que en italiano, las relaciones se establecen desde un plano de igualdad (Emone siempre trata de tú al padre). Antígona en español habla de tú a Creonte, igual que en italiano. Únicamente es su hijo quien utiliza, como hemos dicho, fórmulas diversas de respeto, alternando el uso de pronombres y adjetivos: *usted, vos, os, vuestras*, con vocativos, que tienen como referente al rey, y fórmulas como *Señor* (62) en momentos en los que Alfieri utiliza la forma *padre*. Aunque ello puede ser debido a un afán de proporcionar al texto una impresión arcaica para acercarse al teatro del siglo XVII (del que era gran conocedor y que aflora en otros momentos) nos parece que pueda pesar más el respeto, que Santibáñez, forzosamente, debe manifestar por la Monarquía. De hecho, este respeto puede estar motivado por el temor que le inspira un monarca que, por esos años, ha decretado el destierro definitivo de los españoles que permanecieron al servicio del rey José durante los años en los que este ejerció el gobierno de España. La España a la que Santibáñez sentidamente llama su patria, a la que vivió profundamente unido aun en su ausencia, ocasionada por un decreto cuyas durísimas consecuencias le afectaron trágicamente.

Autor y traductor ubican la acción inicial respectivamente: *Scena, la Reggia in Tebe / La escena es en un Atrio del Palacio de Tebas*. Encontramos una diferencia en la determinación del espacio. Alfieri ubica la acción en la *Reggia di Tebe*, entendiendo por *Reggia* el conjunto de habitaciones, patios, jardines y todos los espacios que ocupa la corte, tanto los destinados a residencia real como a dependencias oficiales, cercado por murallas: *tua squallid' ombra / si*

aggira intorno a queste mura (189). El acceso al poder, simbólicamente, es, por tanto, harto complicado y rodeado de dificultades al tratarse de un lugar herméticamente cerrado. No hay más alusiones al espacio concreto en el original, en boca de Argía. Para el mismo lugar, en el que se desarrolla la acción, el traductor propone *Atrio del Palacio* de Tebas. Lugar más preciso pues el atrio⁶⁰ es un espacio concreto dentro de aquel. Un poco más adelante nos habla de “umbrales”, (38) *con que estos son los umbrales del Palacio horrible* que traduce el inicial encuentro de Argía con el lugar, *questa è l' orribil reggia*, aunque también el italiano utiliza para el encuentro entre las dos mujeres la palabra soglia (*in queste soglie, che fai?* (192) que viene a ser tanto como umbral. La traducción sigue incorporando otros términos más generalizadores, impersonales, indefinidos, globalizadores, como el término sitio (*si acaso fuera descubierta / en el Palacio... sola...en este sitio* (39); al traducir... *¿e s'io son vista?qui sola....* (190). Por último consideramos dentro de esta indefinición del espacio la expresión *inhumano suelo*, la tierra que está siendo regada con la sangre de Polinices, imagen metonímica sin correspondencia en italiano.

Sin embargo como coordenadas generales, Tebas y Argos son nombradas por los dos autores con la misma frecuencia. Pero más importante que el número nos parece la interpretación que el traductor ofrece de Tebas frente al concepto del original: *Empia Tebe* es una Tebas que no respeta las leyes sagradas, irreverente ante las tradiciones consolidadas, despiadada y cruel, frente a la *vil Tebas* (despreciable, indigna e infame). En la traducción se pierde parte de su significado original, la falta de piedad como valor fundamental de deuda

⁶⁰ Según el diccionario de la RAE, espacio que hay delante de algunos templos y palacios, por lo regular enlosado y más alto que el piso de la calle.

y respeto a los muertos⁶¹. Aunque para los dos, Argos y Tebas se presentan como una antítesis, felicidad / infelicidad, honor / deshonor, paz / guerra.

La materia dramática está organizada en cinco actos igual que en el original. El autor respeta las unidades, pues se trata de seguir la propuesta iniciada en el Renacimiento, respecto a las reglas aristotélicas, y recuperadas por Alfieri para la tragedia italiana, frente a la “movilidad” del melodrama que ocupaba fundamentalmente el teatro en Italia. Para España supone un esfuerzo después de un siglo de libertad y exuberancia dramática en los epígonos del barroco, pero también el traductor respeta la distribución en escenas y los personajes que aparecen en ellas. Las variaciones que se han producido son mínimas y a ellas únicamente vamos a referirnos.

El acto tercero tiene cuatro escenas en el texto original. La traducción suprime la breve escena cuarta, un soliloquio de Antígona, que queda incorporada a la tercera cuyos dos versos el traductor alarga a cuatro y a la que incorpora una acotación referida a Emón (*saliendo precipitado*, 66)

Como en otros casos, la traducción está enriquecida por la presencia de acotaciones que apenas utiliza Alfieri en el original, priorizando el texto sobre los elementos paratextuales. El traductor hace numerosas alusiones a estos aspectos, innecesarios si la obra no

⁶¹ Cristina Barbolani habla de una *reggia in crisi*: *Alla fine del settecento si tratterà di un potere non piú indiscusso, e anzi sottoposto al piú lucido e spietato esame di una ragione critica* (Barbolani 1999: 176). Pero además, la crisis se hace más aguda no solo por el uso que se hace del poder sino por el modo en que se ha adquirido; una usurpación nada legal y, siguiendo a Barbolani, los afectos íntimos protegidos por la oscuridad de la noche en la soledad de la *reggia* se convierten en causa pública con la decisión de las dos mujeres por recuperar el cuerpo del esposo y el hermano. Se borran los límites entre lo público y privado lo que lleva al sacrificio de la heroína en aras del poder absoluto del tirano.

se va a representar, lo que nos hace pensar que la profusión de tales incorporaciones se debe a la intención última por la que fue traducida: la puesta en escena.

Convencionalmente, las acotaciones aparecen en el mometo en que se requieren y sirven de apoyo a la representación pero en el caso del traductor están ubicadas indistintamente en el mismo texto o a pie de página. Normalmente la primera es una información breve e inmediata, de una sola palabra que el autor integra en el texto y el traductor explicita independientemente. La acotación colocada como nota a pié de página suele ser más extensa porque aporta más datos y por lo tanto es una razón meramente funcional la que rige su posición.

Todos los actos contienen alguna acotación y para no extendernos demasiado en su análisis vamos a agruparlas según su función:

1.- Se refieren al destinatario de la intervención (puede ser en algún caso que el mismo personaje hable para sí mismo; se trata del aparte usado para expresar el secreto de unas palabras que corresponden a un pensamiento inconfesable públicamente) aprovechando la ausencia de interlocutor. Son acotaciones que en muchos casos sustituyen o equivalen a la invocación directa de los personajes, forman parte del texto en Alfieri y en el traductor se convierten en paratexto. Son las más abundantes y están referidas a los personajes receptores. En raras ocasiones están ampliadas con una indicación de la actitud del hablante⁶².

⁶² *Mostrando a Antígona (51); a las dos (52); a Argía con ironía (52): señalando a Antígona; a Creonte; a los soldados; a Antígona (55); al que manda las guardias (79); a las guardias, a Antígona y a Eurimedonte (71); a las guardias y señalando a Argía (78); a sus partidarios (81).*

2.- Indican movimiento. Distribuidas en el texto o fuera del texto. En italiano no se da ninguna explicación. En el acto primero, final de la primera escena, allí donde Alfieri expresa directamente la retirada de Argía: *mi asconderò*, el traductor hace un giro lingüístico con una expresión nada afortunada que probablemente se debe a la exigencia del endecasílabo: *evítese más pronto su presencia*, acompañado de una acotación a pie de página que recoge la información del movimiento que realiza: *se esconde* (39). Pero apenas está terminando la escena segunda cuando nos está dando ya otra indicación del movimiento y los cambios: *Argía ha salido del sitio en que se escondía y ha dado algunos pasos hacia Antígona como para reconocerla* (40). Obviamente la extensión de la acotación aconseja al traductor situarla al pie de página.

Acto tercero. En el momento en que Creonte hace llamar a las dos mujeres a su presencia, con un vocativo dirigido a los soldados, se incorpora una nueva acotación para indicar el movimiento de salida de los mismos: *van a buscarla algunos de los soldados* (60).

Las últimas intervenciones de la escena tercera tienen mucho movimiento dramático y por lo tanto el diálogo está elaborado a base de réplicas muy breves y frases entrecortadas. El traductor, a diferencia de Alfieri, incorpora unas acotaciones que describen esos rápidos movimientos. En algún caso la acotación sería más necesaria en italiano que en español, por ejemplo en la poco definida pregunta *¿che far vuoi tu?* traducida por *¿adónde corres?*, dado que en español la acotación resulta redundante con la traducción de la misma pregunta (*saliendo precipitado*) (66).

El acto quinto es el que se resiente de más cambios: *Conducida por las guardias* (75), *Yendo a salir de la escena* (80), *Sus amigos le llevan pausadamente cerca de Antígona y expira* (81) que es la fiel

traducción de *Viene lentamente trascinato da' suoi seguaci verso il corpo di Antigone* (272).

3.- Se trata de indicaciones paralingüísticas que precisa la entonación. Una acotación referida a Antígona: *inquieta y agitada* (42) que en el texto de Alfieri está expresada con un verbo incluido en el texto (*tremare*) y otras, hasta 5 veces, dedicadas al tono irónico con que habla Creonte: *con afectada admiración* (50); *reflexionando* (55); *con ironía* (62). El contenido es verdaderamente mordaz contra Antígona, fruto del despecho que le produce el rechazo que ella hace de su hijo. *Irónicamente* (79 y 80).

4.- Gestualidad. En total 9 acotaciones, de las que solamente hay una en el texto italiano aunque mucho más extensa que la del texto en español. El resto son incorporaciones del traductor. La primera es un aparte. Y es notable que la mayoría están protagonizadas por Emón quien esá dotado en varias de las acotaciones de un elemento de *atrezzo* que define la escena: la espada. Prácticamente todas están integradas en los actos cuarto y quinto.

(66) *En breve me verás, sí, te lo afirma mi amor, por este acero (desnuda el acero)*

(67) *Desnudando el acero*

(70) *Poniendo la mano en su espada*

Emón es quien representa el momento más dramático, en el último acto, suicidándose ante el espectador como un acto de venganza contra su padre por la muerte de Antígona.

Hay un caso singular de desdoblamiento de una extesa acotación alfieriana,

(271) *si avventa al padre col brando, ma istantaneamente lo ritorce in se stesso, e cade trafitto,*

que el traductor resuelve en varios momentos (80), unos incorporados al diálogo y otros a la acotación:

Padre mio

*sois, de otro modo en vos (haciendo ademán de pasarle) con este acero
mas no...mas bien....yo muera (se mata).*

5.- Describen la situación. En el mismo acto, hay numerosas acotaciones en las que esta se nos describe de las que solamente tres tiene corresponden a traducción del original

(75) *Conducida por los guardias*

(260) *Tra guardie*

(75) *Entre guardias*

(260) *Tra guardie*

(78) *A las guardias señalando a Argía*

(78) *Después de una corta pausa prosigue*

(78) *Habla al oído al que manda las guardias*

(265) *Gli favella alcune parole
all'orecchio*

(79) *Partidarios de Emón armados*

(79) *Se oye gran ruido de armas y de gente*

(81) *A sus partidarios*

(80) *Yendo a salir de la escena*

Más interesante es el caso de las tres últimas que vamos a recoger, también presentes en Alfieri aunque son mucho más extensas en español que en italiano y con gran cantidad de información. Si las acotaciones representan el espacio que puede utilizar el dramaturgo para mostrar su actitud ante el universo representado y su visión del mismo, Santibáñez lo aprovecha sobradamente, al contrario que Alfieri que se mantiene en una actitud clasicista en este aspecto. En el traductor es una declaración de su percepción del mundo dramático enriquecido con aportaciones personales, componente trágico que el pudor de la tragedia clásica había ocultado a los espectadores. Se

acerca a lo que será el tremendismo del romanticismo simplemente a través de dos palabras incorporadas al español: *degollada* y *expira*.

(270) *S'apre la scena, e si vede il corpo di Antigone*

(80) *Se abre el fondo de la escena y se descubre Antígona degollada y cercada de soldados*

(272) *Viene lentamente strascinato da' suoi suguaci verso il corpo di Antigone*

(81) *Sus amigos le llevan pausadamente cerca de Antígona y expira*

Pero sin duda más llamativa resulta la última acotación. Ante la vista del hijo muerto, vuelve a describirnos los hechos. Si Alfieri desarrolla una acotación muy larga, fuera de lo habitual, el traductor la enriquece con abundancia de datos, incluida la terrorífica visión de Antígona, dando lugar a lo que resulta ser un auténtico final de tragedia:

(273) *Si copre il volto, e rimane immobile, finchè Emone sia quasi affatto fuori della vista degli spettatori*

(81) *Cae el telón que dejaba ver a Antígona, retiran el cuerpo de Emón de la escena, y Creonte se cubre el rostro y queda como inmóvil hasta que está fuera de la vista.*

Tras realizar el estudio del manuscrito desde un punto de vista descriptivo y externo, creemos posible ahodar en los mecanismos de la traducción⁶³. Y no solo porque examinaremos en los capítulos siguientes otras traducciones de Santibáñez, lo que nos permitirá ampliar el campo de observación. Hay que tener en cuenta que, de todos los traductores de nuestro *corpus*, es Santibáñez quien,

⁶³ Lafarga se pregunta, y deja en el aire la respuesta, hasta qué punto había unos criterios generales sobre el "método" (Lafarga 1999:14). "¿Existieron en la España del siglo XVIII una línea o unas líneas bien definidas de pensamiento sobre la traducción?"

paralelamente a su labor traductora, nos ha dejado mayor cantidad de reflexiones sobre el difícil arte de verter una obra literaria de una lengua a otra⁶⁴. Ya hemos mencionado al respecto las tomas de posición de Bretón de los Herreros, pero las suyas eran manifestaciones públicas sobre el reconocimiento de esa labor, considerada con el pragmatismo de un hombre de teatro, mientras en el caso de Santibáñez se alcanza un nivel de reflexión teórica heredero, sin duda, de la vocación científica, curiosa e investigadora del siglo XVIII, una preocupación que se extiende a una parcela del conocimiento como es la actividad literaria desde el punto de vista de la creación y de la traducción. Esta actividad frenética ocupa, sobre todo, los dos últimos tercios del siglo XVIII, y el primero del XIX.

La dificultad que supone adaptar literalmente los contenidos de un texto cuyos problemas se tiende a resolver con estos procedimientos nos lleva a considerar que en el proceso de una traducción la tendencia natural es la expansión, como podemos constatar en Santibáñez, y como hemos visto y veremos en los otros traductores, en el aumento del número de versos con la intención de subsanar las posibles inadecuaciones lingüísticas, giros literarios, modismos, metáforas y cualquier expresión que no tenga una

No me atrevería a afirmarlo rotundamente. Lo que sí existió fue una enorme preocupación por la traducción y hasta un debate sobre la traducción a lo largo del siglo, concentrado, con todo, en el último tercio del mismo". (Lafarga 1999:14). Lo que sí sabemos, con seguridad, es que una gran mayoría de los traductores dejó escrito, a modo de *captatio benevolentiae*, su propio concepto y teoría de la traducción porque en la base de toda actividad traductora estaba el modo en que tenían que enfrentarse a un texto escrito en una lengua ajena, la lengua original. García Garrosa (2004) recoge una selección muy cuidada de textos, de numerosos autores, sobre la propia actividad traductora. Entre ellos incluye bajo el nombre de Antonio de Saviñón un "texto sin título" procedente de la BRAE que pertenece al traductor de nuestra *Antígona*, Ángel de Santibáñez.

⁶⁴ Véase Anexo 4.

correlación exacta en la lengua receptora. La tendencia de nuestro traductor es la de respetar el sentido del texto original preocupándose especialmente por mantener la “naturalidad” del mismo en la lengua receptora⁶⁵. Y así reflexiona en su tratado sobre la búsqueda del equilibrio: “si el traductor se aleja demasiado del original no hace una traducción, sino una imitación, si por el contrario se atiene demasiado servilmente a la letra, hace una mera versión, y todos saben que no es lo mismo que una traducción” (4r). El resultado es una mayor extensión en todos los actos⁶⁶ de modo que mientras Alfieri ha desarrollado la tragedia en 1281 versos, Santibáñez lo ha hecho en 1579; resulta, por tanto, un aumento total de 298 versos. Podríamos decir que es el equivalente al desarrollo de un acto entero.

Respecto a la métrica, Santibáñez nos presenta unas reflexiones en su “tratado” sobre la traducción:

He empleado para esta traducción el verso endecasílabo y en asonante por ser este el método ya generalmente adoptado en la poesía castellana para esta especie de composiciones de preferencia al verso suelto o libre aunque alguna vez suele también emplearse. Acaso se encontrarán algunos versos que carezcan de total corrección en punto a su dulzura o armonía porque confieso que en algunos pasajes, después de haber luchado conmigo mismo, he preferido dejar correr alguna mayor

⁶⁵ Para conseguir esa sensación de lengua natural, Esteban Torre (Torre 1994:121) reconoce una serie de procedimientos como la trasposición, modulación, equivalencia, adaptación, amplificación, explicitación, omisión y compensación. Algunos de ellos son utilizados por nuestro traductor y, en definitiva, son los rasgos que analizaremos.

⁶⁶ Acto I 325 vv. (68); Acto II, 320 vv. (49); Acto III, 404 vv. (66); Acto IV, 312 vv. (73); Acto V, 218 vv. (42). La diferencia del número de versos respecto a Alfieri viene indicada, entre paréntesis, detrás del número de versos del texto de Santibáñez.

dureza siempre que la idea del autor estuviese bien representada; pareciéndome que en semejante caso debía sacrificarse lo accesorio a lo esencial. (5v)

Al conocer los criterios en que se fundamentaba, podemos decir que, siguiendo sus propias palabras, hace un uso generalizado del endecasílabo con rima asonante constante y alterna en los versos pares. Esta rima va cambiando en cada acto y así vemos en el primero la rima en e-a, en el segundo acto pasa a utilizar la rima a-o, el tercero la hace en i-a. En este caso se sirve en numerosas ocasiones de palabras acabadas en el hiato –ía y de formas verbales. Empieza el acto con la rima decías / diga /debía. Es verdad que resulta forzada y poco elegante no solo por la repetición del verbo sino por el uso repetido (y frecuente a lo largo del acto) de la 2ª y 3ª persona. A medida que avanza, va ganando en corrección literaria. En el cuarto acto la rima es en e-o y en el quinto acto: i-o. En este acto algunas de las palabras usadas para la rima, que empieza con *martirio* (3) y acaba con *suplicio*, se repiten y si no las mismas palabras, sí los mismos conceptos. Es el acto de la resolución de la tragedia: el dolor, la impiedad, el suplicio, la muerte, la iniquidad, la furia y la venganza que se resuelve en la muerte de los protagonistas frente al heroísmo de la hija de Edipo.

Esta elaboración del endecasílabo contrasta con el endecasílabo del original que carece generalmente de rima. La perfección a la que llega Alfieri en la elaboración del verso trágico es producto de un detenido estudio de Séneca, Virgilio, Ossian con el que pretende evitar la heredada sensación de cantinela que le producían tanto el endecasílabo italiano, regido siempre por la monotonía de acentos y la rigidez de su estructura como la tendencia a la consonancia de los versos pareados del francés, lengua en la que empieza a escribir

Alfieri. A partir del endecasílabo blanco (considerado, de todas formas, más cercano al habla en prosa, pero siempre más adecuado que la prosa para la tragedia), Alfieri tendrá que buscar los elementos adecuados, *una giacitura de parole, un rompere sempre variato di suono, un fraseggiare di brevità e di forza, che venissero a distinguere assolutamente il verso sciolto trágico da ogni altro verso sciolto e rimato sì epico che lirico.* (Alfieri 1987: 222) Y a la estructura del verso trágico llegará a través de la ruptura de la sintaxis, elisión de palabras, elipsis, antítesis e interrupciones, *non comune collocazione delle parole*, y alternando la colocación de la cesura ilimitadamente producirá una armonía variada. La cesura así adquirirá un valor no tanto por su función melódica sino como uno de los instrumentos más notables para conseguir el discurso del *dialogo d'azione*.

En España también se trabaja en la búsqueda del verso, endecasílabo, más adecuado para la tragedia y nuestro traductor partirá de un debate que arranca del teatro del siglo XVIII. Sempere Guarinos (Sempere 1785: 22) al incluir a José Cadalso en su *Biblioteca* alababa el buen uso que hace el autor del endecasílabo pareado al modo de los franceses, que utilizaba como modelo. Esta alabanza es rebatida por Napoli Signorelli como flojo argumento de autoridad, habida cuenta de que la lengua francesa no contaba, como la italiana y la inglesa, con el verso suelto. Napoli Signorelli incluso llega a decir *che gli spagnoli hanno di più un endecasillabo coll' assonante ottimo per la scena nazionale.* (Napoli Signorelli 1790:14). En esta misma línea se mantiene la defensa que hace Eximeno (Eximeno 1796:194) al hablar del endecasílabo español

Otra de las innovaciones útiles que hicieron los españoles en el teatro, fue desterrar la rima rigurosa, cuya barbarie no podrán desconocer sino los que tengan oídos bátavos: pero tomaron un

medio prudente para no ofender a los oídos acostumbrados al sonsonete pesado de la rima, adoptando la asonancia, que consiste en la semejanza de las vocales con diferentes consonantes como por ejemplo, letra, mesa; y aun esta asonancia solamente se halla entre el verso segundo y cuarto de la copla, quedando los otros dos sin concertar entre sí ni con los otros. Esta invención y el haber adoptado el verso octosílabo para la comedia como más propio para el estilo sencillo, dejando el endecasílabo para la tragedia, prueba que los españoles tienen una organización más delicada que ninguna otra nación de Europa. Los franceses e italianos se ven precisados a escribir sus comedias en el mismo metro que las tragedias; y los que han conocido lo absurdo de esta práctica, han tenido por menor inconveniente escribirlas en prosa, pudiendo haber adoptado el prudente medio de los españoles. (Vol III, pág. 194-195).

Y esta es la orientación que sigue Santibáñez quien se esmera, además, en variar a lo largo de los cinco actos, cinco combinaciones diferentes haciendo alarde de un gran virtuosismo.

Como hemos señalado anteriormente, la tendencia de nuestro traductor es la de respetar el sentido del texto original preocupándose, especialmente, por mantener en la lengua receptora la “naturalidad” que posee. Obviamente va a encontrar dificultades y las primeras con las que se enfrenta son las lexicales a causa del cruce, por la semejanza fonética, entre palabras, con resultados como los producidos en la traducción de (213/51)

*Iniquo re, sappi il mio nome;
Godine, esulta...*

*oye mi nombre, y goza, vil tirano
e insúltame*

Un poco más adelante, otro falso amigo, le lleva a una traducción errónea (220/55)

Avanza

*Della per loro intorbidata notte
Alquanto ancora.*

Pues avanzando

van las tinieblas de la noche.

Avanzare tiene dos acepciones en italiano. Una, ir adelante avanzar, como en castellano. Pero un segundo significado es tener sobreabundantemente, quedar, sobrar y este es el significado que parece querer dar a sus palabras Alfieri si consideramos, y no podemos obviarlo, el indefinido *alquanto*: una cierta cantidad. Así que no es que la noche avance sino que aún queda algo de noche por delante. Lo mismo sucede en (250) *Trammi di vita*, / *Trammi* que está traducido por *trama contra mi vida* (70). Proponemos un último ejemplo en la traducción de (246) *L'aure di pace* (vientos, aires de paz) / *la Aurora de la Paz* (68) En este caso sí se trata de creación propia, pero sugerida por la semejanza de los términos, falsos amigos.

En el mismo ámbito lexical vemos en el traductor la impronta de un hombre culto que mantiene términos habitualmente no utilizados en el español del XIX pero que le dan un sesgo muy particular, así *vindicta* es utilizado en lugar del vulgar y cotidiano, *venganza*: *Deste modo de Creonte feroz habrás vindicta* (65) o *Sombras inultas* (71), cultismos, curiosamente, siempre relacionados con la venganza. Raramente aparece en el texto algún galicismo, probablemente debido al control al que se sometió como deja constancia en su texto sobre las traducciones: "Al concluir estas observaciones debo solamente añadir que si se hubiese escapado a mi vigilancia alguna palabra o frase menos propia del idioma castellano y que pueda ser tachada de galicismo reclamo la indulgencia del público...." (6v) y en los que podía

haber incurrido por los muchos años que se “halla ausente de su patria”.

Otros términos resultan más modernos e incorporados a la lengua literaria a través de movimientos filosóficos coetáneos como el sensismo⁶⁷, época de la literatura lacrimógena y de la novela francesa rousseauiana, o como resultado de la proximidad del movimiento romántico como es el caso de la palabra *sensibilidad*, que no tiene cabida en el léxico alfieriano pero sí en un exiliado español. *Tu noble pecho, tu sensibilidad y tu ternura* (42), el concepto resulta muy ajustado a las ideas expresadas por Alfieri a través de otra fórmula menos “blanda”: *I modi, l'indole, il core* (195), entendida como una virtud amable que hace a los hombres virtuosos, complacientes y generosos con sus semejantes. Otro ejemplo (190) *Qui seco a pianger vengo.../ Juntas nuestras sensibles almas llanto viertan...*(39). El sentido que adquiere la sensibilidad es el que ya habían adoptado algunos neoclásicos como Jovellanos, descargada de connotación sensual que los franceses pretenden ver controlada por la bondad natural del hombre.

A pesar de sus advertencias⁶⁸, hemos encontrado algunas formas verbales arcaicas que afectan bien al uso gramatical, bien al valor semántico. Utiliza en algunas ocasiones formas verbales caídas en desuso en la época como el verbo haber con valor de tener (63)

⁶⁷ Con ese término se designa, además de una teoría, una escuela, cuyo principal representante es Condillac y que estuvo de moda durante la Ilustración, justo la época de producción de Alfieri y de estudios de Santibáñez.

⁶⁸ “El lector no encontrará en mi traducción frecuente uso de voces anticuadas; he empleado en eso una debida moderación y he tenido presente los consejos que da en este particular nuestro Don Ignacio de Luzán en su Poética. [...] pero el remodelar y usar con discreción y oportunamente algunos términos o modos de hablar antiguos, suaves, concisos y enérgicos, no solo no será vicio sino virtud”. (6r)

¿Por qué habéis dos almas?, o el verbo tener con el valor de detener: *el amor filial tubo mi diestra* (44) o el uso indistinto de los verbos *recordar* y *acordar*: *La dulce prenda te acordará la siempre amada imagen* (45)

Así mismo resulta ya arcaico, en su época, el uso del pronombre átono enclítico con la forma del indefinido (*parecióme, obligóme*) o la anteposición con el imperativo (*te lleva*).

Estos ligeros errores no nos impiden considerar que el texto está bien traducido con rigor y exactitud, muy bien entendido e interpretado, lo que no quiere decir que a veces no se aleje del original; distancia que puede ser debida a la dificultad que ha encontrado en determinados pasajes, en raras y puntuales ocasiones. O bien porque haya pretendido darle una interpretación personal cuya consecuencia es la huella de su propia experiencia y vida, evidenciada y comentada a través del análisis que estamos desarrollando.

Interpretaciones erróneas debidas a causa gramatical se producen en el caso de (194 / 41)

Antigone

*Grato al mio cor fora la storia udirne
Quanto il narrarla, a te. Ma non è il tempo
Or che un fratello io piango.*

Antígona

*De donde nazca oír grato me fuera
quanto decirte la ocasión del mío,
mas no es justo que en ello el tiempo pierda
hoi que lloro la muerte de un hermano.*

El *narrarla*, según el original, sería también grato a Argía, no grato a Antígona contar la suya.

Como errónea es la interpretación de estos versos por razones léxicas (248) / 69)

Emone

*Il trono iniquo por ti fa in non cale
Di re, di padre, d'uomo, ogni piú sacro
Dovere omai: ma, piú tu il credi immoto
Piú crolla il trono sotto al rio tuo piede.*

Emón

*Por ese cetro
que lleváis sin razón, atropellastei
de Rey, de Padre, de hombre los derechos;
Pero quanto más sólido os parece
más veo ya que en trozos viene al suelo.*

En este caso el error es aún más grave (además del falso amigo *por*, apócope del infinitivo *porre* traducido como preposición *por*) porque se trata de un pasaje importante al que ha imprimido un sentido absolutamente contrario. Los sagrados deberes (menospreciados) los ha convertido en derechos (atropellados) y en lugar de hablar de los deberes del rey, del padre y del hombre habla de los derechos atropellados probablemente referidos a Edipo (rey, padre, hombre) Pero esto no es lo que Alfieri quiere evidenciar. Lo más importante, de lo que acusa Emón al padre, en este caso, es de que ha abandonado sus obligaciones.

Ocasionalmente tenemos una pérdida de valores concretos significativos que son necesarios y adecuados al carácter del personaje y es en la traducción de (225) *pietosa vergine* por (57) *Antígona*.

Es importante matizar el rasgo de mujer piadosa como conviene a un personaje que ofrece su vida para cumplir con la ley sagrada de dar paz al muerto y el concepto de virginidad como propio de una mujer entregada a lo sagrado. Probablemente el traductor ha evitado utilizar la traducción castellana más inmediata, *doncella*, que nos aleja del sentido clásico que posee la palabra italiana y lo hace retroceder a la Edad Media dotándole de un sabor medieval en el que perdería gran parte de su sentido. Podemos considerarlo un recurso acertado que

evita la pérdida de *color* y época del texto. Otros momentos en los que trata de evitar las resonancias medievales:

(211) *Quale han delitto queste donzelle?* (50) *¿Cuál es de estas jóvenes el crimen?*

(229) *Vergin regal* (59) *joven princesa*

(270) *Regal donzella* (57) *Augusta princesa*⁶⁹

En el ámbito de las frases hechas o modismos, que requieren un acercamiento a la lengua cotidiana más que a la literaria, pierde fuerza esta solución (207): *E di Fortuna il crine forte afferrare* al intentar traducirla casi literalmente *Y de fijar cuidemos la Fortuna* (48). Jugando con la misma palabra no parece una afortunada traducción, pues pierde la fuerza de frase acuñada y propia del imaginario colectivo como lo es en italiano atestada en otras obras literarias desde el siglo XVIII como las óperas *Agrippina*, con libreto de Vincenzo Grimaldi: (*La tua fortuna prender potrei pel crine*), *El sueño de Escipión* con texto de Metastasio (dice la Fortuna: *ti porgo il crine*) o en la comedia de Goldoni *La donna forte* (*Della fortuna, amico, deesi afferrare il crine*). Lo más correcto habría sido sustituir la expresión italiana por otra del mismo tipo y semejante significado en español.

⁶⁹ Curiosamente, los tres traductores de *Antigone* han encontrado el mismo tipo de dificultad a la hora de traducir estas secuencias, como ya vimos en su momento; aunque el anónimo de Barcelona, que consideramos el más antiguo, se acerca un poco más a Alfieri.

Barc.: *Virgen piadosa* (25) Bretón: *Ya la ciudad por la noble Antígona / en compasivas lágrimas se baña* (18)

Barc.: *Una doncella / que de perder a un mismo tiempo acaba* (28) Bretón: *Real deidad a quien la muerte insane* (20)

Barc.: *Antígona, que Tebas amar debe...* (56) Bretón: *A la grandeza real gloria de Tebas / a la adorable Antígona salvemos* (35).

En el caso de (253) *Il tutto è nulla / No importa lo demás* (72) se produce, también, un desajuste en la traducción. Como se nos advierte más adelante, el tirano es el que sufre más atterradoramente porque su poder depende de la conformación del pueblo y por lo tanto debe acallar sus temores del modo que sea, aunque los medios sean implacables contra los súbditos. Todos los frentes a los que tiene que atender Creonte, van siendo minimizados porque para cada uno tiene una solución, de tal manera que la conclusión es que todo se reduce a nada porque todos los demás son *nada*. Pero el traductor lo que minimiza es lo que hay alrededor de los conflictos, fuera de los problemas centrales. Amén de anular la oposición *tutto / nulla*, que constituye una de las manifestaciones más típicas del radicalismo alfieriano⁷⁰.

Tras detectar estos raros casos de alteración del sentido propio del original, pasamos a analizar detenidamente la delicada cuestión de cómo funcionan los mecanismos de la traducción en el caso de esta tragedia, atendiendo principalmente a los criterios fundamentales, puesto que “La traducción de un texto supone una serie de pérdidas o de ganancias semánticas respecto de la lengua original que deben ser compensadas mediante algún procedimiento” entre los que Vázquez-Ayora incluye “la amplificación y la explicitación como formas de expansión analítica y la omisión como forma de reducción sintética” (cit. en Torre: 1994, 134). En nuestro caso el traductor corre el riesgo de traducir “en exceso” incorporando elementos innecesarios que bien pueden estar al servicio de una mayor clarificación o simplemente de

⁷⁰ En la obra *Della tirannide* y en otras que constituyen un compendio del pensamiento político de Alfieri, manifiesta esta dualidad aplicada a la figura del tirano frente a todos los demás (plebe, pueblo): *egli solo era il tutto, e gli altri il nulla*. (El *tutto* como el poder ilimitado del tirano) (Rando 2011: 25).

una idiosincrasia personal o, por el contrario, producir pérdidas de significado o ambigüedad en el mismo. Pero también es capaz de traducir libremente sin que se sienta afectado el sentido porque hay numerosos pasajes en que lo hace de una manera ajustada y correcta. En la mayoría de los casos la amplificación se debe al gusto literario personal de Santibáñez.

En esta traducción libre, que conserva el sentido del italiano, se reúnen muchos de los rasgos destacados de la manera de escribir del traductor. Fundamentalmente rasgos literarios: abundancia de adjetivación, estructuras binarias, exclamaciones y expresiones de tendencia prerromántica (225/6 / 57)

<i>Prole di re, donne, ne andranno a morte</i>	<i>Dos míseras! ¡Qué horror! En quienes gira</i>
<i>Perché al fratello, ed al marito, hann'arso</i>	<i>sangre Real, una hermana desolada,</i>
<i>Dovuto rogo?</i>	<i>una esposa anhelante y dolorida,</i>
	<i>mueren porque al hermano y al esposo</i>
	<i>lograron levantar honrosa pira!</i>

En la ampliación puede, también, anticipar información callada aún por el autor

(226) *Dell' altra poco rileva; ancor nol so. (57) (No lo sé aún) será tal vez que viva.*

Aunque en ocasiones la pretendida clarificación pudiera ser innecesaria porque se utiliza para explicar lo que está implícito como en el caso que apuntamos:

(191) *Queta è la reggia; oscura la notte*

(39) *Todo en silencio yace; el negro velo / de obscura noche sirve a mis ideas.*

Bien es verdad que hay versos de gran equilibrio en los que llaman la atención las amplificaciones por el contraste con el texto original. En su intensa búsqueda por la concentración, Alfieri logra unos versos enormemente sugestivos, con las palabras justas pero cargadas de intenciones; lo que contrasta con la verbosidad del traductor, que parece que debe dejar constancia de todo, que debe interpretar para el lector/espectador todo lo sugerido, evitando de este modo las malas interpretaciones como en

(260) *ma, alla fedel compagna / Neppur l'ultimo addio....!*

(75) *mas deberme alexar sin haber visto / mi amiga fiel? ¡Sin que el adiós postrero / pueda decirla!*

Pero no ocurre siempre. En ocasiones, quizá debido a que la lectura continuada y atenta de Alfieri le haya dotado de la capacidad de sintetizar, de ser conciso como el maestro, en lugar de extenderse lo que hace es omitir algún verso sin que el texto pierda emoción o sentido sino que, al contrario, puede despertar más expectativas.

(225)*Vani i miei preghi adunque?* (57) *¿En vano pues he suplicado?*
Il mio sperar di tua pietade?

(261) *Carche hai le man di ferro?* (75) *Tu, en cadenas!*

En este caso, la supresión de elementos lingüísticos se compensaría en la la puesta en escena con los elementos paraverbales y visuales que completarían el mensaje.

Como no siempre le es posible al traductor reproducir con absoluta fidelidad lingüística, desde la lengua original, tiene que echar mano de alternativas que le permitan acercarse al sentido profundo. En otras ocasiones procede con el ánimo de ser original y sentirse

creador, o bien adaptar el sentido a la idiosincrasia de la lengua receptora. El resultado final es la utilización de distintos procedimientos que producen cambios gramaticales de distinto tipo⁷¹.

Frente al verso más partido de Alfieri, tan difícil de trasladar, el traductor encuentra, no sin dificultad y tras un afanoso esfuerzo, trabajo y correcciones, ese típico *rompere sempre variato di suono, un fraseggiare di brevità e di forza*, y sin abusar de vocablos raros ni rebuscados epítetos consigue en español un lenguaje trágico que no pierde la naturaleza en el diálogo. Para ello utilizará otros mecanismos que, intentando acercarse al trágico, le permitan crear un diálogo dramático apto para la representación y acorde con el nuevo romanticismo. Fundamentalmente los mecanismos de que se sirve son el vocativo en el orden sintáctico y el adjetivo en el lexical.

El uso de vocativos, más frecuente en la traducción que en el original, creemos que entra en el ámbito de la finalidad representativa de la traducción, pues estas formas invitan a una mayor gestualidad favoreciendo una sintaxis más aparatosa, más “dramática” con

⁷¹ A este mecanismo de cambio gramatical es a lo que llama Esteban Torre *transposición*, *transponer el contenido semántico de una clase gramatical a otra*. Mientras que los cambios en las categorías del pensamiento los clasifica como *modulación*. Únicamente con afán descriptivo, reproducimos algunos de los mecanismos detectados: Cambio de determinada categoría gramatical por otra distinta (verbo por sust., sust. por verbo, adjetivo por verbo) (195) *Appena / ti udia parlar, di Polinice il suono / pareame udire* (41) *apenas escuché tu lenguaje parecióme / que de mi Polinice la voz era;* (199) *Edipo misero! far noto / non oserà il suo nome;* (44) *Infeliz! De qué manera / se atreverá a nombrarse;* (238) *ad infelice vita, / ma vita pur, restano Edipo, Argia / e il pargoletto suo;* (64) *vive, aunque infeliz, Edipo aún;* (254) *lo scerno la pietà, l'amore, / dall' interesse che di lor si vela.* (72) *Sé muy bien distinguir debidamente / la piedad, el amor, el tierno afecto / del interés que a veces se disfraza / con el velo de iguales sentimientos.* Conversión de un verbo en una oración completa con el mismo sentido (Un único verbo en italiano expandido con otros complementos u oraciones) puede suponer un cambio de categoría: (190) *abbracciarla*, (39) *estrecharla entre mis brazos;* (190) *Mi asconderò* (39) *evítese más pronto su presencia.* Oración nominal versus oración de predicado verbal (191) *Oscura la notte* (39) *el negro velo de oscura noche sirve a mis ideas.*

frecuentes oraciones nominales, oraciones inacabadas, suspensiones, exclamaciones retóricas. Esto da lugar a una retórica de tono romántico que contribuye a dar expresión más exagerada a los sentimientos en contraste con la contención alfieriana. El traductor incorpora vocativos donde no los hay en italiano y así mismo exclamaciones, imprecaciones y expresiones dramáticamente efusivas. En todos los ejemplos que hemos entresacado, salvo en un caso, no existe alternativa en el original:

(190); (39) *¡Ay esposo!*

(194); (41) *Cielo!*

(195); (42) *¡Ay!*

(196); (42) *¡Ay, mísera!*

(197); (43) *¡Amado esposo mío!*

(260); (75) *¡Rigor impío!*

(261) *Qual odo io voce di pianto?; (75) ¡Dioses! ¿Qué suspiros oigo?*

(268); (79) *¡Señor!*

(271); (80) *¡Oh monstruo!*

Respecto a la adjetivación, recordemos las palabras de Baquero Goyanes sobre el uso del adjetivo, “Es la adjetivación lo que mejor revela la temperatura cordial, afectiva de un texto y de un estilo” (Baquero Goyanes 1950: 728). El traductor vive en Francia cuando produce todo este *corpus* literario y allí está ya el romanticismo en plena ebullición; de ahí su necesidad de extenderse frente a la “sequedad” estilística de Alfieri. Por esto es frecuente encontrar oxímoron, paralelismo, paráfrasis entre las fórmulas a las que recurre. Pero sobre todo lo más relevante y lo que da el perfil del gusto de Santibáñez, es el uso del adjetivo. Y el mismo Baquero Goyanes nos matiza, “Conviene bien a la ardiente expresión romántica el que ésta sea rica en adjetivos”.

El esfuerzo lingüístico de Alfieri se centra en la construcción de un diálogo de acción, dando preeminencia a la acción sobre la narración. Esto le lleva a pulir y suprimir todos aquellos elementos que le distraigan de su objetivo tal como los participios presentes, las oraciones subordinadas, los participios pasados que convierte en construcción de pasivas, en su abolición de estructuras descriptivas y narrativas. En esta situación nos atreveríamos a sugerir, que la limitación del adjetivo en Alfieri es una opción coherente e intencionada, no considerada ni imitada por el prolijo traductor. Pero la abundancia de los adjetivos no es lo único que nos interesa, sino que a través de ellos podemos reconocer circunstancias y sentimientos cuando se habla de los personajes caracterizados con un adjetivo que determina su personalidad como medio de identificación.

Para dar razón de ello la primera intervención de Argía nos ilustra de un modo claro al producirnos una impresión general que será la de toda la traducción, la de una obra impregnada de aromas románticos. ¿No son estos adjetivos propios del lenguaje del posterior (en España) drama romántico? Argía se dirige a sí misma aplicándose un adjetivo inexistente en el original: *infeliz*. Debe coger fuerzas para poder seguir su *anhelante* pecho, que tampoco existe en el original. En estos 6 primeros versos ha incluido dos adjetivos que no solamente no aparecen en el original sino que matizan un tono sentimental nuevo.

Nuevos adjetivos con significados distintos a los del texto en lengua original vienen a completar la visión de los hechos: La *infame* diestra del *vil* hermano dio muerte a su esposo y la sombra *fiera* del esposo vaga en torno a las murallas, sustituyen al *traditor fratello* y la *squallid' ombra*. Ni en un caso ni en otro el significado italiano queda reflejado en la traducción sino que en algún caso hasta se aleja del

sentido como es el caso de *squallida* (triste, vagante, desolada, abandonada) frente a *fiera* definido en el diccionario de la RAE como duro, agreste, intratable, horroroso o terrible.

A fin de sistematizar, organizamos las referencias a los adjetivos del texto, considerando que se desenvuelve en dos tendencias: una línea tremendista, que pone de relieve los aspectos más crudos de la vida real, frente a otra en la que domina el patetismo tendente a conmover el ánimo infundiéndolo y desarrollando afectos vehementes, y, en particular, dolor, tristeza o melancolía.

Patetismo

Argía! / Infeliz Argía

----- / *injusto rigor*

lui / Adorado hermano

----- / *Princesa desdichada*

l'ombre / tristes sombras lastimeras

Pianger / Amargo llanto

Desire / ferviente anhelo

----- / *Lágrimas tiernas*

Tremendismo

----- / *Infame diestra*

Terrore / Insólito terror

Notte / Noche tremenda

Fiere / Fieras voraces

Orrenda morte / Funesta y merecida muerte

Due fratelli / dos hermanos crueles, rencorosos

Rre tiranno / Rey iniquo, tirano cruel

Horroroso, insano, sedicioso, horrendo, cruel, rencoroso, amargo....son otros de los muchos adjetivos incorporados al texto, allí donde en su lugar, en el original, faltan. La tragedia traducida adquiere un aire novedoso y las modificaciones observadas contribuyen a una caracterización muy personal del texto.

4.3 Conclusiones

La primera apreciación que debemos hacer es la de considerar a nuestro traductor como un hombre interesado en esta actividad e implicado en ella hasta sus últimas consecuencias.

Entre los múltiples y variados escritos que contiene el Legajo 312 de la RAE está recogido una *Advertencia del traductor* que podemos interpretar como un manifiesto, una teoría de la traducción escrita para utilidad propia pues tiene la finalidad, como tantísimos textos que se escribieron en el siglo XVIII y XIX, de exculparse por su torpeza y captar la benevolencia del lector. Sigue el mismo protocolo (incapacidad, disculpas, apelación, elogio del original y benevolencia). Pero hay algo que llama la atención sobre todos los demás y es el detenimiento, precisión, interés y rigor con que lo escribe. Se complace en recopilar las ideas que sobre el ejercicio de la traducción han desarrollado los grandes traductores de su época, sobre todo franceses, pues es en Francia donde trabaja, crea y traduce y cuya lengua domina. Así que no escatima los elogios y las enseñanzas que de ellos ha obtenido. Inmaculada Urzainqui, que escribe sobre la influencia de los teóricos extranjeros en la poética teatral española del siglo XVIII, afirma que “En todo el Epistolario de Moratín (y aludo a este autor-crítico por su condición emblemática de espíritu reformista), cuidadosamente editado por René Andioc, sólo se encuentra una mención a Boileau, y ninguna a Batteux, La Harpe, Sulzer, Marmontel o Algarotti”. (Urzainqui 1997: 20). Cuando estos críticos empiezan a ser considerados en España, Santibañez ya ha tenido la fortuna de conocerlos e incorporarlos a su propio patrimonio cultural. Así que en esta escuela y con tan magníficos maestros, el aprendizaje no ha sido vano.

Pero no es solamente su preocupación por la teoría, lo interesante de Santibáñez. Es su continuo trabajo en la traducción de obras del teatro francés e italiano lo que probablemente le ha capacitado para llegar a obtener unos resultados tan dignos. Dentro del conjunto de nuestros traductores es un caso particular.

El interés que ha puesto en la versificación, en el estilo, en la elaboración del diálogo y sobre todo en las completísimas acotaciones manifiesta su último objetivo de ser representado. No puede ser otra la intención inicial cuando son considerables no solo el número de ellas sino la abundancia de datos que aportan.

En este mismo sentido habría que interpretar el elevado número de aclaraciones propuestas con la finalidad de acercar el tema a unos espectadores posiblemente alejados de la cultura y la tragedia griega.

Se aproxima a algunos temas con cierto temor, suponemos por la censura, y respeto por evitar caer en ningún tipo de sospecha. Así establece una cierta distancia de modo que pueda evitar ser tachado de heterodoxo. No se atreve en momentos concretos, a achacar a los dioses la responsabilidad de condenar y castigar los actos impíos sino que lo atribuye al Cielo. Es verdad que sí usa la expresión / vocativo *dioses* en muchas ocasiones. Pero nunca personificando en ellos el castigo de los hombres. Más evidente es la tendencia a reordenar las relaciones de Antígona y Polinices en el marco de las relaciones fraternales para evitar malos entendidos.

Desde el punto de vista lingüístico, merece la pena hacer una observación en la oscilación que va del color que recuerda el teatro barroco, (determinadas palabras con significado antiguo, uso de la forma de respeto, formas lingüísticas arcaicas que él conoce bien porque estaría formado originariamente en este tipo de teatro) a

indudables rasgos prerrománticos, en el léxico sobre todo, en el uso de exclamaciones y vocativos, en el color sombrío del texto, en la adjetivación, aunque algunos de estos rasgos ya estaban presentes en Alfieri. Sin olvidar que pertenece a una generación neoclásica como lo demuestra, también, gran cantidad de su producción poética, conservada entre los manuscritos de la RAE ⁷².

Se trata, en definitiva, de una traducción bien pensada y elaborada que busca encontrar el punto justo entre la libertad y la fidelidad, que es uno de los asuntos que más le preocupó durante todo su trabajo: “Con efecto nada es más ni más raro que el lograr observar un justo medio entre la libertad que se permite a un traductor y la esclavitud a la que sujeta el texto” (2v).

La elección de esta tragedia parece intencionada desde el momento en que puede sentirse Santibáñez, como Edipo, un exiliado de su patria y sin esperanza de retorno por la decisión de un rey, tirano, que edita, abusando de su poder, un fatal Real Decreto (30 mayo 1814) que aborta sus expectativas de volver, como queda evidenciado en dos momentos del texto, en el que al vacío de modalidad adverbial en el original, nuestro traductor propone dos declaraciones personales que reflejan el dolor producido por un trato tan injusto como inhumano, un Edipo *alejado infamemente y vilmente de su patria*. Desprecio y humillación proyectados sobre sí mismo.

⁷² Entre los escritos recogidos en el manuscrito 265 de la RAE, hemos encontrado gran cantidad de textos poéticos (105 páginas). Unos, son traducciones de distintos poetas franceses, fábulas de Florian y La Fontaine, y otros (desde la página 63 a la 105) son poemas de creación personal. Entre estos hay anacreónticas, romances heroicos y *endecasílabos*, madrigales, odas, sonetos, canciones y élogos.

5 NUEVA LECTURA DE LA *SOFONISBA* ALFIERIANA A LA LUZ DE LA NUEVA AUTORÍA: LA TRADUCCIÓN DE SANTIBÁÑEZ

5.1 *El proceso creador del original. Un intento frustrado de su traducción al español*

Ofrecemos en primer lugar el contenido de esta tragedia para la que Alfieri se inspiró en el personaje como aparece en Tito Livio y, más aún, en su evocación en los *Trionfi* de Petrarca.

Sofonisba, hija de Asdrúbal, esposa de Sifax y antes prometida esposa de Masinisa, se encuentra prisionera en el campamento romano, al que ha llegado siguiendo a Masinisa tras la derrota de Sifax, a quien cree muerto en la batalla. Confía en que Masinisa, en ese momento amigo de Escipión, colaborador de los romanos y vencedor de Sifax, la salve de la ignominiosa situación en que se encuentra. Sin embargo encuentra con vida a su esposo, lo que dificulta su situación. Los dos hombres, buscando la felicidad de Sofonisba, deciden renunciar a ella. Masinisa prepara una huida en la noche para los esposos pero el honor de ambos no les permite aceptarla, y Sifax planea su suicidio para dejar libres a los amantes. Pero Sofonisba prefiere afrontar la muerte con Sifax, que se opone a ello. Decide suicidarse tomando una copa de veneno y apura la copa evitando por todos los medios que Masinisa la siga en su decisión, porque confía en que sea el liberador de su pueblo frente a los romanos.

El punto de partida, la fuente primera, es Tito Livio⁷³. La Historia de Roma relata la segunda guerra púnica, y recoge los acontecimientos

⁷³ Tito Livio, *Ab urbe condita*, libro XXX.

históricos que le sirven a Alfieri para crear la estructura de la tragedia. Pero los hechos históricos no son, en última instancia, lo único que encontramos en la obra, pues con los meros datos no se puede conseguir una *sublimità drammatica*. Ya nos lo advierte Alfieri en los *Parere*: la historia no sirve tanto como el mito o la Biblia para el engrandecimiento de los héroes. Cristina Barbolani (Barbolani 1999) considera que debemos salvar la especial insistencia de Alfieri referida a la diferencia entre los mecanismos del sublime histórico y del sublime trágico, porque los afectos son imprescindibles para lograr la sublimidad en la tragedia. Y estos afectos son lo que refuerzan la escueta historia de los númidas.

Pocas son las versiones de *Sofonisba* que se habían escrito previamente. La más antigua es la de Giovan Giorgio Trissino (1524), una de las primeras tragedias “al estilo clásico” en el, aparentemente desierto, panorama del teatro italiano, y con la que guarda bastantes diferencias. En el siglo XVIII, Saverio Pansuti (1726), Alessandro Pepoli (1780) y Francesco O. Magnocavallo (1782) cronológicamente anteceden a la producción de Alfieri, aunque no hay constancia de posibles influencias.

Pero una versión, fuera de Italia, que Alfieri sí debió tener entre sus manos fue la de Voltaire. Y con Voltaire (1774) es con quien se va a medir Alfieri, según opinión de Petitot ⁷⁴.

Barbolani (1999: 69-86) nos llama la atención sobre la presencia de Petrarca, tan leído y admirado por el trágico. Considera que *filtra*

⁷⁴ En España, (1784) se edita una *Sofonisba* firmada por José Joaquín Mazuelo cuando Alfieri está creando la suya. Barbolani (2003: 103-117) ha escrito sobre ella descartando cualquier posible mutua influencia o “filtro trágico” que hubiera dejado huellas de Trissino, trámite las versiones francesas, en esta creación. Así mismo, considera que la actitud de Mazuelo es la misma que la de Alfieri respecto a Trissino, es decir, su alejamiento.

attraverso il Petrarca la principale fonte classica, cioè la storia di Tito Livio che tratteggiava il profilo di questa donna con risvolti di Regina tragediabile. No en vano, el poeta está ya citado en el epígrafe a través de algunos versos de los *Trionfi*⁷⁵ (Petrarca 1997), aunque con una ligerísima, pero significativa, variante. *Così questa mia cara* del original es traducido por *Così quest'alta donna*, a favor de una lectura heroica del episodio subrayando el rechazo de tonos más patéticos y afectivos. Además de la “presencia insólitamente alta de citas petrarquescas” que Barbolani ha encontrado tras un estudio minucioso del texto de Alfieri. Por otra parte, el poema épico *Africa* le inspira al autor italiano el tratamiento del amor como “pasión mezquina y vergonzosa” de la que huye Escipión: *al solo amore ognora/ impenetrabil fu* (380); *Spesso il fuggii* (381); y el diferente comportamiento o actitud ante el amor de los africanos y los romanos: *In cor numida/ non entra mai tiepida fiamma* (393).

El proceso de creación de *Sofonisba* es uno de los más laboriosos y complicados entre las tragedias de Alfieri, relatado por el propio autor en la *Vita*⁷⁶. El mismo autor deja constancia de tal

⁷⁵ Nos referimos a los versos procedentes de *Trionfo d' amore* en el que Petrarca relata, brevemente, la historia de los amores infelices de Sofonisba y Masinisa: *Così questa mia cara a morte venne; / che vedendosi giunta in forza altrui, / morire innanzi, che servir, sostenne.* (vv. 58-60)

⁷⁶ En 1784 idea tres tragedias: *Agide*, *Sofonisba* y *Mirra*, aunque las dos primeras ya las había tenido en mente y siempre las había abandonado. Concretamente la que analizamos, la concibió en septiembre, pero no la desarrolla hasta el 1785, entre el 13 y el 22 de diciembre, y la versifica dos años después (entre 7 y 25 de mayo de 1787). Esta tragedia tiene un complejo recorrido que el mismo Alfieri relata en la cuarta parte de la *Vita* (Alfieri 1996: 295). Siempre preocupado por el efecto que la lectura de sus obra ejercía sobre sus oyentes, procede a presentarla a un amigo parisino, durante su estancia en la capital francesa, para que le diera una opinión sincera (años antes ya le había hecho algunas observaciones al *Filippo* seguidas al pie de la letra). A medida que avanzaba en la lectura iba sintiendo él mismo cierta indiferencia, creciente, hasta el punto de no poder continuar. Atacado de un impulso súbito arroja con furor la obra a la chimenea. Los esfuerzos del amigo por salvarla resultan infructuosos. Dos meses

complicación en el análisis que hace en los *Parere* (Alfieri 1978:129) considerando, sobre todo, la dificultad que encuentra para dotar de auténtico sentido trágico a los personajes, sobre todo Escipión, y la insatisfacción que le producen los medios empleados por Masinisa para ayudar a morir a Sofonisba. Confiesa haberlo intentado de diversas maneras, y no haber sabido hacerlo mejor.

En España, esta tragedia no llega a alcanzar la fortuna de *Antígona*, o de *Bruto primo*, *Polinice* y otras, porque solamente este español, hombre de letras, nuestro diplomático, que vive en París, es quien se acerca a la obra y la traduce. Su gran cultura, su formación literaria y su interés por el teatro, fundamentalmente, le han puesto en contacto con los medios intelectuales parisinos en los que conoce y frecuenta a los literatos más interesantes. Como hemos comentado en otros momentos, es más que probable que Santibáñez, abandonadas ya sus obligaciones en la Embajada, aunque no por decisión propia, asistiera a las lecciones y tertulias literarias del París de la época. Siempre estuvo interesado en la creación literaria como lo demuestra la colección de poemas del mismo legajo, las múltiples traducciones de otras tragedias, la recopilación de las enseñanzas de La Harpe, sus estudios y análisis sobre la actividad traductora,...incluso su actividad como censor⁷⁷.

después, y casualmente, encuentra la primera versión en prosa de la obra, la relee y descubre que encierra alguna bondad. Decidido a darle cuerpo, la retoma, la vuelve a versificar con menor extensión (de hecho es una de las más breves tragedias del autor con 1112 versos) y corrige alguno de los errores inherentes al tema. No obstante el nuevo trabajo, Alfieri no llega a considerarla más que una obra de segundo orden aunque con algunas escenas de las que se enorgullece.

⁷⁷ Fernando García Lara en su edición de *Eusebio*, introduce, en su análisis del estilo de Montengón, un comentario sobre la crítica de esta novela, que le fue encargada a Santibáñez, en calidad de censor, "El amontonamiento y la coherencia son precisamente defectos que ya apuntó el mismo censor de la obra, Ángel de Santibáñez y Barros quien remite con fecha 11 de enero de 1788 su informe,

Entre otros autores conoce, como ya dijimos, a Petitot, primer traductor al francés de Alfieri en 1802, todavía en vida del Conde⁷⁸. Los análisis que este traductor escribió sobre las tres tragedias de Alfieri, que tradujo después Santibáñez (*Antígona*, *Sofonisba* y *Timoleón*), nos resultan muy interesantes por dos razones. Una, porque forman parte del conjunto de los manuscritos de nuestro traductor; otra, porque contienen datos relevantes para la interpretación de determinados aspectos de nuestro texto.

Respecto a *Sofonisba*, Petitot comenta el valor de Alfieri que se atrevió a competir con Voltaire con la creación de varias obras, entre otras, esta que nos ocupa. Alaba la fidelidad al teatro griego en el tratamiento de determinados aspectos, como la sencillez al no introducir sino cuatro personajes, una acción libre de inútiles confidentes y ausencia de incidentes inverosímiles. Además considera que ha encontrado medios novedosos como la falsa noticia de la muerte de Sífax, que hace más desgraciada a Sofonisba y cuya muerte viene a ser más necesaria. Pero lo que encuentra más relevante es la idea del desenlace que considera “nueva”. Pensaba que era muy común ver en las tragedias dos amantes que, desesperados, se dan muerte; pero resultaba un hecho más novedoso y más atrevido el que la amante ofrezca el veneno, el arma mortal, al amado para que se lo dé y le sobreviva, es decir, no morir juntos. Recoge la idea, apenas expresada, de la insatisfacción que le produjo a Alfieri esta solución. A

destacando la confusión de la segunda parte de la fábula por ser demasiado dictada, así como la inutilidad de muchos de los episodios por no ajustarse suficientemente a la finalidad y motivos de la obra. A todo ello añade los muchos defectos de lenguaje, por lo que recomienda que se haga una extensa corrección, cometido que lleva a cabo el abogado Carlos Andrés (a quien Montengón dedicará el *Mirtilo*) hasta que el 14 de abril de 1788 se le concede la licencia definitiva para su impresión”. (Fernando García Lara 1998: 37)

⁷⁸ En el estudio de *Antígona* (véase pág. 126) hemos hablado de la posible influencia de Petitot sobre Santibáñez, a la hora de elegir las tres tragedias de Alfieri traducidas.

propósito del final de la tragedia, Alfieri confiesa que *Nel quint' atto i mezzi impiegati per trarre Massinissa ad uccidere Sofonisba, non mi soddisfanno; ma, ancorchè in varie maniere li mutassi e rimutassi, non ho saputo far meglio* (Alfieri 1978:130). El mismo Petitot considera este desenlace defectuoso, no por los medios empleados, sino por la relevancia que adquiere Sofonisba en detrimento del héroe.

La insatisfacción de Alfieri parece reflejarse, por así decirlo, en una característica peculiar del manuscrito de Santibáñez: la presencia de dos finales en la tragedia traducida.

Es importante, antes de proceder al análisis del manuscrito, detenernos en el acto quinto en el que el traductor hace una nueva propuesta, que se inicia en la escena 5ª. Una vez acabada la tragedia, después del “Fin de la tragedia”, introduce la siguiente explicación:

“Variantes del Acto 5º ideadas por el traductor y de que se procurará dar la razón si sale a luz este trabajo”.

No llegó a “dar la razón” por lo que intentaremos avanzar una hipótesis sobre esta nueva versión.

Las variantes afectan, como hemos dicho, a la escena 5ª, en la que va indicando los momentos en los que se interrumpe el desarrollo de la primera versión e introduce nuevos versos, mientras suprime algunos de los ya existentes. En la lectura del texto observamos que es más considerable, lo que se anula que lo que se incorpora.

Una vez que la dignidad y el honor impiden a Sofonisba aceptar la huida como vía para conseguir la libertad, solo concibe la posibilidad de llegar a ella a través de la muerte, igual que su esposo Sífax. A partir de aquí hay un proceso completo en el que Sofonisba impone su voluntad de ser libre y pretende acabar con su vida con el auxilio de Masinisa, en quien tiene puesta su confianza, de tal manera que lo

intentará utilizando diversos medios. El primero es más un deseo que una posibilidad. Se lamenta, hablando con Masinisa de su muerte, del olvido del veneno en Cirta. El texto en italiano nos dice *ancor ch'io, stolta, in Cirta/ l'amico sol dei vinti re lasciassi,/ il mio fido veleno;* (432) traducido como *un olvido/ me hizo dexar en Cirta el fiel recurso,/ el solo bien, que resta a los vencidos,/ mi tósigo* (30) Esta traducción, literal, desaparece en la segunda versión.

En el original, Sofonisba amenaza con una segunda modalidad de suicidio que ya está poniendo en práctica: los días en los que pretende no ingerir alimento alguno para morir poco a poco (435), también suprimida en la nueva versión:

*In questo luogo, al campo in faccia, in muto
immobile atto, ancor tre giorni interi
chio aggiunga a questo, in cui nè d'acqua un sorso
libai, vittoria a me daran di Roma.*

Sin embargo mantiene la conclusión que deriva de este discurso, en estos tres versos que la ausencia de los anteriores hace más difícil justificar (32):

<i>Vedi s'è in te pietà, così lasciarmi a morte lunga, allor che breve e degna giurasti procacciarmela...</i>	<i>Ve, pues, si prolongar este suplicio es digno de tu amor, cuando juraste con una pronta muerte concluirlo.</i>
---	---

Una tercera posibilidad de encontrar la libertad en la muerte es la espada de Masinisa a quien la heroína pide que le arme su diestra. Inmediatamente, una vez reconocida su incapacidad para manejarla, es sustituida por la solicitud encarecida del veneno que Guluda lleva encima siempre y al alcance del propio Masinisa, lo que constituye la cuarta posibilidad.

¿Cuáles son los cambios que introduce? ¿A qué confía Sofonisba su muerte? Descarta la alusión al veneno de Cirta; suprime la falta de ingesta como medio; elimina también la espada de Masinisa; y por último, evita solicitar el veneno de Guluda.

En definitiva, le pide directamente a su amado que le traspase el pecho con su espada. Como Masinisa no se decide, actúa por sí misma y el traductor, a través de una acotación, nos informa de que ella misma se arroja sobre el acero: *arrojándose a la espada de Masinisa*. Pero Masinisa se lo impide: *deteniéndola*. Solo conseguirá acercarse a la muerte por sí misma, ingiriendo un veneno que ignoramos de dónde procede.

El resultado final es novedoso, aunque no falto de ingenuidad, respecto a la propuesta de Alfieri. Pero en definitiva el traductor ha venido a resolver la insatisfacción de Alfieri y al hilo de los comentarios de Petitot le ha homenajeado evitando el convencional y literario suicidio de los amantes.

La intervención de Sofonisba, en la nueva versión en la que confiesa su suicidio, alcanza las cotas más altas de heroísmo y dignificación de la protagonista en perjuicio de Masinisa. Sofonisba juega con ventaja porque ya ha tomado el veneno que acabará con su vida. No obstante, esta situación ambigua le sirve al traductor para perfilar los ánimos de ambos personajes. La protagonista se manifiesta mucho más digna, inteligente e independiente. No necesitará la ayuda de Masinisa porque, ante los temores del amado, ha resuelto por sí misma tomar un veneno, se siente libre, o mejor aún es libre, para recuperar su honor y su libertad. Estos retoques, creemos que son los *retoques heroicos* a los que se refiere Barbolani (Barbolani 2003: 87-102) que acaban situando a la heroína a la altura de los personajes masculinos.

Curiosamente, Sofonisba solo ha intentado dignificar la figura de Masinisa, (*medios, han sido solo, que empleaba/ para apurar del todo tus designios*) dignidad que resultará difícilmente recuperable. Por esto se hace menos creíble la súplica dirigida a Escipión para que no la abandone y en la que alaba las virtudes y el valor del amante, ya en la escena 6ª, retomada de la versión original.

La escena 6ª queda, por lo tanto, ligeramente corregida porque introduce un breve diálogo en el que Masinisa aclara a Escipión el envenenamiento, le acusa de la muerte de Sofonisba, intenta matar a Escipión e intenta suicidarse. En ambas versiones el texto está enriquecido con numerosas y extensas acotaciones que varían mínimamente. Escipión queda convertido en un héroe magnánimo en el momento en que es atacado por Masinisa: *En además de ir a matar a Escipión, los soldados le detienen y Escipión se adelanta sereno hacia él, y aparta los soldados.*

Nos parece más adecuado, a la luz de los comentarios de Petitot, atribuir los cambios a la duda que le asalta, ante la lectura de los mismos, acerca de mantener el final original o proponer otro, lo que no parecería ajeno a la opinión del propio Alfieri, como hemos dicho.

La opinión de la crítica sobre esta tragedia en España es escasa.

La Revista europea en su tomo III, 1837, ya aludida, en su artículo sobre tres personajes contemporáneos, Alfieri, Mirabeau y Goethe, frente a otros análisis extensos de algunas tragedias, no se

digna dedicarle más que una mínima referencia a Sofonisba de la que no dice otra cosa sino “mejor olvidarla”⁷⁹.

5.2. Estado de manuscrito. Análisis comparativo

La primera página de la traducción que vamos a estudiar reza: *Sofonisba*, tragedia en 5 actos de Victorio Alfieri de Asti, traducida del idioma italiano en verso castellano por D.A.d.S.

Está incluida en el manuscrito 266 de la RAE y ocupa 36 páginas. La segunda parte del libro, que completa el manuscrito, está dedicada a la tragedia *Antígona*, (de la 37 a la 81), ya estudiada.

Como en el caso de *Antígona*, observamos, que en el legajo 312 hay una copia, borrador por la cantidad de correcciones que contiene. Se trata de la misma versión, realizada por la misma mano y que sirve de base a la del manuscrito 266, mucho más limpia y posiblemente elaborada con la intención de ser representada, lo que justificaría la preocupación por la precisión y rigor de la traducción y por el estilo.

El traductor obvia el lema con el que Alfieri introduce la obra. Se trata de unos versos del capítulo II de *Trionfo d'Amore* de Petrarca, referidos al heroísmo de la mujer que lucha por su dignidad y su libertad, como ya hemos anunciado.

La traducción, que está escrita por una única mano, incluso en las correcciones, contiene numerosas acotaciones incorporadas al texto y a pie de página.

⁷⁹ Relata la historia de la lectura que Alfieri hizo de Sofonisba a su amigo francés y concluye: “Algún tiempo después volvió a refundirla: y en nuestra opinión, hubiera hecho mejor en olvidarla, como se han olvidado las Sofonisbas de Mairet y de Voltaire”.

Respecto a las correcciones, la mayor parte de ellas están tachadas tan enérgicamente que lo cancelado es ilegible, por lo tanto difícilmente podemos hacer una comparación con su correspondiente en italiano. Pero sí podemos afirmar, dada la solución definitiva que adopta, que se ha decidido por la literalidad: (378) *Se l'esser vinto / soffribil fosse a un re, dall' armi tue / esserlo, il fora*; (4) *Si ser vencido un rey sufrible fuera / de tu mano, y no más, se tolerara*. Aunque esporádica o raramente resuelva en modo contrario (425) *Sfuggirmi vuoi?* (27) *Me ~~huyes~~ evitas, Masinisa?*, no se aleja tanto del italiano de modo que no perdemos información.

Por regla general, las correcciones se ajustan al texto original y por lo tanto cabe suponer que la primera traducción fuera más libre. En algunas circunstancias no es posible cotejar tampoco con el original algunas correcciones porque pertenecen a alguna secuencia de versos de creación personal del traductor.

Una situación particular se da cuando dos palabras son, fonéticamente, semejantes y el traductor se encuentra en una encrucijada, pues le cuesta decidir entre una forma italiana y su traducción como entre *soldatesca* y *soldadesca*, adoptando la forma más italiana, sorprendentemente.

A través del análisis podemos intentar acercarnos a los puntos de interés del traductor y a su método de trabajo. La extensión de las correcciones oscila entre:

- Un verso completo (II, 1, 388) *Ognor nemico/ stato m'era Siface*; (9) *Mi enemigo Sifax ha sido siempre*. La primera versión es ilegible.
- Medio verso (II, 2, 394) *La vita di Siface* que traduce ~~*Sifax con vida*~~ (12) que corrige posteriormente *vivo a Sifax*, sustitución que satisface una preocupación estilística dado que no altera en nada el sentido.

- Una sola palabra (II, 1, 387) *vene* en primera traducción (8) *pecho*, después *venas*. Insistimos en que la tendencia de la corrección está al servicio de la literalidad.

Respecto al método de trabajo, el traductor:

1. Reconstruye la propia traducción cuando le resulta difícil encontrar el punto exacto. (III, 2ª, 404) *Grande è sollievo*; (17) *grande consueolo da = debiera consolar*. Se corrige a sí mismo con criterios personales, sin importar la fidelidad de la traducción. De hecho pasa el verbo a una forma de subjuntivo que le da un valor muy impreciso, no como un hecho real tal como lo presenta el autor, con el presente seguro y tajante de la lengua original.
2. En ocasiones conserva el primer intento pero usa de otra fórmula paralela (III, 2ª, 18) *y en vano en mi presencia preconizas (ratificas) / el odio innato....* La inseguridad ante la propuesta inicial le lleva a soluciones que pueden no ser las más felices y efectivamente en este caso no ha resuelto con acierto la traducción que en italiano reza (406) *e indarno meco fai pompa tu dell'odio innato....* La RAE da como significados para *preconizar*: *encomiar, elogiar*, y para la segunda propuesta, *ratificar*, ofrece *confirmar*. En italiano *far pompa* tiene el sentido de *hacer ostentación*. Creemos que la primera versión se ajustaría más al original. Lo mismo sucede en (409) *e ad alta ammenda son presta io già* que traduce (19) *-reparará- satisfará su culpa Sofonisba*
3. Es riguroso en la corrección. La última escena del acto cuarto que solamente cuenta con una breve intervención de Masinisa, está minuciosamente corregida. De los cuatro versos que la componen, dos son tachados íntegramente aunque el contenido es el mismo y

lo único que hace es llevarlo de un lugar a otro, (26) por lo tanto podemos considerar que se trata de una autocorrección de estilo:

Antivenir voglionsi entrambi...Oh cielo!

lo temo sol d'esser di lor men ratto.

¡Oh dolor! Pero el tiempo no se pierda;

¡Quiero impedir de entrambos el proyecto,

~~*Verse ilegible*~~

~~*Que me prevengan solamente temo*~~

Oh dolor! Pero el tiempo no se pierda;

Quiero impedir de entrambos el proyecto,

Que en tal fatal designio me prevengan

¡Supremos Dioses! solamente temo.

Las variaciones del acto quinto, numerosas y significativas, ya han sido tratadas en el lugar oportuno.

Apenas iniciamos la lectura del texto, el elenco de los personajes nos ofrece una pequeña alteración respecto a la disposición del original: *Sofonisba, Siface, Massinissa, Scipione, Soldati romani, Soldati numidi*. En la traducción se nombra a Masinisa delante de Sifax. No es el primero de los personajes en hacer su aparición en la obra, lo cual podría justificar la elección. Sí es, por el contrario, un personaje con más protagonismo (Sifax desaparece en el acto cuarto y su actitud es siempre la de retirarse) tanto por la extensión de su intervención, cuanto porque es el coprotagonista de la muerte de Sofonisba y con el que culmina la tragedia. La imposibilidad de llevar a cabo su suicidio fortalece su carácter trágico.

Igual que en otras traducciones suyas, Santibáñez incorpora una explicación sobre quién es cada uno de los personajes. Se trata de una detallada relación que justifica el papel que les corresponde:

Sofonisba – Esposa de Sifax, Rey de Cirta.

Masinisa – Rey de los Númidas y Aliado de los romanos.

Sifax – Rey de Cirta.

P. C. Scipión, General Romano.

Soldados Romanos.

Soldados Númidas.

Creemos que la finalidad, igual que hemos visto en otras traducciones, no es otra que la de facilitar la identificación de los personajes a los lectores o espectadores españoles. La intención formativa y moralizante que fue tan importante para el teatro, (y más en el teatro de tema histórico), haría necesario que se conociera el terreno que se estaba pisando, de quién se estaba hablando.

Como vemos, los héroes de la tragedia nos han llegado con sus nombres propios adaptados fonética y gráficamente al castellano: Masinisa, Sifax y Sofonisba, que no sufren ninguna alteración. Excepcionalmente, *Scipion* conserva desde el principio una forma semi italiana tanto cuando lo utiliza el traductor como personaje como cuando se refieren a él otras personas de la tragedia.

En cuanto a los secundarios, soldados de Masinisa que aparecen en momentos puntuales de la obra, Bocar no se menciona y solamente es Guluda, portador del veneno, el nombrado en la traducción.

A lo largo de la tragedia, igual que vimos en *Antígona*, es más frecuente el uso de los nombres propios en la traducción, que en el original, donde con frecuencia son sustituidos por pronombres o genéricos, en (409) *A vendicarci, / Non dubitarne, altri rimane*; (19) *De vengarnos? Qué dices? Otros quedan / que venguen a Sifax y a Sofonisba*, ambos nombres incluidos en el pronombre personal *ci*.

En la traducción, todos los topónimos aparecen, adaptados también fonéticamente, al castellano: Cartago, Roma, Tíber, Cirta y únicamente el nombre del pueblo *massessuli* de Sifax es evitado en la traducción siendo sustituido por *tristes moradores de Cirta*. Salvo la alteración notable de la presencia de los dos finales a partir de la 5ª escena del acto quinto, que ya hemos analizado, el resto de la materia se distribuye en las mismas escenas que en italiano a lo largo de los cinco actos.

El espacio dramático respeta rigurosamente la unidad de lugar (*Scena, il campo di Scipione in Affrica*) lo que reduce al mínimo las posibilidades y el traductor lo adapta, añadiendo a la sintética explicación alfieriana, un dato más preciso (*La escena es en el Campo de los Romanos, y a la entrada de la tienda de Scipión*). En toda la tragedia no se produce ningún movimiento que nos aleje de este único lugar.

Desde el primer momento Santibáñez utiliza las acotaciones como instrumento de identificación de movimientos, actitudes, gestualidad. Y, como en otras traducciones suyas, están situadas al lado de la intervención o como nota a pie de página. Nada más comenzar la obra hay una primera indicación de la situación que envuelve a Sifax: *aprisionado y rodeado de soldados romanos*. Esta misma situación está indicada en el original aunque un poco menos detallada: *fra centurioni romani*. La traducción introduce dos valoraciones que se eluden en aquel: *aprisionado y rodeado*, especificando su condición de prisionero vigilado que es sobre todo la sensación real que vive el propio Sifax, a pesar de que Escipión lo trate con la delicadeza de un invitado.

Y al igual que en *Antígona*, las acotaciones, se refieren a distintas funciones:

Indican el movimiento de los personajes dependiendo de las entradas y salidas, marcando el final y principio de las escenas respectivamente.

Solo en caso de absoluta necesidad, el autor italiano refleja la situación; así cuando se produce el primer parlamento de Sifax, no tiene más remedio el autor que indicarnos que está rodeado de soldados, como hemos visto. Solamente así adquiere sentido la solicitud del personaje para poder abandonarse a su dolor en solitario, y esto produce una sensación de movimiento marcado, porque unos se van (*se van los soldados*) y otros se quedan: (2) Sifax (*solo*)

Otras indicaciones están al servicio de crear un ambiente adecuado; nos ponen en evidencia hechos que están explicitados en el mismo texto y que se producen simultáneamente. Cuando el traductor nos dice: *se oye una trompeta* (I, 2ª) la información es redundante por implícita en el texto tanto en italiano (376) *Ma il fragor di trombe / Già mi annunzia Scipione*, como en español (3) *pero llega Scipión, bien me lo anuncia / la trompeta marcial*, solo tiene función puramente dramática. O bien, en el mismo acto, misma escena, (4) *le quita las prisiones*, aunque deducible del mismo texto en ambas lenguas, original y de recepción, (378) *Disciolti ecco i tuoi ceppi indegni*. Mientras en italiano, en la misma intervención de Escipión, está todo dicho en un lenguaje directo y unívoco, gracias a la inmediatez de *ecco* y al término *ceppi*, la acotación parece más necesaria en castellano porque las palabras del texto tienen un claro uso metafórico: *Ya libre quedas del peso infame*. En este caso está incorporada como nota a pie de página.

Puede suceder que la acotación nos indique el destinatario de las palabras de un personaje, como cuando habla Scipión: (3) *a sus guardias*.

A medida que avanza la obra, las acotaciones disminuyen. De todas formas, las más interesantes, por su carácter comunicativo e informativo, son las que reflejan las emociones interiores, la sorpresa, la vergüenza, el comportamiento y la actitud de los personajes (Masinisa: *enternecido*; Sofonisba: *aparte y desviando sus ojos; declinando siempre la vista*; Masinisa: *después de beberlo*).

El acto quinto es el que recoge más acotaciones y más intensas. Al final de la obra, cuando suceden los episodios más trascendentales y dramáticos, vuelve a ampliar el uso de las acotaciones. Ahora pasan cosas, no solamente se dialoga; hay acción y esta acción tiene que ir acompañada de información paralela para su puesta en escena. Nos interesan especialmente las que se desarrollan a partir de la escena 5ª que está enriquecida con notas a pie de página.

Sofonisba ejecuta, en este momento, una de las acciones más importantes de la obra: el envenenamiento; y de ello deja constancia el traductor aunque, como en algún caso, la información está implícita en el texto, resultando la acotación redundante: (V, 5, 437). *Consumto ho il licor tutto (33) Todo el licor al fin he consumido (después de beberlo)*.

La escena, en el original, protagonizada por Masinisa, viene cerrada con una nota a pie de página que traduce Santibáñez, no sin aportar algún matiz:

Sta per trafiggersi; Scipione robustamente afferrandogli il braccio, lo tien costretto.

Desenvaina la espada, va a herirse y Scipión, que sale, le tiene fuertemente el brazo.

Incorpora acción y movimiento.

Hasta el último momento de la escena 6ª, y última, no vuelve Alfieri a describir, a través de las acotaciones, nada de lo que sucede.

El traductor, sin embargo, continua haciendo gala de su interés por la puesta en escena y desde que empieza la 6ª escena, visualizamos a través de las notas las actitudes arrebatadas, las conmocionadas mentes de los personajes y los trágicos sucesos, la búsqueda de la muerte, a toda costa, de Masinisa, la generosidad de ánimo de Escipión⁸⁰.

La obra queda cerrada con una nota, más breve en Alfieri, mientras que en el traductor resulta un auténtico fin de tragedia.

(Scipione) *Strascinandolo a forza verso le tende*

Volviendo a contenerle y llevándole hacia los bastidores.

Como ya comentamos en el análisis de *Antígona*, el traductor emplea el verso endecasílabo y en asonante porque es el método ya, generalmente, adoptado en la poesía castellana, para la tragedia⁸¹. La rima va cambiando, como en el resto de las traducciones analizadas de Santibáñez, de un acto a otro. La alternancia nos lleva del primer acto en e-a; al segundo en a-o; el acto tercero lo hace en i-a; en el cuarto en e-o y termina en el quinto con i-o. Nuestro traductor hace gala de suficiente habilidad para no repetir ninguna rima y, suponemos que intencionadamente, repite las mismas rimas, en los mismos actos, que utilizó en la traducción de *Antigone*.

⁸⁰ Masinisa: *haciendo esfuerzos por desprenderse.*; Scipión: *soltándole el brazo*; Masinisa: *haciendo esfuerzos por matarse, que contienen los soldados*; Tras una, relativamente, corta agonía, Sofonisba: *muere*; Masinisa: *hace el último aunque débil esfuerzo para herirse*.

⁸¹ Remitimos a la explicación dada en el tema de la traducción de *Antígona* del mismo autor, sobre el asunto de la versificación. Poco podemos decir, salvo los datos que aportamos, que no fuera repetirnos, tratándose de un mismo traductor que utiliza, evidentemente, las mismas técnicas y los mismos criterios.

No obstante encontramos algún verso suelto aislado en la armonía del conjunto debido, en general, a que opta por conservar el sentido por encima de la belleza.

Sobre el número de versos, ya señalamos la tendencia a la amplificación pero varía según la habilidad dramática del autor. En el caso de *Sofonisba*, que es la más breve de las tragedias que hemos trabajado, el traductor no eleva más allá del 16% el número de versos⁸². La diferencia total es de 180 versos.

Considerando la atención que presta al rigor en el trabajo, preocupado por la literalidad, se nos muestra como un traductor que pretende seguir la línea retórica del original. En el acto segundo, escena 2ª, hay una intervención de Masinisa (397) a lo largo de 11 versos en italiano que en español se transforman en 14. De entrada llama la atención el reducido número de versos en que ha ampliado la traducción. Pero lo más interesante es el uso de la misma construcción sintáctica, retórica a la vez, repetida insistentemente. Se trata de oraciones subordinadas sustantivas interrogativas de complemento directo: *lo ti domando se di Cirta espugnata.....; se di Cirta appartiene.....; se sposa mia promessa.....; S'ella è Regina qui; s'ella m'è sposa, o s'ella è pur schiava di Roma (397).*

En español, *...yo demando / si en Cirta mi victoria señalada, / si sus soberbios muros asolados, / si sus tristes reliquias.....?/ Si Roma es Dueña de ella; si yo mismo/ no la he traído a este Romano campo?/ Si ya no es Reyna aquí? si no es mi esposa?/ si es esclava por fin? (13).*

⁸² Acto I, 216 vv. (34 vv.); Acto II, 312 vv. (41 vv.); Acto III, 244 vv. (28 vv.); Acto IV, 228 vv. (36 vv.); Acto V, 292 vv. (41 vv.). Entre paréntesis, la diferencia del número de versos respecto al original.

Esta misma tendencia a mantenerse en los límites de la fidelidad se da en el mismo acto, en un parlamento de Escipión, que ocupa en italiano 27 versos y 29 en la traducción.

De entre los numerosos casos que hemos detectado, aportamos un último ejemplo de esta perseverancia por contener la verbosidad poética. Constatamos que la intervención de Sifax, (III, 2ª, 403 / 16) está distribuida casi en el mismo número de versos, (Italiano: 38; español: 40), misma contención versal, aunque la tendencia del traductor, hasta ahora observada, es a la amplificación apoyándose en cualquier recurso sean circunloquios, argumentaciones, explicaciones o simplemente con el uso de adjetivos ausentes en el texto original.

La presencia de numerosos recursos retóricos, ya utilizados en italiano, y el respeto por la forma original, le impiden otros desarrollos, centrándose en el contenido. Particularmente encontramos acertada la traducción de dicho pasaje en el que Alfieri juega conceptualmente con el oxímoron (403 / 16)

*Vorrei vendetta; e, abbenchè vinto e inerme,
Dell' abborrito mio rival pur farla
Qui ancor potrei. Ma, tu trionfi, o donna:
Più che geloso ancora, amante io vero,
Col mio morir salva lasciarti or voglio.
Perdonarti, fremendo; a orribil vita
Esser rimasto, odiándola, e soltanto
Per rivederti; ardentemente a un tempo
Lieta con altri desiarti, e spenta;
Or, come sola de' miei mali infausta
Fonte, esecrarti: or, come il ben ch'io avessi
Unico al mondo, piangendo adorarti...
Ecco, fra quali agitatrici Erinni,
Per te strascino gli ultimi momenti
Del viver lungo e obbrobrioso mio.*

*De mi rival vengarme deseara,
aunque mi diestra inerme esté y cautiva
aún lo pudiera hacer, pero has vencido;
más que celoso, amante todavía
quiero, muriendo, en libertad dejarte,
perdonarte y gemir, odiar la vida
y para verte aún amarla a un tiempo;
feliz, contenta desear que vivas
y al mismo tiempo desear tu muerte;
la causa odiar en ti de mis desdichas
y en ti adorar el sumo bien que pierdo..
Ve las horrendas Furias que me agitan,
y en martirio terrible han convertido
el triste fin de mis infaustos días.*

Está intensificada la pasión amorosa, ya dotada de gran lirismo. Esta intensidad amorosa, explicada a través del oxímoron, recuerda a los maestros del clasicismo y del barroco español de quienes, sin duda, Santibáñez es deudor como hemos podido detectar a través de numerosos poemas suyos, incluidos en el legajo 312 de la RAE. Un cierto aroma de soneto se desprende de estos 14 versos sobre todo a través de su estructura que culmina con un terceto con función recopilatoria. La técnica que utiliza para sostener la estructura del texto alfieriano es la de combinar los gerundios y los infinitivos manteniendo con su repetición y ubicación la misma forma literaria. La disyunción propuesta en la lengua original (Or....or...) se consigue a través del oxímoron, del uso de los contrarios, de las antítesis (odiar / amar, adorar; vida/ muerte; desdichas/ sumo bien)

Es uno de los textos que Santibáñez ha trabajado más estilísticamente, como vemos en las escasas modificaciones, pero el resultado es ligeramente distinto. Se acerca, hemos dicho, en gran medida, a la retórica del siglo de Oro. Por lo tanto, hace también un esfuerzo por acercar el texto al gusto de la lírica española y de los lectores españoles.

En rarísimas ocasiones (subrayamos la excepcionalidad) esta tendencia a la traducción literal le conduce a una construcción gramaticalmente incorrecta en castellano: (390) *Scipion si avanza; Scipión se avanza* (10). Más grave es el caso de “falso amigo” en la traducción de los versos

(402) *Assai mi parla / Il tuo silenzio atro profundo*

(16) *tu profundo silencio harto lo indica.*

Cuando la actitud del traductor se distancia de su técnica habitual de trabajo, los resultados le llevan por caminos inesperados.

Así en estos versos parece que se desvía ligeramente de las intenciones del autor (393/11)

Pur, benchè vinto, è d'alto cor Siface *Su carácter es fiero y pienso....*
.....*all' onta sua* *que a tanta humillación no sobreviva*
Ei non vuol sopravvivere;

El *alto cor*, es el sentido del honor de Sifax, conservado siempre, connatural al rey, a pesar de su prisión y que no le permite admitir tal vergüenza (que no humillación) porque esto sería tanto como vivir deshonrado. Este concepto del honor se desvirtúa con la traducción *fiero*, que, entendido como un galicismo, alude sobre todo al carácter soberbio y, por tanto, esa humillación, cree Masinisa, le impediría sobrevivir; siempre que no lo consideremos con el sentido, tan alejado, que le da el diccionario de la RAE (duro, agreste, intratable), prácticamente inaceptable en este contexto. Una cosa es no querer (decisión personal) y otra, no poder (dominado por la pasión). El traductor ha descendido desde el sentimiento heroico de los clásicos, a las pasiones del hombre moderno. Alfieri conserva en la altura que le conviene a su personaje, mantiene vivo el valor del héroe.

Y no es la única vez que incurre en esta traducción desviada. Ya en el primer acto, escena 3ª, primera conversación entre Sifax y Escipión, este alaba *l'altezza di cor* del rey que el traductor convierte en *orgullo natural* adaptando el resto del texto a este nuevo concepto. No obstante, el traductor mantiene, al menos, la coherencia (376):

Siface, ove pur mai duol si potesse
Alleviar di vinto re, mi udresti
Parole or muover di pietà: Ma nota
M'è del tuo cor l'altezza, a cui novella
Piaga sarebbe ogni pietoso detto.

El resultado que ofrece nos hace caer de la sublimidad de la noble virtud a la pasión humana (3):

*Sifax, si la desgracia lamentable
de un Rey vencido mitigar pudieran
de tierna compasión los dulces ecos,
dulces palabras de mi labio oyeras,
pero tu orgullo natural conozco
y a provocarle más solo sirviera.*

También Sofonisba es d'alto cor anch'ella (382); para el traductor igualmente, a través de un galicismo, vuelve a ser orgullosa: *su alma es fiera* (6)

Si nos hemos detenido en este adjetivo, *alto*, es por el inestimable valor que adquiere en Alfieri. Es entendido como una cualidad propia del carácter del hombre libre, noble y superior que es capaz de sentir *altissime passioni* y es resultado del continuo esfuerzo de Alfieri por alcanzar un estilo vibrante, enérgico y trágico que en gran medida es deudor y herencia de la detenida y constante lectura de Dante durante 4 años⁸³.

La impresión final resulta, en la traducción, más melodramática que trágica.

Entre las pérdidas constatamos algún sintagma petrarquesco debido a que, en algún momento, la admiración, el respeto, el afecto que Alfieri deja entrever por los primeros y grandes poetas italianos, ha

⁸³ El *Estratto di Dante* es el resultado de la lectura que desde el año 1775 hace con asiduidad y atención, seleccionando *pensieri, espressioni e suoni*, además de formas, frases y palabras. La frecuencia en el uso del epíteto *alto* en *La Divina Comedia* es muy elevada.

introducido sutilmente, y que el desconocimiento del traductor deja perder en la traducción:

(394) *giovanile errore che traviar ti fa; (11) veo el funesto error que te seduce.*

Desde el punto de vista del léxico llama la atención la sustitución permanente de la palabra *espada* por una metáfora. En italiano el término usado es *brando*. Solamente una vez aparece la forma metonímica *il mio ferro*. El traductor utiliza sistemáticamente la metonimia “acero” (tantas veces cuantas aparece) tan frecuente en las comedias de “capa y espada” de nuestro siglo de oro. Nos recuerda, otra vez, las resonancias del teatro barroco; la única vez que utiliza el italiano el término *spada* (420) el traductor utiliza también, y únicamente en este caso, el sustantivo correspondiente *espada* (25).

A pesar del empeño por seguir literalmente el original, Santibáñez se deja llevar, en ocasiones, por gusto personal, hacia ligeras transformaciones de carácter sintáctico que afectan básicamente a las relaciones interpersonales en el diálogo, respecto a la entonación y modalidad oracional. No alteran profundamente el sentido del original pero sí aportan matices novedosos. De tal manera que es bastante frecuente encontrar un cambio del hablante, sujeto de la acción, distanciado y colocado en el lugar del narrador, esto es, lo convierte en una tercera persona como en (406) *io, vincitori, / gl'invidia e ammiro ognor; vinto, gli aiuto,/ e li compiangio; Scipión....admira, envidia al vencedor dichoso/ y del vencido llora la desdicha* (18)⁸⁴. Es posible que con ello ponga en evidencia algunas virtudes como la

⁸⁴ Otros ejemplos en Acto III esc. 3ª, (407) *Di Scipione nemica mi professo e di Roma; (18) De Roma y de Scipión enemiga es Sofonisba. (407) Ed a te solo io quindi, / ciò che a null'uomo non avrei detto io mai / dir mi affido; (18) A tu sola virtud Sifax confía....lo que a mortal ninguno hubiera dicho. (407) E ad alta ammenda son presta io già / (18) satisfará su culpa Sofonisba.*

humildad o la dignidad de los personajes que se esconden en esa anónima tercera persona. En la misma orientación se produce el cambio del receptor: (389) *Piú di Scipione, te sola / Amo; te sola or piú di lui*; (9) *más que a Scipión a Sofonisba amo*, cuando se está dirigiendo directamente a ella. Convierte una intervención dirigida a un personaje al que se destina el mensaje y al que tendría que hablar en segunda persona, con la que está interactuando, en una tercera, como si no estuviera presente.

Por último, el cambio de entonación oracional, de enunciativa a interrogativa o a la inversa produce matices emocionales ligeramente distintos que en la versión original.

Al ser *Sofonisba* una tragedia que afronta, fundamentalmente, dos pasiones, amor y honor, (porque en esta tragedia, aun siendo la libertad un tema que subyace a lo largo de todo el desarrollo, está ligada al honor) los cambios que se producen en torno a estos conceptos, serán considerables porque ofrecen más interés lingüístico y más preocupación estilística en Santibáñez a la hora de traducir. El amor es precisamente el tema en el que vemos más originalidad intencionada en el traductor.

Hay algunos pasajes de la tragedia que lo tratan especialmente. Por primera vez, en el acto primero, escena 3ª. Sifax, avergonzado, le confiesa a Escipión que ha sido arrastrado por una nueva pasión. Todos los sublimes afectos, (el amor sería un afecto menor para un general, rey o soldado) se ven minimizados, sometidos por este nuevo y desconocido sentimiento (*lusinghe, amore,/ irresistibil possa di beltade*). El traductor inicia un proceso descriptivo inspirado, como venimos diciendo, por la retórica del Siglo de Oro (*de ese tirano la violencia / me ha vencido por fin*), concepto del que no está exenta la lucha, y otros elementos propios de la guerra.

Y cuando hace acto de presencia en Alfieri, bajo la forma *affetto*, que pudiera encerrar otros sentimientos, el traductor acierta evitándola, al querer transmitir exactamente el amor y no otro afecto

(405) *È questa...e in lei pur sola io posi ogni mio affetto;*

(17) *Es Sofonisba, en ella...en su hermosura puse todo mi amor y mi delicia.*

(408) *Dei primi nostri affetti; (19) de nuestro amor primero*

Vuelve a tratar este tema, en el acto segundo, escena 2ª. Masinisa habla con Escipión sobre sus expectativas de unirse a Sofonisba, frustradas por la noticia de la supervivencia de Sífax, de quien es esposa. En este momento solo queda de su relación “legal” el haber sido su prometida.

En este pasaje las referencias a las relaciones amorosas son decididamente más “literarias” en el traductor que en Alfieri. Dice Masinisa

(393) *Io sposa Sofonisba sperai;*

(11) *Yo pensaba en un vínculo sagrado / poder unir mi suerte a Sofonisba;*

y repite

O sposo io sarò dell' amata Sofonisba, / o con lei spento

frente a

o con mi objeto amado / han de unirme los lazos de himeneo, / o he de morir con él.

Proponemos un último ejemplo de entre los muchos que traducen la relación amorosa de una manera más directa y en las que incorpora el término “amor”, ausente en el original, al reconocer

Sofonisba ante Sifax que mientras él viva sus destinos son los mismos
(404 / 17)

<i>Ma, Siface respira? al suo destino,</i>	<i>Mas tú vives, el cielo te conserva,</i>
<i>Qual ch'ei lo elegga, inseparabil io</i>	<i>y a tu destino para siempre unida</i>
<i>Compagna riedo, e non del tutto indegna</i>	<i><u>no indigna de tu amor</u> vuelvo a tus brazos.</i>

El telón de fondo de la guerra, el trasfondo de la batalla, de la confrontación violenta, de vencedores y vencidos, de los prisioneros y de las conquistas conseguidas sobrevuelan, flotan en el ambiente y atraviesan toda la obra incluso en estos momentos en los que el amor adquiere protagonismo y así lo transmite el autor utilizando la misma terminología de la guerra aplicada a este sentimiento, solo en ocasiones nombrado directamente por Alfieri. (394) *Anzi che vinto in Cirta / Tu soggiacessi a femminile assalto*. Santibáñez reproduce con lenguaje propio de la poesía amorosa de tradición hispánica (12) *Antes que en Cirta amor el pecho tuyo / prendido hubiese en femeniles lazos*.

Las siguientes expresiones propias de la guerra y del héroe, en italiano, son traducidas con un término directo (399) *serba tua preda: tu objeto amado / conserva en tu poder* (14).

Acerca de Sofonisba, prisionera de guerra, Sifax hace una confesión vehemente a Escipión. Son los celos los que impulsan su ánimo, su expresión refleja una conciencia de rey vencido, pero en la traducción se antepone la amada a la prisionera, aunque en algún momento convertida, también, en botín de guerra (383 / 6)

*Ma, lasso me! morir non so, nè posso,
 Fin ch'io non odo il suo destino. In preda
 A Massinissa, deh! (se a te pur cale
 Il mio pregar) deh! Non conceder mai,
 Sofonisba presa ch'ella in preda a lui cada.*

*Infeliz! Qué pronuncio? No, no es digno
 de Sifax el morir mientras no sepa
 donde su bien está, qual es su suerte
 cruel idea! Sofonisba presa
 y en manos del tirano Masinisa!...
 Grande Scipión, dulce piedad te mueva,
 y si mi quexa escuchas no toleres
 que ella del vencedor el premio sea.*

Porque efectivamente según la perspectiva desde donde lo miremos, Sofonisba es amante pero, sobre todo, es prisionera de los romanos. Y Sifax quiere evitar que lo sea de Masinisa, aunque no por motivos políticos. Escipión a Masinisa: (392) *Prova larga ben or mi dai d' amistà vera, / Trar non volendo la tua preda altrove, / Che nel mio campo; (11) Digna prueba me das cuando a mi campo / traerla decidiste y a tu amigo / fías solo tu nuevo sobresalto.* Estos ejemplos nos sirvan, una vez más, para explicar el alargamiento del texto traducido. Ya hemos apuntado en otro momento que la amplificación es una práctica habitual en toda traducción y que se sustenta principalmente en el desarrollo descriptivo de situaciones, en una mayor profusión adjetival y en la incorporación de elementos aclaratorios.

Sería tedioso hacer una recopilación de todos los adjetivos de que se sirve el traductor en aquellos sintagmas que la brevedad y sequedad del estilo de Alfieri elude. Solamente en el primer acto hemos encontrado 23 adjetivos nuevos aplicados a la *dura tierra, fe sincera, noble ardor y funestos infortunios, daño inmenso y loca perfidia.* Tenemos abundantes ejemplos de adjetivación que a veces se intensifica a través de sinónimos: *Cartago, capital rica, opulenta; fortuna adversa e incierta, ira feroz y loco furor.*

Destacan sobre todos los demás los adjetivos dedicados a Escipión: *reo, airado, desdeñoso, feroz romano, fiero vencedor*. A medida que avanza la tragedia y sobre todo al final de la misma, Sofonisba destaca las virtudes que alaban su comportamiento y su condición personal: *Gran Scipion si bien humano; por tus virtudes predominas...*

Sorprende el calificativo que el traductor aplica a Masinisa, *tirano*, (6) en boca de Sifax cuando en ningún momento de la tragedia Alfieri lo ha utilizado. No estamos analizando una tragedia de libertad al uso, de tipo político, ni contra la tiranía, por lo que no resulta especialmente adecuado su uso en este contexto. Se trata del valor de cada uno de los héroes, y los resultados en la batalla y la fidelidad a unos acuerdos que se van rompiendo. Todos son igualmente valerosos y todos se nos manifiestan magníficamente humanos.

Hemos ido observando a través de toda la obra, y así lo consideramos, que el sublime Escipión, adornado de un carácter fundamentalmente amable, es una bisagra indispensable para el desenlace de la tragedia. Así nos había dejado constancia, por otra parte, el mismo Alfieri en el juicio de sus propias obras (Alfieri 1978: 127)⁸⁵. Por eso nos choca que el traductor utilice el adjetivo *protervo* para describirle, adjetivo que nuestro Diccionario RAE define como “Perverso, obstinado en la maldad” (420) *che a lui rendervi mai; que yo os entregue a su furor protervo* (25), cuando siempre ha aparecido como un soldado de magníficas cualidades y considerado, a través de toda la obra, cuando menos, fundamentalmente humano, cualidad más

⁸⁵ *L'altro difetto è, che per quanto Scipione si colorisca sublime in questa tragedia, non essendo egli mosso da niuna calda passione, egli la raffredda ogni volta che si impaccia: eppure egli è parte integrante dell' azione, poichè Roma è il solo ostacolo alla piena felicità di Massinissa.*

repetida de todo el repertorio de virtudes que se le aplican. Es el más duro defecto que podía haber utilizado, incluso el menos adecuado después del comportamiento que hemos observado en él a través de todas sus palabras y actuaciones. Doblemente sorprendidos porque en italiano no hay calificación sino tan solo el pronombre, *lui*. Tal como Alfieri ha concebido la tragedia, nunca hubiera dicho esto de Escipión. Es la segunda vez que encontramos al traductor perder el control emocional y entrar en calificaciones ajenas a la idea del autor. Ya vimos como Sifax calificó a Masinisa de *tirano* en otro momento de la tragedia. En los dos casos solo podemos explicarlo como una decisión tomada desde un punto de vista propio, apasionado ante unos posibles hechos trágicos, y solo posibles porque son supuestos, no certezas (en el primer caso referido a la posibilidad de que les encuentre Escipión en la huida y en el segundo si Sofonisba está en manos de Masinisa). Y sin embargo, en este mismo orden de cosas, el traductor elude utilizar el calificativo *esecrabil* aplicado a Roma como hace Alfieri. Una serie de desajustes desafortunados.

Solamente el calificativo *protervo* nos induciría a considerar un posible juicio negativo contra Roma que queda minimizado por la valoración explícita de Escipión, valoración que destaca siempre su humanidad, su fidelidad a los tratados, su respeto por los vencidos, el afecto por los amigos, su preocupación por sus asuntos privados desde el principio a través de Sifax, luego de Masinisa, y finalmente con los juicios que emite de él la misma Sofonisba cuando invita a Masinisa a que lo considere como padre, hermano y amigo, sintagmas que, como

nos dice Barbolani, (Barbolani 1999: 75) están en la memoria de Alfieri a través de la lectura de los *Trionfi*⁸⁶.

De la misma manera que incorpora elementos nuevos, omite en ocasiones algún pasaje o verso. No siempre son acertadas estas omisiones por las limitaciones, sobre todo emocionales, que suponen.

Al inicio de la tragedia nos enfrentamos con un rey Sifax que sufre la supervivencia de la guerra en campo enemigo, con las ansias de una imposible muerte que le reconciliaría con su dignidad; la angustia se apodera de él, dándole cauce en este primer soliloquio a través de la reflexión retórica *Ancor tu vivi?*, que nuestro traductor omite decididamente con la consecuente debilitación de la tensión que se va creando en el monólogo hasta cuestionarse la influencia que Sofonisba ha ejercido sobre la orientación de sus decisiones.

Como conclusión de nuestro análisis, valga el cotejo de unas sentidas palabras de Masinisa dirigidas a Sifax en el último intento por convencerle para que acepte su invitación a la huida (420 / 25)

*Non fia bastante a porvi entro a Cartago
In salvo entrambi?; Or, deh! Per poco cedi;
Cedi, o Siface, alla fortuna: in sommo
Puoi ritornare ancor.*

*¿Bastante no será para volveros
al dulce seno de la Patria amada
salvos los dos? Sifax oye mi ruego,
cede al destino que lo ordena; en breve
volver podrías a empuñar tu cetro.*

⁸⁶ Solo hay una diferencia. Mientras en Alfieri estas palabras están en boca de Sofonisba, en los *Trionphi* es el mismo Masinisa quien dice: *Padre m'era in onore, in amor figlo/ fratel ne gli anni...*

Los (aparentemente) insignificantes cambios que se producen en la traducción de estos versos nos han llevado a reflexiones cuyas últimas conclusiones la vinculan con la propia vida de Santibáñez, pues el retorno a la patria fue un permanente deseo inalcanzable para él. Pone atención en los matices de alcanzar esa posibilidad que le ofrece la fortuna en el original, y el destino en la traducción. No es lo mismo ceder al destino inmutable, ajeno a la voluntad propia, fuerza desconocida que obra sobre los hombres y los sucesos, encadenamiento de los sucesos considerado como necesario y fatal, porque está escrito que así debe ser, el destino lo ordena, con un imperativo ajeno en todo punto a la voluntad de los hombres; no es lo mismo, decimos, que ceder a la fortuna, ligada a la voluntad de los dioses que la distribuyen aleatoriamente buena o mala, fortuita, que en este caso está de su lado pues tiene la oportunidad de salir airoso del campo romano, y le daría ocasión de volver a recobrar el poder, como reza el italiano.

En la mente del traductor está presente la recuperación de su parcela de poder, pero sobre todo, el regreso *al dulce seno de la Patria amada* sobre el que abriga un extremo pesimismo. Siempre la sombra de su vida personal sobrevolando en la traducción que habla de un destino inexorable que ha ordenado su vida lejos de la patria a la que no pudo regresar.

5.3 Conclusiones

La traducción opta por la fidelidad al texto pero con la inteligencia, la capacidad de alejarse cuando no hay posibilidades de encontrar el estilema, la metáfora, la palabra que corresponda con exactitud al sentir del autor. Ocasionalmente puede perder una idea, puede mal interpretar, puede no entender el texto y hacer propuestas menos

adecuadas. Pero en términos generales hay un esfuerzo y un trabajo recompensado por un buen resultado final. El acierto de su labor, las características de los mecanismos traductores y el sesgo que adquiere el texto en la lengua de llegada podemos atribuirlo a dos tendencias fundamentales. En primer lugar a su preparación literaria y su conocimiento de los problemas de la traducción. Muchas son las reflexiones teóricas, de autores y críticos cualificados de su época y de su entorno, en las que se basa Santibáñez a la hora de tomar una determinación sobre su actitud de traductor. Es un tema muy tratado en el XIX dada la gran actividad traductora, heredada del siglo XVIII en el naciente romanticismo alemán, y que le surte de una inagotable fuente de teorías que le sustentarán a la hora de posicionarse ante la obra literaria ajena.

Una vez más conviene referirnos al legajo 312 de la RAE (páginas 104-109) en donde realiza un estudio (*Prefacio al público sobre la traducción de algunas buenas tragedias de autores franceses e italianos*) de los criterios que han inspirado su actividad y su punto de partida.

En ese texto, que resumimos en el Anexo 4, va citando y analizando los puntos de vista de Cicerón, Horacio, Bitaubé (traductor de la *Iliada*), Batteux, aletea la sombra de Humboldt (“el genio de cada lengua”), recoge las teorías vertidas en la *Enciclopedia* por Marmontel (*Traductor / traducción*); Delille le sirve para justificar la expansión de las traducciones, la traducción en verso y el modo en que se debe juzgar el mérito de una traducción; Pope; Dryden y por fin los consejos de Luzán.

En cuanto al estilo, el rasgo que más nos ha llamado la atención es la soltura con que el traductor resuelve algunos pasajes manejando recursos propios del teatro del siglo de oro español. En segundo lugar, creemos detectar en algunos pasajes que al traducir interpreta la

tragedia de Sofonisba y sus personajes desde su peculiar vivencia de la situación histórica que está padeciendo.

6. UN DIPLOMÁTICO DESENGAÑADO TRADUCE UNA TRAGEDIA POLÍTICA: EL *TIMOLEÓN* DE SANTIBÁÑEZ

6.1 *La recepción de la tragedia entre los brotes nacionalistas europeos*

Con la traducción del *Timoleone* que vamos a estudiar, Santibáñez se enfrenta con un tema algo alejado de los otros dos, y, por decirlo de alguna manera, más “alfieriano”. Se trata de la tercera tragedia de libertad, llamada así por su autor, junto a *La congiura dei Pazzi* y *Virginia*. Personifica las ideas de tiranía y antitiranía en las figuras de dos hermanos, Timófanes y Timoleón.

La trama consiste en los tentativos de Timoleón, (a cuyo lado es partícipe de sus ideales y de sus propósitos el cuñado de Timófanes, Egilo) para persuadir a Timófanes de devolver la libertad a Corinto, y los de Timófanes para ganarse la voluntad del hermano. Entre los dos se mueve la madre Demarista, que en vano intenta conciliarlos y evitar el conflicto fatal. Los conjurados contra el tirano Timófanes han sido traicionados, descubiertos y mandados asesinar. Solo quedan en su poder Timoleón y Egilo. El tirano, vencedor de la trama, les comunica el fin de sus amigos. Toda esperanza se ha perdido. Pero a un gesto de Timoleón, Egilo hiere a Timófanes y este, desplomándose, reconoce en sus últimas palabras a la madre Demarista la grandeza de los que le han vencido y les ofrece su perdón. La violenta acción de Timoleón intenta justificarla Egilo en los dos últimos versos

*Convincer dei, Timoleone, il mondo,
Che il fratel no, ma che il tiranno hai spento.*

La creación de esta tragedia sigue, como todas las de Alfieri, un proceso minucioso y por lo tanto, lento. La idea queda plasmada en 1779; la redacción y las dos versificaciones se alargan desde el año 1780 al 1783. Editada por primera vez en 1783, en Siena, no se da a conocer hasta 1785.

La primera crítica, en efecto, se materializa a partir de la correspondencia que mantienen Cesarotti y el autor, en ese mismo año. La *Lettera dell' abate Cesarotti su Ottavia, Timoleone y Merope*, recibe la respuesta de Alfieri en *Note dell'Alfieri che servono di risposta*, respuesta en la que continúa dicho análisis. La opinión del mismo Alfieri es que se trata de una tragedia *in cui non si fa quasi niente* (Alfieri 1978: 265), confirmando el juicio inicial de Cesarotti. Afirmación que trataba de ser más una alabanza que una autocrítica, ya que su pobreza de acción era considerada un valor, el primer mérito de la tragedia. Esta es la lectura de Cesarotti (Alfieri 1978: 254) que distingue entre la escasa materia de la obra y el virtuosismo del autor, capaz de escribir cinco actos a fuerza de discursos solamente, gracias *a un capitale di sentimenti profondi ed eroici che supplisca all' azione, e sostenga l'interesse*. A pesar de leves críticas concluye con la consideración de que tal asunto supone un *vigor di genio e una maestria d'arte*.

Lo que pretendía Alfieri era poner en claro la relación entre la desnuda esencialidad del asunto y el relieve absoluto que había adquirido, en consecuencia, la tesis libertaria.

Frente a las primeras críticas toscanas a las que ya nos hemos referido, el estilo de Alfieri que había sido definido como *duro, crudo y contorto* comenzó a ser valorado como robusto, fuerte, claro, conciso cuando se empezaron a representar las tragedias en toda Italia.

Muchos críticos de la época (Batteux, La Harpe, Voltaire, Geoffroi) alabaron su trabajo. La acción única, unidad de tema y diálogo dramático, fueron alabados por Voltaire⁸⁷ como la *greca semplicità* que Alfieri se proponía. Por parte italiana, ya conocemos la obra que Giovanni Carmignani dedicó a analizar el teatro de Alfieri; respecto a *Timoleone* no duda en atacar, precisamente, la economía de planos dramáticos, la dependencia del diálogo, la escasez de situaciones difíciles. Pero Gaetano Marrè (Marré 1817: 110) en el minucioso análisis que hace de la obra alfieriana con motivo de la *Dissertazione critica* de Carmignani, aplica este criterio de acción única al *Timoleone* como una virtud, considerándola como la más fiel representación de la *semplicità* entre las obras de Alfieri. En *Timoleone* los “incidentes”, situaciones nuevas, entendidas, dice Marrè, como *lo stato in cui si trova l'animo del personaggio agitato dalla passione*, la hacen avanzar sin caer en la multiplicidad de sensaciones simultáneas que solo lograrían confundir.

Tragedia, pues, de pasiones. Una acción única surgida del combate de las pasiones como la define Voltaire y defiende Muratori⁸⁸; pasiones, otras que el amor, que son el resorte natural del arte dramático.

No obstante sus críticas negativas, Carmignani (Carmignani 1802: 454) la aprecia sobre todo como tragedia de carácter político, tragedia de libertad. A propósito, opina que todo el esfuerzo de Alfieri está dirigido a dar una alta idea de la naturaleza humana en el odio que desarrolla contra la opresión y un concepto tristísimo de los que parece

⁸⁷ Préface de la tragédie d'Oedipe, *J' admire qu'un homme ait su amèner et conduire dans un seul jour un seul événement que mon sprit conçoit sans fatigue*. (cit. en Marré, 1817:103, en línea).

⁸⁸ *Della perfetta poesia italiana* (Muratori 1748, libro 3, cap.6)

que aspiran a ella. Esto le lleva a concluir que la finalidad del teatro de Alfieri es más política que dramática. Y es este aspecto, prácticamente, el único que Carmignani valora del trabajo de Alfieri. Reconoce su genialidad cuando se enfrenta al diálogo político, *dialogo sovranamente felice. Nell 'odio per la ingiusta oppressione, nel fuoco della politica libertà [.....] egli porta l'arte del dialogo a un punto estremo di perfezione.* (Carmignani 1807: 119)

Sospechamos que este sea un impulso más que lleva a nuestro traductor a seleccionarla.

Tradicionalmente se ha considerado la biografía de Timoleón, relatada en las *Vidas paralelas* de Plutarco, la fuente de inspiración de la tragedia. Lovanio Rossi señala la coincidencia de fechas entre la *Idea* (1779) y la adquisición de una edición de Plutarco que conserva anotaciones y correcciones autógrafas. Y así lo manifiesta el mismo autor en la *Vita* (Alfieri 1996: 248) en la que reconoce *questa era il frutto della lettura di Plutarco, ch'io aveva ripigliato.* Sin embargo, a pesar de que la parte aprovechada de Plutarco es mínima, aunque significativa, Francesca Fedi (Fedi 2003: 551) cree que la crítica ha sobrevalorado demasiado esta influencia en un juicio tradicional como es la consideración de tragedia sin *pathos*. La misma Fedi sugiere alejarse de la fuente para valorar el contexto en que la idea se concibió, en Florencia, en agosto de 1779, época en que la proximidad a Plutarco fue un episodio aislado, (lo había leído intensamente emocionado en 1769 con apenas 20 años), en un momento rico en otras lecturas de autores clásicos y de gran capacidad compositiva.

En el momento en que escribe esta tragedia, Alfieri está meditando sobre la libertad y el poder. No hace falta recordar que la escritura es paralela a su tratado *Della tirannide*, y otras obras (tratados y tragedias) vinculadas al *Timoleone* como *Etruria vendicata*, dedicada

al homicidio de Alessandro dei Medici a manos de su primo Lorenzo (Lorenzaccio), *La congiura dei Pazzi* (contra Lorenzo dei Medici en que muere su hermano Giuliano) y *Don Garzia* (hijo menor de Cósimo I). En las tres obras se trata el tema del tiranicidio. Así que en ese momento el personaje, Timoleón, es un referente para las modernas tragedias médicas. Está preocupado por la acogida de las ideas que sus tragedias de libertad podrían provocar; a estos efectos fue motivo de largas disputas sobre la ideología antitiránica la edición sienesa del *Timoleone*. Se pregunta por la diferencia entre tiranía de uno o de varios, y lo refleja en un pasaje de la tragedia que será después el tema de sus comedias *L'uno, I pochi, I troppi* etc.

Toda la larga trayectoria y experiencia política de Timoleón, que después de acabar con la tiranía de su hermano Timófanes, se retira de la vida pública durante veinte años para recuperarla en la defensa de la libertad de Siracusa, que aparece en Plutarco, queda reducida en la tragedia a un personaje que duda, cuando se encuentra con un sistema de tiranía encubierta, ejercida por su hermano. Es muy probable que Alfieri se identifique con este personaje que no actúa (“no ocurre nada”) y tan solo expone su visión pesimista, personificando el pensamiento “bueno” frente a la acción (quien actúa debe usar métodos violentos). Alfieri en ese momento ha leído y asimilado a Maquiavelo⁸⁹. El relativo aprovechamiento mínimo de Plutarco nos dice que lo que le interesa es la cuestión teórica de la legitimidad del poder.

⁸⁹ Es notoria la influencia de Maquiavelo en el trágico, que se convierte en fuente de inspiración y modelo de estilo. Quizá la dependencia de que se ha hecho deudora la tragedia *Timoleone* respecto a Plutarco, ha impedido analizar con más precisión la relación e influencia de Maquiavelo. Desde un principio sabemos que a Alfieri lo que le interesa es destacar que la lucha contra la tiranía no se practica con virtudes morales sino con el acatamiento de las leyes justas, que es la única garantía de libertad. El mismo Maquiavelo menciona varias veces a Timoleón como modelo de príncipe, de la misma manera que es modelo para los nobles de la trilogía médica

En relación con su época, *Timoleone* surge en medio de un cierto interés por este personaje en Europa. No es un fruto aislado. Durante todo el siglo XVIII se editan continuamente obras sobre él. Obviando la admiración que Plutarco despertó en las corrientes clasicistas en España, donde se tradujeron en distintas ocasiones sus *Vidas paralelas*, nos inclinamos a pensar que nuestro traductor debió de tener presente también a Cornelio Nepote, pues en Francia apareció un elevado número de ediciones de su obra, *Vitae excellentium imperatorum*. No solo en Francia. En España se publica un número considerable de ediciones en latín, y traducciones acompañadas del texto en lengua original o con numerosas notas aclaratorias. De una y otra fórmula tenemos los ejemplos, respectivamente, de Rodrigo de Oviedo que traduce *De viris illustribus*, y Alfonso Gómez Zapata que lo hace de *De excellentibus ducibus exterarum gentium*. En ambos casos salen a la luz varias ediciones, que van siendo corregidas, a lo largo de todo el siglo XVIII y el primer tercio del XIX. El primero, Rodrigo de Oviedo, que era catedrático de estudios latinos de los Reales Estudios de San Isidro, lo tradujo con el fin de ayudar a sus alumnos en el estudio del latín. Muy probablemente fuera profesor de nuestro traductor que, como ya sabemos, se formó en esta Real Institución.

En Alemania no dejan de editarse las producidas por algunos de los escritores del siglo como George Berhmann y Theodor Johann Quistorp autores de sendos *Timoleonte*. (García de Villanueva 1802)⁹⁰;

que pretenden acabar con el tirano. ("Discursos sobre la primera década de Tito Livio". Machiavelli 1987)

⁹⁰ Nos informa García de Villanueva de que George Berhmann era "un erudito comerciante de Hamburgo, dio a su teatro la primer tragedia en el Timoleonte, la cual tiene todos los ornamentos trágicos que demuestran el ingenio trágico de aquel célebre comerciante que de repente supo llegar a tan alto punto de erudición, al cual no saben elevarse otros, aun después de muchos años.....pero se oyen con más gusto sus tragedias originales (alemanas) particularmente del mismo Gotsched, la

aunque no llegaran a España en la época, circularían por Francia formando parte del entramado cultural y político europeo.

En este mismo periodo y hasta 1794, en Francia se escriben algunas obras sobre el mismo tema. Jean-François La Harpe escribe una tragedia *Timolèon* en cinco actos y en verso en 1764 que fue representada en 22 ocasiones (la primera en 1764 aunque no vuelve a los escenarios hasta los años 1794-95-96). Autor al que ya hemos aludido, porque nuestro traductor conocía muy bien la obra que le dio verdadero renombre, a saber su *Lycée ou Cours de littérature* (aparecido en 1799) y que recoge en 18 volúmenes las lecciones impartidas durante doce años en el Lycée Marbeuf de París. Gran obra de crítica literaria escrita con admirable habilidad e inteligencia que analiza tanto el teatro de Corneille, Racine o el de Voltaire de quien fue un gran admirador y al que dedica un *Elogio* en 1779. También Marie-Joseph Chénier escribió un *Timolèon* en 1794 con música para dos coros. Es muy probable que haya alguna connotación y referencia política detrás de alguno de los personajes con la que se quiera atacar a algún protagonista de la Revolución. De hecho la obra fue prohibida y los manuscritos requisados de tal manera que no se volvió a poner en escena hasta la muerte de Robespierre.

En este contexto, tan cercano a la Revolución, Alfieri publica su tragedia *Timoleone* dedicada al *Nobil Uomo il Signor Pasquale de Paoli, propugnator magnanimo de' Corsi*, es decir, héroe de la independencia corsa. En esos momentos Paoli defiende Córcega del dominio de Génova, aun sintiéndose italiano, y simultáneamente tiene que defenderse de los ataques de los franceses a quienes han

Adelgata y el *Telémaco* de Pitschel, el *Darío* de Behrman, el *Timoleón* de Quistorp...(García de Villanueva 1802:108)

solicitado ayuda los genoveses. Su aspiración a la libertad y la independencia le lleva a establecer un régimen democrático con una constitución propia y proclamar la república de Córcega, a pesar de que poco después es vencido por los franceses. Esta aspiración a la libertad y a un gobierno legítimamente constituido es lo que Alfieri, igual que los intelectuales europeos, admira más en él, lo que le convierte en el destinatario más adecuado para su *Timoleone* en cuya dedicatoria afirma *non giudicando io gli uomini (come il volgo suol fare) dalla fortuna, ma bensì dalle opere loro, vi reputo pienamente degno di udire i sensi di Timoleone, come quegli che intenderli appieno potete, e sentirli.*

Hay dos aspectos en los que coinciden plenamente el autor y el destinatario: su devoción y adscripción a la lengua italiana y el rechazo de toda forma de dominio y tiranía materializada en ambos casos en sus relaciones con Francia.

6.2 Estado del manuscrito. Análisis comparativo

Como en el caso de las otras traducciones de Santibáñez, hay dos copias en la RAE. Una, que consideramos borrador, incorporada al legajo 312 y otra versión, muy cuidada, independiente, registrada como Ms. 346/16.

En la primera página consta “Victorio Alfieri de Asti: *Timoleón*”. Y debajo las siglas D. A. de S. que nos permiten identificarlo como Don Ángel de Santibáñez. El texto está escrito por una única mano, y así mismo las correcciones. Se lee bien porque la letra está cuidada y limpia. La impresión que produce es la de que escribe en etapas y en cada una comienza un acto. Las primeras escenas de cada acto

gráficamente son más claras y legibles y a medida que avanza, la fatiga deteriora la letra que va enturbiándose progresivamente.

El número de las correcciones es menor que el de las detectadas en las otras dos traducciones. Fundamentalmente se deben, en gran medida, a descuidos provocados, con bastante probabilidad, al cansancio. Siguen tres orientaciones:

1. Correcciones estilísticas que, generalmente, son poco relevantes; Aun siendo traducciones ligeramente libres, el traductor se corrige a sí mismo.

(100) *Io tale / non ti estimo finor: ma inmensa doglia / in udir ciò mi accora*

(3) *No te creo aún tirano mas me duele/ ~~Tal no te juzgo aún, pero me duele~~ / Ver que este nombre ya te da la fama.*

(102) *Vedi Licurgo / che sua regia possa / suddita fare al común ben volea;*

(4) *Qué hizo Licurgo?.../ al bien de todos ~~quiso someterse~~, someterse quiso*

(103) *Figlio, del nome tuo Corinto suona/ diversamente tutta*

(4) *Timófanes, que escucho? ~~Qué encontradas~~ qué encontradas / voces sobre tu honor ~~mi oído hieren~~; hieren mi oído?*

(104) *a temprar tuo bollore;*

(5) *para templar tu ~~temerarie~~ arrojó temerario*

(120) *supporti, o madre, voglio innocente ancora*

(14) *quiero aún ~~suponerte inocente~~ inocente suponerte;*

Bastan estos ejemplos porque el número de autocorrecciones de este tipo es excesivamente amplio y haría pesada una más larga enumeración.

En algunos casos, excepcionalmente, habiendo traducido con exactitud, lo corrige alejándose del original

(100) *Teste, che a giusta pubblica vendetti* (3) ~~*Cabezas que a la pública vindicta/ debier*~~
Eran dovute già ~~*con razón ser inmoladas*~~
Cabezas que la pública vindicta/ ya desc
mucho tiempo reclamaba

Como vemos, unas correcciones están redactadas después de una primera propuesta, tachada y que alternativamente responden al intento por lograr una mayor correspondencia con el texto italiano y en otros casos a su propio criterio estilístico.

2. Repeticiones ocasionadas por “descuido”. Se trata de frases ya corregidas que vuelve a incluir:

(4) ~~*que encontradas*~~, *que encontradas*;

(5) ~~*para colmar*~~ *colmar mi gozo*;

(12) ~~*tan vil*~~, *tan vil*.

3. Por fin, su afán de perfeccionamiento le lleva a numerar las palabras de un verso para organizarlas de acuerdo a una sonoridad más literaria. (48)

~~*Debo*~~ (5) ~~*evitar*~~ (6) ~~*la*~~ (1) ~~*luz*~~ (2) ~~*del*~~ (3) ~~*sol*~~ (4) *y al mundo ocultar mi delirio.*

La luz del sol debo evitar y al mundo/ ocultar mi delirio.

Nos atreveríamos a decir que en esta tercera solución las correcciones son de escasa, por no decir ninguna, importancia a efectos de la transmisión del texto y que se deben, no tanto a una verdadera intención de corrección como a una mayor preocupación por el estilo, o, incluso, al tema mismo, con el que se siente mucho más comprometido personalmente que con los otros que le han ocupado. Podríamos, por lo tanto, avanzar la hipótesis de que haya sido escrita en una edad más madura y experimentada en la técnica de la

traducción. No se puede excluir que nuestro traductor haya conocido al destinatario, Paoli, porque fue un político famoso en Francia, entre los intelectuales ilustrados, que veían en él y en los corsos el primer desafío abierto al *Ancien Régime*. Recordemos que de las tragedias analizadas es esta la única que Alfieri dedica a un personaje ilustre, lo que permite suponer una ulterior posible motivación a la hora de seleccionar esta tragedia para traducirla.

Es más, esta tragedia de libertad se aviene estupendamente con la situación de nuestro “exiliado”, quien vive duros años en la esperanza de recuperar su patria. Sin embargo, la dedicatoria no ha sido incorporada a la traducción. No olvidemos que se trata de un texto muy decidido a favor de la libertad y contra los indecisos, los permisivos, los dudosos, los temerosos⁹¹ y que nuestro traductor ha asumido con resignación la fuerte prueba del destino que le ha llegado de una manera fortuita y contra la que se ve impotente. Es muy probable que el temor a declararse partidario de una república constitucional le impida incorporar esta dedicatoria, casi manifiesto, de la misma manera que se retractó después de haber firmado las “*Reflexiones sobre el decreto de 30 de mayo de 1814*”⁹². Y no olvidemos tampoco, que residía en París cuando, en 1814, Fernando

⁹¹ Timoleón (IV,1,152 / 34) le reprocha a la madre, ante su falta de iniciativa, *Farlo, non dirlo / Hacerlo, no decirlo*.

⁹² El documento fue escrito por Francisco Amorós. Se trata de una vivísima reacción al fatal decreto que aniquilaba las esperanzas de los josefinos, cargada de reproches a Fernando VII. Argumenta que fueron vasallos de José porque él abandonó el trono. El texto está escrito con razón, es justo pero muy duro, de modo que algunos refugiados que se habían solidarizado se descuelgan. Santibáñez, que había permanecido en su puesto en tiempos de José y se sentía aludido, escribió una carta al Duque de San Carlos en la que decía que “estaba aterrado con el Decreto”. Se sintió obligado algunos días más tarde a desolidarizarse del folleto de Amorós “en cuyo escrito, decía, se ultraja escandalosamente la augusta persona de SM y su Real familia”. (Estado, legajo 5144 /27 de junio/8 de julio)

VII expulsó a los afrancesados y josefinos entre los que él fue considerado, porque había estado al servicio del rey francés, y no consiguió ser repatriado a pesar de las muchas solicitudes y cartas personales que escribió para regresar. Ya vencido el tiempo, lo único que pidió fue un destino que le permitiera vivir con la dignidad que había alcanzado durante sus años de diplomático. Se le concedió con fatal retraso.

Santibáñez, en cierto modo, privilegia la traducción de esta tragedia, considerándola una pieza independiente de las otras dos, al disponerla en un cuadernillo aparte. Así mismo se muestra muy cuidadoso en las correcciones.

Con la excepción de la dedicatoria, el traductor mantiene íntegramente la estructura del texto original.

En cuanto al elenco de los personajes, únicamente altera el orden, adelantando a Demarista al segundo lugar, delante de Timófanés.

El espacio en el que se desarrolla la acción es el mismo, (*Scena, la casa de Timofane in Corinto/ La escena es en Corinto, en casa de Timófanés*) con la ambivalencia de ser lugar público y privado en cuanto que es lugar de encuentro seguro de la familia.

El número de actos, escenas e intervención de los personajes reproducen el original. Hemos observado algunas alteraciones que consideramos debidas más a un momentáneo despiste que a una intención literaria porque las ideas no afectan al contenido y por lo tanto descartamos una voluntad decidida en el cambio.

Las alteraciones son de dos tipos: Atribución de una intervención a distinto personaje del que la emite en el original (1, 3, 4) y cambio del destinatario de las palabras de algún personaje (2).

1. (I, 2, 106 / 6) Una de las intervenciones de Egilo, respondiendo a Timófanes está atribuida a Demarista: *Mas no obstante vanas/ serán cuantas empresas meditaras/ si él no emplea su pulso en concertarlas*. Se trata, obviamente, de un error pues el texto pierde su sentido.
2. (II, 3) Las sucesivas intervenciones de Timófanes y de Timoleón en el original están dirigidas a la madre. El traductor desvía las palabras del héroe hacia Timófanes introduciendo un cambio del adjetivo posesivo: (118) *Il desir suo,/ superbo troppo, e in ver de' tempi degno*; (14) *Tu deseo impío / cuadra en verdad a un tiempo tan infame...*
3. (III, 1) Una brevísima intervención de Demarista, (131) *Eccolo*, queda integrada en la intervención anterior de Egilo que termina (20) *justamente aquí viene*.
4. (V, 3) Tras el golpe mortal dado a Timófanes, (47) se produce una gran conmoción, y en la confusión, Demarista expresa su deseo, casi orden, de que muera Egilo. Timófanes ordena (176) *In niuno/ si volgan l' armi...; espressamente io 'l vieto.../Itene: il voglio*. Orden que solamente está capacitado a dar él, no solo como tirano y jefe de los soldados sino moralmente. Esta intervención está atribuida, en la traducción, a Timoleón y además abreviada: (47) *Ninguno, lo prohíbo*.

Las nuevas incorporaciones al texto se refieren a las acotaciones que no aparecen en el original. A diferencia de otras traducciones de Santibáñez y de los otros traductores estudiados, en este texto su número es muy reducido. El ser tragedia, como dice Alfieri

en la que no se hace casi nada⁹³, no ofrece condiciones para especificar otra cosa que no sea sino solo la identificación de los personajes a los que se dirigen unos y otros, los reducidos movimientos de entrada y salida de escena y en ocasiones la actitud de los intervinientes. Las dos primeras se pueden deducir del propio texto por lo que Alfieri rehúsa utilizarlas. Tal es el caso de la intervención, en el acto Itercero, escena 2ª, de Timófanos (123) *Quanto a te, Madre...* que el traductor matiza (22) *Por lo que mira a ti (A Demarista)*.

A las acotaciones que indican la actitud de los interlocutores, aun siendo escasas, vamos a hacer referencia porque pensando en su puesta en escena, como siempre hemos dicho que es la intención del traductor, son más interesantes y más ilustradoras. Así encontramos indicaciones como: Timófanos *dolido, con frialdad, con desdén, irónicamente*, Demarista *aterrada*.

No debemos dejar de considerar las incorporaciones paratextuales (V, 3), necesarias porque es el momento en el que se producen acciones y resoluciones. La culminación de la tragedia, hacia donde se ha dirigido todo el diálogo, es la eliminación del tirano y estamos en ese momento en el que Egilo se dirige a Timófanos para clavarle la espada. Ahí (47) el traductor describe la actitud de Timoleón: *viendo que Egilo se dispone a matarlo*, que complementa lo que en la escena está diciendo: *...Ah! no lo vean/ a lo menos mis ojos...tu lo quieres*. Curiosamente esta acotación correspondería a la traducción de la nota a pie de página (175) que introduce Alfieri: *Si copre il volto col pallio*. Observamos que la acotación de Santibáñez no es otra cosa que una ampliación de la nota, porque en definitiva no nos dice que es

⁹³ *IL Timoleone è una tragedia in cui non si fa quasi niente; questo è verissimo, e così l'ho fatta....Il cercare di far nascere degli avvenimenti dove non ci debbono essere, ho sempre giudicato esser cosa altrettanto fastidiosa, quanto facile.* (Alfieri 1978: 265)

lo que “hace”. Es otro de los despistes que hemos observado en la traducción. Inmediatamente Egilo: *lo mata*. Ante la muerte del hijo, Demarista pide a los soldados que arresten a Egilo y Alfieri en nota a pie de página dice: *accorrono i soldati*, nota que no queda recogida en la traducción. De la misma manera que la orden que da Timófanés a los soldados a punto de morir y Alfieri anota: *i soldati si ritirano* que tampoco está recogida en la traducción; sin embargo pocos versos más adelante añade el traductor por su cuenta (48): *muere*. La última acotación (49) se refiere al último movimiento de la obra, en la última intervención de Egilo: *Timoleón! Sigue a tu amigo (separándole de aquel sitio)* que significa, en definitiva, una caída de telón.

Como en todas sus traducciones y siguiendo el criterio de los dramaturgos españoles en torno a la versificación en la tragedia, Santibáñez sigue utilizando el endecasílabo asonantado en los pares variando en cada acto de modo que en el acto primero la rima es en a-a; el segundo lo rima en i-o; el acto tercero cambia y lo hace en a-o; en el cuarto trabaja sobre la rima en e-o; y el último acto la resuelve en e-a. Como vemos, sigue haciendo alarde de un cierto virtuosismo y preocupación por la variedad y la perfección.

Respecto al número de versos, también tenemos que repetir que la tendencia, inevitable en toda traducción en verso, es a la amplificación. Y no podía ser de otra manera en esta obra⁹⁴. La diferencia total entre el original y la traducción es de 249 versos.

Obviamente, y como ya hemos comentado en las otras traducciones de Alfieri realizadas por Santibáñez, en esta también opta por la fidelidad al texto pero con la inteligencia y la capacidad justa de

⁹⁴ Acto I, 235 vv. (38 vv.); Acto II, 344 vv. (52 vv.); Acto III, 392 vv. (56 vv.); Acto IV, 339 vv. (64 vv.); Acto V, 264 vv. (39 vv.). Entre paréntesis, la diferencia del número de versos respecto al original.

alejarse cuando no hay posibilidades de encontrar el estilema, la metáfora, la palabra que corresponda con exactitud, al sentir del autor. La tendencia “natural” es a la fidelidad conceptual. El texto está bien interpretado; no obstante, el traductor, en algunos pasajes ha encontrado momentos de especial dificultad, dudas o temores. Se trata de algún pasaje, especialmente comprometido por su cariz político, en el que se replantea optar por una traducción rigurosamente exacta o no. Recordemos como Carmignani “acusaba” a Alfieri de hacer un teatro con intención y finalidad más política que dramática, más destinado a la razón que al corazón, más para hacer pensar que para hacer llorar.⁹⁵ En definitiva, un teatro ilustrado, trágico y no melodramático. Y también más comprometido.

Entre los motivos que le distraen de la correcta traducción se encuentran los cruces fonéticos, el desajuste entre los significados y los significantes que produce los llamados “falsos amigos” como los que se dan en (126) *Con essi / viver di public'aura all'ombra lieta*; (18) *vivir con ellos quieta y venturosa*, en donde se cruzan *quieta: tranquila y lieta: feliz*, o en los versos (112) *Tu primo fuor delle materne case / il pie portasti*; (10) *Tu, llevado de furia te has huido/ de los maternos lares*, donde se produce el cruce entre *fuor/ fuera y furia*.

Otros errores de traducción están motivados por la pérdida de algún verso que es absolutamente necesario para la correcta interpretación del texto y que el traductor subsana introduciéndolo en un espacio interlineal. Por ejemplo, en un duro diálogo, apenas iniciada la tragedia (escena 2ª), que nos presenta el punto de vista de Demarista sobre la tirana actitud de Timófanes, la madre le reprocha al hijo la

⁹⁵ Según Marré, Alfieri recupera a los clásicos, hace resurgir el antiguo decoro y mostró la tragedia como debía ser, sublime, conmovedora y terrible en su simplicidad griega. (Marré 1817:468, Google book)

violencia que ha usado con su pueblo, causa de tanto dolor, donde están enmarcados unos versos que olvida el traductor (subrayados) y que posteriormente recupera entre líneas (105) / 5)

Demarista

.....*In me già veggo*
Biéco volger lo sguardo orbate madri,
Orfani figli e vedove dolenti;
In me, cagion del giusto pianger loro
Molti han morte da te;

Demarista

Ya observo con dolor que me señalan
llorosas madres con airados ojos,
huérfanos hijos, viudas desoladas,
que en ti el origen ven del llanto suyo
y en el furor de tu terrible espada.

Ha evitado la implicación de Demarista en el dolor de huérfanos y viudas eliminando el pronombre (*in me*). Alfieri culpabiliza a ambos, madre e hijo: *In me, cagion del giusto pianger loro. / Molti han morto da te...*; la madre responsable del dolor de las mujeres y los hijos. El hijo culpable de las muertes. *In me*, dos veces, tiene mucha más fuerza que el átomo *me* propuesto en la traducción.

Olvida también otro verso (124) *gran macchia/ al mio fratel vo' torre...* traducido e incorporado posteriormente en un interlineado (17) *un delito a mi hermano evitar quiero.*

Un último momento de recuperación de texto está en el acto quinto, escena 2ª. (168) Timoleone: *Donna, persisti ognora?/ Di così picciol core? Altro hai che dirmi?* La última parte de la intervención la descuida el traductor pero la recupera en una segunda lectura que reproduce en letra más pequeña por dificultades de espacio, (43) *Y tú te obstinas/ en la debilidad que así te afrenta? Tienes más que decirme?*

Otros problemas de más calado hemos encontrado en la difícil tarea de ser fiel al texto porque en distintas ocasiones la interpretación que da el traductor no se ajusta al original.

Timoleón es un hombre recto, con criterios muy claros sobre la libertad y el justo gobierno de un pueblo. Por eso no aprueba los métodos utilizados por el hermano, Timófanés, al que, sin duda, ama. Este es un conflicto planteado desde el inicio de la tragedia en la que parece que, a veces, los límites entre lo público y lo privado se desdibujan, de la misma manera que hemos podido observar en *Antígona*, y sucede en las tragedias llamadas de *libertad*.

El carácter de Timoleón está definido desde el principio con energía y seguridad. Su sentido común es uno de los más valiosos rasgos que le da su madre y que puede servir para templar la fiereza de Timófanés. Pero Timófanés cree que su hermano probablemente no disiente de él, *ma il passeggero / Odio, che a nuove cose ognor tien dietro, / Niega addossarsi* (104), traducido como *su alma acostumbrada / a resistirse a nuevas mutaciones, / duda condescender; (5)*

Es diferente tener la *duda de condescender* (5) que transmite una indefinida falta de energía en la toma de posición, que *niega adossarsi* donde es patente una radical decisión en la toma de postura. Los personajes en Alfieri tienen las cosas más claras que en Santibáñez, hacen afirmaciones radicales, al menos no tienen miedo a ser tajantes y definitivos. Santibáñez le rodea de una tibia aureola de indecisión que puede ser reflejo de su propia experiencia cuando se adhirió a la crítica del RD 1814 y se retiró asustado y confuso por lo que pudiera pasar. Así el Timoleón de Santibáñez se manifiesta más pusilánime.

Como podemos observar, no se trata tanto de errores de traducción como de la actitud que asume el traductor ante el texto, unas veces movido por inconscientes razones personales, otras por conscientes razones de gusto personal, como hemos repetido en otras ocasiones.

Este último es el caso de la minimización de la fuerza que contiene el texto original. En otro momento la sublimidad del verso trágico desciende a ras de tierra: (112) *All' ire tue / Non ira io, no; dolcezza, amor, ragioni / liva opponendo, invano;* (10) *mientras yo a tus furores oponiendo/ iva el dulce clamor de mi cariño; / inútilmente lo intenté.* Hemos perdido la razón y el amor que dan consistencia, nobleza y gravedad al verso. El traductor se queda en la línea roja que separa lo trágico de lo melodramático.

En la misma línea, otro ejemplo nos lo ofrece, ahora en boca de Timoleón (IV, 1, 146 / 30)

<i>Ciò che non fero</i>	<i>Lo que ha intentado</i>
<i>Gl'inefficaci <u>detti miei fraterni</u></i>	<i>con vano <u>afán mi fraternal anhelo,</u></i>
<i>Le universali grida, il común pianto,</i>	<i>lo que no ha conseguido el común lloro,</i>
<i>Le <u>rampogne amichevoli</u></i>	<i>ni el grito universal de todo el pueblo,</i>
	<i><u>ni la activa amistad...</u></i>

Detti fraterni e rampogne amichevoli implican semánticamente el uso de la palabra y la razón, la capacidad de argumentar para convencer y son sustituidas, también, en la traducción por otros mecanismos más afectivos como *fraternal anhelo, activa amistad.*

Luego, a medida que avanzamos, vemos que elimina, o mal traduce (149) *L'onor vero* y la (150) *ostinata vile superbia* por (32) *el sentimiento de su gloria e innata ambición* respectivamente, y volvemos

a descender desde los altos peldaños de lo sublime y trágico a los humildes escalones de lo sentimental y melodramático.

Timoleón reprocha a Demarista su pasividad, quizá por la vanidad del poder, para poder salvar a la Patria de la tiranía del hermano y al mismo Timófanés, cuando quizá, la única solución que queda sea la muerte. Los medios que debía haber utilizado son los ruegos, el llanto y la razón, *Quand' egli ai preghi, al pianto, / E alle ragioni resiste; tu stessa....*(151); pero a la hora de traducir volvemos a encontrarnos con que evita la razón, *Si a tus ruegos / no se quiso rendir, si el llanto tuyo / desatendió, tu desde aquel momento...*(34)

Acaba el diálogo de Timoleón y su madre cuando avanza hacia ellos Timófanés. Pero el noble hermano, ya no tiene nada más que decirle (154) *Tutto a lui dissi*. Así cierra la escena Alfieri, mientras el traductor insiste en la otra cara de la moneda (36) *hartas veces oyó mis sentimientos*.

Es patente el rechazo que manifiesta a utilizar el concepto *razón*, cuando es una constante en Alfieri, en determinados contextos: antes que la violencia o los ruegos hay que usar la razón para convencer al tirano, en este caso fuertemente vinculado por lazos familiares al liberador de Corinto.

Y en la misma línea se mantiene cuando los nobles actos por los que le debe la vida Timófanés a su hermano (la vida, la fama de sus guerreros y la victoria de Corinto) las recoge en una expresión, cuando menos, inadecuada (108 / 7)

Madre, ingrato non son; tutto rammento.

Si, la mia vita è sua; per lui la serbo.

Madre, ingrato no soy, finezas tantas

*nunca podré olvidar; mi vida es suya
y por él la conservo.*

Son actos sobradamente heroicos que no pueden quedar englobados en palabra tan poco épica. La misma debilidad que manifiesta en la reducción del tono dramático al convertir los *atterriti schiavi* en *tímidos esclavos*.

La reflexión sobre la tiranía y el justo ejercicio del poder, que es la base de la tragedia, le lleva a Alfieri a unas consideraciones que no ha entendido el traductor, a juzgar por la interpretación que leemos de las palabras recrimatorias que Timófanes le lanza a Timoleón (113 / 10)

<i>Qual forza é dunque di destin sinistro,</i>	<i>¿Por qué fatalidad llamar debemos</i>
<i>Che ognor nomar tirannico fa il sangue,</i>	<i>inocente la sangre, que ha vertido</i>
<i>Sparso da un sol?; giusto nomar quant'altro</i>	<i>uno solo, y si muchos contribuyen</i>
<i>Si dividino in molti?</i>	<i>se ha de dar el nombre de heroísmo?</i>

La relación *tirannico / inocente*, por una parte, y *giusto / heroísmo* no tiene ninguna correspondencia con el sentido que pretende el autor. El traductor hace perder en la falsa oposición inocente y heroísmo la correlación que se da entre acto tiránico y acto justo. Primero porque opone dos categorías distintas: inocente como adjetivo y heroísmo como sustantivo; y en segundo lugar porque están atribuidas a conceptos distintos que en el original: no al ejecutor sino a la sangre en el primer caso y a la acción en el segundo. Pero lo más importante es que pierde la ocasión de mantener y reforzar la poderosa tesis de Alfieri que opone la tiranía, que olvida la aplicación de la ley, a la sana práctica de la justicia, al respeto de la ley a que se sujetan los ciudadanos libres.

En capítulos anteriores dedicados a las traducciones de Santibáñez ya hemos observado que suele utilizar distintas técnicas para alcanzar sus objetivos de fidelidad al texto, cuando así le interesa,

o para distanciarse por motivos ideológicos o de gusto. Sabemos que en numerosas ocasiones introduce ampliaciones para proporcionar mayor claridad, porque quiere dar luz a algún pasaje oscuro (II, 3, 119 / 14) en que Demarista dice:

<i>Ma che? Sua possa, non da lui rapita</i>	<i>Y qué? De su poder que no ha usurpado</i>
<i>Potri dolerti? Infra la plebe vile</i>	<i>puede acaso pesarte? <u>Sus servicios</u></i>
<i>Indistinto vorresti, oscuro, nullo</i>	<i><u>te duele ver que así se remunere?</u></i>
<i>Chi la patria salvò?</i>	<i>¿Quieres ver en la plebe confundido</i>
	<i>a quien salvó la Patria?</i>

pero siempre ayudándose de los sentimientos más que de la razón, como en IV, 4 (160 / 39) añadiendo información y emoción en la respuesta de Egilo con una amenaza, a las amenazas de Timófanes:

<i>Tu il vuoi così? Teco ogni ufficio mio</i>	<i>Pues lo quieres así, <u>tiembla tirano;</u></i>
<i>Oltre il dover compiei.</i>	<i>demasiado el deber he satisfecho,</i>
	<i><u>que la amistad y sangre me imponía.</u></i>

O el mismo final de la tragedia, en el que el traductor parece querer justificar más allá de las explicaciones dadas por Alfieri, las actuaciones de los dos personajes. Timoleón da la orden y Egilo ejecuta, quien dice (177 / 47)

<i>Ei nacque</i>	<i>Él nació hermano tuyo; <u>iguales lazos</u></i>
<i>A te fratel, non io: soltanto ad esso</i>	<i><u>no me ligan a ti.....pero no creas</u></i>
<i>Spettava il cenno; il ferro a me spettava.</i>	<i><u>que acordes nuestras almas no anduviesen.</u></i>
	<i>Si yo lo ejecuté, su honor lo aprueba.</i>

Ampliar para aclarar, es la misma actitud de los casos en que “se rellenan” los puntos suspensivos del original, tan sugestivos, para completarlos con información segura. En estos casos, rozamos los cambios de carácter sintáctico, que en algunas ocasiones coinciden

con la pérdida de la modalidad oracional. El traductor rompe con la sobriedad y capacidad de sugestión de Alfieri completando por su cuenta versos que el original ha dejado en suspensión. Así en la escena 3ª del acto segundo, Timófanos le ruega a Demarista

(118) *Deh! vieni, o madre; tua mercè mi vaglia
Del mio fratello a piegar l'alma alquanto...*

(13) *Ven madre, y tu clamor une a mis ruegos
para rendir un pecho tan altivo*

(147) *Ahí lassa!.../ E se non cedi, or che fia mai?....*

que contundentemente convierte el traductor en

(30) *Lo sé; mas si no cedas ¡qué siniestros presagios veo!*

Técnica que vuelva a repetir en un momento en el que están esperando saber lo que ha sucedido con la trampa que le han tendido a Timófanos. Así Egilo sugiere

(166) *Oh ciel! Chi sa?...forse or gli amici nostri...*

(41) *Quién sabe? En este instante
tal vez nuestros amigos ya se encuentran
sorprendidos; Oh Dioses!*

Y más dramáticamente

(175) *Dammi quel ferro; in me....* (47) *Dame y déjame que muera.*

En algunos momentos la vacilación de los tiempos verbales le lleva a transformar una información puntual en una sentencia:

(164)mostrarci / finti, com' oggi, non fu forza mai;

(41) nunca es forzoso / fingir más y emplear mayor cautela.

La orientación estética del traductor puede originar ampliaciones, frecuentemente de carácter literario y estilístico que nada influyen en la información textual. Esto ocurre normalmente en las descripciones. El final del día le sugiere a nuestro traductor, y así lo hemos anotado, una ampliación en la que siempre juega con los mismos elementos lingüísticos, en las tres traducciones que hemos estudiado y que podemos considerar como un estilema propio del traductor (V, 1)

(155) Sì; Questo dì, cadente / Già ver la notte....

(35) Sí; solo este día / que pronto cubrirá de noche el velo.

Es una de las muchas de las fórmulas literarias que se han convertido en un tópico utilizado por todos los traductores

(162) Perchè qui trarmi, or che si annotta?

(40) Por qué a este sitio me conduces, cuando / las sombras de la noche nos rodean?

Por último, considerando las ampliaciones debidas al gusto del traductor, hemos observado que hace muchas enumeraciones que no están en el original, aunque es recurso estilístico frecuente, en otros casos, y que ya hemos visto en Alfieri (164 / 41)

<i>Oggi e il coraggio,</i>	<i>El amor de la Patria nos enciende</i>
<i>E il patrio amor, tutto addoppiar n'è d'uopo</i>	<i>con un nuevo vigor; usar debemos</i>
	<i><u>de valor, de constancia y de prudencia.</u></i>

(167) *Ancor ti veggio in volto sculta*
Regal superbia;

(43) *En tu rostro veo todavía*
regia ambición y criminal soberbia.

(168) *E che, tu tremi?;*

(43) *Te sonrojas, te agitas, temes, tiembles.*

Respecto a las omisiones, son escasas y aparecen en ocasiones en que una intervención es suficientemente fuerte por su contenido y la relativiza y minimiza. En el acto tercero, escena 1ª, narra Egilo a Demarista la muerte de uno de los más nobles ciudadanos, Archida, a manos de los secuaces del tirano, muerte que colma el vaso de la paciencia de los dos personajes más afectos a Timófanés; y Demarista angustiada le responde (129) *L'udiam pria...Chi sa? Forse... Il tuo sdegno / lo già non biasmo;...ne si atroce fatto / Difender oso...* El traductor resuelve con una simpleza generalizadora (20) *Oigámosle primero; no pienses/ que yo condene tu rigor ni el caso / puedo excusar....*

Como hemos podido observar el traductor va dejando señales de su estado emocional y de su implicación en lo que está leyendo y traduciendo. Nos ha transmitido esta sensación con numerosas correcciones, ampliaciones, supresiones que, como huellas personales, ha imprimido en el texto. Esto nos parece ver reflejado desde el principio, en unos versos que adquieren un significado especial: *Tempo è, che al fonte / di tanto mal si vada, e con più senno / a repubblica inferma or si soccorra* (101) que repite con las ansias de la recuperación de la patria: *Tiempo es se acuda / a cortar la raíz de tanta infamia, y con óptimas leyes refundidas / de la Patria infeliz sanar las llagas* (4).

La *repubblica inferma* que pretende socorrer Timófanés con óptimas leyes, (101) es la *Patria infeliz* (3) que también quiso “sanar” con nuevas leyes Fernando VII En los momentos en que Alfieri habla

de Corinto, el traductor no deja de utilizar el concepto Patria y es síntoma de la importancia de que dota a este concepto el uso formal de la mayúscula. Pero no serán ni Timófanés ni Fernando VII quienes sanen la patria de la dura tiranía. La misión queda reservada a Timoleón como nos advierte Egilo cuando afirma cuánto ama a su hermano Timoleón, a lo que añade el traductor en un verso de creación personal en el que probablemente se siente incluido (4) *pero la Patria prefiere a todo*. Timoleón refleja al propio Alfieri pero en un proceso de transferencias no podemos dejar de insistir en que Santibáñez, se lo apropia también.

Sus aspiraciones quedan reflejadas en un pasaje que altera, nuevamente, la traducción y nos permite deducir este deseo de regreso en paz a la Patria lejana para él desde hace ya tanto tiempo. Timófanés, el tirano, le dice a su madre que Timoleón (108) *egli goderne / potrà meco il dolce frutto in pace*; que se convierte en los propios deseos de nuestro traductor: (7) *si le agrada / podrá gozar conmigo las dulzuras / de una profunda paz*. No de la gloria, del éxito, del triunfo. Pero Timoleón reflexiona con Egilo su deseo de recuperar la libertad para Corinto, libertad que reconvierte nuestro traductor en su deseo de recuperar la patria, alterando el original

(145) *Ma tolto ei m'ha l'amico, e, più gran bene / la libertà.*

(29) *Mi amigo / dejó de ser...la Patria solo amo; / a todo se prefiere...*

Al final del acto segundo, Timoleón pronuncia unas palabras de esperanza. Demarista, la madre, la Patria misma, puede aunar las diferencias, conciliando a todos sus hijos, los desterrados y los de dentro y hacer posible una vida venturosa de todos en la casa común.

6.3 Conclusiones

El balance del análisis de esta tragedia no puede añadir mucha más información a los comentarios ya emitidos sobre las anteriores traducciones del mismo autor que hemos examinado. Los rasgos lingüísticos y estilísticos difieren mínimamente. Pero aprecia especialmente este texto por ser lección práctica e inmediata de lo que es el ejercicio de la tiranía, la opresión por la fuerza y la imposición del silencio

Las características de los textos que llevan a completar el perfil de Santibáñez están prácticamente expuestas en su totalidad y casi solo queda insistir en el mayor interés por una tragedia política con la que se siente más identificado pero atenuando de ella los rasgos más radicales en aras de dar mayor espacio al sentimiento.

La vinculación de Santibáñez con su patria de la que se encuentra ausente largos años, según constata en numerosas ocasiones sobre distintos escritos suyos, se tiñe de un sentimiento de añoranza continua. Se ha sentido abandonado, expulsado sin razón porque vive con la convicción de que siempre ha prestado su colaboración. Recordemos que siempre trabajó lejos de ella, cuando inicia su carrera diplomática en Viena en 1799 y muere en París adscrito a la embajada en 1824, y al servicio del rey que ocupaba el trono en cada momento. Son muchos los textos que hemos encontrado en los que hace referencia a esta relación de amor por la patria al que incorpora su amor por el rey. Ya vimos cómo se distancia de las *Reflexiones* que escribió Francisco Amorós y que reniega poco después de la firma acuñada sobre el manifiesto. Su deseo de volver a España fue una constante en su vida y desde el momento en que se sospecha que puede haber posibilidad de regresar, sospechas que

empiezan a ser casi reales cuando Talleyrand inicia unas negociaciones de clemencia para los exiliados con Fernando VII, no deja de solicitar la amnistía para poder volver a casa⁹⁶.

No ceja en el empeño de aclarar su afición al rey cuando en el nacimiento de una de las hijas de Fernando VII, escribe un poema, "*Lamentos de un español privado de su patria con motivo del nacimiento de SAS la Sra. Infanta doña M^a Isabel y del gozo universal que excita tan plausible suceso*". Se trata de María Isabel Luisa (21 de agosto de 1817) habida del matrimonio con su sobrina María Isabel de Braganza, Infanta de Portugal; niña que apenas vivió 5 meses⁹⁷.

⁹⁶ El 18 de abril de 1814, José Pizarro escribe al Secretario de Estado. Dice de Santibáñez "que ha pedido remita la exposición adjunta (no está) y el conde de Toldi la suya, con los documentos que acompaña y que no he hallado razón para no dirigir a la superioridad, sabiendo que otros varios han enviado igualmente su exposición al gobierno por otros conductos, VE hará el uso que estime conveniente".

⁹⁷ Legajo 312 de la RAE (fol. 48-50)

7 LA TRADUCCIÓN DE ORESTE: UN INTENTO FALLIDO DE ASIMILAR LA IDEOLOGÍA ALFIERIANA

7.1 La recepción en España de una tragedia leída y representada

Como es sabido, el argumento de esta tragedia es la continuación de los sucesos de Agamenón en la saga de los Atridas. Gracias al tratamiento y enfoque que le dio Alfieri resultó ser una de sus tragedias de más éxito y debido, también, a una mayor presencia de la acción y del pathos respecto a otras (Alfieri 1996: 399)⁹⁸.

Narra la venganza que Orestes, el hijo del asesinado Agamenón, ejecuta sobre Egisto y Clitemnestra, milagrosamente huido y vuelto adulto a la patria para vengar al padre y volver a ocupar el trono que le había sido usurpado. Orestes se presenta como un desconocido en el palacio de Egisto con su amigo Pílates. Termina por desvelar su identidad y ser cogido prisionero junto a Pílates y a la hermana, Electra. Matará no solo a Egisto sino a la propia madre, sin reconocerla.

Durante una estancia en Pisa, en 1776, Alfieri estuvo dedicado a la lectura de Séneca, lectura que le animó para idear, en un solo mismo momento creativo, (de un solo parto, nos dice el autor) dos tragedias gemelas, *Agamennone* y *Oreste*. En aquel momento no estaba preocupado, aún, con la idea de dar en plagiarlo tratando temas ya desarrollados por otros autores, asunto que le abrumaría

⁹⁸ Anna Dolfi comenta: *Tragedia esemplare e felicissima nel teatro alfieriano per certa quale clamorosa ed intensa corallità e concorrenza al raggiungimento dell'emozione, allo scioglimento improvviso e violento del pathos (non a caso la scena riunisce spesso in intrecciata declamazione più personaggi - Clitemnestra, Egisto, Oreste, Pilade, Elettra - che assieme gridano e agiscono e patiscono il dramma).*

posteriormente, y no le parece que estas dos obras, aun leídas en Séneca, se puedan considerar *un furto fatto da Seneca* (Alfieri 1996: 223). En el invierno siguiente, 1777, hojeando sus libros, la casualidad pone en sus manos un tomo de Voltaire que el azar abre por el *Oreste tragedia*. La buena fama de esta obra le disipa la idea de escribir la homónima, y finalmente es su amigo Gori quien le aconseja seguir con la empresa sin prestar atención a la del francés, para que pueda afirmar con seguridad total que ese Orestes “*sarà al meno ben suo*” (Alfieri 1996: 234). Consejo que convirtió en norma. Versificada en 1778 por primera vez y por segunda vez en Roma en el 1781, fue, por fin, leída en los salones de su palacio de Villa Strozzi, de la misma ciudad, el 7 de febrero de 1782. (Alfieri 1963:128, cit. en Mineo 2003: 504). La tragedia apareció publicada en el II volumen de la edición de 1783, y en el II volumen de la edición de 1788.

Como ha hecho con todas sus obras, Alfieri emite su juicio sobre *Oreste* en *Parere* (Alfieri 1978: 99). Se trata, nos dice, de una tragedia de implacable venganza, pasión estimada como vil. Pero si la ofensa es gravísima, la venganza puede llegar, no solo a soportarse, sino a convertirse en sublime, y así se debe considerar en esta obra. Nos aconseja verla o leerla después de *Agamennone* pues *queste due tragedie si collegano insieme ancora più strettamente che Polinice e Antigone*. Solamente la calidez del carácter de Orestes puede disminuir la vileza de una venganza interiorizada durante tanto tiempo. La razón que le mueve la convierte en una alta y justa venganza, la eleva a un verdadero y sublime sentimiento. En cuanto a Clitemnestra, personaje muy cuestionado por la crítica, el mismo Alfieri dice que

riesce un carattere difficilissimo a ben farsi in questa tragedia dovendo ella esservi or moglie or madre, e non mai moglie o madre. [.....] lo credo nondimeno che questa seconda

Clitennestra, attesi i rimorsi ch'ella prova, i pessimi trattamenti ch'ella riceve da Egisto, e le orribili perplessità in cui vive, possa ispirare assai più compassione che la Clitennestra dell' Agamennone. (Alfieri 1978:101)

Pero no toda la crítica compartirá el juicio de Alfieri.

Entre los posibles defectos, el mismo autor observa que el reconocimiento entre Electra y Orestes puede ser considerado como poco verosímil o no bien desarrollado, pero piensa que si hubiera sido más realista, hubiera perdido lo que de maravilloso y poético pudiera tener.

En su opinión, al lado de todas las demás tragedias, esta es la mejor, pero se conforma, "humildemente", con decir que le parece la menos defectuosa de todas.

Como ya hemos anticipado en la Introducción, la crítica contemporánea no fue ecuánime con él. En la Toscana, y no solamente, los primeros juicios fueron negativos sin dejar lugar a dudas, a pesar del interés que despertaron las tragedias desde su primera edición⁹⁹ (Fabrizi 2011: 7-21), aunque excepcionalmente se alce la voz de algún lector, como Lampredi, que, a pesar de denunciar en sus juicios al primer volumen de tragedias la dureza y extrañeza de su lengua literaria, eleva el *Oreste* a la categoría de *stupenda tragedia, che è superiore a quante mai io ne abbia o lette o sentite*

⁹⁹ Unos, como Catani en Florencia, consideraban que Alfieri se había revelado esclavo de los antiguos en los temas (Sófocles y Eurípides), y en la lengua (Dante y Petrarca). Lampredi inicia la crítica en Pisa admirando la simplicidad de la estructura y la energía de las tragedias pero anatematizando el lenguaje como *aspro e antiquato*. A esta misma opinión se adhiere la prensa de Siena y Bolonia. Otros, a pesar de su crítica al estilo arcaizante, reconocen en *Oreste* la mejor de todas las tragedias publicadas.

*rappresentare*¹⁰⁰. O Tiraboschi quien entiende las críticas al estilo porque el oído de los espectadores estaba habituado a la suavidad inimitable de Metastasio pero defiende con firmeza el *Oreste*¹⁰¹. Calzabigi, ya sabemos, lo defendió, aún con ciertas reservas. Alfieri no se dejó amilanar y prueba de ello es que mantuvo su estilo en la edición sienesa del segundo volumen que contenía *Oreste* además de *Agamennone* y *Rosmunda*.

La culminación de la crítica alfieriana en años inmediatamente posteriores a su muerte, la protagonizaron Carmignani, Coureil y Marré (véase pág. 9).

En España, en la primera mitad del siglo XIX es escasa la crítica sobre Alfieri y más nos llama la atención que lo sea la de *Orestes*, a pesar de haber sido una de las tragedias más representadas.

La primera referencia crítica la encontramos en el *Prólogo*, que abre la edición de 1815, escrito por Dionisio Solís, traductor, así mismo, de la tragedia. Es de todos sabido el profundo conocimiento del teatro que tiene este hombre que dedicó su vida a todas las facetas del arte de Talía, pues no solo fue traductor sino “apuntador” y autor dramático. En el mencionado *Prólogo* hace un análisis minucioso y atinado del teatro italiano de la época, considerando las causas de su tardía aparición, mostrando su admiración por la figura de Alfieri y sus técnicas dramáticas hasta llegar a considerarlo dramáticamente superior a los franceses. Tras una reflexión sobre los méritos del dramaturgo, concluye que la obra en la que sobresalen en mayor medida las virtudes que adornan su estilo, es “*Orestes*: obra, que,

¹⁰⁰ Juicio de Giovanni M. Lampredi en “Lettere sull’ *Oreste*” escrita el 30 de junio de 1778. Recogida en *Parere sulle tragedie e altre prose critiche* (1978)

¹⁰¹ “Recensione al secondo volume delle tragedie della edizione di Siena”, de Girolamo Tiraboschi, en *Parere...*, (1978)

como se infiere de su examen, era de las predilectas de Alfieri; y que a mi entender es un modelo difícil de imitar de simplicidad, elocuencia y terror”. (Alfieri 1815: XXV)

Al margen de esta crítica tan elogiosa vinculada al éxito teatral, tenemos que acudir a *La Revista Europea* que en el tomo III de 1837 analiza - para decirlo con más propiedad, comenta - en el artículo, varias veces ya mencionado, todas las tragedias de Alfieri. Acerca de la que nos ocupa, comenta que en nada se parece la Clitemnestra griega a la italiana. “La Clitemnestra de Alfieri está siempre incierta, angustiada, tímida para el crimen, tímida para el amor, y no sabe ser ni amante ni madre”. (*La Revista Europea* 1837:106). A pesar de ello, nos parece haber sido temprana la influencia del trágico italiano en nuestros autores románticos, ya que en el *Orestes* está inspirada la tragedia *El duque de Aquitania* (1817), de uno de los maestros consagrados, el Duque de Rivas, obra escrita algunos años antes de la explosión del romanticismo en España.

Con todo, teniendo en cuenta el éxito teatral extraordinario de *Orestes*, conviene recordar las representaciones de que fue objeto, porque ante la escasez de críticas sobre la obra en el momento de su representación, estos datos cuantificadores, al menos, nos pueden ilustrar sobre la aceptación y recepción de la tragedia alfieriana más conocida en España durante las tres primeras décadas del XIX¹⁰². De

¹⁰² Su primera representación tuvo lugar el 30 de mayo de 1807 en el Coliseo del Príncipe. Siguió en cartel los días 31 y 1 de junio con el título *El hijo de Agamenón*, tragedia nueva en cinco actos. La interpretaron las Sras. Prado y Velasco y los Sres. Máiquez, González y Prieto. Ha producido 24.821 reales. (*Minerva o El revisor general*, 1807). Fue repuesta el 1 de julio, a las 8 de la tarde, y se mantuvo hasta el día 5, con los mismos actores. Recaudación, 37.077 reales. (*La Minerva o El Revisor General*, 1807). Este mismo año se repuso del día 9 al 13 de diciembre, siempre en el Coliseo del Príncipe. Se recaudaron 36.461 reales. Supone un record en el número de representaciones y en la cantidad recaudada. Exito evidente de la tragedia que supera en ganancias a muchas otras funciones. (*La Minerva*, 1807). *El Diario de*

Orestes encontraremos críticas más precisas unos años más adelante, cuando vuelve a los escenarios madrileños entre los días 14 al 17 de septiembre de 1866 con la compañía de Ernesto Rossi de quien es primera dama, en esta ocasión, la actriz Carolina Santoni. Representan un amplio repertorio de tragedias, entre ellas varias de Shakespeare y otros autores. (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 1866). *El Artista* (22 septiembre de 1866: 3), hace la crónica de algunas representaciones de esta compañía. El artículo se centra en *Sullivan* de Melesville, *Monjoie* de Feuillet, *Orestes* de Alfieri, *Le Cid* de Corneille. Las referencias al teatro italiano considerándolo como la mayor reserva del teatro clásico y, en particular, teniendo en el punto de mira a *Orestes*, son laudatorias y de admiración. Barbolani (2003: 309) observa que es sorprendente que en el post romanticismo la tragedia fuera una forma teatral aún considerada aunque simultáneamente se sintiese como irrecuperable por la decadencia del clasicismo. Y así lo define el crítico de *El Artista* cuando nos dice literalmente

Madrid, 26 y 27 de Mayo de 1809, anuncia una nueva representación de *Orestes* con Máiquez. El año 1811 vuelve a subir a los escenarios de Madrid la tragedia. El mismo diario anuncia otra representación los días 9 y 10 de octubre en el teatro del Príncipe, a las 7 de la noche “en donde se ejecutará la tragedia de Alfieri en 5 actos titulada *Orestes*, traducida por Dionisio Solís”. Máiquez sigue. Vuelve en 1815, del día 18 al 21 de mayo, en el teatro del Príncipe a las ocho de la noche, con Máiquez. La media de recaudación es de 7.850 reales noche, (como dato de contraste, el 19 recauda 7.965 reales y en el teatro de la Cruz la recaudación fue de 3.312 reales). (*Diario de Madrid*, mayo 1815). En 1818, de nuevo con Máiquez. Los datos de este año están recogidos del cuadro-resumen donde se da la lista de las funciones que se van a ejecutar en los teatros de la Corte durante el mes de julio con la denominación de los galanes y autores, en este caso el traductor, Solís, dato este último poco frecuente (*Crónica científica y literaria*, 1818). En el teatro Príncipe desde el día 24 al 27 de julio con una recaudación de 33.761 reales (*La Minerva* 1818: 126). Curiosamente, en pleno reinado de Fernando VII, se representó el mismo mes, del 13 al 18, *Eteocles y Polinice* o *Los hermanos enemigos* traducida por Saviñón consiguiendo una recaudación de 40.358 reales. Y el *Diario de Madrid*, 1827, anuncia los días 17,18 y 19 de junio, en el Teatro del Príncipe *El hijo de Agamenón*. Tragedia en 5 actos, “una de las más acreditadas de nuestro teatro”.

Cuando todo en derredor nuestro no respira más que realismo, realismo que nos gobierna despóticamente, subyugándonos con su mano implacable, solo los poetas italianos cultivan aún con el ardor y el entusiasmo de los grandes días la tragedia.

Y termina su crítica de las representaciones de Rossi:

Entre los rivales que aun cuenta Italia de los Vestri, de los Righetti, de los Modena y Salvini, merece contarse en la tragedia al Sr. Rossi, y si no nos lo hubiera demostrado ya, *Orestes* hubiera bastado para probárnoslo.

Para terminar, recordaremos, como ya vimos en la Introducción (pág. 7) que esta tragedia fue parodiada en el sainete *Pancho y MENDRUGO*. La tragedia de *Orestes* debió de formar parte del imaginario colectivo ya que lo que se conoce intensamente es lo que se puede parodiar.

En paralelo a las críticas puntuales surgidas al hilo de las representaciones, Alfieri como ya se ha visto, fue conocido y admirado como escritor antitiránico en momentos cruciales de la historia de España. La crítica de *La Revista Europea* ya mencionada (pág. 3), la única sobre *Orestes* alejada de los resultados escénicos que hemos podido documentar, no es demasiado comprometida pero se inserta en el clima de aceptación de que fue objeto la tragedia. No será inútil constatar que se trata de una de las tragedias que más traducciones ha generado, junto con *Antígona*, y de la que se han conservado más copias manuscritas.

Las citaremos, brevemente, para dejar claro el lugar que le corresponde al ejemplar inédito sobre el que hemos trabajado, en el

conjunto de la tradición manuscrita que hemos manejado personalmente.

- Manuscrito que procede de la Biblioteca Nacional (Mss.16097) titulado *Orestes* o *El hijo de Agamenón*. Original de Alfieri. Traducción de Solís, dice en la portada. Este ejemplar está recogido en el Catálogo del Proyecto Boscán. (nº de registro 543)¹⁰³ que da como fecha posible 1806. No contiene nada más que la obra, sin prólogos ni dedicatorias. Sí tiene notas a pie de página que son realmente acotaciones. Ya Amos Parducci, en 1942, consideró que no era el texto sobre el que se basó la primera edición de 1815.

- Hemos localizado una copia de este manuscrito, escrita por distinta mano, en la que el elenco de personajes, dispuestos en un orden distinto, está titulado “Actores”, sin que figure el nombre de los mismos al lado de cada personaje como sí figura, sin embargo, en la copia de la Biblioteca Nacional. Procede de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander con la signatura M-218.

- Manuscrito que procede de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (M 207) con una nota a mano recomendando “V: Cotarelo y Mori, Emilio, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo* Madrid, 1902, pág. 384”. Este manuscrito, que ningún estudioso ha tenido en cuenta, que sepamos, tiene una letra muy distinta del manuscrito que procede de la Biblioteca Nacional y grandísimas diferencias. Al examinarlo hemos podido comprobar que a continuación de la tragedia, hay una copia de los actos IV y V, que reproduce literalmente el texto del manuscrito de la Nacional (BN 16097) con correcciones sobre muchos versos que se ajustan al texto (M 207) de la entera tragedia que precede a estos dos borradores, en la que se basa la primera edición.

103 Proyecto Boscán: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939) [en línea]. <<http://www.ub.edu/boscan>>

Para fechar este manuscrito podría servir de indicio el que algunas hojas de la copia en sucio estén realizadas sobre papel impreso oficial de la Contaduría y Tesorería real, que lleva impresa fecha de 1804, por lo que podríamos datar el texto en 1804/1805. Probablemente se trate de hojas antiguas desechadas que utilice el copista, lo que nos daría la pista de que se trata de alguien cercano al ambiente de la administración. Dejamos esta cuestión¹⁰⁴ en suspenso para otro trabajo de investigación puesto que no atañe directamente al corpus de la tesis que nos ocupa.

- Manuscrito que procede de la Biblioteca de la Universidad de Valencia (M 259) y está escrito, por un jesuita expulso, entre los años 1810/1815. Tiene una aclaración inicial que dice “Advierto al Sr. Dn. Ramón no dexé ver esta tragedia, hasta tanto que le dé yo la última mano”. Y de otra mano, “El traductor es D. Antonio Gabaldón exjes, español, que murió en Génova”. Fue descubierto por Cesáreo Calvo en el Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Valencia de Gutiérrez del Caño.

Este es el manuscrito que vamos a analizar puesto que es el único inédito de los mencionados.

¹⁰⁴ Podemos constatar que en este texto se basa la edición impresa de 1815, (Madrid, en la imprenta que fue de García). Edición que el Proyecto Boscán recoge con el nº de registro 16 y añade que en Madrid hay cuatro ejemplares en la BN, otro en la BRAH y uno más en el Museo Romántico, además de las que se encuentran en las ciudades de Valencia, Ciudad Real, Murcia y Oviedo. Hemos localizado otro ejemplar en la Biblioteca de la Universidad de Minnesota (EEUU) con la signatura CLASS 852 Al 2, Book JO. Respecto a las ediciones, además de la primera de 1815, Calvo Rigual menciona (Calvo 1999: 131) dos ediciones no encontradas: *Orestes*. Madrid, Espinosa, 1825 y *Orestes* traducida por S. Infante de Palacios. Barcelona, Ramírez y cía, 1869, 12 páginas. En este último caso, se trata del libreto manual que se editaría para un seguimiento correcto del argumento durante la representación de la obra, como era lo habitual en las representaciones en italiano. Además el Proyecto Boscán aporta los datos de otra edición de 1889, con el nº de registro 1833.

Sobre su autor hemos recogido unas noticias que aquí sintetizamos, suponiendo que su reciente aparición en un volumen no divulgativo y perteneciente a un ámbito artístico no literario, puede haber dificultado su difusión. Nos referimos a las aportaciones de Luca Leoncini (Leoncini 2009), director del *Museo del Palazzo Reale* de Génova que se ha interesado por este jesuita debido a que el Museo recoge una colección de cuadros que pertenieron a la familia Gabaldón. Estas noticias completan las que previamente habían recogido Barbolani y Calvo Rigual a partir de indicaciones de Batllori.

Antonio Casildo Gabaldón (de Villanueva y Martínez Grande de Tribaldos Peñaranda) nace en la Mancha (Villamayor de Santiago) el 9 de abril de 1748. Ingresa en los jesuitas, en su adolescencia, junto a sus hermanos Andrés, el mayor (13 octubre 1743) y el más joven Francisco Vicente (21 de enero de 1751). Pertenecen a una familia de cinco hijos con cierto poder económico. Los dos mayores reunirán en sus manos las posesiones familiares, como, por otra parte, era normal en la época, para no dividir el patrimonio.

Ingresó en el colegio de la compañía el 1 de febrero de 1763, en Madrid. Estudió Retórica, Filosofía y Teología y recibió el Orden sacerdotal. En 1767 estaba en Murcia donde conoció a Hervás y Panduro, amistad que después se verá reflejada en la correspondencia que mantuvieron.

Cuando Carlos III dictó el Decreto de expulsión de los jesuitas en 1767, tuvo que salir de España, aún escolar, y lo hizo con sus dos hermanos, Andrés y Francisco. Tenía 19 años. Aunque su destino es Italia, la prohibición de Clemente XIII dirige los pasos de todos los exiliados hacia las costas de Córcega. Parece que el destino de los jesuitas de la Provincia de Toledo era Ajaccio. (Luengo 1767: 264, en edición de Fernández Arrillaga, 2010)

Todos los jesuitas de la Provincia de Toledo, a la que pertenecía nuestro autor, son dirigidos posteriormente a la provincia de Forlí, bajo la protección de Hervás y Panduro, hasta la suspensión canónica en 1773. Gabaldón vivió en Pesaro donde se dedicó a la pintura con suma aplicación; de allí pasa a Génova donde continúa estos mismos estudios. Leoncini ha documentado su presencia en esta ciudad desde 1775 (Leoncini 2009: 32). Uno de los documentos que lo avalan es la inscripción al curso de *Pittura dal vero*, en 1777 en la *Accademia Ligustica* de la que es alumno, al menos, hasta 1791 en que obtiene un premio como *incisore*. Por esos años fue capellán de San Ambrosio (la mayor iglesia jesuítica de Génova). Seguramente, de su buena relación con Hervás deriva su incorporación a la *Biblioteca jesuítico-española de los escritores que han florecido por siete lustros (1759-1793)* y en el bosquejo que hace de su vida, nos dice el propio Hervás, “El señor Gabaldón ha escrito sobre la pintura algunas observaciones, de las que en particular, no tengo noticia, y por casualidad he logrado la de una obra suya, que vi en Parma observando algunos libros de la librería que su soberano, el real infante duque, tiene para su uso”. La obra a la que se refiere es el “*Alfabeto pittorico secondo i vaghi capricci del Miteli ovvero esemplare per disegnare intagliato* da D. Antonio Gabaldón” (1789), dedicado a la Reina de España.

Escribe con habilidad el italiano y traduce *Agamennone* y *Oreste* de Vittorio Alfieri y otras obras de Monti y Verri, elección que refleja su interés por las novedades italianas de fin de siglo y más aún por la cultura neoclásica.

Sus medios de subsistencia fueron escasos y debió proveer a sus necesidades uno de sus hermanos, estimado hombre de leyes. Disfruto de una modesta pensión vitalicia, a lo que se añadía algún encargo de preceptor y publicista y su propia producción artística. En la

dedicatoria a la Reina de España del *Alfabeto pittorico* deja entrever la necesidad de la protección real que *assicurerà altresì l'Autore di un felice incontro presso il Pubblico...* (en Barbolani 2003:172)

Probablemente gozó de su herencia tras la muerte de su padre en 1796. En 1798 vuelve a Castilla con su hermano Andrés, después de 30 años de exilio.

Instalado en el Toboso donde residía su hermano mayor, Valentín, el ex jesuita escribirá tres cartas en 1800 (26 marzo, 2 abril y 10 mayo) a Lorenzo Hervás y Panduro. (Ms 22996 de la Biblioteca Nacional)¹⁰⁵. Ante Hervás, a quien considera y respeta como maestro, demuestra su afán de superación precisando que *lo poco que he adquirido ha sido a fuerza de gran trabajo y fatiga*. En la misma carta nos habla de su hermano Andrés que en ese momento se encuentra en Valencia y le da noticia del regreso a Italia de muchos exjesuitas: *muchos de los nuestros*, dice textualmente, “se han vuelto a Italia [...] esto parece un fenómeno; pero bien reflexionado, es muy natural, que los que respiraron 32 años el aire de Roma, Génova y otras ciudades de la bella, y culta Italia, deba nausear el aire del Horcajo, del Toboso,

¹⁰⁵ Al manejarlas hemos constatado que trata diversos temas de los que el más frecuente (26 de marzo) es la venta de los libros del propio Hervás, cobrados con dinero, los menos, y con misas, los más; e informa de las noticias llegadas de Génova sobre la penuria ocasionada por la rendición ante los austriacos. Incorpora en otra carta (2 de abril) algunas alabanzas a Hervás por el honor que ha hecho a toda la provincia de la Mancha. En carta de 10 de mayo le cuenta las noticias que ha recibido de su hermano Andrés respecto a la toma de Génova y Savona por los imperiales y además le felicita por su nueva relación con el Papa. En una última carta, sin datar, insiste en el tema de los libros a cambio de misas y hierro viejo por la escasez de dinero y de literatos. Está dedicado a *asuntos domésticos y pintorescos* (sic) pero sobre todo, es interesante el tono nostálgico recordando su estancia en Forlì, cuando Hervás le enseñaba en su mocedad aritmética, álgebra y geometría, lo necesario, comenta, para ser un buen pintor. En las cartas considera cuánto le hubiera gustado conservarlo como maestro en Pesaro, junto al maestro que allí tuvo, porque se hubiera preparado mejor.

del Quintanar y estoy por decir (pero chitón que no nos oiga algún español) hasta el mismo Madrid”.

Él mismo regresará a Italia pocos años después coincidiendo con la segunda expulsión (1801-02). Consta ya su residencia en Génova, en casa de su hermano Francisco, en 1803¹⁰⁶.

El 22 de junio de 1810 escribe una carta a otro ex jesuita, Ramón Diosdado Caballero, en la que añade un P.S. “...Mi Agamenón está ya en el acto 4º y me va saliendo menos mal, que yo no pensaba”. Parece muy probable que haya sido este el periodo de las traducciones.

En 1810 aún está en Polcevera. Enferma a fines de 1814; el 16 de febrero del 1815 hace testamento y muere el 13 de octubre del mismo año a los 67 años.

Barbolani recoge en un *Appendice* (2003: 168) el elenco de todas las obras de Gabaldón, tanto pictóricas como literarias, procedentes de los datos que obraban en poder de Uriarte y Lecina destinados a ser incorporados en el tercer volumen de la *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús perteneciente a la antigua asistencia de España desde sus orígenes hasta el año de 1773*, edición que quedó interrumpida en el segundo volumen y en la que, por lo tanto, dichos datos no vieron la luz. A pesar de que, lamentablemente, muchas de estas obras no han sido localizadas, el elenco nos parece de gran interés porque nos da un perfil del traductor y nos permite situar nuestra tragedia en el conjunto de todo su trabajo.

¹⁰⁶ Los datos de su estancia en Génova están recogidos en la obra de Leoncini (Leoncini 2002).

7. 2 Estado del manuscrito. Análisis comparativo

El manuscrito que vamos a estudiar procede de la Biblioteca de la Universidad de Valencia (M 259). Se trata de una traducción de Antonio Gabaldón, ex jesuita expulso, realizada, suponemos, entre los años 1810, año en que escribe a Diosdado Caballero informándole de su trabajo sobre Agamenón, y 1814 año en el que enferma. Ya se ha visto que en la primera página hay una aclaración que dice “Advierto al Sr. Dn. Ramón no dexé ver esta tragedia, hasta tanto que le dé yo la última mano”. Y con otra grafía está escrito: “El traductor es D. Antonio Gabaldón exjes, español que murió en Génova”.

La primera aclaración es importante porque explicaría la mejorable calidad del trabajo, a la espera de una futura revisión.

Nuestro análisis tendrá como punto de partida el ensayo de Cesáreo Calvo, “Dos traducciones de *Orestes* de Vittorio Alfieri: Notas para su estudio”, (1998) en el que hace un análisis comparativo de esta traducción con la de Solís; y el ensayo de Cristina Barbolani, *Un gesuita espulso traduttore di Monti e di Alfieri. Un approccio a Antonio Gabaldón* (2003:149-172) en torno a la figura del traductor. Dos trabajos valiosos limitados por el espacio reducido de las intervenciones en congresos, que nos han servido de pauta y que nos proponemos ampliar.

Todo el texto está escrito por una sola mano y presenta alguna corrección, aunque podemos considerarlas escasas y de poca relevancia, como pueden ser errores gramaticales que él mismo corrige, (198) *Pena non è che il veder voi pareggi* traducido (7r) *No es hay pena que se iguale / al tenerte yo aquí siempre presente*.

Los personajes de la tragedia aparecen en la que consideraremos primera página de la traducción (porque la

absolutamente primera recoge las advertencias del traductor y los datos que aporta el conservador o transmisor, y creemos que debió ser añadida con posterioridad). Son los mismos de la tragedia alfieriana y en el mismo orden. Llama la atención el uso del artículo delante del nombre del italiano “Tragedia del Alfieri” como una huella italianizante; se trata, como veremos, de uno de los rasgos de alta frecuencia, y que no hemos encontrado en ningún otro traductor. Los personajes anónimos son los mismos así como reproduce fielmente el lugar, número de actos y de escenas, sin ninguna particularidad. Únicamente al inicio del segundo acto, en la escena primera de la traducción, falta la mención de los personajes que van a intervenir. Este acto está mejor escrito en todos los sentidos: mejor letra, más clara, versificación menos irregular y menor frecuencia de vulgarismos.

Ligeros errores hemos observado en alguna escena. El primer encuentro de Clitemnestra con Orestes y Pílates (III, 3, 229 / 20v) se desarrolla con un diálogo rápido y de intervenciones breves, lo que provoca que el traductor haya saltado una intervención de Pílates atribuyéndosela a Orestes:

Oreste: *Se qui re...*

Pilade: *quindi, se tu il concedi...*

Orestes: *Si aquí Rey....Por lo que si nos permites....*

Cada uno de los personajes está desarrollando sus propios argumentos por lo que al fundir dos intervenciones en una sola, el sentido queda roto. Se repite este desliz en el acto quinto, que como en italiano, consta de 12 escenas más la última, tal como Alfieri nombra a la postrera. Igualmente en esta escena, en el fragor de cambio de personajes, el traductor ha saltado el nombre de Pílates incorporando

una brevísima intervención suya en el discurso de Electra, constituida por un sol sintagma: *el cielo* (287, 40r).

Sí que están enriquecidas algunas escenas con la incorporación de ciertas acotaciones para indicar las actitudes de los personajes, o al interlocutor al que se dirigen, que son las más abundantes, porque las que indican el movimiento de los mismos son menos frecuentes. Ya en el acto primero, Electra quiere dejar a su madre para ir a cumplir el rito funerario sola ante la tumba del padre, así que cuando dice (I, 2) *Déjame, que a cumplir sola yo vaya*, anota al margen *quiere partir*. Y Egisto se dirige a *Electra* a quien habla *con desprecio* en el mismo acto, escena 3ª. Lo mismo sucede en el acto segundo en el que solamente en dos ocasiones se nos informa de que Pílates se dirige a *Orestes*, una de ellas *aparte*, o que *Orestes* dirigiendo sus palabras al padre muerto pronuncia sus palabras mirando *hacia la tumba*. Las escasas acotaciones que aparecen en los tres últimos actos (III, IV y V) tienen el mismo carácter. Solamente en una ocasión coincide con una acotación del original en la que Alfieri nos apunta un *in disparte* traducido como *hacia un...* el resto ilegible nos permite suponer, por deducción, *lado*. Cabe señalar, como en el acto cuarto, dos acotaciones que indican movimiento y escena. En página 31v, *Electra corriendo hacia Pílates* y en página 33r, *Egisto en el acto de tomar el puñal a los pies de Clitemnestra*. Las dos son traducción de las que aparecen en el original: *Correndo verso Pilade* y *Raccogliendo il pugnale caduto appiè di Clitemnestra*.

La tragedia está traducida según la tendencia clásica, en endecasílabos blancos pero son tan frecuentes los versos de 9, 10 y 12 sílabas que podríamos afirmar que Gabaldón no está muy dotado para el rigor métrico. Llega incluso a elaborar versos con acento en 9ª sílaba que rompen absolutamente con la cadencia rítmica (*Y tuyo. El tiempo*

mismo la ha dado, (7r). Le da igual que el endecasílabo sea enfático, heroico, melódico o sáfico. No hay una constante. Así que la versificación, si se caracteriza por algo, es por su irregularidad. Es probable que la revisión que promete en la portada de la obra fuera orientada a corregir estos defectos de ritmo, además de otros problemas que presenta. No obstante ya hemos indicado someramente la autocorrección que va aplicando, sobre la marcha, en algunos versos. Del cómputo versal hemos obtenido unos resultados que elevan a un total de 325 versos que incrementa la traducción respecto al original¹⁰⁷.

Como en las otras traducciones estudiadas se repite la tendencia a la ampliación y extensión prácticamente inevitable.

La voluntad traductora de Gabaldón, sin duda, se ve influenciada por las preocupaciones lingüísticas y culturales que marcaron toda la actividad docente de su orden, cuyos criterios presiden su dedicación literaria. Dos disciplinas que interesaron siempre a los jesuitas fueron la gramática, sobre todo la latina, y el teatro, pilares para la formación de los jóvenes a las que dedicaron gran tiempo de su actividad intelectual. Son numerosas las obras que escribieron sobre ambas materias y no es este el espacio adecuado para detenernos a estudiarlas, pero sí al menos conviene saber sobre qué presupuestos gramaticales estuvo formado nuestro traductor teniendo en cuenta los fenómenos lingüísticos y recursos literarios que hemos encontrado en este texto. Y, desde luego, comprender con cuánto interés se dedicó a la obra dramática.

¹⁰⁷ Acto I, 327 vv. (55 vv.); Acto II, 456 vv. (96 vv.); Acto III, 301 vv. (52 vv.); Acto IV, 375 vv. (70 vv.); Acto V, 248 vv. (52 vv.). Entre paréntesis, la diferencia del número de versos respecto al original.

Las gramáticas que utilizaron los jesuitas son las que escribieron sus propios lingüistas. Partiendo de la gramática de Nebrija llegan a la de Acevedo (*Syntaxis methodus*)¹⁰⁸, a Torrella para la provincia de Aragón, y a Pedro Miguel Quintana para la provincia de Toledo, por citar las más editadas y por tanto las más utilizadas. Todas estas gramáticas dedican su IV parte (como en Nebrija) al estudio de la sintaxis distinguiendo los dos niveles en el estudio de las frases de una lengua. “Syntaxis recta es aquella que ni le falta nada, ni nada se muda de su lugar, no hay redundancia y nada cambia. Syntaxis figurada: aquella que tiene falta de alguna parte para su sentido completo” (Bodelón 2002, 501). De tales definiciones se desprende cuáles son las cuatro figuras retóricas básicas en la sintaxis figurada, que corresponden a las cuatro alteraciones: elipsis, hipérbaton, pleonasma y enálage. El traductor debió de formarse con estas gramáticas y de ahí que se aplique con un tesón irrefrenable al uso del hipérbaton. Podemos decir que, sintácticamente, su estilo tiende a aproximarse al latín y por eso se centra en este recurso que no siempre, más bien raramente, coincide con los usos del original.

De hipérbatos está sembrado el texto que examinamos y con algunos ejemplos vamos a justificar nuestra afirmación.

- Puede alejar dos elementos unidos por adición que naturalmente deberían ir sucesivamente enlazados

(187) *In queste* (2r) *Ensangrentado en este umbral te he visto*
 Soglie svenato io ti vedea; *y muerto*

(34r), *Y tú, amigo, a mi osadía*
 perdona, e indiscreto furor

¹⁰⁸ El Archivo histórico de la provincia jesuítica de Toledo conserva un manuscrito de esta gramática de Acevedo (*Syntaxis methodus*)

que además es una incorporación personal.

- Puede distanciar el adjetivo de su sustantivo

(188) *Scorrer farai sulla paterna tomba;* (2v) *Esta tumba tu baños ultrajada*

o bien

(200) *E in note atre di sangue* (8r) *Y en caracteres negros,y sangrientos*
Vergò del figlio la mortal sentenza; *la mortal escribió sentencia al hijo*

tratándose además de sintagmas de alto valor en la tragedia, (tumba ultrajada, mortal sentencia).

- Todavía separa dentro de un sintagma, un adjetivo demostrativo del sustantivo al que acompaña dando una sensación mayor de ruptura de la oración

(189) *Ancor rappreso* (3r) *Cuajada,*
Stà su queste pareti orride sangue, *en estas tu no ves tristes paredes*
Che tu spargesti; *la sangre, que vertiste?*

El propio Alfieri utiliza el hipérbaton; no en vano la ruptura fue uno de los recursos propios del lenguaje trágico alfieriano, pero sólo en contadísimas ocasiones la traducción coincide con el original y en casos de menor importancia o menos llamativos, quizá por la proximidad de los elementos separados (252) *Di Stige l'onde;* *De Estige la laguna,* (28v).

En fin, en algún caso hemos observado que el hipérbaton puede llegar a crear confusión semántica por el alejamiento del sintagma preposicional respecto al sustantivo al que acompaña

(274) *Ebber pietà gli stessi / Satelliti d'Egisto;*

(36r) *También de Egisto / tuvieron piedad sus guardias,*

en donde cabe la duda de si tuvieron piedad de Egisto sus propios soldados o la tuvieron de nosotros¹⁰⁹.

Otro fenómeno lingüístico al que recurre con insólita frecuencia es el encabalgamiento, separando fundamentalmente el sustantivo y adjetivo:

- (2v) *junto a una madre / infame;*
- (7v) *yo con las ansias / de mi inquieta conciencia;*
- (7v) *traspasados / entrambos del dolor;*
- (28v) *llenos de terrible / ira;*
- (14r) *Y este de mi valor será el primero / esfuerzo;*
- (14v) *Dentro de pocas / horas;*
- (15v) *El alto / objeto;*
- (16v) *Y la tumba / paterna;*
- (16v) *Alzaba la cabeza en aquel negro / sepulcro;*
- (17r) *Una tan triste / voz y lamentable.*

El efecto conseguido con este exagerado uso del encabalgamiento no es otro sino la sensación de prosificación del texto al que contribuye también la irregularidad métrica.

Aspectos sintácticos interesantes, aunque menos frecuentes, son los cambios de estructuras y relaciones oracionales. Alfieri, en su *Parere*, habla de un diálogo de acción que oponer a la fórmula más narrativa de la tragedia anterior. En la búsqueda de este lenguaje trágico adecuado a la nueva tragedia, prima la sustitución de elementos marcadamente narrativos por otras formas del discurso directo¹¹⁰,

¹⁰⁹ Tampoco sabemos si vamos a surcar el polvo del padre o hasta la tumba del padre (279) *Solcar la polve / farotti io fino alla paterna tomba / col vil tuo corpo; Surcar el polvo / te haré de mi padre hasta la tumba / con tu vil cuerpo.* (38r).

¹¹⁰ Camerino, en *La ricerca del "dialogo d' azione"* (Camerino 2006:39-54) estudia el proceso de búsqueda del nuevo diálogo dramático a través de las variantes producidas en las distintas versificaciones de algunas de las tragedias alfierianas. Destaca todo el proceso de eliminación y simplificación (núcleos narrativos, participios

como las construcciones de carácter nominal que contribuyen a dotar de inmediatez a los hechos. A esto se debe su tendencia a evitar la subordinación. Pero Gabaldón tiene una preferencia clara por las oraciones causales y convierte cualquier tipo de construcción nominal, de participio, infinitivo o relativo en una relación lógica de causalidad perdiendo, en el discurso racional, el efecto inmediato de las acciones y los sentimientos, efecto que, además, en Alfieri está reforzado, en todos los ejemplos que proponemos, con la incorporación de adverbios que lo subrayan como *ormai, or, intanto, già*.

Así, en este caso lo hace a partir de una oración de relativo:

(189) <i>Fuggi, oh tu, cui nè posso omai ne debbo Madre nomar.</i>	(3r) <i>Huye, tu, corre, <u>ya que</u> llamarte Madre yo no puedo, ni debo.</i>
--	---

Mientras en italiano, la tendencia a sintetizar resuelve de manera más intensa y descriptiva, por lo tanto más eficaz, el dolor sufrido por un hijo en su relación filial con una mujer a la que apenas puede considerar madre, la emoción desaparece en el proceso de racionalización intrínseco de la propuesta causal, que por otra parte dota al texto de un carácter más narrativo.

Otros ejemplos en los que crea, a partir de sintagmas u oraciones nominales, un tipo de relación lógica:

(205) <i>non perdiamo or frutto Dei voti tanti e del errar si lungo</i>	(11v) <i>El fruto deseado no perdamos <u>ya que</u> a esta rivera hemos llegado con tantos sacrificios y desastres.</i>
---	---

presentes, conjunciones subordinantes...) de la sintaxis hasta llegar al más puro estilo directo. Le merece especial atención la tendencia al uso de la frase nominal regida por el participio pasado e incluso por el infinitivo aprendida en Salustio.

Las oraciones no personales, de participio, también sufren este tipo de transformación. En este caso, aunque implícitamente tenga un sentido causal, se aligera la expresión con la eliminación de nexos subordinantes. Lo que quiere decir que la traducción se hace más pesada con la incorporación de locución conjuntiva.

(220) *Intanto, a pianger nati,
Insieme almen piangerem noi*

(17v) *Ya que a llorar hemos nacido
lloraremos los dos en compañía.*

(268) *Tu, donna,
Già si ardita al delitto or debil tanto
All'ammenda sei tu?*

(34r) *Y tú ahora,
atrevida mujer en otro tiempo,
débil tanto te muestras ya que puedes
corregir el delito?*

A pesar de una gran formación lingüística y del conocimiento del italiano que posee el traductor, tras una residencia de tantos años en Italia que le ha permitido una lectura perfecta del texto, los resultados de su trabajo no siempre alcanzan la calidad que se podía esperar, pues adolece de una literalidad en algunos momentos absoluta. El texto está comprendido sin problemas, en general, aunque hay algunas excepciones de las que dejamos constancia. En los momentos en que no entiende algo resuelve la situación obviando el texto en cuestión o bien va hacia adelante con una traducción, de algún modo, inapropiada.

En poquísimas ocasiones se deja llevar en la traducción por los “falsos amigos” manteniendo un léxico castellano adecuado. Sin embargo, son mucho más abundantes los calcos gramaticales, italianismos, que, como vemos en los ejemplos que siguen, se refieren sobre todo al inadecuado uso de las preposiciones, una de las mayores dificultades en el aprendizaje y uso de una lengua extranjera. Inmerso en la lengua italiana desde los 19 años y si, como calculamos, traduce

esta obra desde la madurez, podríamos explicarnos esta peculiaridad que no hemos encontrado en ninguno de los otros traductores estudiados:

(200) *Qual cor sì atroce / Può non pianger di lui?;*

(8r) *Habrà algún hombre, / que pueda no llorar de este infelice?*

(210) *Or non ti chieggo io nulla / Che d' ascoltar mio senno;*

(13v) *Ni te pido ya más que de escucharme*

Como vemos, este uso se repite numerosas veces a lo largo de la traducción:

(217) *Oh quanto sospirai di conoscerti!;*

(16v) *Cuánto yo deseé de conocerte*

(236) *Pietà ne vieta / Di obbedirti per or.*

(23r) *La piedad nos impide de poderte
por ahora obedecer*

(246) *imposto ne viene d'aspettarlo;*

(26v) *nos ordenan de esperarlo*

(253) *che al mondo fosse;*

(29r) *que al mundo jamás se vio*

Podríamos hacer una lista interminable de los casos en los que traduce literalmente los sintagmas preposicionales con el uso de la preposición italiana en el lugar de la correspondiente española, y de forma más excepcional, extiende esta errónea traducción a las conjunciones, como en este calco en que, además de la inadecuada traducción se resienten el rigor y la elegancia

(210) *Fuorchè il ferir tutto a te cedo.*

(14r) *Fuera que arremeter todo concedo.*

O bien

(252) *e chi nol' piange / Fuorchè solo quest'impio?;*

(28v) *Y quien no llorara, fuera que este / solo impío?.*

El tono del discurso trágico de Alfieri, en numerosas ocasiones, es arrastrado a la vulgarización a través del uso de expresiones de carácter “castizo”, impropias del tono elevado que exige la tragedia y que predomina en Alfieri. Este es uno de los objetivos constantes del *astigiano* cuya aspiración a lo sublime (*alta morte* es lo que puede librar a Clitemnestra de su culpa, como *alta base*, *alto disegno* o *alta ragione*) preside toda su actividad y pensamiento trágico.

Al principio del texto, (acto primero) se cometen proporcionalmente más vulgarismos que en el resto de la obra, pues a medida que avanza hemos de reconocer que mejora ligeramente en todos los aspectos. El resultado, en definitiva, es una reducción del tono y la tensión trágica impuesta en el original. Llega a la vulgarización a través de usos gramaticales incorrectos como la anteposición del demostrativo al nombre propio, inusual en castellano, (3v) *Acaso piensas, / que contenta yo esté con ese Egisto?* que aporta un tono despectivo hablando de las personas; o con el uso de un léxico inadecuado, *Hace dos lustros cavales* (3r); *Reina, respira* (10r) que traduce del original *or di pianger cessa* (202)¹¹¹.

Respecto a las exclamaciones usadas, resulta llamativa la frecuente repetición de una exclamación más propia del habla coloquial y conversacional que de la lengua literaria: *Vaya!* que aparece, recurrentemente, en 11v, 21v, 32v, 33r, 37r. Como llamativo resulta el caso de frases hechas: (39a) *corre que vuela*.

El léxico también contribuye en cierto modo a la banalización de la que hemos hablado. Nos ha llamado la atención el uso que hace del término *mancebo*: *Mancebo yo aquí vuelvo* (11r), en la traducción de *adulto io torno* (204). Este uso resulta inadecuado por dos motivos.

¹¹¹ Cesáreo Calvo en su artículo citado, recoge este aspecto del léxico en la traducción de Gabaldón y constata su tendencia a un *lenguaje excesivamente común e incluso banal y prosaico*, señalando otros muchos vulgarismos del texto. (Calvo 1976:137)

Primero, en el ámbito que estamos analizando, por el carácter coloquial de la palabra; después por el desplazamiento semántico. Probablemente, con la distancia y su dedicación más a la pintura que a las letras, haya pasado por alto el cambio de acepción que la Academia había dado ya en el año 1803 al significado de “mancebo”. (En los diccionarios de la RAE durante todo el siglo XVIII lo define como “mozo o joven que no pasa de 30 o 40 años”. Mientras que desde la primera edición del XIX (1803) “es mozo de pocos años, *Juvenis, adolescens*”). Las relaciones semánticas que presenta el texto en italiano sería *fanciullo / giovane / adulto*; que responde a las tres etapas de la vida de Orestes a que se refiere en la tragedia y por eso, en el mismo texto, lo relaciona con el *fanciullo inerme* que se fue de Argos y el *giovane* que supuestamente murió en Creta.

Nuestro *mancebo*, está en el lugar del *adulto* que vuelve a su patria a vengar al padre. Queda rota la correlación niño/ mancebo/ adulto. El mancebo se identificaría con el joven de Creta. Aquí hemos perdido el *adulto* del que habla Alfieri.

Y en este mismo orden de cosas, también reclama nuestra atención el que se aplique a Orestes, héroe, supuestamente muerto, el adjetivo *lindo*, lo cual queda, cuando menos, fuera de lugar (28v) *Toda Creta lloró: era tan lindo / el joven, tan gallardo y atrevido...* traducción de los versos; *Tanta nel giovin era / Beltade, grazia, ardire...*(252) en los que se sustituye el concepto más elevado de *belleza*, extensible a cualidades morales y no solo físicas, como aquellas a las que alude el adjetivo *lindo*.

Las cualidades del joven, *beltade, grazia e ardire*, recogidas en el original, son virtudes de índole natural, que proceden del interior del alma, íntima belleza que en armónica unión alcanzan el grado de lo bello que impresiona los sentidos y el espíritu. En la traducción quedamos seducidos por su belleza externa. La cualidad de *lindo* aminora lo profundo, dejando en un nivel de superficie las cualidades del joven.

Pudiendo ser aceptable, porque no es traducción literal incorrecta, sí sorprende por la inadecuación en un texto literario que se aleja del sentido de *il bello e il sublime* de Alfieri.

Si la vulgarización del texto queda patente con los ejemplos aportados, no menos interesante es el proceso de debilitación del sentido trágico a fuerza de emplear términos que rebajan la intensidad y adecuación al contexto en el que están utilizados. En términos generales, ya hemos comentado que se trata de una tragedia de venganza y por tanto el léxico debe estar de acuerdo con el *forte sentir* alfieriano. Así es inevitable considerar la pérdida de significado en la traducción, de *delator* (*denunciador, acusador*) con toda su carga negativa, en el momento en que se requiere el máximo de silencio porque están entrando subrepticamente en el palacio, (205) *ogni parete un delator nel seno / Nasconder può* traducido por *relator, cada pared un relator astuto / puede tener oculto* (11v) (quien simplemente relata o narra alguna cosa sin el sentido acusador que la palabra tiene en italiano, y que además existe en castellano). Con esta traducción anula el efecto, no solo, del secreto de su misión sino de la perversión de Egisto que, aterrorizado, coloca espías en cualquier lugar del palacio para descubrirlos. Altera el sentido del objetivo final de la tragedia de venganza que se está tramando.

Presentan también un tono muy débil de significado los siguientes casos en los que parece querer eludir lo trágico y terrible.

(190) *Là sostener del trucidato sposo / Dovrai gl'irati minacciosi sguardi*

(3v) *De tu esposo infeliz verás entonces / con temblor indecible su presencia*

La falta de propiedad semántica convierte un *trucidato sposo* en un simple *esposo infeliz*, estado que no cabe aplicar a un hombre

asesinado bárbaramente de quien, además, su amenazante mirada estará cargada de ira y deseo de venganza.

Tu lorda¹¹² / Ancor del sangue suo? (189) acepción mucho más incriminatoria que la propuesta en la traducción; ¿Cómo tú de su sangre / bañada aún, podrás en su presencia / comparecer? (3r)

Un caso particular de desgaste semántico se produce al utilizar un mismo término (*Irritar*) en casos en los que Alfieri usa términos distintos. *Irritar* aparece en varias categorías gramaticales (verbo intransitivo, forma pronominal, adjetivo) hasta tres veces en una misma intervención (190 / (3v), primer diálogo entre madre e hija, Clitemnestra y Electra, para traducir *fremere*, *sdegnose*, e *ira*:

Fremere¹¹³ mi fai... Tu già mi amasti,...o figlia...

Me irritas, hija...y si bien que me amaste...

Là, al tuo giunger, vedrai fremere degli avi / l'ombre sdegnose¹¹⁴.

Al llegar allá tú verás las sombras / todas de los abuelos irritadas.

Ah, chi lo sguardo / può rivolger senz'ira¹¹⁵ entro il mio core / contaminato d'infamia cotanta?

Ah! ¿quién mirarlo, (el corazón) sin irritarse, puede?

El temblor, el desdén y la ira son sentimientos distintos y por lo tanto requieren correspondencias distintas. Si *irritar*, define el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, es hacer sentir ira, es el

¹¹² Según el Vocabolario della lingua italiana, Zingarelli, *Sporco, imbrattato, imbrattare* en sentido figurado da el significado figurado: *rimanere coinvolto in un affare disonesto*.

¹¹³ *Fremere*: *essere fortemente agitato da un sentimento intenso*.

¹¹⁴ *Sdegnare*: *rifiutare con disprezzo, perchè offende il senso morale*.

¹¹⁵ *Ira*: *moto violento e disordinato dell'animo che si manifesta in reazioni subitanee e impetuose contro qualcuno o qualcosa*.

apetito o deseo de venganza, este tercer uso sería el que se acerca al sentimiento que esconde el texto alfieriano; sería, por tanto, el más aceptable.

Es patente la pérdida de significado y energía sobre todo porque Alfieri introduce matices que no respeta el traductor. Así pues, solo estas palabras entresacadas del texto, (*lorda, delator, trucidato, fremer, sdegnose e ira*) nos sirven como ejemplo de la pérdida de una parte de la fuerza dramática alfieriana.

Es imposible considerar y valorar una traducción sin tener en consideración los adjetivos y los adverbios. El adjetivo es uno de los elementos más importantes, porque como ya hemos indicado en alguno de nuestros análisis, proporciona una coloratura determinada al texto. En general es el elemento lingüístico con el que todos los traductores proyectan su percepción, valoración y concepto estético.

Hemos observado numerosas alteraciones sobre todo debidas al aumento en el número de adjetivos y a su contenido semántico, que contrastan con la parquedad del original. El tono es relativamente intensificador: vista amarga, noche oscura, frías cenizas, amante hermano, día deseado (con valor negativo dado que es el día esperado para cumplir la venganza), inquieta conciencia. La alteración puede deberse a la duplicación: (191) *Rei tormenti* / (3v) *tormentos fieros y terribles*; (191) *piene di negro sangue ambe le palme* (4r) *puñado de sangre atroz y negro*; (200) *note atre di sangue* (8r) *caracteres negros y sangrientos*; (191). A ello se añade una tendencia a la sustitución y conversión de lo trágico en melancólico: (191) *terrible vista* (4r) *triste vista*; (189) *pareti orride* (3r) *tristes paredes*; (219) *flebil mi giunse e spaventevol voce* (17r) *llegóme una tan triste voz / y lamentable*; o una de las más dramáticas intervenciones de Orestes, al final de la tragedia (289) *O padre,/ torvo mi guardi?* (40v) *Oh padre mío, ¿tan triste tú me*

miras? Vemos, también, en este nuevo traductor una cierta inclinación a la nostalgia, a la tristeza como sentimiento dominante.

En menor número se produce la tendencia contraria, esto es, supresión de la adjetivación original: *orrende notti / noches; di orrendi / días; alta vendetta / venganza*. Es más llamativa la supresión porque afecta a adjetivos que son consustanciales con el sentido de la tragedia. No olvidemos que hay una idea fundamental que es la venganza, y todo lo que en torno a ella gire, debería ser respetado si queremos mantenernos fieles al sentir de Alfieri. Esto sucede con el adjetivo, por otra parte tan alfieriano, *alta vendetta*, como con *sangue nemico* en el caso de (188) *non pianto, ma sangue nemico /scorrer farai sulla paterna tomba, (2v) en que de llanto, no, más sí de sangre / esta tumba tu baños ultrajada* en los que pierde sentido esa *sangre* si no es *nemica* como nos advierte Alfieri. Porque entre enemigos y venganzas se desarrolla la lucha entre los descendientes de Atreo y Tiestes.

La relación que establece Alfieri entre la madre y los dos hijos es más prudente y objetiva, más pasional en el traductor. En el original, ante Orestes y Pílates se habla de Electra simplemente cuando se refieren a ella. El traductor modifica con adjetivos afectivos o posesivos el nombre de la hermana: *tu Electra, mi querida Electra*. Lo mismo sucede respecto a Clitemnestra. Ante ella varía un poco el concepto que nos transmite el traductor respecto del original. Gabaldón opta por una visión más agresiva, probablemente herencia de una actitud antifeminista originada en la tradición judeo cristiana, misógina, que condena a la mujer como causa de todos los males de la humanidad. Por esto es por lo que, en muchas ocasiones, la madre-mujer es vituperada con fuerza despectivamente allí donde Alfieri silencia cualquier calificativo. De modo que cuando Electra intenta hablar con

su hermano de la madre, este contesta airado (13v) *A tal fiera no me nombres* que traduce (210) *Di lei, deh!, non parlarmi*. O bien, ella misma dice (222) *che al marito in petto/ vibró colei* y que nuestro traductor vuelve a reproducir como (18r) *aquella fiera*.

Respecto a los adverbios hemos observado un tratamiento más radical por su tendencia a ignorarlos, a no considerarlos. En diversas ocasiones hemos visto como cancela su uso, esté modificando al verbo o al adjetivo, pero siempre y en cualquier caso, matizando sustancialmente los valores modales y emocionales de unos y otros¹¹⁶.

Lo que más llama la atención es la supresión sistemática, del adverbio *purtroppo*, en todos los casos en que lo vemos en italiano. *Purtroppo* es el adverbio por excelencia de Alfieri, el más alfieriano en el sentido trágico de rechazar una realidad que se nos impone y que desmiente los ideales personales¹¹⁷. Representa una actitud y una filosofía vital. Con la edad, la desilusión le hace cuestionarse casi todo. De tal modo que empieza su ensayo *Del principe e delle lettere* con esta dramática concepción: *La forza governa il mondo, (pur troppo!) e non il sapere*. Y este es el adverbio que se niega a reproducir el traductor.

¹¹⁶ En una situación hemos observado un cambio o sustitución del adverbio italiano modificador del verbo *quel sanguioso spettro / e giorno e notte orribilmente sempre / sugli occhi stammi*. (191) por un adjetivo con los mismos rasgos semánticos del adverbio, *Siempre tengo presente noche y día / aquel sangriento espectro tan terrible* (4r) haciendo un juego de trasvase de modificadores del verbo al sustantivo (*orribilmente / terrible*). En cualquier caso lo horrible y lo terrible están presentes en los dos textos, por lo que es realmente intrascendente desde el punto de vista del conjunto.

¹¹⁷ El Diccionario de la RAE de 1803 recoge en la entrada *desgracia* lo que sucede a alguno contra lo que deseaba, se había propuesto o creía convenirle. (Infortunium). “Desafortunadamente”, “para mi desgracia”, sería la traducción conveniente.

(200) *Pur nel mio petto io nutro* (8r) *Y con todo en mi pecho arde una llama*
Pur troppo ancor verace e viva fiamma; *viva de amor aún, ay! Tú lo sabes*
E il sai, pur troppo! *muy bien!*

Clitemnestra está afectada, pero no nos hacen temblar su amor ni su dolor, no consigue emocionarnos con un amor y un dolor apasionado, profundo, porque lo trágico reside, precisamente, en ese amor no controlado que está matizado por el adverbio, como lo inevitable y además reconocido como causa de todas las desgracias. Y repite insistentemente la supresión:

(228) *amo Egisto, pur troppo!...:*

(20v) *A Egisto, sí, que amo....*

(252) *Pur troppo ti veggo di Stige / L'onda varcar.*

(28v) *Ya me parece / verte surcar de Estige la laguna*

Como vemos en los ejemplos, no creemos que se trate de una inconsciente eliminación dada la persistencia en no traducirlo sistemáticamente, sino más bien de una consciente toma de postura, la aceptación del destino y de la voluntad divina que no puede poner bajo ningún tipo de sospecha ni de duda, cualquiera que sea la situación vital. Pedro Estala (1788) en la Introducción a su traducción *Edipo tirano*, reconoce en el teatro antiguo la superioridad del hado sobre la humana prudencia, y el planteamiento, irrenunciable, al principio de que el hombre es juguete de los hados, necesidad insuperable. Este es el punto de vista que nos transmite el texto original italiano, aceptación y lamento ante lo inexorable. Y contra esta aceptación es contra la que se posiciona el traductor más en consonancia con su orientación religiosa, También, a veces se elimina troppo,

(202) *Oh cieca troppo! / Troppo pietosa madre!*

(10r) *O ciega madre! / O piedad jamás oída!*

Parece que la eliminación del adverbio arrastra una pérdida de la ironía que nos parece entrever en las palabras de Alfieri. Siempre exagerando los rasgos de la madre que la hacen piadosa en demasía habida cuenta de lo que ha hecho y de lo que la espera. En castellano supera los límites de adjudicación de la piedad a la madre para elevarla a categoría cuasi universal.

En cuanto a omisiones de segmentos más amplios (pasajes o versos), Gabaldón sufre, como otros traductores, las dificultades de ajustar con exactitud la expresión de las ideas en la lengua de recepción. En algunos casos está en juego algo tan trascendente como la causa de la venganza, el deseo de venganza misma y el sujeto de la venganza, en este lamento de Clitemnestra:

(191) *Ah! chi lo sguardo*

Può rivolger senz'ira entro il mio core

Contaminato d'infamia cotanta?

L'odio non posso in te dannar, nè l'ira.

Già in vita tutti...

No se puede reducir tanta pasión a una simple frase como

(3v) *Ah! Quién mirarlo,*

sin irritarse, puede! Ya viva siento...

De la misma manera minimiza la importancia de los actos suprimiendo el término más importante, eludiendo la palabra clave de la tragedia porque no se trata de matar a cualquiera sino de vengar la muerte del padre como vemos en estos versos

(208) *A morte / Certa venisti od a vendetta certa?;*

(13r) *Has venido, dime, / a morir tú o a matar con cautela?*

Unas veces lo omitido alcanza la categoría de indispensable por el momento en el que se dice y por la importancia para el desarrollo de la acción, aunque solo sean meras sugerencias o palabras a medio decir o porque completan el significado de lo dicho. En el acto segundo, escena 2ª, asistimos al encuentro de Orestes y Electra. Sabemos, porque todos los personajes familiares nos lo han dicho, que han pasado dos lustros. El reconocimiento, dramáticamente, es siempre trascendente. Y en ese momento estamos por lo que las palabras que dicen ambos interesan para su identificación. Dice Orestes:

(215) *O sacra / tomba del re dei re! Vittima aspetti? / L'avrai.*

(15v) *O sacra tumba! / O tumba del Rey de Reyes la víctima / tu esperas?*

Probablemente debido a un despiste, ya que no puede tener otra explicación, el traductor deja sin terminar una frase en la que se encierra el sentido último de la tragedia: la venganza. Además de ser un indicio para el reconocimiento de los hermanos puesto que suministra datos continuamente

(225) *Che la vendetta sospirata tanto / Cader può a vuoto per volerla troppo.*

(19v) *Que aquello que se quiere y se desea, / puede frustrarse por quererlo mucho.*

No se está hablando de cualquier deseo, de cualquier fruslería, se trata de la venganza de Agamenón que es la justificación de toda la tragedia para que el traductor con cierta falta de sensibilidad, o por

otros intereses, lo trate de “aquello”, con una generalización nada apropiada al momento.

Entre las numerosas imprecisiones y ambigüedades de la traducción, valdrá la pena mencionar una cuestión lexical mal resuelta.

Clitemnestra se debate continuamente entre “ser madre” y “ser esposa” como realizaciones de su condición de mujer. Y así lo vemos en distintos momentos de la tragedia. Pero esta dualidad se hace ambigua en la traducción en numerosas ocasiones, porque el traductor opta por utilizar únicamente el término *mujer* cuando existe en castellano el de *esposa* que corresponde con más exactitud a *moglie*. Para esta palabra el italiano utiliza otros sinónimos como *sposa* o *consorte* y como alternativa a la condición de mujer, *donna*. En la traducción se utiliza en todas las circunstancias *mujer* por lo que semánticamente solo responde con exactitud en los momentos en que Alfieri habla de *donna*. Y mientras que para el concepto de mujer casada el italiano, utiliza tres formas: *sposa*, *moglie*, *consorte*, el castellano solamente una, *mujer*, que además comparte espacio semántico con *esposa* y sus correspondientes sinónimos.

Se inicia este juego de palabras cuando Orestes y Electra hablan sobre el comportamiento de la madre. Electra describe la ambigüedad y fragilidad de sus sentimientos y el escaso grado de confianza que se puede tener en ella (222 / 18v)

*Pentita, eppur di rinnovare il fallo
Capace forse, ove la indegna fiamma,
Di cui si adira ed arrosscice, il voglia;
Or madre, or moglie e non mai moglie
o madre.*

*Arrepentida, es capaz de hacer lo mismo,
si lo pide el cruel a quien indigno
ama; y al mismo tiempo lo aborrece,
y se avergüenza. Ella un poco es madre,
otro poco mujer. Y en suma, Orestes,
ni es madre, ni es mujer.*

El traductor ofrece un texto muy bien trabado y traducido con bastante fidelidad pero con la única excepción de la ambigüedad a que se presta la traducción de la palabra *moglie* (esposa) como mujer. Porque puede tener remordimientos simplemente como mujer pero aquí estamos hablando de las dos realidades de Clitemnestra: madre y esposa. De aquí la ambigüedad que se produce.

Volvemos a asistir a la ruptura en esta correspondencia: (28v) *O madre infame! O mujer la más rea* cuando Clitemnestra se dirige a Orestes y Agamenón haciendo pública y notoria su culpa y responsabilidad en la muerte de ambos hombres. En italiano es la *rea consorte* (252), Alfieri siempre matiza a qué condición de Clitemnestra se refiere, madre o esposa que en castellano queda ambiguo si se utiliza *mujer*.

Tan solo acierta Gabaldón en la traducción en aquellos momentos en que el dialogante es Orestes porque es fácil adivinar a quién se refiere; normalmente a la mujer, sobre todo porque se trata de un vocativo. Cuando tira el puñal a los pies de Clitemnestra dice: (263) *E tu lo ravvisi, o donna?: Lo conoces tú, mujer?* (32v); o cuando Egisto se dirige a ella: (269) *Donna, vien meco, vieni: Ven conmigo mujer, ven* (34v) amén de que el contexto espacial y lingüístico es importante en toda lectura. Por esto mismo al final de la tragedia, respondiendo Electra a Pílates sobre Egisto puede decir, sin correr el riesgo de que caigamos en error, (38a) *Solo he visto a su mujer furibunda: Vidi...la forsennata sua consorte* (277).

Aunque sea una característica ya señalada por Barbolani, queremos comentar más detenidamente una nota singular que el traductor deja escrita, al margen del texto trágico, a modo de reflexión que en principio parece tener cierta profundidad. Su análisis nos lleva a la conclusión de que no responde más que a una necesidad de

justificar su postura ante tema tan trascendental como el destino del hombre frente a la providencia divina: *Mi Píades no es fatalista como el Píades del Alfieri.*

Valdrá la pena detenerse algo en este único comentario que resulta de difícil explicación, porque no hemos observado en este personaje ninguna manifestación distinta respecto al *Pilade* de Alfieri, y más teniendo en cuenta la tendencia a la literalidad del traductor, que admite pocos excursos y pocas interpretaciones. Las palabras cambian pero el personaje se mantiene inalterable. En torno, siempre, de las últimas intervenciones, poco antes de la declaración final, Píades, que cierra la tragedia, eleva una queja *Oh dura / D'orrendo fato inevitabil legge!*, que Gabaldón traduce *O terribles / del cielo airado inevitables leyes.* Se ha producido el cambio: el *Fatum* por el *Cielo*.

Sin embargo, la verificación en el manuscrito de las numerosas ocasiones en que aparecen en el texto los conceptos de *hado, destino, dioses o cielos (fato, destino, numi o ciel)* nos ha dado como resultado una sistemática traducción literal. No recogemos todos los casos, para no ser prolijos, porque sea como exclamación, imprecación, ruego o lamento por el destino del hombre hay una identificación y correspondencia exacta de conceptos. Sírvanos de ejemplo

(190) *Eternamente nell'eterno fato / Sta tua sventura scritta.*

(3v) *En los hados eternos tiene escritas (el delincuente) / para siempre jamás sus desventuras.*

(235) *Regina, / Soggiacque al fato il figliol tuo;*

(22v) *Reina, los hados / de tu hijo dispusieron.*

Convendría considerar la relación existente entre el principio de la tragedia y el final pues son los dos únicos casos en que elude la fatalidad como condicionante del vivir humano. En el primer acto,

Clitemnestra, en la traducción, renuncia a considerar “fatal” el día en que asesinó a Agamenón, el día marcado por el *fatum*:

(189)	<i>Scorsi due lustri</i>	(3r)	<i>Dos lustros han pasado</i>
	<i>Son da quel dia fatale.....</i>		<i>desde aquel día acá.....</i>

Y ya no es hasta el final, como hemos visto, cuando volvemos a encontrar otra vez este rechazo de lo inevitable, la misma consideración, *el orrendo fato* que marca el destino de los hombres y les obliga a aceptar, por tanto, las inexorables leyes del destino: grito de desesperación, que obvia el cristiano consuelo de la providencia.

Sin embargo, volvamos al ejemplo anterior, que, a pesar de la fidelidad, adapta a su interés,

(190)	<i>Eternamente nell'eterno fato/ sta tua sventura scritta.</i>
(3v)	<i>En los hados eternos tiene escritas (el delincuente) / para siempre jamás sus desventuras.</i>

En estos versos asoma el jesuita, no sabemos si consciente o inconscientemente. Es el momento en que Electra hace a su madre una reflexión sobre la eternidad de las consecuencias de sus actos bajo una expresión que ya San Ignacio utilizó tanto en su vida privada¹¹⁸ como en sus Ejercicio Espirituales: “para siempre jamás” y que aprovecharon todos los religiosos de la época¹¹⁹ en sus reflexiones

¹¹⁸ Un ejemplo de su correspondencia particular: *Ceso rogando á la su divina maiestad, de nosotros y de todos disponga como más le podamos en todo servir y en todo dar gracias para siempre jamás. De Roma á xxiiij de Setiembre de 1539. De bondad pobre, ynigo.* Cartas de San Ignacio de Loyola en la Exposición histórico-europea de Madrid. Fidel Fita. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

¹¹⁹ En los *Ejercicios espirituales de nuestro padre San Ignacio de Loyola*, Francisco de Salazar, imprenta de Antonio Sierra, Barcelona, 1835. En todos los jesuitas que escriben sobre los ejercicios de perfección y virtudes cristianas aparece esta

de los Novísimos. Parece que esté pensando en el cielo y el infierno que corresponde al cielo y el Cocito a donde se dirige cada uno según sus propios actos y en donde se cumple ese destino de eternidad, *para siempre jamás*. Eternidad, siempre y jamás son tres conceptos sobre los que gravitan las reflexiones jesuíticas en el análisis de los novísimos (muerte, juicio, infierno y gloria) y que rápidamente quedaron grabadas en los seguidores de San Ignacio. La misma reina María de Austria, en el documento en que se acuerda la *Donación de la casa de Loyola y Fundación del colegio* (año 1682) declara [...] *le erijo, y fundo para siempre jamás con el título, y vocación de San Ignacio de Loyola*.

Y volviendo al final de la tragedia, lo anómalo del comentario, su improcedencia, solo se justificaría por los escrúpulos que le atacan la conciencia ante una posible interpretación un tanto heterodoxa respecto a su propia condición de religioso, y que le obligan a reconducir claramente su posición tratando de cristianizar, de algún modo, un texto que parece a sus ojos excesivamente pagano. Otro ex jesuita, Bettinelli¹²⁰, ya había expuesto su teoría sobre estos y otros extremos que, no dudamos, debieron influir en Gabaldón.

Estamos de acuerdo con Barbolani en que el lugar que ocupa esta corrección, y, añadimos, la primera, es muy intencionada, *il religioso pensò che il fatalismo risaltava con maggiore evidenza nel verso che chiude la tragedia, trasmettendo un messaggio che si*

expresión que es recurrente también en Santa Teresa y otros santos contemporáneos de San Ignacio.

¹²⁰ Bettinelli (1788) ya había expuesto su concepto de la tragedia moderna respecto a la antigua, manifestando su disconformidad con la moda *Questa batte altre vie per verità, e prevalgono ognora quegli argomenti degli Edipi, degli Atrèi, degli Orestèi, dell'Elettre e delle Fedre. Ma qual frutto, gran Dio, qual piacere e quel mai d'inorridiri invece sol d'atterrirmi, di non poter piangere per pietà che mi vien tolta dall'impietà de' numi onde sorgono in noi l'odio contro il Cielo e gli oltraggi alla Provvidenza?*. Obviamente está implícita una crítica al teatro de Alfieri. Además, son interesantes las referencias a la necesidad del teatro como medio de instrucción e inducción a la virtud en los jóvenes.

sarebbe scolpito in maniera contundente nella memoria degli spettatori
(Barbolani 2003: 165)

7.3 Conclusiones

No nos ha resultado extraño encontrar entre las manos de un jesuita expulso una tragedia de Alfieri. Su estancia y permanencia en Italia durante tantos años, toda una vida, le llevó a una familiaridad con la literatura de su época, como demostraron otros muchos compañeros suyos, que realizaron una labor importante, unos como transmisores de la cultura hispana en Italia y el resto de Europa, otros como importadores de la literatura italiana en España.

Como todos nuestros traductores, la intención de Gabaldón ha sido la de mantenerse fiel al texto original. En líneas generales, podemos concluir que este ha sido su comportamiento. No obstante, quizá sea al traductor que ha dejado traslucir más evidentemente, aunque en momento puntuales, su interés por manifestarse ideológicamente. Así, hemos resaltado en nuestro análisis los momentos en que ha dejado constancia de su condición jesuítica, distanciándose de Alfieri al establecer una barrera entre pecado y culpa; entre arrepentimiento y remordimiento; entre la providencia y el hado. Otros momentos de la traducción revelan, así mismo, esta condición que nunca abandonó, de modo que Clitemnestra aparece a nuestros ojos, a través de su pluma, y, sobre todo, a los ojos de sus hijos, más pecadora que en Alfieri, y por eso sus hijos no dejan de vituperarla al hablar de ella sufriendo con más intensidad la dualidad de esposa y madre que no es ni una cosa ni otra. Castigada, también, por el traductor que no se puede alejar de la tendencia antifeminista de los eclesiásticos españoles que consideraban la mujer causa de todos los males de la humanidad. La última huella que nos deja es la anotación

final que no podemos dejar de considerar una *exculpatio* en toda regla y que queda explicada en el análisis.

Desde el punto de vista lingüístico, consideramos que hay más buena intención que buenos resultados. Volvemos a culpar a la permanencia en Italia (se fue muy joven) para justificar los italianismos en que cae. Y la vulgarización del texto solo se podría explicar o por la rapidez con que fuera escrito o desde la consideración de ser una traducción destinada a la representación escolar, sin otras miras más elevadas.

La traducción y su resultado le debieron de tener a Gabaldón muy preocupado porque hay variada información paratextual de ello. Ya vimos la nota en que se disculpa del fatalismo implícito en la obra del que no se quiere hacer partícipe. Además nos deja una idea de su propia impresión del resultado final porque pide que no se dé noticia de la traducción, en tanto no la haya revisado.

A pesar de todo, es digno de tener en consideración el hecho de que fue una mente abierta la de Antonio Gabaldón que se atrevió a abordar un autor tan moderno, tan controvertido ideológicamente y contestado por los mismos jesuitas (Arteaga, Bettinelli) y otros muchos intelectuales de su época. Especialmente llamativa es la actitud de Juan Andrés, quien no acaba de exponer un juicio muy claro sobre la obra y la personalidad de Alfieri pues, contradictoriamente, es capaz de los más duros exabruptos contra el trágico como se deshace en alabanzas y recomendaciones a los jóvenes incitándoles a evitar los defectos y detenerse en admirar los méritos y bellezas (Cit. en Rossi 1964:114-115).

Obviamente supo ver en Alfieri al hombre de altas ideas morales y políticas y quizá la consideración que el italiano tenía de la orden

jesuítica con la que compartía, al menos, una idea (la defensa del tiranicidio) pudieron ser algunos de los motivos que le dirigieron hacia él. Parece que tradujo también el *Agamenón*, aunque hasta ahora no hemos tenido la fortuna de encontrarla.

8. LA *MIRRA* TRADUCIDA POR UN CATÓLICO CONSERVADOR: JOAQUIM ROCA I CORNET

8.1 *Un ejercicio de traducción entre dos poetas desiguales (Cabanyes y Roca i Cornet)*

En la producción dramática de Alfieri, la *Mirra* es la más famosa de las tragedias no incluidas por el autor en el grupo de las tragedias de libertad. Podríamos decir que su tema implica, más allá de la disconformidad política de Alfieri con el poder absoluto, una reflexión más radical y una pregunta sin respuesta sobre la libertad humana y sus límites. Tragedia, pues, polémica y transgresora, lo que condiciona inevitablemente su recepción. Las controversias suscitadas ante el texto original explican, en gran medida, la peculiaridad de sus traducciones. Para el análisis comparativo de la traducción manuscrita de Joaquim Roca i Cornet (1804-1873) utilizaremos la edición bilingüe de Cristina Barbolani con la traducción de Manuel de Cabanyes (1991). Nos hemos permitido esta licencia por la riqueza de sugerencias que nos ha ofrecido y la posibilidad de contrastar la versión que nos ocupa con la del amigo íntimo, Manuel de Cabanyes, con el que, probablemente, Roca confrontó algunas de las decisiones tomadas a la hora de traducir.

Resumimos el argumento de la tragedia:

Cecri, esposa de Ciniro rey de Chipre, ha ofendido a Afrodita y la diosa, por venganza, ha inspirado en el ánimo de su hija Mirra una indomable pasión por el padre. Ni los padres, ni la nodriza Euriclea encuentran una explicación a la, demasiado evidente, turbación de Mirra, que no parece provocada por el inmediato matrimonio con Pereio. Después de haber asegurado a su padre

la decisión de casarse con el príncipe, Mirra se dispone al matrimonio, pero se desmaya durante los preparativos. Pereo, ahora, ya seguro de serle odioso a la amada Mirra, se suicida y Ciniro, desconcertado, vuelve a preguntar a la hija. Durante el tempestuoso interrogatorio, Mirra deja escapar la confesión fatal suicidándose inmediatamente después con la espada del padre.

Alfieri sigue el mismo proceso creador en *Mirra* que en todas sus tragedias aunque, bien es verdad, la idea de esta tragedia surge después de haber dado por concluido el ciclo de las mismas. Quizá por esto observamos un sesgo algo diferente en esta vuelta a lo trágico, favorecido por el momento emocional que vive, a causa del reencuentro con la amada, Luisa Stolberg, y la muerte del amigo Gori; estado anímico más adecuado para lo lírico. Observa Barbolani que el desmoronamiento del mundo heroico y el eclipse de la razón le dirigen hacia otros derroteros que constituyen un nuevo y fecundo centro de interés por lo existencial íntimo. (Barbolani 1991: 44)

En 1784 escribe la idea de *Mirra* simultáneamente a las de *Agide* y *Sofonisba*. De estos dos últimos temas ya se había ocupado en otras ocasiones (recordemos el episodio de la primera versión de *Sofonisba* arrojada al fuego en un arrebato por el propio autor durante su lectura a un amigo), pero es la primera vez que se enfrenta a *Mirra*. La obra tiene su fuente de inspiración en la fábula narrada por Ovidio en el libro X de *Las metamorfosis* constituyendo uno de los poquísimos ejemplos en que Alfieri opta por escribir sobre un tema no tratado por otros autores, o al menos no conocido por él, (Alfieri 1978: 130)¹²¹ en un afán

¹²¹ *Benchè nello scriver tragedia io mi compiaccia assai più dei temi già trattati da altri, e quindi a ognuno più noti; nondimeno per tentare le proprie forze in ogni genere, siccome ho voluto in Rosmunda inventare interamente la favola, così in Mirra ho voluto sceglierne una, la quale, ancor che notissima, non fosse pure mai stata da altri trattata, per quanto io ne avessi notizia.*

por probar su propia fuerza creativa. Quedó impresionado por la *caldissima e veramente divina allocuzione di Mirra alla di lei nutrice, la quale mi fece prorrompere in lacrime, e quasi un subitaneo lampo mi destò l'idea di porla in tragedia* (Alfieri 1996: 284), aunque jamás había pensado que un amor incestuoso pudiera ser dramatizado. Debía convertir en acción las cosas que Ovidio describía, *ma operarle tacendole*.

Del texto latino, Alfieri dramatiza una parte solamente. Teniendo en cuenta que el tema era considerado tabú, no puede dramatizar todo aquello que podía resultar escandaloso en la época y por tanto omite la mutua entrega de Mirra y Ciniro y algún otro elemento más anecdótico (los nueve días de ausencia de Cecri en los que se consuma el amor de Mirra, la conversión en planta...). Sin embargo al no consumarse el amor “Mirra no será culpable, pero el pecado original subsiste y el deseo incestuoso se hace más duro, más difícil de asumir” (Barbolani 1991: 45). Ahí reside el sentido trágico de la obra. Parece claro que Alfieri pretendía, sobre todo, dar vida a la lucha interior de Mirra ante un amor nefando, inconfesable y un dolor externo manifiesto que intenta combatir para silenciar aquel amor, pasión invencible que solo se podrá erradicar con la muerte. Esta es la línea crítica de Binni, *il preromantico Alfieri dava qui supremo rilievo alla potenza invincibile delle passioni contro la fiducia illuministica nella potenza ordenatrice e rasserenatrice della ragione* (Binni 2003: 721).

Parece, no obstante, que haya tenido presente la historia de otro personaje ovidiano, Biblis, citado en la *Vita* (Alfieri 1996: 284) junto a Mirra, también protagonista de un amor incestuoso, y tampoco *tragediabile*, sobre un aspecto fundamental: *l'orrendo a un tempo ed innocente amore*. Biblis solo puede ser pura e inocente mientras no declare abiertamente su pasión. Teniendo en cuenta las palabras de la

propia Biblis, (citamos de la traducción, Ovidio 2013: 540) “Ya no puedo no haber cometido algo criminal; he escrito y también he pedido; mi intención es un signo de ultraje; aunque no añada nada más, no puedo ser llamada inocente. Lo que falta es mucho para mis deseos, poco para un crimen”. Biblis se considera culpable porque ha escrito y pedido. Tanto a Mirra como a Biblis el silencio las mantendría puras, y es la confesión la que puede convertirlas en culpables.

En el 1785 escribe por entero su desarrollo. Versificada en 1786 no aparecerá impresa por primera vez hasta tres años después, 1789, formando parte del quinto volumen, de la edición de sus obras, en Didot, junto a *Bruto Primo* y *Bruto Secondo*, a las que siguen *La Licenza*, *Il parere sulle tragedie* y un soneto: *Già dell'ali sue calde il franco volo*.

La primera noticia que tenemos de la presencia de *Mirra* en España nos lleva a 1831, año en el que Manuel de Cabanyes, en un momento de indefinición entre el cadente clasicismo de sus composiciones poéticas y el naciente romanticismo que se introducía en aquellos momentos por Barcelona, tradujo la tragedia que a otros románticos como a Byron en 1819, (*La Revista Europea* 1837:111)¹²² había tocado el corazón con una emoción exacerbada. Esta traducción ha sido estudiada y editada por Cristina Barbolani (Alfieri 1991) con exquisita precisión, publicada por Ediciones Cátedra, precedida de un estudio que abarca la figura de Alfieri, su poética, su obra y el tema de *Mirra*. En otros estudios, *Cabanyes traductor de Alfieri* y *La singular apropiación de un texto (Notas sobre la Mirra de Cabanyes)* (ahora en Barbolani 2003) considera menor la influencia del momento y el

¹²² *La Revista europea*, ya citada en los análisis de las otras tragedias, en el artículo sobre tres grandes de la literatura europea, Alfieri, Mirabeau y Goethe, dice que Byron “cuando la vio en Bolonia tuvo una convulsión dolorosa, una agonía de lágrimas reprimidas”.

byronismo del poeta propuesto por Allison Peers (1933) como causas de la elección del tema, dando mayor importancia a la formación del poeta-traductor a través de sus lecturas italianas. La estudiosa de Alfieri declara haber encontrado en la Masía de la familia Cabanyes unas facturas en las que consta la adquisición, por un hermano mayor del escritor, de las obras de Alfieri y de sus tragedias. La pasión del poeta por Alfieri no fue desconocida por sus contemporáneos: “El conciso, flexible y arrebatado Horacio era su antiguo favorito, el sublime Mackpherson y su digno traductor Cesarotti cautivaron su fantasía, mas después prefirió a todos Alfieri cuyo temple fogoso y nervudo le merecía un estudio particular” (Torres Amat 1836: 127). Por su parte Milá y Fontanals en un artículo sobre Cabanyes recogido en la edición de las obras del poeta observa: “Por lo que hace a Alfieri sabemos que el autor de los *Preludios* no solo gustaba de su estilo sino que tradujo una de sus tragedias y que Hermosilla le desaconsejó el estudio del mismo por duro y por republicano”. (Milá y Fontanals 1858: 25)

Barbolani insiste en la opinión que tenía el joven Cabanyes de las tragedias de Alfieri resaltando entre las palabras del propio autor el juicio: “Son eminentemente poéticas”.

Por fin, en unas reflexiones sobre el Tasso, incorporadas a la traducción de las apócrifas *Noches de Torcuato Taso*, en edición de Roca i Cornet de 1839, leemos una declaración de Luis Cicconi, autor italiano de segundo orden, tituladas *Fragmentos de algunos recuerdos sobre el Tasso*, en las que relegaba a un segundo plano la capacidad de los italianos para el drama, afirmando “que las tragedias de Alfieri no se hallan al elevado nivel de la Jerusalen libertada...” Espoleado por tal menosprecio de la obra de Alfieri, Roca sale en su defensa con un

decidido juicio en polémica con aquella opinión, por otra parte muy extendida en Italia en aquellos momentos:

Permítanos el apreciable autor de estos recuerdos que manifestemos nuestro sentir con imparcialidad, y que defendamos contra su opinión al célebre trágico de Italia. Alfieri nos parece tan grande en la tragedia como el Tasso en la Epopeya, aunque la sombra de este último sea mucho más colosal por haber levantado en la moderna Italia un monumento que la hace digna de competir con la antigua. Alfieri nos parece más correcto que el sublime y caprichoso Shakespeare, más natural que el extremado Crebillon, más rígido que el encumbrado Corneille, y más nervioso que el espléndido Racine. Tal vez es un poco áspero en sus cuadros, pero suele mezclar todo el terror de la tragedia con la profundidad de la pasión, y participa de aquel sabor del gusto antiguo mezclado con la fuerza de las sensaciones modernas. (Roca 1839: 80)

Obviamente *Mirra* debió ser leída por un Cabanyes muy joven, en unos años que son aquellos en los que traduce junto a Roca i Cornet *Las noches del Tasso*. Por su parte, Roca debió concebir la idea de traducir también la tragedia de *Mirra* pues la prolongada colaboración con Cabanyes, la amistad y estimación mutua, la admiración que manifestó siempre Cabanyes por la obra de Alfieri y su byronismo, debieron ser motivos más que suficientes para animar a Roca a decantarse por la obra del trágico italiano.

Así pues, después de algunos acercamientos al tema de *Mirra* en el Renacimiento como los de Joan Rois de Corella en *Lo jardí d'Amor*, (1486) que contiene, entre otras, las historias de Biblis y *Mirra* en prosa narrativa y en valenciano, inspirado en el libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio, y de Cristobal de Villalón, quien en 1536

escribe su primera obra, la *Tragedia de Mirrha* inspirada en los amores incestuosos de Mirrha y su padre, el rey Cíniras, también inspirado en Ovidio (Vian 2013: 603)¹²³ constatamos su presencia, con un tratamiento más dramático, en la atmosfera literaria española en los años 30 del mil ochocientos con las versiones de Cabanyes y Roca.

Posteriormente se editaría la traducción libre en prosa de A. L. Bruzzi y S. Infante de Palacios en 1857, versión que debió ser utilizada para orientar a los espectadores que asistieron a la representación de la *Ristori* en aquel año.

El personaje de Mirra ha sido muy controvertido y ha dado lugar a muchas consideraciones. La primera es la de una Mirra *casta* que parece apoyada en el análisis que el mismo Alfieri hizo de su personaje, en los *Parere sulle tragedia* (Alfieri 1978: 131)

Posto adunque, che Mirra in questa tragedia appaja, come dee apparire, più innocente assai che colpevole; poichè quel che in essa é di reo non è per così dire niente suo, invece che tutta la virtù e forza per nascondere, estirpare e incrudelire contra la sua illecita passione anco a costo della propria vita, non può negarsi che ciò sia tutto ben suo; ciò posto, io dico, che non so trovare un personaggio più trágico di questo per noi, nè più continuamente atto a ratterprare sempre con la pietà l'orror ch'ella inspira.

Es decir, Mirra aparece más inocente que culpable porque lo que en ella hay de malo no es suyo y, sin embargo, toda la virtud y la fuerza

¹²³ Ana Vian en su estudio sobre la vida de Villalón nos dice que el autor da a entender en la dedicatoria al licenciado Diego Martínez, que se trata de un puro recreo de erudito lector de Ovidio (“*aunque sea materia agena a mi profesión, acordé de la dilatar que bastasse mi juicio, solo por ejercitar mi ingenio*”): los amores trágicos e incestuosos de la pareja mitológica sirven para un ejercicio de declamación retórica.

por esconder, extirpar y ser cruel contra la propia ilícita pasión, aun a costa de su propia vida, no puede negarse que sea todo suyo.

La crítica francesa también se hizo eco, contemporáneamente, de la obra e insistió en la dificultad de poner en pie un amor tan execrable; pero no por ello dejó de alabar el resultado, la emoción que despertaba Mirra, a la que llegó la maestría de Alfieri. Así dejó constancia de su juicio Geoffroy

Alfieri me paraît avoir manié assez habilement ce ressort de la pitié. Sa tragiédie de Myrrha offre dans ce genre des beautés dignes de l'attention des connaisseurs; le sujet est en odieux, sans doute, et je ne pense pas qu'on puisse approuver ces efforts de l'art employés à jeter un voile d'innocence sur des passions dont on ne doit parler qu'avec horreur, mais, à ne considérer que la conduite du théâtre, sa simplicité a quelque chose de extrêmement touchant. On est frappé de voir une jeune princesse qui brûle d' un feu qu'elle detéste, que languit et se consume dans les horreurs d'une passion qu'elle n'osa s'avouer á elle-même; rivale de sa mère qu'elle adore; l'embrassant dans sa douleur; la repoussant dans son délire; déchirée par un combat continué entre sa piété et son amour; et expirant enfin aussitôt que le secret de sa fatale passion c'est échapeé de ses lèvres. (Cit. en Marré 1817: 158-159)

Geoffroy fue en su día un crítico no desconocido en España y sus juicios no pasaron despercidos, ya que algunos años después Emilia Pardo Bazán lo consideraría el fundador de la crítica dramática. (Pardo Bazán 2002: 284). (En línea)

Sin embargo, la crítica española no fue siempre unánime en sus opiniones sobre la tragedia.

Ya Arteaga, en un análisis temprano de la obra, expone un concepto muy diferente al manifestado por su creador. La crítica del abate está recogida en la correspondencia que Arteaga¹²⁴ mantuvo, sobre la *Mirra*, con la condesa Teotochi Albrizzi, que es para quien realiza este análisis. En el durísimo juicio sobre la obra, sostiene que un espíritu reflexivo solo puede encontrar en la tragedia el despecho contra la Providencia, el aborrecimiento de la condición humana y la desconsolada indolencia que se desprende del fatalismo. La condesa en su respuesta propone una contra crítica, no falta de inteligencia, sino al contrario, muy acertada. Le replica con el valor “positivo” alfieriano que no se reduce a indolencia fatalista; considera que el interés de la tragedia estriba precisamente en el contraste entre la virtud de Mirra y el fatalismo que la arrastra al crimen. Ahí es en donde reside el núcleo trágico: nada más lejos de la indolencia y la resignación.

La, ya mencionada, *Revista Europea* tiene palabras de admiración:

Asombrosamente bella, melancólica y casta, propia para inspirar simpatía a las almas delicadas. [...] Produce un efecto indecible el contraste entre la pasión profundamente exaltada de Mirra y la ternura firme, tranquila y dulcemente familiar del padre, objeto fatal de la desesperación reprimida de la amante.

Nos parece digno de consideración el que los ejemplos traducidos de *Mirra* incorporados en este mismo artículo no corresponden a ninguna de las dos traducciones estudiadas.

¹²⁴ *Lettera del abate Stefano Arteaga alla contessa Isabella Teotochi Albrizzi intorno la “Mirra” e Risposta della contessa Albrizzi all’ Abate Arteaga* (en Alfieri 1806: 1-30)

¿Podríamos considerar que circulaba otra traducción de *Mirra*? Nuestras pesquisas en distintas bibliotecas y archivos de Cádiz, Santander, Cartagena no han dado grandes resultados a este respecto, por lo que la cuestión queda abierta a nuevas búsquedas¹²⁵.

A raíz de la traducción de Roca, el teatro vuelve a recuperar la *Mirra* en una corriente de sensibilidad que se había iniciado en los albores del romanticismo con la traducción de la que nos ocupamos. No obstante la controversia prosiguió con distintos protagonistas.

La nueva perspectiva se corresponde con la implantación definitiva del romanticismo. Un escritor romántico y hombre político como Martínez de la Rosa, que vivió muchas temporadas en Roma (ciudad siempre recordada con nostalgia) nos ilustra sobre esta pervivencia en el espíritu de nuestros escritores. A finales de la década de 1830 mantiene una interesante correspondencia con Louis Viardot director del *Theatre Royal Italien* de París, con quien proyecta una colaboración intelectual intensa. Juntos efectúan gestiones para la actuación de compañías teatrales italianas en España que pasarían en un segundo momento a Francia (como ocurrió, por ejemplo, con la Compañía Piermarini). Alfieri, admirado por nuestros escritores, estaría en el pensamiento de Martínez de la Rosa. En una de sus estancias parisinas, durante el año 1855, escribe varios poemas de entre los que nos interesa uno especialmente, *De la hija de Cyniro infeliz*, título que toma prestado de uno de los versos del soneto que Alfieri dedica a la

¹²⁵ Cristina Barbolani (2003: 302) se lo pregunta también a propósito de la difusión de una obra como la *Vita* de Alfieri que no fue traducida sino hasta 1921. En efecto, el anónimo articulista de *La Revista Europea* apoya sus argumentaciones con pasajes traducidos literalmente de la *Vita*, no pocos considerando la extensión del artículo que no está firmado. ¿Podría ser su autor Andrés Borrego, que fue director de la revista durante varios años? Es una incógnita que no hemos podido descifrar, y nos parece de gran interés porque el mencionado artículo presenta un extenso número de fragmentos traducidos de otras tragedias, que no se corresponden con las traducciones conocidas. Dejamos abierta esta línea de investigación

amada condesa Stolberg, inspirado en la *Mirra* y que traducirá al italiano con el mismo título *Della figlia di Cyniro infelice*, en este caso, dedicado a la actriz Adelaida Ristori, después de haberla visto interpretar dicha tragedia (Moli 1982: 231-236). Se trata de la misma compañía que en el año 1857 viene al teatro madrileño.

El 20 de septiembre de 1857 en *El clamor público* aparece el argumento de *Mirra*, a cargo de N. Guereñu, bastante detallado, acto por acto, porque esa misma noche habrá una representación. Es bastante probable que se hiciera en italiano, como en París, y con el fin de preparar a los espectadores, se transcribiera el argumento. El 22 del mismo mes, el periódico publica la crítica de la representación, crítica que encierra no solo la opinión sobre la actuación de su protagonista, Adelaide Ristori, sino un juicio sobre el concepto que el periódico tenía de la tragedia:

En cuanto a *Mirra* nos limitaremos a indicar que la Ristori ha logrado hacer interesante un papel en extremo odioso y repugnante como lo es el de una hija culpable que se enamora de su propio padre, conculcando las leyes humanas y divinas. Solo el prestigio de la tragedia italiana ha podido dar vida escénica a tan peligrosa creación y sostener el interés del público durante los 5 mortales actos de la tragedia más lánguida, pesada y monótona de cuantas ha compuesto Alfieri. Verdad es que el modo original y sorprendente con que *Mirra* declara su monstruosa pasión a Ciniro, su padre, vale por sí solo la mejor tragedia. Un sudor frío discurre por todo el cuerpo cuando exclama:

Oh Cielo !

Che dissì io mai ?... me misera !....ove sono ?

Ove mi ascondo ?

J. de Granda firma dicha crítica, acompañada de la apostilla “*Por la redacción*”. Podemos aclarar que el impresor era Don José Granda Pérez que expresa así sus reparos en sintonía con la línea editorial.

Sin embargo, sobre la misma representación, Juan Valera (1942: 93) hace un análisis más elogioso de la representación de la obra. Escribe un juicio extenso, cuyo contenido abarca la tragedia griega, la verdad en el arte, el elogio de la interpretación de la Sra. Ristori, y entrelaza unas opiniones sobre la *Mirra* más cercanas al propio Alfieri que las de su coetáneo Granda, considerando el deleite artístico que produce en el espectador el terror y la compasión originadas por la lucha interior de Mirra

.....poseída, pero no a la manera de los demoníacos que se dejan dominar por completo del espíritu que los posee, sino con perfecta conciencia de su individualidad moral, y oponiéndola de continuo a la violencia del espíritu maléfico que pugna por apoderarse de su ser.

La valoración que hace de la obra de Alfieri está sintetizada en estas frases que ponen de relieve las opiniones vertidas por otros críticos italianos de la época, como Marrè, sobre la diferencia en la apreciación de una obra cuando es leída y cuando es “oída”.

Infinitas bellezas del drama de Alfieri, que no notábamos ni aun al leerle atentamente, o que notábamos de un modo confuso, resaltan ahora con toda brillantez al interpretar el drama la señora Ristori.

A esta breve reseña de críticas significativas conviene añadir la de Joaquim Roca i Cornet, quien, en los preliminares a su traducción manuscrita, parece haberse anticipado a la sensibilidad y perspicacia

de Valera, aunque su pertenencia a la corriente católica permita matizar bastante su valoración de la tragedia.

Nos hemos detenido sobre estas controversias porque nos ha parecido útil para situar la traducción que estudiamos en el contexto cultural en que surgió. Así mismo creemos necesario dedicar unas líneas a su trayectoria biográfica e intelectual que nos proporcionará algunas claves para entender esta traducción manuscrita.

Joaquim Roca i Cornet nació en Barcelona en 1804 donde muere en 1873. No solo formó parte de la Escuela de apologistas catalanes, defensores del catolicismo desde el más radical tradicionalismo, sino que fue su guía. Este viaje vital, periodístico y literario lo realizará acompañado de José M^a Quadrado, (cuya correspondencia es muy interesante para conocer las vicisitudes de este periodo de su vida), de Ferrer y Subirá, (también compañero de Balmes con quien se mantendrá unido en Madrid), Manuel de Cabanyes (su gran amigo con quien compartió intereses y faenas literarias) y Joaquim Rubió i Ors (que leyó la primera semblanza dedicada a Roca, tras su muerte, en la Academia de Buenas Letras de Barcelona en 1876)¹²⁶. Su actividad intelectual fue muy intensa, lo

¹²⁶ Con alguno de ellos, Quadrado y Balmes, fundó y colaboró en la revista *La Religión* (1837- 41) que abandonará Balmes cuando inicia su acercamiento a la política después de haber cambiado el título a la primera revista por el de *La Civilización*, con una orientación algo más amplia de miras. Esta mudanza de Balmes disgustó enormemente a Roca quien se lo confiesa a Quadrado en una carta de 25 de febrero de 1843, (fecha en que se publica el último número de *La Civilización*) aunque no achaca el distanciamiento de Balmes a discordia, desavenencia o enfrentamiento entre los tres amigos que lo redactaban. “El señor Balmes se ha cansado de seguir con nosotros y a pesar de haberle yo mismo voluntariamente asociado a mis trabajos y consentido en mudar el nombre del periódico y compartir con él y su compañero Ferrer el mucho o poco amorcillo propio, lucro y sobre todo independencia periodística con todo el sr. Balmes se ha sentido bastante fuerte para deshacerse de la sociedad de amigos que no creo que le deshonraran y publicar solo

mismo que su labor periodística dedicada a la defensa de la religión católica y contra la libertad de cultos. Escribe numerosos libros con esta orientación doctrinal y moral, que mantiene en su trabajo periodístico. No obstante, podríamos destacar un carácter más didáctico y catequístico en otras obras, orientadas a los niños (*Biografía infantil o sea la niñez de los grande hombres*, 1863), a las mujeres (*Mujeres de la Biblia*, 1850), y a los padres de familia (*El padre de familia*, 1845; *Manual de madres católicas* 1868). Sus intereses literarios le llevan también en este periodo, llamémosle maduro, de su obra, a escribir un drama bíblico, *La última noche de Babilonia* (1848), que sirvió de texto a un oratorio de Bernat Calvó i Puig.

La obra de carácter religioso ocupa gran parte de su vida literaria, de tal manera que desde los años 1840 se dedica también a traducir del italiano obras del napolitano San Alfonso María de Liguori y del francés. De sus traducciones del francés hacemos especial referencia a *Del protestantismo y de todas las herejías en su relación con el socialismo* de Auguste Nicolas (1853) porque es una de las pocas ocasiones en que detectamos alguna referencia, en el prólogo, a la existencia de “otro tipo de literatura” que ha firmado, en otras ocasiones, con seudónimo o siglas, y a sus criterios como traductor¹²⁷. Debemos pensar que el carácter apologético y defensivo de la religión católica, además de la condena de otras religiones, es lo que le

y en la misma imprenta, y cubriendo las mismas suscripciones, La Sociedad” (Urigüén 1986: 67)

¹²⁷ “Felizmente la primera obra que tengo el honor de presentar bajo mi nombre como traductor en esta Librería Religiosa es no solamente la que más se conforma con la clase de mis estudios, sino la que con más oportunidad podía darse a la luz pública en las críticas circunstancias que estamos atravesando”.

autoriza y da licencia para corregir aquellas expresiones menos acordes con la doctrina y con la “capacidad” del lector español¹²⁸.

Sin embargo hay una serie de obras, entre ellas la traducción de *Mirra*, que nada tienen que ver con las citadas hasta ahora. ¿Dónde encuadrar una obra tan ajena a estos sentimientos e intereses?

Según Joaquín Rubió i Ors (Rubí i Ors 1876: 20) los escritos de Roca i Cornet se pueden organizar en dos épocas. La primera abarcaría desde 1814 hasta 1837/40. Desde la muerte del amigo, año 1832, cuando empieza la generación romántica “más dada a la inspiración del sentimiento y la fantasía que a los templados consejos de la reflexión”, él se sitúa en una postura conciliadora en el debate sobre clasicismo y romanticismo, lo que no es óbice, más bien es una razón, para que ahí podamos encuadrar la traducción que nos ocupa. A este mismo periodo pertenecen otras traducciones que Rubió i Ors silencia en el panegírico público de su vida y obra, de la misma manera que lo hizo Menéndez Pelayo en la semblanza de Milá y Fontanals, *no deixà traslluir res del que, sens dubte, considerava un error intranscendent del mestre*. El error se refiere a la traducción de Casti, como comenta M^a Nieves Muñiz. (Muñiz 2005: 74).

¹²⁸ “El estimable autor de esta obra, a pesar de lo vasto de su erudición y de lo grandioso de sus miras, no ha guardado en algunos pasajes de ella aquella exactitud de expresión que en materias tan delicadas como ciertos puntos teológicos se requiere; y en esta parte nos hemos creído obligados a modificar las palabras del texto tan solo en lo que ha parecido indispensablemente necesario para fijar bien la idea y alejar toda sombra de duda o de menos recta interpretación. Esto era además un obsequio debido a la pureza de sentimientos de nuestros lectores, al mérito mismo del autor, y a la sanción respetable de la autoridad eclesiástica con que salen autorizadas todas nuestras publicaciones. Los lectores echarán de ver a primera vista el cuidado casi nimio con que se ha procurado no alterar el fondo de la idea del autor para no desvirtuar ni la fuerza de su pensamiento, ni el enlace del conjunto, ni el objeto a que se dirige el plan y la marcha de esta excelente obra”.

La segunda época comprendería los años que van desde el 1841 en adelante, dedicados a la obra a la que nos hemos referido anteriormente.

Según esta cronología, cabe fechar la traducción de *Mirra* en el primer periodo, teniendo en cuenta que hasta 1840 Roca ha dedicado su tiempo a actividades literarias, navegando entre el clasicismo y el nuevo movimiento romántico¹²⁹.

Es bien cierto que desde muy joven está tocado por la inspiración y bien dotado para la literatura. Así que no parece que pierda el tiempo cuando en 1821, con 17 años, da a la imprenta de Aguado y Compañía, en Madrid, una traducción de *El templo de Gnido* de Montesquieu, obra que volverá a publicar en 1835 en la imprenta Oliva de Barcelona. Ninguna de las dos traducciones está firmada con su nombre, práctica absolutamente normal durante toda la primera mitad del siglo XIX, y más cuando el tema de que se trata, se aleja de los habituales en el autor y resulta distinto de lo que se espera de su pluma y su condición moral (Cándido Amador, pseudónimo y J.R.C. siglas de su nombre, respectivamente).

La primera versión de 1821, incluye una “Advertencia del traductor español” en la que alaba “el poemita en prosa parto feliz de un ingenio fecundo no menos hábil en las composiciones serias que en las satíricas y aun en las festivas amatorias como lo es esta”; así mismo el estilo y la capacidad para encubrir “los más voluptuosos cuadros con el velo de la decencia y el pudor”. Destaca lo delicado y honesto del poema y su intención, deseo, de acertar para dar idea exacta del mérito del original conservando la gracia y delicadeza de sus pinturas. Pide indulgencia para las faltas que haya cometido, habida

¹²⁹ Véase nota 16.

cuenta de la dificultad de trasladar tantas bellezas de una lengua a otra.

Roca traduce también con el título *Prólogo del autor francés*, el *Preface du traducteur* de la obra original que habla del texto griego al que se mantiene fiel: “Mi traducción es exacta, pues me ha parecido que no podía considerar como verdaderas bellezas las que no se hallasen en mi autor y así es que muchas veces he dejado la expresión menos viva por emplear la que mejor manifestase sus ideas”¹³⁰. El poema original consta de siete cantos al que sigue otro poema breve en el mismo tono amoroso y un opúsculo de 15 páginas titulado *Diálogo entre Sila y Eucrates*, “en el cual sobresale el más puro amor a la libertad, y los sentimientos más filosóficos”. Roca traduce, pues, fielmente este conjunto de lirismo pastoril y filosofía acorde con el movimiento ilustrado, todavía activo.

La segunda versión de 1835 titulada *El templo de Venus en Gnido* presenta un texto bastante más osado e innovador que el de la primera traducción. Empieza, por su cuenta, con las conclusiones del elogio a Montesquieu escrito por D’Alembert, incluido en el tomo 5º de la Enciclopedia y que, como dice Roca, “puede servir de advertencia preliminar al *Templo de Gnido*”. Esta introducción preliminar sustituye al *Préface du traducteur* que ha eliminado por su cuenta y riesgo. Como en la primera versión, Roca escribe también un prólogo, en el que nos dice que su trabajo “no es una mera traducción pero participa también de la imitación como lo echará de ver el que lo coteje con la edición de sus obras originales”. Como la obra solo trata de describir el amor pastoril, esta circunstancia le da pie a poder añadir cuadros a los

¹³⁰ Curiosamente Roca no traduce un párrafo de este Préface en el que Montesquieu dice: “J’ai été encouragé a cette traduction par le succès qu’a eu celle du Tasse”. No hemos encontrado ninguna traducción de Tasso realizada por el pensador francés que justificara esta afirmación.

ya descritos, aunque advierte que, si se descubre por el distinto estilo de la pintura alguna diferencia “se deben a la osadía de un corazón que a los 16 años se penetró del encanto de tan deliciosa lectura, y probó juntar a las bellas sensaciones del autor sus propias sensaciones”. Por último, incorpora *ex novo* una dedicatoria a *Cimodea* en un tono que recordará, y no vagamente, la dedicatoria a Celina en la *Mirra*.

Y realmente se toma la libertad de aumentar el texto en tres cantos más, en el mismo tono pastoril. Sin embargo no incorpora las otras dos partes de la versión de 1821. Podemos concluir que ha manejado y adaptado la traducción a su voluntad.

Paralelamente a estas primeras experiencias de traductor, fue muy enriquecedora la íntima amistad, ya comentada, con Manuel de Cabanyes, con quien compartió intereses literarios. La amistad de Roca i Cabanyes se completa con una mutua admiración. Siendo Roca censor regio, tuvo que enjuiciar algunas de las producciones del amigo, juicios que siempre parecieron acertados y benévolos al poeta quien, además, le solicita corrija algunos versos más. De esta relación surge una de las más importantes colaboraciones, en absoluto intrascendente, porque emerge de un buen caldo de cultivo, de un ambiente pro italiano como atestiguan la cantidad de obras que fueron objeto de traducción desde Dante a Tasso, Manzoni, Foscolo, Pellico, pasando por Alfieri del que era un gran admirador el joven Cabanyes¹³¹, y materializada en la traducción libre del original italiano

¹³¹ En repetidas ocasiones hace clara manifestación de su afición a Alfieri, que le desaconseja Gómez Hermosilla. En carta a Roca de 23 de abril de 1831 le dice: *Con respeto al amigo S. no estoy por las tragedias en prosa por más que haya empeño en probarnos que este lenguaje es más natural que el verso. El grande Alfieri sabía bien lo que era natural y a pesar de esto sus tragedias son eminentemente poéticas. Que se pruebe poner una en prosa, que se coteje y se verá cuanto habrá perdido de su energía.* (Cabanyes 1858: 64).

de las apócrifas *Noches* del poeta italiano Torcuato Tasso¹³². La amistad con Cabanyes fue manifiesta y muy prolongada como queda reflejado en la correspondencia que mantienen durante varios años, en los poemas dedicados a Roca bajo el nombre arcádico de Cintio y en el *Cántico nupcial* al matrimonio de Roca y Josefa Fiter.

No nos extraña esta afición de Joaquim Roca a los autores neoclásicos italianos, aunque sí nos sorprenda, porque no es el único miembro de su generación y de su grupo que hace traducciones de obras tan ajenas a la moral de los apologistas católicos catalanes. No faltan más ejemplos de esta aparente contradicción, si leemos el artículo de 2005 de M^a Nieves Muñiz (Muñiz 2005: 69-78) en el que ha desvelado la identidad de los traductores, coetáneos y pertenecientes a la misma tendencia ideológica, de la única versión completa de la, ya entonces celebrada por toda Europa, obra de G. Casti, *Gli animali parlanti*¹³³.

Así pues, durante estos primeros años, Roca no deja de escribir obras de temática ajena al mundo religioso y moral como *Juicio crítico de Don Leandro Fernández Moratín como autor cómico*, de 1833, o el *Compendio de la Historia de España puesto en verso* (1841) ambas

¹³² En carta de 23 de agosto de 1831, hablando de las colaboraciones con la revista madrileña *Cartas españolas* y esperando que sean publicadas, le pregunta, *Y de nuestras Noches, ¿han hablado?*.(Cabanyes 1858: 72).

¹³³ Varias traducciones se habían hecho ya en España (1813, 1822, 1840, 1853), unas en verso, otras en prosa pero la que interesa a Nieves Muñiz es la impresa en 1840, completa y realizada por J.M.L. y M. y F. La identificación de los traductores está recogida de la carta que escribiera el alumno de Milá, José Pujal y Serra con motivo de cumplirse el décimo sexto aniversario de su fallecimiento, a Menéndez y Pelayo, a la sazón Director de la Biblioteca Nacional de Madrid y que estaba en proceso de editar las obras completas del profesor. Los otros dos colaboradores son Marc y Llausás, este último traductor también de *Mis prisiones* de Silvio Pellico acompañada de un opúsculo, *Deberes del hombre*, traducido por Milá y Fontanals en 1843.

obras aún bajo pseudónimo: Inarco Cortejano (fórmula de anagrama tan utilizada para esconder la identidad por los más diversos motivos).

Su acercamiento a la música (que ya vimos con el Oratorio) se ve ampliado con la utilización que hizo el compositor Cándido Candi de algunos poemas para sendas melodías (*El desamor*, 1884; *El placer fugaz*, 1883, *Cerca de tí*) y otras muchas, pues materializó su vena poética en obras tanto religiosas como amatorias cargadas de sentimientos románticos como el amor, el abandono, la soledad....

La admiración y afecto por el amigo pudo ser el impulso que le llevó a traducir *Mirra*. Es cierto que es la más apasionada de las tragedias de Alfieri. Curiosamente, la firma con su auténtico nombre, pero no la entrega a la imprenta.

Como es sabido, esta traducción manuscrita fue descubierta por Barbolani (Barbolani 1997). Se encuentra en la Biblioteca del Ateneo de Barcelona, en el volumen XIII de entre los diecinueve en que están recogidos los manuscritos del autor. Aunque fechado el conjunto en 1885, el problema de su datación ha quedado resuelto con la información que nos ha llegado del profesor Albert Rossich que nos brinda la fecha de 1831. Por lo tanto puede adscribirse a la época anterior a su dedicación apologética del catolicismo.

8.2 *Estado del manuscrito. Análisis comparativo*

El texto que hemos manejado no plantea ninguna dificultad de lectura, su estado de conservación es muy bueno y está escrito por una sola mano. Es digno de resaltar, porque es el único momento en el que se produce, un cambio de letra en las partes del acto cuarto que corresponden al coro de niños, doncellas y sacerdotes. La fidelidad al texto original es evidente en el tratamiento de las acotaciones. A

diferencia de las otras traducciones estudiadas, estas son las mismas que propone el autor y su traducción refleja una sintonía perfecta con el original.

El estudio citado de Barbolani, aparecido en dos revistas diferentes, y recogido después como capítulo de libro (Barbolani 1989, 1999 y 2003), ofrece numerosos ejemplos de la tendencia que subyace a los mecanismos de la traducción, aspectos estilísticos, filológicos, y métricos, lo que nos exime de insistir en ellos. Pocas son las observaciones que haremos sobre estos aspectos, lo que, por otra parte nos permite centrarnos en las novedades paratextuales que introduce el traductor y el tratamiento de los coros respecto al original.

En primer lugar, merece la pena destacar, a nuestro entender, la particularidad (respecto a la traducción paralela de Cabanyes que prescinde de él) de haber ofrecido una versión personalizada del soneto dedicatorio inicial, que precede a la tragedia de Alfieri, obviamente diferente por la idiosincrasia del traductor y la distinta condición de la destinataria, una, para nosotros, desconocida Celina.

El manuscrito tiene, efectivamente, como la tragedia original, un soneto preliminar, ubicado en el mismo lugar en que lo coloca Alfieri. A pesar de ser convencional en su *exculpatio* y guardar una cierta relación con el soneto que el conde dedicó a Luisa Stolberg, no deja de ser una versión adaptada a sus peculiares circunstancias tan lejanas de las de Alfieri. No obstante, el original inspira al traductor la secuenciación de los contenidos y algunos versos esenciales, en los que se centra el asunto de Mirra. La primera notable diferencia está en el principio del poema pues la humilde declaración de Roca sobre su escasa inspiración y habilidad para la tragedia, contrasta con el preámbulo de Alfieri que hace alusión a la abundancia de su producción dramática de la que ha sido fuente generosa la dama.

Paralelamente avanza el soneto. Y donde ambos escritores se encuentran es en el primer terceto reproducido con bastante fidelidad, inevitable por otra parte, porque es donde subyace la idea que da origen a toda la tragedia, especialmente centrada en este verso:

*En su inocente y fiero desvarío.
l'orrendo a un tempo ed innocente amore.*

La dedicatoria de la tragedia de Mirra está postpuesta en ambos escritores; pero mientras Alfieri la reserva el último verso *ch'io di Mirra consacri a te il dolore*, el traductor, usando de la mayor fidelidad posible, la incluye en el concentrado primer terceto *De Mirra trasladarte el triste acento*.

Otros elementos lexicales (dolor, lágrimas, corazón, amor) ayudan a sostener un tono semejante en ambos poemas a pesar de la diferencia que queda manifiesta en la sinceridad del italiano, reforzada por los datos que conocemos de su vida y su vinculación con la Stolberg y el tono arcádico del texto de Roca.

*Si alguna vez por su divino encanto
El vuelo alzar Melpómene me diera,
Y una vez pulsar me concediera
La cítara sublime del quebranto
Y el furor me prestara de su canto
que tu preciosa compasión moviera
solo una de tus lágrimas quisiera
O bella en el placer como en el llanto.
Solo me es dado en débil verso mío
De Mirra trasladarte el triste acento
En su inocente y fiero desvarío.
Y mezclado también en su tormento
Mi corazón y aquel dolor te envió
Con que atormentas tú mi pensamiento.*

*Vergognando talor che ancor si taccia,
donna, per me l'almo tuo nome in fronte
di queste ormai già troppe, e a te ben conte
tragedie, ond'io di folle avrommi taccia;
or vo' qual d'esse meno a te dispiaccia
di te fregiar: benché di tutte il fonte
tu sola fossi; e il viver mio non conte,
se non dal dí che al viver tuo si allaccia.
Della figlia di Ciniro infelice
l'orrendo a un tempo ed innocente amore,
sempre da' tuoi begli occhi il pianto elíce:
prova emmi questa, che al mio dubbio core
tacitamente imperíosa dice;
ch'io di Mirra consacri a te il dolore.*

Un segundo elemento, ajeno al texto, que no podemos dejar de comentar, aunque no hagamos de ello un análisis detenido, es la *Observación preliminar* que da pie al traductor para comentar la tragedia pormenorizadamente y poner en antecedentes al lector no avisado. Por supuesto, el tono es laudatorio desde el principio: “La tragedia *Mirra* puede considerarse como un esfuerzo del ingenio humano” hasta el final en el que siguiendo la clásica definición de las cualidades del hombre, dramaturgo y poeta en este caso, por antonomasia, describe a Alfieri como “Sófocles en la vehemencia de las pasiones, Eurípides en la finura de la sensibilidad, mezcla con los lúgubres acentos de Melpómene alguno de aquellos dulces suspiros con que Virgilio apuró el encanto secreto del dolor en la muerte de la desventurada reina de Cartago”. No podía aspirar Alfieri a un mayor elogio de su capacidad no solo trágica sino lírica.

Metodológicamente, Roca avanza en paralelo con el análisis del propio Alfieri, a modo de paráfrasis, en sus *Parere sulle tragedie*, (Alfieri 1978) que muy probablemente conoció, puesto que se editaron en el mismo volumen de la edición Didot que contiene *Mirra*. Valora la originalidad del tema, ya que la tragedia aquí no surge de los conflictos del crimen, la perfidia, la tiranía, los usurpadores de lo ajeno y las traiciones sino desde el amor paternal. “Pasiones siempre dulces”; de un “arcano impenetrable que llena de mortal amargura los días tranquilos de una familia feliz”. Familia burguesa a la que como en un cuento, no falta nada (según su propia visión y lectura del texto: *padres cariñosos, hija adorada, príncipe ilustre y guerrero*) Y va avanzando en el relato del asunto con una tenue coloración romántica y un poco alejada del sentido trágico de la vida implícito en la tragedia original.

Algunas expresiones centran el drama y el nudo de *Mirra*. Así “El terrible secreto”; “El delicadísimo artificio de Alfieri es ocultar el

artificio y conmover al espectador en la sencillez sublime de las pasiones llevadas a su último grado”. Pero en un momento determinado (acto cuarto) el mismo Alfieri reconoce que, mantenido el secreto, que por otra parte era inconfesable, por un buen largo tiempo, llega el momento en que debe empezar a salir a la luz progresivamente (*data una passione in un ente tragico, bisogna pure, per quanto rattenuta ella sia, che alle volte vada scoppiando; chè se nol facesse, e debole e fredda sarebbe, e non trágica*).

Quiso Alfieri suprimir de la tragedia aquellos aspectos que, siendo menos acordes con la moral de la época, pudieran “herir la sensibilidad del espectador” y por eso renuncia al encuentro entre padre e hija descrito en Ovidio, así como otros elemento míticos que reducirían el efecto trágico de una real pasión imposible (*...modificata e adattata alla scena, e racchiusa nei confini dei nostri costumi...*)¹³⁴. El traductor se detiene a analizar el tipo de pasión que sufre Mirra en un pasaje del texto que es la base trágica que lo sustenta: silencio frente a confesión: “La pasión del amor entre una hija y su padre hubiera sido menos terrible y menos trágica que la pasión sofocada inútilmente de una hija por su padre y que este ni aún puede sospechar. Este amor fatal es en el orden moral de la naturaleza lo que son en el orden físico aquellos monstruosos abortos frutos de una unión abominable”. Creemos poder interpretar este juicio como la insistencia morbosa en el aspecto oculto, en el secreto como única razón de la tragedia, sin atender a que lo verdaderamente trágico es su imposibilidad por la imposición de una moral que rige nuestros comportamientos.

¹³⁴ Contemporáneamente, Pedro Estala (1788) había reconsiderado la diferencia del teatro griego con el teatro moderno. Uno de los aspectos a los que se refiere es el origen del conflicto: castigo de los dioses, pasión fatal frente a la pasión humana, conflicto entre pasión y deber.

Quizá por ello, y casi de paso, Roca califica este amor de *fatal* como una fuerza externa, como un castigo de los dioses al que Mirra no puede escapar, y la exonera de toda responsabilidad y culpa. Él mismo nos dice más adelante que “la fatalidad del destino fue entre los antiguos el gran resorte de los desastres trágicos y casi no se hallará pasión desgraciada que no culpe su estrella”. Y por eso mismo considera acertada la sutileza literaria, anecdótica pero pieza articulada de la tragedia, el recurso mitológico referido al castigo de Venus.

Alfieri, sin embargo, tuvo sus dudas al echar mano de la venganza de Venus contando con que *se lo spettatore vorrà pur concedere alquanto a quella imperiosa forza del Fato, a cui concedeano pur tanto gli antichi, io spero che egli perverrà a compatire, amare, ed appassionarsi non poco per Mirra*. No dejaba de reconocer que en su momento era un medio poco eficaz. *La favola dell'ira di Venere cagionata dalla superbia materna di Cecri abbisognerà di spettatori benigni che alquanto si prestino a questa specie di mezzi, poco oramai efficaci tra noi*.

No menos importante es la consideración y juicio sobre la culpabilidad o inocencia de Mirra, inocencia siempre ambigua y definida por Alfieri con el oximoron *l'orrendo a un tempo ed innocente amore* (verso 10 del soneto inicial en el que dedica la tragedia a Luisa Stolberg: *En su inocente y fiero desvarío*). Para Roca no hay duda sobre la inocencia de la protagonista: *No la domina el capricho; No es culpable*. El traductor coincide totalmente con Alfieri cuando observa que “La fatalidad de su destino produce una especie de terror que mezclado con la lástima de que va acompañado reúne los dos grandes y verdaderos resortes del género trágico: el dolor y la compasión” (en Alfieri: *non so trovare un personaggio più tragico di questo per noi, nè*

più continuamente atto a rattemprare sempre con la pietà, l'orror ch'ella inspira).

Tras hacer un análisis de los personajes, siempre siguiendo el *Parere*, concluye con una última declaración de admiración por la originalidad y perfección de la obra, habida cuenta de no contar con un modelo previo, lo que ya nos confesara el mismo autor en sus opiniones sobre la obra: *in Mirra ho voluto sceglierne una, la quale, ancor che notissima, non fosse pure mai stata da altri trattata.*

Al hilo de esta declaración, recordamos que hemos citado arriba los casos de Cristóbal de Villalón y Joan Rois de Corella, a quienes creemos que no conoció Alfieri.

Conviene resaltar por último una afirmación del texto que llama la atención por la actitud humilde de Roca ante la gran obra. En ella ensalza la belleza del último diálogo de Ciniro y Mirra recomendándonos la lectura del original por sentirse incapaz de traducir el texto del autor en el mismo tono: “Me es sensible haber tenido que desfigurarle en mi traducción, como lo restante de la pieza”. (cit. de *Observación preliminar* según Transcripción de Barbolani, 2003: 144)

El tercer elemento al que nos hemos referido son los coros. En el acto cuarto, escena 3ª, se va a celebrar el himeneo y un grupo de sacerdotes, niños, doncellas y viejos abre la procesión hacia el ara. Gráficamente un cambio de letra resalta la presencia de este conjunto de intervinientes circunstanciales, no propiamente personajes, en unos textos que deben ser cantados según la acotación puesta a propósito de su intervención.

Barbolani advierte de que se trata de un pasaje “concebido en términos de melodrama” (Barbolani 1991: 175). La multiplicación de

personajes que proporciona al texto una forma y función similar al coro de la tragedia griega, y la incorporación de la música dan lugar a un contenido sugerente y paralelo, ya en Alfieri, con una versificación y tratamiento poético más riguroso, que Roca traduce libremente.

La primera intervención del coro está dedicada a Himeneo para que bendiga la unión. La versificación rítmica y constante en versos de 11 y 7 sílabas, este último particularmente apto para la poesía melódica (fue considerado el verso *cantábile* por excelencia), y excepcionalmente 5 sílabas, verso de raro uso salvo en la *canzone* que constituía el cuarto verso de la estrofa sáfica; la rima es consonante, dentro de los márgenes del más puro clasicismo poético.

Estas formas poéticas, tan elaboradas por el autor, son convertidas en versos de diez sílabas y asonancia en pares. El traductor recompone la estructura resolviendo las estrofas binarias en secuencias propias de la forma romancesca llegando a integrar el dístico independiente, que cierra el coro de sacerdotes, a dicha estructura y cuyo resultado final es un conjunto de carácter popular que se desvía de la intención lírica del original hacia una cantinela que tanto disgustaba a Alfieri.

En el segundo coro dirigido a Venus, protectora de los amantes, Alfieri mantiene la misma estrofa, medida y rima, distribuyendo sus versos armónicamente en grupos de seis. El traductor no solo rompe también con esta forma lírica, además introduce novedades que desenfocan el tono del original alargando, en una tercera parte, el texto.

Y en el último coro, destinado a alejar a las Furias, el autor se comporta como en los otros dos, utilizando, dentro de las pautas clasicistas, la libertad que es característica de la poesía escénica. El

traductor también se rige por los mismos principios que ha aplicado en los coros anteriores. También con la libertad métrica que es propia del romanticismo con el que entronca esta traducción. Así, mantiene el decasílabo dactílico, poco usado en la literatura española hasta que los poetas románticos lo sacan del ostracismo. Pero no renuncia al martilleante sonsonete que le proporciona una rima, solamente en este caso, consonante.

La lectura de la traducción, que en general podemos calificar de fiel al texto original, nos ha llevado a una última consideración y análisis. Hemos observado ciertas diferencias en la concepción de la institución familiar respecto al tratamiento que se hace patente en Alfieri, de las relaciones familiares.

El siglo XVIII refleja una crisis del concepto de familia, motivado en parte por las inquietudes de los ilustrados y de las mismas mujeres por su propia formación y participación en la vida social y cultural, que se proyectará en la literatura coetánea. En España se hace efectiva esta participación desde las Sociedades Económicas que permiten en sus normativas la presencia de las mujeres en sus reuniones de manera que puedan ocupar un puesto activo en los mismos espacios socio-culturales que los hombres. Se trata de salir del ámbito de lo privado (la familia y el hogar privativo de las mujeres) e instalarse en el público. No sin miedo. Mientras es defendido con fuerza por Jovellanos y otros autores, Cabarrús representará la reacción pues, como es sabido, (Cabarrús 1786) le preocupaba el futuro del país que creía amenazado si las mujeres abandonaban la familia, cuya armonía le parecía imprescindible para un buen orden social.

En España se hace efectiva esta participación de forma muy particular, por su naturaleza, en los salones y Academias, y más extensiva en las Sociedades Económicas que permiten, en sus

normativas la presencia de las mujeres en sus reuniones, de manera que puedan ocupar un puesto activo en los mismos espacios socio-culturales que los hombres, primer paso para ser consideradas como ciudadanas.

Esta situación crítica fundamentaría el interés por la institución familiar que demuestra el traductor en muchas de sus obras.

A lo largo de toda la *Observación Preliminar* insiste en los afectos familiares, en el amor de toda la familia, en la felicidad del núcleo familiar, que se verá roto por una sacrílega pasión. Ya nos previene Barbolani (Barbolani 2003: 139) en su minucioso análisis del sesgo tierno y burgués que Roca imprime a esta *Mirra*, cuya protagonista llega a resultar, en definitiva, bastante menos “alfieriana”, y nos previene, con la referencia a varios ejemplos, de lo sintomáticas que son las traducciones de determinados sintagmas (esposa amada; mi caro esposo; si, esposo mío) cargados de una afectividad de que carece el original, lo que viene a confirmar que no hay ninguna duda del recíproco amor conyugal de tipo burgués y ejemplar de los padres de Mirra.

En los momentos en que Mirra ha salido de las pautas presupuestas socialmente para la mujer, más aún siendo adolescente, se observa en el traductor cierto temor en el uso del léxico y en la sintaxis con exclamaciones que se distancian del original.

Roca nos aconseja que leamos directamente de Alfieri el acto quinto, escena 2ª después de hacer un elogio de la lengua italiana y otro elogio, más significativo, del propio autor “La lengua italiana [.....] apenas basta al vuelo sublime, al genio fecundo, al alma tiernísima del autor en esta escena sin igual”. Pocas veces la dura y áspera lengua de Alfieri había recibido esta consideración. El diálogo al que hace

referencia nos lleva más al abandono del amor paterno, a la despreocupación por el honor personal de Ciniro que interesa más al italiano: (200) “*Mirra, che nulla tu il mio onor curassi,/ Creduto io mai, no, non l’avrei*”, traducido como (369): *Mirra, nunca me hubiera yo creído / que así todo mi amor abandonarás*. Alfieri se refiere al honor y el traductor al amor, referencias que ahondan en la distinción entre lo público y lo privado. El traductor se centra en el dolor personal exclusivo de la vida privada provocado por el abandono y desobediencia de la hija.

Sin embargo, en otro pasaje en el que Alfieri respeta el deseo de la hija sin insistir en una relación de poder, el español, preocupado por la estructura familiar y el lugar jerárquico que cada uno ocupa en ella, llega incluso a convertir el deseo de Mirra en una orden de Ciniro, cuando este se dirige a Cecri con las palabras: *Consenti al suo [de Mirra] desio?* (148) traducido por *Lo que yo resuelvo consientes?* (329). El caso extremo, tal como está verbalizado, se da en el momento en que Ciniro admite que su hija no debe desposarse con Pereo porque no lo ama, y así se dirige a ella: *Non, mai non sia. / Pereo non ami; e mal tuo grado, indarno / Vuoi darti a lui.* (140). En el traductor tampoco es el rey quien habla, sino el padre que a través de sus palabras, de su voz, refuerza su poder paterno: *No será, yo lo decreto/ Tu no amas a Pereo y es en vano / que mal tu grado apresurarte quieres/ para ser suya.* (322). Este amante padre habla y ordena, y en Roca lo hace desde la altura de su jerarquía. Igualmente se observa esta actitud en los momentos en que este mismo personaje arrastra a Cecri para impedir que vea a su hija desangrada y la despida por última vez.

Sucesivamente en este diálogo del último acto, seguimos viendo como el amor deshonesto de Mirra a veces ofende en mayor medida al

traductor, porque insiste en unos vocativos más agresivos, de mayor carga negativa como *bárbara* o *ingrata*, no presentes en el original.

Entre las variantes que juzga Cristina Barbolani con valor significativo nos propone *la sostituzione del nome che indica il rapporto familiare, mi madre, al posto del nome proprio di Cecri*, en los momentos álgidos de la confesión de la que no debe enterarse Cecri / madre porque la protagonista se distancia de la relación familiar cuando confiesa, bajo la presión emocional del padre, la relación amorosa (Barbolani 2003: 137) Estamos de acuerdo: Mirra agonizante, en italiano, alude más a la rival amante que a la madre. El traductor, aun cuando mantiene la distancia Mirra / Ciniro en la confesión, no la puede sostener con la madre, pues Cecri no renunciará en ningún momento a manifestar y conservar el amor a su hija. Y si Alfieri las distancia con un *presso alla figlia* (220), Roca lo reaviva con *mi hija* (384) o simplemente en el caso de *la figlia?* por *mi hija?* donde el adjetivo posesivo asume la importancia suficiente para no romper los vínculos de la familia, para transferir la carga afectiva, insistente en una de las últimas intervenciones, quizá la más dramática, de Cecri a la vista de su hija desangrándose, en la que Alfieri le hace hablar con una falta de implicación personal y afectiva, dejando en suspensión los deseos de Cecri: *E lasci così tua figlia? Ah; la vogl'io...* que resuelve el traductor, una vez más con la fuerza que le da la individuación de la primera persona atreviéndose, incluso, a resolver los puntos suspensivos, a darnos una interpretación propia de la aspiración y esperanza de Cecris: *Y tu dejas así morir mi hija...yo a salvarla*. Y en el ámbito de los afectos se mantiene hasta el final en que opone a la menos intensa, cálida despedida alfieriana, *Nè più abbracciarla io mai?*... el cálido y doloroso deseo que no alcanzará a realizar fortalecido por la alusión directa a la hija, destinataria de sus palabras:

Jamás, jamás te estrecharé en mis brazos. Nada ha conseguido romper el lazo materno filial. Ya nos había preparado el traductor en la escena 7ª del acto cuarto, uno de los momentos más duros de la tragedia, con una Mirra desgarrada que se enfrenta a la madre con la terrible acusación de ser la causa de todos sus males y una Cecris que se ofrece a morir antes de renunciar a su *Hija adorada....Mirra!...vida mía!*, ante el silencio de Alfieri.

Si eran el dolor y el honor, lo privado y lo público, lo que preocupaba salvar a Ciniro en el original, es el dolor, solo el dolor, por la familia destrozada, el único valor que considera Roca:

*Deh! Vieni: andiam, ten priego,
A morir d'onta e di dolore altrove.*

*Ven conmigo. Te lo ruego
A morir lejos de dolor.*

8.3 Conclusiones

Aunque se trata de una obra ya estudiada, creemos haber conseguido situarla dentro de la trayectoria literaria del traductor, ubicación que Barbolani había iniciado en el estudio previo, que nos ha servido de pauta para terminar la labor iniciada.

La información que recibimos respecto a la fecha en que fue escrita, cuando el trabajo estaba realizado, nos dio la seguridad para ajustar en qué momento de su producción literaria fue concebida. Así que el año 1831 nos sitúa, como preveíamos, en los años en los que el traductor, antes de decantarse por una actividad literaria apologética, estaba intentando definir su postura entre el nuevo movimiento romántico y el clasicismo, postura ecléctica que dejó patente en diversos artículos y de la que se sentía muy orgulloso. También nos

parece significativo el acercamiento a la sensibilidad romántica y la proximidad al drama burgués que ya se iniciaba en Cataluña.

Podemos aventurar, sin correr demasiados riesgos, que se trata de una traducción que, a diferencia de las otras examinadas, no parece contemplar la posibilidad de una representación teatral (de hecho no añade ninguna acotación a las escasas de Alfieri). Más bien parece destinada a ser un ejercicio literario decidido a partir de la colaboración con su amigo Cabanyes, tan aficionado a Alfieri, quien tal vez le impulsó a esta aventura intelectual. La fecha, recién descubierta, apoya esta situación de confrontación entre los dos amigos. De aquel primer encuentro quedó impreso en el ánimo de Roca un gusto por el autor italiano que, probablemente y según José María Quadrado, le llevaría a otras traducciones. No debió ser ajeno a este interés el aire pro italiano que se respiraba entre sus coetáneos, colaboradores y amigos.

Es obvio que fue un admirador, también él, de Alfieri, o al menos devoto de la *Mirra* como hemos visto a través del análisis de la *Observación preliminar*, y la imitación del soneto-dedicatoria. Admiración que le guió hacia una lectura muy atenta y a seguir con fidelidad el conjunto de la tragedia. Pero su concepto de la vida, de la familia y de la jerarquía y el orden social distaba algo del de Alfieri por lo que no deja de matizar y sobreponer su criterio en algunos momentos que hemos dejado analizados.

9. CONCLUSIONES GENERALES.

El asunto de la traducción en el siglo XVIII y XIX en España ha tenido numerosos y excelentes investigadores que han allanado el camino de manera que nos hemos encontrado con suficientes armas para afrontar el tema con más seguridad. Sería innecesario citar los nombres de Lafarga, Aguilar Piñal, Sala Valldaura o Checa Beltrán que se han dedicado a esta parcela de la investigación, y tantos otros profesores que han abonado este mismo campo con sus aportaciones, siempre interesantes. En cuanto a los italianistas españoles, dedicados al mismo periodo, hay también buenos investigadores y en alto número pero dedicados a Alfieri, con una constancia que abarca toda una vida de trabajo, tenemos que citar a Cristina Barbolani, quien me ha surtido del material con que hemos trabajado y ha guiado mis pasos durante todo el proceso de investigación.

A pesar de que realmente, como dice Santoyo, falta una reflexión teórica que abarque tantos siglos de estudio de la actividad traductora, creemos que ampliar la base de estudios concretos sobre la que debería fundamentarse tal reflexión es imprescindible. Y a esta tarea hemos dedicado nuestro esfuerzo.

Si bien no aportamos ninguna especulación teórica en torno a esta práctica, sí reflexionamos, en la medida de lo posible, en torno a los presupuestos teóricos, y a la actitud de los propios traductores ante un texto en otra lengua, cuando nos han dejado alguna huella sobre la que trabajar, como es el caso de Santibáñez, Bretón de los Herreros o Roca i Cornet.

Dentro de la gran actividad traductora que se extiende a lo largo del siglo XIX, los autores de las traducciones de Alfieri que hemos analizado los podemos localizar entre 1800 y 1831.

Respecto a su identificación sabemos que uno es anónimo, tres declaran su identidad abiertamente y el autor de las otras tres obras firma su trabajo con las iniciales de su nombre. Esta es la situación inicial con que nos hemos encontrado.

Plantea Lafarga varias preguntas en torno a la traducción, “¿Por qué se traduce?, ¿quién traduce?, ¿qué?, ¿cómo?”, (Lafarga 1986). La cuestión que ahora más nos inquieta es el por qué. Él mismo ofrece varias respuestas posibles: por los ingresos que puede reportar, para inspirar determinados sentimientos de horror y odio al despotismo o la tiranía o bien despertar sentimientos de libertad, para satisfacer una demanda o “para contribuir a la reforma del mal gusto”, como decía García de la Huerta.

Podríamos ampliar el abanico de posibilidades sugiriendo utilitarismo ilustrado, o difusión de autores actuales.

Estas son las cuestiones fundamentales a las que hemos pretendido responder en nuestro trabajo: Quiénes son, por qué traducen a Alfieri los autores de nuestros inéditos y por qué permanecen inéditas las traducciones.

Hemos partido inicialmente de un *corpus* localizado en diversas bibliotecas de la península pero de procedencia muy diversa. Barcelona, (la *Antígona* anónima y la *Mirra* de Roca i Cornet), Valencia (*Orestes* de Gabaldón, escrito en Italia), Archivo Histórico Municipal de Madrid (*Antígona* de Bretón de los Herreros) y Biblioteca de la Real Academia de la Lengua de Madrid (*Antígona*, *Sofonisba* y *Timoleón*, procedentes de París).

Apenas estamos acabando el trabajo cuando hemos reconocido un rastro nuevo, en los fondos de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander. Se trata de una carpeta con tres cuadernos manuscritos de Telesforo Trueba y Cossío. Unas páginas, de uno de los cuadernillos, reproducen un texto dramático cuyos personajes son Lorenzo y Juliano. Estamos ante una traducción en verso de *La congiura dei Pazzi* de mano de Trueba. Se trata de la primera escena del segundo acto, fiel traducción pero desgraciadamente incompleta. Esperamos, en nuestros futuros acercamientos al tema, encontrar el resto.

La diversidad de procedencias de los manuscritos es un síntoma claro, junto a otros elementos que hemos visto, del extenso conocimiento que se tenía de Alfieri y de la fama adquirida por el dramaturgo en España. El volumen de representaciones de que fue objeto en los teatros españoles, del que hemos dejado constancia en un trabajo de investigación ya publicado (Calvo Martínez 2003), es un indicativo de la intensidad con que se vio y representó en nuestro país.

Isidoro Máiquez y Dionisio Solís fueron unos fieles representantes del teatro de Alfieri y se convirtieron en memoria viva del dramaturgo. Otros muchos autores de los que ha quedado constancia lo tradujeron, como Saviñón, Hartzzenbusch, Cabanyes, Infante de Palacios, Bruzzi, Pastorfido o el enigmático DRA.

A ello se une el elevado número de críticas y de estudios de que fue objeto por parte de todos los eruditos de la época, españoles o residentes en España como Tiraboschi, Pecchio, Conti, Arteaga, Andrés, Moratín. La prensa lo tuvo presente en muchas de sus ediciones en referencias directas o través de las crónicas dedicadas a sus representaciones. Y todavía Valera y Menéndez Pelayo formaron parte de la crítica más insistente de la obra de Alfieri.

Hay que recordar que el italiano fue la segunda lengua viva más traducida y que entre los autores trágicos italianos traducidos, Alfieri es (nos atreveríamos a decir, a partir de los estudios realizados sobre el tema) el más traducido. Obviamente dejamos a un lado, ya que no nos compete, la introducción intensiva del melodrama y las traducciones de Metastasio.

En las conclusiones de cada capítulo hemos ido haciendo referencia a cada uno de los traductores atendiendo fundamentalmente a sus condiciones naturales e intelectuales para la traducción y a su obra literaria. Así mismo nos hemos detenido, en los casos posibles, en su personalidad, identidad, voluntad y propósitos que rigieron su creación, temas que más nos han ocupado a lo largo de la investigación.

Lamentablemente, no hemos conseguido identificar la personalidad del traductor de la *Antígona* de Barcelona y tendremos que seguir identificándolo como el Anónimo. El estudio de su obra sin embargo nos ha conducido a dos hipótesis. Se trata de un admirador de Alfieri, de habla catalana, que, por el momento en que traduce al trágico italiano, en los primeros años del XIX con el rey Fernando VII en el trono, haya decidido mantener oculto su nombre, como otros muchos autores tuvieron que hacer, para evitar la censura, tan potente desde el regreso del rey. Siendo el teatro reconocido por los ilustrados como un instrumento de formación, nos viene al hilo recordar cómo algún tipo de prensa aconsejaba no ofrecer a los jóvenes, a través del teatro, ideas que pudieran dañar su formación moral e ideológica. No deja de ser *Antígona* una obra que incita a la reflexión contra el poder usurpado por el tirano. El entorno en el que escribe es favorable a Alfieri y a la tragedia neoclásica. Es, por tanto, un autor de moda tanto por su fórmula literaria como por sus ideas.

Bretón de los Herreros es un hombre de teatro por naturaleza. Dedicado de lleno a esta actividad, se ve en sus inicios obligado, por la necesidad, a traducir todo lo que se pudiera representar. Es el ejemplo más genuino del traductor de *pane lucrando* que traduce por los ingresos que puede reportarle. No obstante, rompiendo la monotonía de inmersión en el francés, su olfato de escritor le conduce a la elección de un autor italiano, ya conocido y traducido en España. En esta elección, probablemente, influyan las peticiones de los directores de los teatros que le podían asegurar, al menos, un discreto éxito. La obra que elige, *Antígona*, reunía ya algunos elementos exportables al prerromanticismo que sobrevolaba a los nuevos autores. El hecho de que quedara inédita no impidió que fuera representada y conocida, como podemos afirmar a partir de los datos que nos ofrece Roca y Togores, marqués de Molins, quien da como fecha de representación mayo de 1827, el mismo año de su traducción y a partir de los mismos manuscritos que son apuntes de teatro con los nombres de los actores incluidos. Que quedara inédita parece más una toma de decisión del propio autor que no estaba contento con los resultados de unas obras realizadas bajo la presión del tiempo en que debían ser entregadas al teatro. La insatisfacción que le producían las traducciones (tanto de comedias como de tragedias) le llevó a reducir a 5 el número de las incluidas en la segunda edición de sus obras.

Joaquim Roca i Cornet es, quizá, el caso más sorprendente si partimos de su condición de miembro activo del grupo de los apologistas católicos catalanes. Dedicó a la traducción no poca parte de su actividad intelectual, pero tenemos que considerar que su obra literaria se encuadra en dos momentos de su vida: la juventud y la madurez. Solo así entenderemos como llega a elegir la tragedia de tema más escabroso de Alfieri. Facilitan esta interpretación los

antecedentes de sus traducciones de *El templo de Gnido* (dos versiones) realizadas en su juventud. El ambiente literario en Cataluña era muy proclive a la cultura italiana y es un hervidero de escritores el que se dedica a traducir a los autores italianos más de moda. Su amistad con Manuel de Cabanyes es otro factor que no podemos dejar en el olvido pues sus afinidades literarias les llevaron a colaborar en la traducción de las apócrifas *Noches* de Tasso. Y la dedicación de Cabanyes a la *Mirra* de Alfieri debió ser el último impulso que dirigiera sus pasos en esta dirección. Probablemente debatieran y confrontaran opiniones y resultados del proceso. El tema de *Mirra*, como hemos dicho, es el más romántico de los propuestos por Alfieri en su teatro, y Cataluña es una de las puertas de entrada más temprana del romanticismo europeo. Así que los jóvenes de su generación se encontraban en pleno debate cuando Roca traduce la obra.

Pero a la vez, nos parece suficientemente importante la fecha con que aparece datada la obra para encontrar la justificación de no editarla, pues está entrado en la fase más severa de su producción. Y no debió parecerle, a pesar de las modificaciones que hace, suficientemente ejemplar como para editarla.

Antonio Gabaldón, jesuita expulso, vive en Italia muchos años, prácticamente toda la vida. No podía no estar al tanto de los éxitos y fracasos de Alfieri, su coetáneo, como lo estuvieron otros jesuitas muy críticos con el dramaturgo. Pero parece que Gabaldón supo descubrir los méritos del teatro alfieriano aunque no llegara a poder transmitirlos con la exactitud y rigor que hubiera sido necesario. Podemos deducir que fueron la modernidad del autor y el interés pedagógico de los jesuitas por el teatro lo que lo condujeron a elegir esta obra, *Orestes* y, aún, la correspondiente, *Agamenón*, como un proceso histórico didáctico. No salió de entre los papeles manuscritos de su autor porque

él nunca volvió a entrar en contacto con la enseñanza y la educación por lo que, la tarea de traductor, perdió su sentido. Nunca consideró terminada esta versión.

A lo largo del estudio dedicado a las traducciones de Santibáñez, *Antígona*, *Sofonisba* y *Timoleón*, de su biografía y de los comentarios a sus reflexiones sobre la actividad literaria (incorporados ambos escritos como anexos), hemos intentando dejar claro el perfil de este hombre, exiliado involuntario, pensador y amante de la literatura. En sus *Advertencias* nos ha dejado la justificación de su trabajo que no es otro sino dar consuelo a sus años de soledad y tristeza en París, acabada su adscripción profesional a la embajada.

No obstante, no podemos pasar por alto su cultura y su participación en cualquiera de las actividades que tuvieran relación con el mundo de las letras y el arte desde antes de ser destinado en las distintas embajadas por las que pasa.

Su estancia en París es definitiva para su dedicación a las letras y de ello es prueba el volumen de sus traducciones, generalmente obras dramáticas, de los más modernos y de actualidad en su momento (Racine, Crébillon, Corneille y Shakespeare, aunque a través de Ducis) y de otros géneros literarios propios del siglo XVIII como las fábulas y el poema de Casti en consonancia con los tiempos en que se educó, y vivió.

Así que no podía faltar Alfieri. Y de Alfieri selecciona tres obras en las que vuelca su propia personalidad. Le sirven como un espejo en el que refleja sus preocupaciones y sus angustias, su amor a la patria y su soledad, su exilio y su impotencia para poder regresar. Se ve en Emón cuando ama y odia al rey y al padre; envidia a Sofonisba cuando la ve tan decidida tomar decisiones, y admira a Timoleón que

representa la lucha contra la tiranía. Y en todos se ve como el exiliado Edipo, la Sofonisba arrancada de su patria y el desesperado Timoleón.

Nunca se publicaron sus traducciones porque un consejo de la RAE decidió que no tenía méritos suficientes. Esta explicación pudo tener su justificación en la ideología emanada de sus temas a las que se aplicó una censura ya un poco obsoleta, o por el momento inadecuado en que se analizan, tan alejado ya de los gustos neoclásicos, agotándose el romanticismo y abriéndose paso con energía el realismo.

Creemos haber alcanzado, en la medida de nuestras posibilidades, los objetivos que nos habíamos propuesto y que pretenden responder a las preguntas planteadas por Lafarga. Las motivaciones son diferentes en cada traductor pero se corresponden con momentos de su biografía o del clima cultural en que se mueven, y en cualquier caso forman parte de su interés por ser puente entre dos culturas,

La personalidad e identidad de cada uno se ha ido perfilando en cada capítulo, que realiza una aproximación a su figura a través del texto examinado.

También hemos dado el correspondiente relieve a cada traductor a la hora de formular hipótesis sobre su elección del tema de entre las numerosas posibilidades que ofrecía la dramaturgia alfieriana.

La respuesta al cómo se traduce, esperamos que quede patente a través de la observación minuciosa de los mecanismos de la traducción propios de cada autor, de su entorno cultural y de su gusto personal.

10. ANEXOS

Anexo 1

La revista *el Artista*, en el tomo editado con fecha 1 de abril de 1835 (pág. 93), publica el siguiente artículo, sin firma.

Con el título de “Bruto” o “Roma libre” hemos visto una improvisación guerrera dedicada a la libertad de España que, si no nos equivocamos, es obra de un benemérito procurador a Cortes cuyo nombre no revelaremos ahora, pues ha tenido él la modestia de no ponerlo al frente de su composición: esta, sin embargo, es digna de lisongear el amor propio de su autor, ya se le considere como poeta, ya como ciudadano. Esta fogosa improvisación, destinada a servir en una fiesta patriótica, como loa a la célebre tragedia del Conde Alfieri, titulada “Bruto”, abunda en nobles ideas y muy sonoros versos, si bien por lo general está escrita con aquella incorrección y soltura que distinguen las obras hechas de primera mano en un momento de inspiración. Hijo solo del entusiasmo, no ofrece este ardiente ditirambo la pulidez y perfección que acaso serían un defecto en esta clase de composiciones y que se requieren en otras de distinto género; pero por los siguientes fragmentos podrán formar idea nuestros lectores del tono general que reina en esta patriótica improvisación.

*Si de Julio la joven monarquía
Sentó el pendón de Jena y de Marengo
Sobre escombros de un trono envejecido
¿Quién sino Roma libre le dio ejemplo?
.....
¿Qué importa que hordas viles, do mezcladas*

*Están en disonante desconcierto
Crímenes, ignorancia, hipocresía,
La estola comprimida bajo el pelo
Se opongan.....*

*.....
Y nuestras hijas, por su mal hermosas,
En horfandad..... ¡odioso pensamiento!
Ó morirán constantes, ó manchadas
Habrán de dar á luz raza de siervos.*

Estos pequeños fragmentos bastarán para dar a conocer a nuestros lectores, que la improvisación guerrera de que hablamos, no era indigna por cierto de preparar las almas de los espectadores á escuchar los acentos severos del gran poeta de Asti.

Anexo 2

BIOGRAFÍA DE DON ÁNGEL SANTIBÁÑEZ BARROS

Ángel de Santibáñez Barros nació en Madrid el 2 de marzo de 1769.

Según hemos podido leer en el *Mercurio histórico y político* (agosto 1785: 368), el joven Ángel sostuvo exámenes públicos de varias enseñanzas. El 29 de julio de 1785 se examina de Lógica asistido de su maestro Don Joseph Sobrevía como alumno de los Reales Estudios de San Isidro. En el mismo periódico (agosto 1786: 359) se da la noticia de los examinandos, entre los que se encuentra Ángel Santibáñez; en esta ocasión se examina de Filosofía moral y Aritmética y Álgebra, Geometría elemental y Trigonometría rectilínea de primer año asistido por su catedrático Don Vicente Durán. Estudió, por lo tanto, en los Reales estudios de San Isidro de 1778 a 1788. Otras materias que estudió fueron Latinidad, Poesía, Rethórica, Lógica, Filosofía moral, Principios de matemáticas, Física experimental, y Derecho natural y de gentes, además de Francés. Siempre se orientó en sus estudios según sus preferencias y capacidades. Completa su formación en la Universidad de Alcalá de Henares y ocupó una cátedra de Derecho Natural y de Gentes en San Isidro.

Su padre, Francisco de Santibáñez, oficial mayor de contaduría de Ex y Vacantes, implora protección al conde de Floridablanca, el 9 de mayo de 1788 a quien se dirige con estas palabras: *Muy Sr. mío y de mi mayor aprecio, VE solo es todo nuestro recurso*. La carta está escrita a favor de su hijo D. Ángel de Santibáñez y en ella dice:

Este chico va a concluir las enseñanzas de San Isidro con el próximo ejercicio público de Derecho natural y de gentes para que está nombrado por su catedrático como lo fue en todos los demás. Se abstuvo solo de las lenguas muertas menos necesarias mientras no se lo exija su destino, pero se impuso en la francesa. Es ya mayor (decano de aquellos estudios) pasa de 19 años, no inclinado a estado eclesiástico, carece de medios para las facultades mayores. Propenso a las ciencias naturales y humanas. Serviría para una secretaría de embajada si no le faltaran medios para el gasto. No puede abandonar esta buena producción de aquellas escuelas porque es pobre y carece de protector. (Estado. Legajo 3442/2 Exp.8. Archivo Histórico Nacional)

Incluye memorial, en que refiere los estudios que ha realizado y pone en relieve que se halla con suficiencia para servir cualquier destino de manejo de papeles apoyando su solicitud en los méritos de su abuelo Don José Barros, fiscal de Correos.

En el mismo año de 1788 ya ha ejercido de censor, al menos en la obra de Pedro de Montengón, el "Eusebio". Según escribe Fernando García Lara en el prólogo de la edición de Cátedra "El amontonamiento y la coherencia son precisamente defectos que ya apuntó el mismo censor de la obra, Ángel de Santibáñez y Barros quien remite con fecha 11 de enero de 1788 su informe, destacando la confusión de la segunda parte de la fábula por ser demasiado dictada, así como la inutilidad de muchos de los episodios por no ajustarse suficientemente a la finalidad y motivos de la obra A todo ello añade los muchos defectos de lenguaje, por lo que recomienda que se haga una extensa corrección, cometido que lleva a cabo el abogado Carlos Andrés (a

quien Montengón dedicará el Mirtilo) hasta que el 14 de abril de 1788 se le concede la licencia definitiva para su impresión”.

Pronto va a iniciar su carrera profesional, pues en el año 1792, el rey nombra a D. Ángel Santibáñez para que pase a Viena en calidad de joven de lenguas agregado a aquella embajada, con un sueldo de 12.000 reales al año y gastos de viaje. Se lo comunican en la misma fecha y le informan de que su obligación será aprender lengua alemana y enterarse también de las costumbres, policía, comercio y demás objetos útiles, bajo la dirección del embajador a quien ayudará, así como al secretario, en lo que manden. En aquel momento el embajador era el Marqués de Llano y el secretario José López de Huerta.

A pesar de sus pocos recursos económicos, como afirma su padre, su parentesco con don Pedro Rada, Consejero de Indias, le lleva a solicitar en 1793 un nombramiento oficial, de supernumerario, de alguna de las secretarías de Despacho o de alguna corte extranjera, o agregado a dirección de Comercio o Hacienda de Indias con opción a la 1ª plaza de número de la Secretaría del Despacho de Hacienda. A finales de año (noviembre), el padre aún le pide al Duque de Alcudia que le permita suceder a José Pizarro en la Secretaría de la embajada de Viena. Petición que se vuelve a repetir en el 1794. Pero el rey, desde Aranjuez, le nombra oficial de la embajada de París el 10 de mayo de 1796. Por tanto sabemos que estuvo trabajando en Viena hasta el año 1796. No obstante el empeño de la familia es que obtenga una plaza de Oficial de la 1ª Secretaría de Estado y a ello se dedican con todo su empeño, escribiendo cartas tanto la madre, Josefa Barros, que escribe en marzo del 1798, a Aranjuez, como el padre que el 8 de abril va a pretender una plaza de esta Secretaría de Estado, apoyando su solicitud en el rigor y la responsabilidad con que había cumplido con sus deberes durante su estancia en Viena, desde donde se le promovió

a París, sin solicitarlo, y contando con la recomendación que hacen de él los embajadores de ambos países, dada su capacidad de trabajo y sus cualidades. El padre apoya su solicitud, también, en que la estancia en el exterior es un mérito favorable para poder regresar a un puesto dentro de España como ha sucedido en el caso de otros jóvenes más ilustres pero menos antiguos, como Bardaxí y Luis Moreno.

El caso es que el 21 de abril de 1798, Ángel Santibáñez agradece a Francisco Saavedra su nombramiento. Ya está en Madrid sustituyendo al Sr. Peñuelas, donde permanecerá hasta finales de 1800. E instalado en Madrid recibe con gratitud el nombramiento de miembro de honor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando¹³⁵. Aunque el nombramiento se formaliza en la junta del 6 de enero de 1799, se da orden de no pasar aviso hasta el mes siguiente. La propuesta para su nombramiento está recogida en el Acta del día 3 de febrero de 1799¹³⁶. Santibáñez escribe agradecido,

Muy Sr. Mío:

Por el oficio de VS del 21 del corriente a que acompañaba un ejemplar de los Estatutos de la RA de las Nobles Artes, con el título de San Fernando, he tenido la particular complacencia de saber que este respetable cuerpo ha tenido a bien incluirme en el número de sus Individuos *nombrándome* su académico de Honor a propuesta del Ilmo Sr. Viceprotector don Bernardo de

¹³⁵ (Ms 1-40- 5 bis 1796-1808, Archivo de la Academia de Bellas artes de San Fernando)

¹³⁶ “Di cuenta de haber creado la Junta particular de 6 de enero antecedente académicos de honor a los señores Don Mariano Luis de Urquijo, Don Tadeo Galisteo Manríquez y Don Ángel Santibáñez y Barros, oficiales ambos de la 1ª Secretaría de Estado”. Isidoro Bosarte.

Iriarte. Lleno del más sincero reconocimiento por esta honorífica distinción que me proporciona un cuerpo tan ilustre y cuyos vastos conocimientos influyen tan directamente en la Ilustración y buen gusto de mi pays, procuraré quanto esté de mi parte corresponder a esta honra tan apreciable empleando todo mi zelo en contribuir a su mayor lustre y esplendor. Pido a VS se sirva trasladar a la RA estos sinceros sentimientos de mi gratitud, en tanto que, apreciando la puntualidad de VS en comunicarme esta gracia, ruego a Dios guarde su vida muchos años. Madrid, 23 de enero de 1799.

BLM de VS, Su más atento servidor.

Angel de Santivañes

Como vemos la actividad y preocupación intelectual y artística de Ángel de Santibáñez es una constante en su vida. Su colaboración y participación en la vida de la Academia se ve reflejada en la composición de una *Oda* que leerá en la *Distribución de premios de la Academia de San Fernando*, en 1790, al lado de la *Oración* de Vargas Ponce y la *Epístola* de Quintana¹³⁷.

Hacia 1799 se le concede el título de Caballero de la Real Orden española de Carlos III.

Su estancia en Madrid se verá truncada con el nombramiento del día 17 de diciembre de 1800 como Secretario de la embajada de Viena¹³⁸ donde sustituirá a Bardaxí. El 21 de enero le mandan los

¹³⁷ Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor, a los discípulos de las Nobles Artes. Hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 4 de agosto de 1790. (Actas)

¹³⁸ En la obra de Jesús Pradells Nadal (Pradells 1990:255) hay una referencia en la que dice que Ocariz le envía una "Real Orden por la que se disponía el regreso a España de Santibáñez" de Hamburgo, en noviembre de 1801. Probablemente fue encargado de negocios de Hamburgo durante su permanencia en Viena.

pasaportes que ha pedido para él y su criado Federico Augusto Gottlob. Habiendo consolidado su puesto de Oficial de la Primera de Estado, permanecerá en Viena hasta julio de 1802, celebrando el 30 de junio una fiesta de despedida en la que el conde de Gobenzl le regala una sortija de brillantes. Su destino será París. Si hacemos referencia a la presencia de estos dos hombres en la vida de Santibáñez, se debe a la ausencia de referencias a otros vínculos afectivos y personales, que no sean los familiares, con que nos hemos topado en esta investigación.

El 22 de julio del mismo año está instalado en París como Secretario de la embajada, alternando este cargo con el de Encargado de negocios por ausencia del embajador, cargo que ocupará hasta el año 1808¹³⁹. Durante los años que ocupó un puesto de Secretario de Embajada, lo hizo con los embajadores Conde de Campo Alange, José Nicolás de Azara y el marqués de Maserano.

Vienen años muy complicados en todos los aspectos, aunque nos interesan principalmente las disfunciones administrativas que se van a producir. Con la marcha de los reyes y la posterior invasión francesa se complica la vida de nuestro traductor pues le sobreviene una situación enormemente extraña y desde luego ni elegida libremente ni deseada. Ángel de Santibáñez recibe una carta el 21 de abril de 1808 en la que se le nombra Ministro plenipotenciario para los EEUU. “Su magestad ha nombrado a Santiváñez ministro plenipotenciario cerca de la república de los EEUU con el sueldo de

¹³⁹ Así consta en el *Kalendario manual y guía de forasteros en Madrid* de todos estos años

este empleo ...". Se firma el nombramiento el 9 de abril en Palacio¹⁴⁰. Se trata de uno de los últimos actos administrativos de Carlos IV. En el informe se justifica el nombramiento por su mérito y por la necesidad de poner en Filadelfia a alguien capaz. Le sugieren que esté en su destino en octubre. Llevará como Secretario, Ruiz Lorenzo. Será sustituido como Secretario en Francia por Luis Moreno Huet.

El temor a la distancia, el miedo o falta de energía o simplemente el hecho de tener a su cargo a sus hermanas, muertos los padres, como él mismo argumenta, le llevan a solicitar del Duque de Frías que intervenga a su favor para que le asignen una plaza en Europa, incluso, si es posible, mejor en Madrid¹⁴¹.

Es abundante su correspondencia con Madrid, primero agradeciendo la nueva dignidad y poniéndose al servicio del Rey pero también con la esperanza de encontrar una solución a su nueva situación.

Con fecha 23 de abril de 1808 Santibáñez se dirige a Pedro Cevallos en los siguientes términos:

¹⁴⁰ Expediente 13248, Ministerio de Asuntos Exteriores. Relación de los miembros de que se compone la Embajada en París y de los servicios y méritos contraídos por los mismos, en PERSONAL, letra S, año 1808, nº 1283.

¹⁴¹ "El Sr. D. Ángel de Santibáñez, caballero de la Orden de Carlos III, Secretario a SM y de la Embajada en París, nombrado al M^o en los EEUU. Sirve hace 16 años en la Carrera Diplomática. Ha sido agregado a la Embajada en Viena, oficial de la de París y ha pasado por todas las plazas de la Secretaría de Estado en Madrid, desde la última hasta la de Mayor, ha sido Secretario de Embajada y encargado de negocios en Viena, cuyo destino ha obtenido igualmente en París existiendo en su poder varios oficios de Real Orden en que haciendo justicia a su mérito prueban su exacto desempeño y la aprobación que ha merecido tanto de SM como de sus gefes. Por relaciones de familia de que es cabeza, muertos sus padres, desearía se le mudase aquel M^o en otro en Europa contemplándole yo muy a propósito para los de Dresde, Suiza o Munich, sin embargo de que me consta que preferiría una plaza en el Consejo de Estado". (Anexo despacho de París de 1808). Firmado por el Duque de Frías. (Estado. Legajo 5219. AHN)

Muy Sr. mío y mi venerado jefe: He recibido ayer el oficio de V.E. del 8 del corriente en que se sirve comunicarme que su majestad se ha dignado nombrarme su ministro plenipotenciario en los EEUU de América con el sueldo de 4.000 doblones, con la ayuda de costa de otros 2.000 para mi establecimiento y con lo que su Majestad determina para mi viaje. Me ha sido sumamente lisonjero el honor y confianza que le Rey Ntro. Sr. Se ha dignado dispensarme en esta ocasión y pido V.E. se sirva ofrecer a sus reales pies mi profundo reconocimiento. Aguardaré aquí la ayuda de costa para el establecimiento y la que S.M. determina para el viaje y en el interin iré preparándome a él en lo que pueda, mas no debo ocultar a VE que es ahora muy difícil el hallar en estos puertos ocasiones para los EEUU. Los buques de aquella nación huyen de venir aquí, temiendo el sumo rigor con que se ejecuta el Decreto del bloqueo de la Inglaterra. Los que llegan no gustan de salir sino en lastre y sin otros efectos para no comprometerse con los ingleses y así me sería difícil llevar el equipaje necesario. Aun así es muy probable que sería apresado y llevado a Inglaterra.

Por otra parte, Exmo. SR. no puedo menos de exponer al benigno corazón de VE. de cuanto consuelo me hubiera sido ver antes a mi pobre familia. Hace 8 años que vivo separado de ella. En este transcurso de tiempo he perdido a mi padre, mi madre, mi hermana, dos cuñados y un primo. Mis intereses domésticos están por arreglar y en estas circunstancias me alejo a una distancia tan considerable y de donde es tan incierta la venida. Someto estas humildes reflexiones a la piedad de VE. Y baxo estas consideraciones me hubiera sido más agradable un destino en el interior, pero estoy pronto a obedecer la Real voluntad de SM y solo preveo que acaso no podré emprender mi viaje tan pronto como querría. En tal caso y por si me veo precisado a permanecer aquí ruego a VE disponga que en el interin goce de

algún sueldo porque no quede sin ninguno a la llegada de D. Luis Moreno.

Imploro la piedad de SM y de VE y ofreciéndole mis constantes deseos de servirle y complacerle ruego a Dios guarde su vida.

París, 23 de abril de 1808.

Ángel de Santibáñez.

Cuando decide escribir el 28 de mayo una carta dirigida al Exmo. Sr. Baillo, Don Francisco Gil de Lemos, le expone su *curriculum*. Se declara Oficial Mayor de la 1ª Secretaría de Estado “por donde he pasado en la carrera diplomática en que me hallo empleado desde el año 1792, habiendo servido sucesivamente como Agregado en las cortes de Viena y París, en todas las plazas de la 1ª Secretaría de Estado y después en las Secretarías de las mismas referidas dos cortes en que también he sido encargado de Negocios”. Expone que no le han mandado ninguna acreditación, ni credenciales ni ayudas económicas, circunstancias que le impiden viajar. A ello se unen las dificultades de bloqueo que están sufriendo los barcos por parte de la marina inglesa. Añade que después de haber pasado 8 años fuera de casa tiene muchos problemas familiares. Toda la familia depende de él (2 hermanas viudas). Así que como vemos, acaba haciendo más insistente su ruego pues son momentos difíciles en todos los órdenes desde las mismas comunicaciones, los problemas familiares, la acreditación para viajar a América que no llega, hasta los problemas económicos con que se encuentra.

El caos administrativo le afecta en varios frentes.

Respecto al problema de América hay un documento escrito, con fecha 2 de marzo de 1809, desde Sevilla, por la Suprema Junta

Gubernativa de España e Indias y dirigido a D. Valentín Foronda y José Ignacio Viar en el que se dice que en el año 1809, antes de salir el rey Fernando de España se le nombró para EEUU pero no se le dieron credenciales ni información posterior ni se le habilitó para viajar aunque sí fue informado. En el mismo documento, que es producto de las reservas con que se miró a los que, como en el caso de Santibáñez permanecieron en el puesto que previamente ocuparon, se dice que “Se ignoran dónde están aunque se supone que cada uno está en su sitio fieles a su rey, detenidos. Se advierte de que si se presentan no los admitan sin credenciales”. (Estado 3442.2 Exp. 8 AHN).

Tampoco tiene nombramiento de Secretario pero sin embargo no se puede mover de París y sigue ejerciendo las mismas funciones. El que no tenga nombramiento lleva consigo que no cobra; la guerra lleva consigo que no llega nada de dinero a la embajada y en definitiva tendrá que hacerse cargo de todos los gastos generados por la misma. Existe una amplísima correspondencia entre París y Madrid, es decir entre Santibáñez y los ministros y secretarios generales de los Despachos correspondientes entre los años 1809 -1814 que no deja lugar a dudas acerca de la penuria en que vive la embajada puesto que ningún banquero se hace cargo de los gastos.

Como no recibe respuesta a sus demandas, como no consigue que le retiren el nombramiento de América y lo han convertido en responsable de la embajada de París, opta por pedir lo necesario para mantenerla abierta.

Esta caótica situación le obliga moralmente a dejar la insignia de la R.O. de Carlos III que tan orgullosamente ostentaba desde 11 años antes y cuya pensión cobraba desde hacía 4 años. Así se lo comunica a Campo Alange una vez que está en conocimiento de que José I ha suprimido las órdenes en España. Pero lo más complicado es que la

deteriorada situación económica en la que queda es tal que pide le condecoren con la nueva orden, se supone que con la intención de poder cobrar la nueva pensión. Mientras tanto, su hermana Doña Josefa Santibáñez Barros, desde Toledo, el 21 de junio de 1810, escribe también solicitando la pensión que habían venido cobrando dado el estado casi de indigencia en que se encuentra por su reciente viudedad. Este fue uno de los argumentos que utilizó Ángel Santibáñez para renunciar a América. (Estado. Legajo 2952. Exp. 20)

Durante los años 1809, hasta 1814 sigue ejerciendo de Secretario de negocios interino en la Embajada de París a pesar de que sigue sin recibir nombramiento ninguno y de que no cobra nada algunos meses. (Documentos del A.H.N: Estado. Legajo 3086. Expediente 4 (del 7-11-1810 al 29-2-1812). Cuando le remuneran, algo puede ser en la condición de Encargado de embajada unas veces o de Secretario, alguna vez más. De estos vaivenes económicos queda constancia ratificada en la carta escrita el 7 de noviembre, por el Duque de Frías (en aquel momento embajador) a Madrid, en la que comunica que el banquero Baguenante ha suspendido pagos al cuerpo diplomático y demás empleados, y no pagarán más si no se le envían nuevos fondos. Así están desde octubre. Colabora en algunos asuntos de Italia: El 12 de julio escribe a Campo Alange para darle cuenta de las gestiones con el viceconsul de España en Civitavecchia, Camilo Manzi (Estado. Legajo 2952. Exp. 22. AHN).

En el año 1811 vive un trágico episodio del que se tiene que responsabilizar: la muerte del embajador, Duque de Frías, en una situación económicamente extrema. Desde el Ministerio de Relaciones Exteriores le “autorizan” para que haga un entierro con la mayor economía posible pero con lustre. Asesorado por el príncipe de Maserano, el Oficio de difuntos se rezó en la iglesia parroquial de la

Magdalena y el entierro, al fin brillante, en Montmartre. Los costes corren a su cargo y al de Maserano. En estos momentos vive en la embajada, por lo que ahorra el alquiler de casa pero tiene necesidad de cubrir los gastos de coche, librea, sueldo del lacayo, mozo de pliegos, portero, portes de cartas, papel, plumas, traje de terciopelo, leña y alumbrado, alimentación...Las soluciones que le ofrecen es cobrar en certificaciones de Tesoro público (el 8 de marzo de 1811) o sobre las piedras preciosas depositadas en el banquero (24 de diciembre del mismo año). En el año 12 sigue con la esperanza de que cobrará alguna vez. El primer cobro en Certificaciones del Tesoro Público lo recibirá Doña Cayetana Santibáñez, la otra hermana viva. Él sigue mandando cuentas y Madrid respondiéndole con buenas palabras. El 18 de marzo de 1812 escribe Santibáñez que aún no paga el banquero. No tiene crédito, ni él ni ningún español. Aún vive en casa del embajador y vuelve a mandar las cuentas. (Estado. Legajo 2952. Exp. 22. AHN)

Los problemas más agudos se le empiezan a plantear a partir del regreso de Fernando VII. Todavía en el mes de febrero, el rey enterado de la situación de la embajada, autoriza al Duque de San Carlos para que pueda ocupar a don Ángel de Santibáñez en los trabajos de la Secretaría con alguna moderada asignación sobre gastos extraordinarios hasta tanto que se le coloque en algún destino en la Carrera Diplomática o en otra “cuando SM haya resuelto la consulta pendiente sobre los que se hallan en su caso y circunstancias” Carta de 23 de febrero de 1814. (Estado. Legajo 5219. AHN).

Pero enseguida el Rey empieza a abrir expedientes a los josefinos, a los que han servido al rey José, y Santibáñez pide a José Pizarro que remita su documentación “lo que hago porque no he hallado razón para no dirigirla a la superioridad, sabiendo que otros

varios han enviado igualmente su exposición al gobierno por otros conductos. VE hará el uso que estime conveniente”. Carta de 18 de abril de 1814.

Cuando Fernando VII saca el terrible Real Decreto de 30 de mayo los exiliados, a cuya cabeza se encontraba Fernando Amorós, escribieron unas *“Reflexiones sobre el decreto de 30 de mayo de 1814”*, en el que reaccionaban ante el mismo que los condenaba definitivamente al exilio. Defienden su postura alegando un vasallaje obligado al rey José en cuyas manos los puso el mismo Rey, por abandono. Santibáñez se solidariza con el escrito porque se siente incluido en este grupo y conoce el RD que le impedirá volver a España. Había permanecido en su puesto de trabajo en tiempos de José pero enseguida retira su apoyo al documento, asustado por los “insultos” que se proferían contra Fernando VII y su familia. (Estado, legajo 5144. AHN)

El 9 de julio Gómez Labrador transmite una carta al duque de San Carlos, en la que le comunica que Talleyrand quiere introducir en los acuerdos con España, una negociación de clemencia para los exiliados. La razón estribaba, fundamentalmente, en el problema que suponía para Francia la acogida de tantos españoles como residían allí, obligados desde la emisión del triste decreto. Se pide el regreso de 70 josefinos pero en la lista del marqués de Benevento, el nuestro no está.

Durante los años que van del 1814 al 1820, continúa solicitando un cargo adecuado a su carrera y condición de diplomático pero no recibe ningún nombramiento. Sin embargo sí se hace algún reconocimiento de su persona como lo atestigua la pensión de la Real Orden de Carlos III que se le confiere en abril de 1820, por el fallecimiento de Francisco Llovera que fue tesorero de la Corte de

España en París. Son años de análisis y reflexión que culminan en una carta al Duque de San Carlos de 4 de noviembre de 1820 en la que explica cómo entiende lo que le ha pasado: se ha visto involuntariamente “encerrado” en Francia y aclara su situación actual solicitando, en la misma carta, un cargo apropiado a su dignidad¹⁴². Incorporamos el texto completo porque nos da una visión prácticamente panorámica de la vida de este exiliado involuntario.

4 de noviembre. A Evaristo Pérez de Castro.

Una vez sabida la resolución definitiva de las Cortes sobre los españoles refugiados en Francia, que siguieron el partido del Intruso, fue mi deseo regresar inmediatamente a mi amada Patria de la que estoy ausente 20 años ha, en cuyo largo transcurso de tiempo mi mala suerte parece que se ha complacido en combinar circunstancias extraordinarias y difíciles que al fin produjeron el error en que caí y de que soi víctima ahora, aunque, sin que pueda imputárseme a presunción, puedo asegurar lo que es cierto y notorio, que yo no me he expatriado en pos de las vanderas del Intruso, ni tube igual libertad que los otros para obrar en aquella época fatal, ni he contribuido en cosa alguna a la desolación de mi Patria. Animado pues del deseo de volver a ella me ocupó de buscar los medios necesarios para ello, los cuales, aunque en sí puedan reputarse de poco momento, no lo son para mí, en la penosa situación a que me veo reducido después de 6 años de privaciones.

En tales circunstancias, confieso ingenuamente a VE que una reflexión poderosa ha venido a fijar mi atención. Quedando por la referida resolución privado de mi antiguo empleo de Oficial de esa 1ª Secretaría de Estado, del Secretario de esta Embajada y

¹⁴² Estado, legajo 3442, AHN.

de la cruz pensionada de Carlos 3^o (sin hablar del de Ministro plenipotenciario a los EEUU de América a que fui destinado en abril de 1808 porque no se completó aquel nombramiento y le faltaron requisitos esenciales para que hubiese podido transferirme a él como tengo expuesto en mis representaciones) habiéndose reducido siempre a mi empleo mis medios de existir, porque carezco de bienes de fortuna, he considerado que al separarme inmediatamente de los recursos que me producen aquí las relaciones que conservo y el favor de la amistad, mi posición va a ser en la realidad más penosa al llegar a mi Patria, en donde a más de carecer de bienes, he tenido la desgracia de perder a mis amados padres y a los hermanos que hubieran estado en disposición de ampararme sin serles gravoso. Por otra parte, resulta de la citada suprema resolución de las Cortes, que los individuos a quienes concierne pueden obtener en lo sucesivo los destinos que merecían por su capacidad y servicios. Esta circunstancia, unida a la de ser personalmente conocido de VE y la de que mis tales cuales servicios hechos en 16 años , desde el de 1792 hasta el de 1808, constan en esa 1^a Secretaría de Estado, me animan, antes de dejar este pays a implorar la clemencia y benignidad de SM por medio de VE para que se digne concederme un destino conveniente, qual sería el de un Consulado, que proveyese con decoro a mi subsistencia, en atención a la clase a que había llegado en mi carrera, o bien cualquier otro empleo que SM tuviese por oportuno.

Suplico a VE se sirva inclinar a ello el ánimo de SM así por todo lo referido, cuanto porque me parece que se reúnen en mi todas las circunstancias que pueden hacer más disimulable el error en que caí atendida la posición local en que me hallé. En todo caso, hablo a VE con la confianza que dicta la conciencia a un hombre que pudo equivocarse, pero que nunca abrigó, con ánimo deliberado, sentimientos ajenos de un verdadero español, y que

no desea sino ocasiones de manifestarlo así, y de contribuir activamente a la gloriosa regeneración de su amada Patria.

Ángel Santibáñez Barros

1824 es el último año de su vida.

El 27 de enero de este año declara que hace 23 años que falta de España. Vive en penuria y miseria y vuelve a solicitar un destino. El 12 de abril el Duque de San Carlos escribe una carta al conde de Ofalia diciendo que Santibáñez está enfermo y paralítico, sobrevive gracias a otros españoles, ha servido a España en la carrera diplomática y es amante del rey. Pide que “se le socorra desde la embajada del modo y con la cantidad que crea más conveniente”. (Estado 3442, AHN). Contestan que por R.O. de 23 de febrero último se autorizó a favor de Santibáñez sobre gastos extraordinarios en salud y enfermedad pero que si queda inhabilitado se comunique para que el rey le dé un retiro.

A partir del 5 de junio tenemos noticia de que estaba en una casa de sanidad donde le cuidan y administran medicinas que costean otros españoles. Conocedores en España de su grave situación, el 3 de julio se le asignan 300 francos mensuales, información que le llega a Ofalia a través de un comunicado del marqués de Casa Irujo. Santibáñez no deja de agradecer al rey, a través de Ofalia, el 5 de julio, las últimas atenciones recibidas. Cobrará el retiro hasta su muerte, que se produce el 8 de diciembre.

Los últimos fueron años de grandes dificultades y sufrimientos, pues el diplomático queda abandonado a su suerte y sobrevivirá en unas condiciones económicas lamentables. Su ánimo se reconforta y encuentra alivio en la actividad literaria. Está cerca del mundo cultural parisino de modo que asiste a las clases de Literatura de La Harpe, lee constantemente, escribe poesía, entre otras, anacreóntica y pastoril

influido por los poetas de los siglos de oro, conoce a fondo el teatro francés, inglés y por supuesto, italiano. Conoce las traducciones y análisis de las tragedias de Alfieri, de Petitot y probablemente influido por la lectura de los comentarios que de algunas de las tragedias había hecho el traductor francés se dedica a trabajar sobre *Sofonisba*, *Antigone* y *Timoleone*. A esta actividad dedicará gran parte de su tiempo como un consuelo ante las adversidades, según declara en los textos recogidos en el legajo 312 del RAE (página 104) donde confiesa que se dedicó a la traducción a pesar y consciente de las dificultades que entrañaba traducir a los buenos escritores

“...habiéndome dedicado a ellos solo por mi recreo y sin otro objeto que el de procurarme una distracción honesta y agradable que mitigase algún tanto las penas y aflicciones de mi espíritu motivadas por la triste posición a que ha reducido la más adversa fortuna, llegué a entender que cuanto más trabajo me costase el logro de mi empresa, tanto más conseguiría mi fin apartando necesariamente mi imaginación de los objetos que la entristecían. En efecto puedo asegurar que así en este como en otros trabajos del mismo género que tengo concluidos, he hallado un medio agradable y eficaz para aliviar mis pesares y resistir en lo posible a mi lastimosa situación”.

Anexo 3

En *El Correo Literario y Mercantil* (8 de julio de 1831) apareció publicado este artículo de Bretón de los Herreros, “De las traducciones”, uno entre las numerosas colaboraciones con que contribuyó, destinadas al análisis del teatro contemporáneo. Por el interés que tiene para el objeto de nuestro estudio, queda incorporado como anexo.

Tal plaga ha llovido y está lloviendo sobre los teatros españoles de dramas de toda clase y condición, traducidos, por lo común pésimamente, por manos ineptas que no es extraño (sic) se oiga por algunos con cierta repugnancia el nombre de traductor. Sin embargo no es tan fácil una buena traducción ni de tan poca importancia, sobre todo en asuntos poéticos, como suponen algunos criticastros ignorantes. Los escritores más célebres así antiguos como modernos, no se han desdeñado de traducir con más o menos libertad a sus antecesores o contemporáneos de otros países, y algunos han debido a una traducción feliz toda su fama. Pero el ínfimo estipendio concedido arbitrariamente a los que escriben para el teatro, y acaso la falta de un reglamento que, asegurándoles mayor aunque más difícil premio, ponga la propiedad literaria a cubierto de las usurpaciones que suelen cometer por esas provincias de Dios empresarios de teatros y libreros, retraen de ejercitarse en tan útiles trabajos a muchas plumas que pudieran honrar nuestra escena, o si la necesidad les obliga a escribir se abstienen de atormentar su imaginación, se limitan a traducir con más negligencia que estudio el primer melodrama que viene a sus manos, entregan su manuscrito anónimo, como hijo expósito, a quien lo quiere recibir y adivina quién te dio. Consecuencia es muy natural del desaliento que agovia (sic) a los buenos ingenios el

petulante descaro con que se meten a traducir muchos tábanos que apenas saben leer. “Yo sé la lengua de Castilla porque al fin en Castilla he nacido, y mal que bien las gentes me entienden; un soldado gascón me dio algunas lecciones de la francesa: ¿Pues por qué no he de traducir yo una comedia? Mi letra es clara; entiendo un poco de ortografía, tengo un Chantreau y un Taboada para los apuros...Sí, sí, manos a la obra. En ocho días amaso mi traducción; se representa, la aplauden tal vez a rabiarse, que de menos nos hizo Dios, y aunque el público silbe, tosa, escupa, brame y pida la media luna, no importa. 600 u 800 rs. no son de perder, y como dijo el otro, los duelos con pan son menos”. Así discurren probablemente los traductores adocenados que osan profanar el santuario de las musas. Así algunas comedias buenas salen intolerables entre sus uñas; ¿y qué diré de las malas? Así barrenan los inocentes oídos del espectador tantos versos de gaita gallega; tantos soporíferos retazos de prosa mazorrada y destartada, tantas simplezas, tantos galicismos, tantas herejías literarias.

Para traducir bien una comedia del francés al castellano no basta con saber a fondo el castellano y el francés, es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es preciso haber estudiado al hombre no solo en los libros, sino en la sociedad; es forzoso haber observado el gusto del público; es indispensable saber renunciar a muchas gracias del original, que no lo serían en el traductor por la diferente índole de las lenguas, saber crear otras que las sustituyan, sin traerlas por los cabellos, saber... Pero no nos cansemos. Dígame en una palabra que difícilmente podrá ser buen traductor de obras dramáticas quien no sea capaz de escribirlas originales. B, (8 julio 1831)

Anexo 4

CONSIDERACIONES SOBRE LOS CRITERIOS DE SANTIBÁÑEZ ACERCA DE LA TRADUCCIÓN

Al margen de lo expuesto en el capítulo 3, creemos que valga la pena comentar el manuscrito exculpatorio (*captatio benevolentiae* y *declaración de principios*) llamado por el mismo *Prefacio*, incluido en el legajo 312 de la RAE, (el mismo que contiene todos los trabajos de traducción y creación de este hombre ilustrado, diplomático y poeta), que presenta todo un análisis de su trabajo de traductor: sus intenciones, sus objetivos, su propia teoría de la traducción y su *modus operandi*.

Tenemos presente el trabajo de García Garrosa (García Garrosa 2004) en el que manifiesta su preocupación, heredada de Lafarga y otros investigadores, por el estado y la nueva orientación de las investigaciones sobre la traducción. Propone en esta obra centrarse en el discurso de la traducción y ofrece una antología de prólogos y textos específicos entre los que se incluye el *Prefacio*, *Advertencia* escrito por Ángel de Santibáñez que ella atribuye a Antonio de Saviñón. Previamente hace un estudio preliminar riquísimo de sugerencias y teorías partiendo de la consideración de la traducción literaria como una actividad que tiene una larguísima historia y que ya afronta Cicerón en *De optimo genere oratorum* en donde distingue dos formas de enfrentarse a la traducción: *ut interpres* o *ut orator*. Esto es, o bien se traduce literalmente, mero traductor, o bien se trabaja como un escritor. Creemos que en esta dicotomía es en la que se moverían, prácticamente y con matices, todas las teorías de la traducción a lo

largo del siglo XVIII y primeros años del XIX, periodo en el que centra, García Garrosa, su exposición: respeto por el sentido del texto buscando la adaptación a la lengua receptora o fidelidad a la lengua original con riesgo de perder la “naturalidad”.

En toda traducción se trata de provocar la misma impresión en los lectores de la lengua de llegada que reciben los lectores en la lengua de partida. Desde esta idea, vamos a ver qué es lo que intenta y cómo lo resuelve Santibáñez al traducir las tragedias de Alfieri.

A través de la lectura pormenorizada del manuscrito, vemos su firme intención inicial de dar a conocer a los grandes autores dramáticos, franceses e italianos; por eso su actividad se centrará primordialmente en la traducción.

Es consciente de la dificultad que encierra el traducirlos, y particularmente a los poetas, porque deben ser traducidos *en verso si se quiere conservar toda la dignidad, la fuerza de expresión y la nobleza del original*. A pesar de la dificultad no deja de trabajar en ellos animándose a presentarlas al público tras haber recibido la aprobación de personas de juicio recto que le animan a ello. También afirma que escribe para procurarse “una distracción honesta y agradable que mitigase algún tanto las penas y aflicciones de mi espíritu, motivadas por la triste situación a que me ha reducido la más adversa fortuna”. Y cuanto más dificultad encierren, más posibilidades habrá de alejar de su imaginación los motivos que le producen tanta tristeza. Considera “lastimosa” su situación. Situación que intentaremos aclarar. Además no es la primera vez que se propone esta “distracción”, ya lo ha intentado en otras ocasiones, resultado de lo cual es el voluminoso legajo que contiene numerosas obras, como dijimos al principio, traducidas y creadas.

Después de disculparse justifica su atrevimiento en seguir con el trabajo por “la opinión de algunas personas capaces de formar un juicio recto en la materia y que han creído que la publicación de este trabajo puede dar una idea bastante exacta de estas obras generalmente estimadas a los que no tienen la dicha de comprenderlas en el idioma en que han sido compuestas y contribuir a encaminar por una segura senda a los que se dedican a esta clase de composiciones”.

Varias ideas nos sugieren estas palabras. Está claro que se movió en los círculos literarios del París de la época si tiene en cuenta *la opinión de personas de juicio recto*, desde una posición humilde, de aprendizaje como vemos a través de las múltiples referencias que hace a maestros como La Harpe y sus cursos de Literatura o a Petitot del que recoge los comentarios a las tres obras de Alfieri (*Antigone*, *Sofonisba* y *Timoleone*) a las que dedica gran parte de su tiempo. Y es mucho el que ha dedicado Santibáñez a la traducción de obras dramáticas de los más grandes dramaturgos, lo que le da una seguridad soportada en los comentarios de los amigos que “creen” en él y le apoyan como vemos en su propio análisis. No parecen vanas las aspiraciones a publicar-representar las obras traducidas.

Surge un nuevo motivo para dedicarse a este trabajo que encierra, como él mismo dice, grandes dificultades si se quiere conseguir que de un excelente original surja una traducción perfecta. Se trata de poner al alcance de aquellos que no dominan una lengua extranjera las obras de valor producidas en esa lengua.

Y una última motivación, y no menos ambiciosa: ayudar a los que quieren dedicarse a la traducción.

La labor de traductor no es poca cosa y ha sido un tema debatido a través de todos los tiempos. Ya desde los clásicos. El

mismo Santibáñez hace un repaso de grandes autores consagrados que han traducido o han teorizado sobre esta disciplina: Cicerón, Horacio, Mme. de Sevigné, Mr. Bitaubé (traductor de *La Iliada*, *Reflexión sobre la traducción de los poetas*), Batteaux (*Curso de Bellas Letras*, Parte 3ª, sección 4ª), Marmontel, Delille (traductor de *La Eneida* y *Las Geórgicas*), Pope (*Iliada*), Dryden (*Eneida*). Muchas obras de los escritores griegos no nos hubieran llegado si otros sabios literatos no hubieran dedicado parte de su tiempo en esta ocupación. Argumento que le da pie a considerar el trabajo de traducir no exento de dignidad. Recordemos, al hilo de los estudios de Lafarga, García Garrosa y otros historiadores de la literatura española de los siglos XVIII y XIX, la dedicación continua de nuestros dramaturgos a la actividad traductora que llena las carteleras durante esos años.

¿Cuáles son sus planteamientos sobre la traducción; y sus criterios teóricos? ¿A qué problemas se enfrenta? ¿Qué soluciones propone?

Santibáñez observa que desde la antigüedad el hombre ha dedicado parte de su capacidad intelectual en traducir obras procedentes de otras lenguas, lo que equivale a decir de otras culturas que poseen un genio propio, concepto de “genio creador, genio natural” muy del gusto del romanticismo, que permite valorar la individualidad y el carácter propio de un pueblo. Aquí empiezan las dificultades con que tiene que enfrentarse el traductor a las que se añaden las dificultades de adaptación del estilo personal. El genio de la lengua y el estilo están en la base de la dificultad.

La segunda cuestión que se plantea Santibáñez es el equilibrio entre la libertad del traductor y la esclavitud al texto. Entre la libertad y la fidelidad absoluta. Como decíamos antes, cada lengua tiene sus propias estructuras, retórica, para expresar las ideas, por lo tanto es

bastante probable que entre creador y traductor no haya una identidad absoluta para reproducirlas (peculiaridad en las frases, metáforas, imágenes) A mayor variedad de expresiones, mayores son las dificultades. El traductor tendrá que utilizar, de todas formas, perífrasis que transmitan la fuerza del original. Habría que evitar alejarse demasiado del original porque se caería en una imitación o atenerse servilmente a la letra en cuyo caso se incurriría en una versión. Para ello propone moderación, que es una de las constantes en estas reflexiones teóricas.

Dice siguiendo a Batteux, “Cuando trata de representar en otra lengua cosas como las ha concebido su autor, sin añadir ni quitar nada [.....] es necesario entonces si no tanto genio como tuvo el autor para componer su obra, a lo menos tanto gusto como el suyo para traducirla con toda perfección”. Buen gusto sería la tercera base o principio de su teoría que le ayude a combatir las serias dificultades con las que se puede encontrar un traductor.

A veces, para poder reproducir con justeza el carácter de algún pasaje del texto, el traductor se ve obligado a amplificarlo sin que por ello desmerezca el resultado. Esta es una práctica habitual en él. Como hemos podido analizar, todas sus traducciones sobrepasan el número de versos del original. La amplificación, por tanto, es otra de las soluciones propuestas.

Enlazando con la exposición de su teoría de la traducción, el mismo nos explica cómo ha procedido en la traducción de una tragedia francesa, que puede servirnos para entender el mecanismo de las traducciones italianas puesto que la técnica que utiliza es la misma.

Aumento del número de versos. Esta misma técnica es utilizada constantemente por el traductor para salvar no pocas dificultades con

que se encuentra al trasvasar los contenidos del italiano a su propia lengua sin que se vean reducidas la elegancia en la dicción y la fidelidad en el contenido. Se defiende analizando a Pope y su traducción de la *Ilíada* de la que le llama la atención el excesivo número de versos respecto al original; lo mismo observa en Dryden, cuya desproporción es aún más notable aunque ello no ha mermado la calidad del trabajo. Igual que Delille, se vio en la necesidad de amplificar su traducción para “conservar las bellezas del original”.

No siempre el encadenamiento de las frases es aconsejable sino al contrario conviene dar “mayor movimiento a la dicción en periodos cortados que animen el discurso y pinten la agitación del espíritu”.

Emplea el verso endecasílabo en asonante “por ser este el método ya generalmente adoptado en la poesía castellana para esta especie de composiciones”. A veces carece de total corrección en cuanto a la armonía porque ha preferido que el verso resultara más duro a favor de que el sentido se ajustase mejor a la idea del autor.

Escaso uso de voces anticuadas, siguiendo en ello los consejos de Ignacio de Luzán en su *Poética (Libro 2º, cap.21)*.

Un tema que le preocupa notablemente es el posible uso de galicismos achacable, en última instancia, a los muchos años que “se halla ausente de su patria”. Nos dice en este texto que son ya 18 los años que lleva fuera. Esto nos permite pensar en sus años parisinos, una vez terminadas sus responsabilidades diplomáticas, en los que se dedica a una afición ya antigua en él, como es la literatura y que le sirve de consuelo, como nos ha confesado, en los atribulados años de su expatriación involuntaria. En otro manuscrito, que titula *Advertencias*, en el que presenta nuevas traducciones, esta vez de fábulas, confiesa que “No será extraño que haya incurrido en algunas

locuciones poco castizas e impropias de la pureza del idioma castellano”, habida cuenta del tiempo que lleva viviendo en París (20 años, tachados, para sustituirlo por *muchos*)

Habría que hacer referencia a la crítica, a la que pide, con modestia, benignidad en el juicio reconociendo las enormes dificultades que encierra el trabajo de traducir bien una obra y concreta algunos aspectos en los que puede fijarse el crítico: *Si contiene pensamientos bellos y sublimes, si el estilo es armonioso y elegante y, por fin, si el traductor está a la altura del modelo.* Él sabía bien cuál es la actitud del crítico. Recordemos que fue no solo crítico, sino censor.

Como la mayoría de los textos de la época que hemos leído, prólogos de obras traducidas y escritos por los propios traductores, este de Santibáñez sirve de justificación y *exculpatio / captatio benevolentiae* (con todos sus componentes retóricos) de los defectos que en ellas se puedan encontrar. Resumiendo, alude a los temas ya mencionados: fidelidad, literalidad versus libertad, utilidad para los que desconocen la lengua de origen, imitación o invención, dificultad de la versificación, preferencia en todos los traductores del uso del endecasílabo asonante frente al suelto y la dificultad que encierra la transferencia de idiotismos y recursos retóricos.

Podemos concluir que Santibáñez es un traductor con perfecto conocimiento de todos los problemas que conlleva la tarea tan ardua de enfrentarse a un texto de Alfieri “más admirable que imitable” según el juicio de un hombre de teatro como Solís, traductor de *Oreste*, con palabras que con toda propiedad podrían aplicarse al esfuerzo de Santibáñez.

BIBLIOGRAFÍA*

AGUILAR PIÑAL, F. (1981-2002): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, Vol. VII

AGUILAR PIÑAL, F. (1991): *Introducción al siglo XVIII*, Madrid, Júcar

ALFIERI, V. (1788): *Tragedie*, París, Da' Torchi di Didot Maggiore

ALFIERI, V. (1802): "Discours préliminaire. Dissertation sur la tragédie" en *Ouvres dramatiques du Comte Alfieri*, Paris, Chez Ciguet et Michaud, C.B. Petitot

ALFIERI, V. (1806): *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, París, Molini, Tomo VI. (En línea)

ALFIERI, V. (1815): *Orestes*, Madrid, Imprenta que fue de García, edición de D. Solís

ALFIERI, V. (1963): *Epistolario*, I, a c di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri

ALFIERI, V. (1978): "Risposta dell'Alfieri", en *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, Asti, Casa d'Alfieri, (a cura di M. Pagliai) pp. 281-338

ALFIERI, V. (1978): "Parere dell' autore sull'arte comica in Italia", *ibidem* pp. 239-245

ALFIERI, V. (1981): *Timoleone*, Asti, Casa d'Alfieri, a cura di Lovanio Rossi

ALFIERI, V. (1991): *Mirra*, Madrid, Cátedra, traducción de M. de Cabanyes. Ed. de C. Barbolani

ALFIERI, V. (1996): *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, Milano, Mondadori, a cura di Anna Dolfi

* * Nos ceñimos a la bibliografía fundamental manejada. Los manuscritos objeto de nuestro estudio han sido reseñados en la Introducción.

- ALFIERI, V. (1996): *Mirra*, Modena, Mucchi editore, ed. de A. Fabrizi
- ALFIERI, V. (2012): “*Su vida, escrita por él mismo* de V. Alfieri, en la traducción de Pedro Pedraza y Páez (1921)”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Introducción de C. Barbolani
- ALLISON PEERS, E. (1933): “The vogue of Alfieri in Spain”, *Hispanic Review* 2, pp.122-141
- ANDIOC, R. (1970): *Sur la querelle du theatre au temps de L. F. Moratín*, Bordeaux, Bibliothèque de l' Ecole des Hautes Etudes Hispaniques
- ANDIOC, R. y Coulon, M. (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail
- ARCE, J. (1984): “Los personajes de las tragedias de Alfieri” en *Estudios sobre los géneros literarios*, Salamanca, Coy J. y Hoz Bravo eds. pp. 157-174
- ARTEAGA, E. (DE) (1806): “Lettera del abate Stefano Arteaga alla contessa Isabella Teotochi Albrizzi intorno la *Mirra* e Risposta della contessa Albrizzi all' Abate Arteaga” en *Tragedie*, París, presso ant. ag. Renouard. Tomo VI
- ASTORGANO ABAJO, A. (2007): *Cartas familiares de Hervás como fuente de información lingüístico- literaria*, Alicante (versión para la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes)
- BAQUERO GOYANES, M. (1950): “Barroco y romanticismo (dos ensayos). El lenguaje poético de Espronceda”. Murcia, *Anales de la Universidad de Murcia*, pp. 725-740; Ed Digital: 2010, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- BARBOLANI, C. (1989): “*Cabanyes, traductor de Alfieri*”, Actas del VI Simposio de la SELGYC, Granada, Universidad, pp 239-244

- BARBOLANI, C. (1989): "La singular apropiación de un texto: notas sobre la Mirra de Cabanyes", en *Fidus Interpres*, Actas de las Primeras Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción, León, Universidad, T.II, pp. 194-198
- BARBOLANI, C. (1999): "Utopia contro storia nella Sofonisba alfieriana", *Annali Alfieriani*, VII, Asti, Casa d'Alfieri, pp. 66-86
- BARBOLANI, C. (1999): "L'unità di luogo nella scena trágica alfieriana", *Cuadernos de Filología Italiana*, nº 6, pp. 173-186
- BARBOLANI, C. (2000): "Un alfieriano militante in Spagna: Antonio Saviñón", en *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXXVII, fasc. 580, pp. 570-593
- BARBOLANI, C. (2003): "Teneri accenti e languidi sospiri: su una tradizione inédita della Mirra", *Esperienze Letterarie*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, T. I, pp. 45-66
- BARBOLANI, C. (2003): *Virtuosa guerra di verità*, Modena, Mucchi Editore
- BARBOLANI, C. (2005): "Alfieri come classico nel primo Novecento spagnolo", Madrid, *Cuadernos de Filología Italiana*, pp. 195-203
- BARBOLANI, C. (2007): "Intorno alla traduzione spagnola del *Filippo* alfieriano" en M.N. Muñiz (ed.) *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*, Firenze, Cesati, pp. 469-485
- BARSOTTI, A. (2001): *Alfieri e la scena: da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*. Roma, Bulzoni
- BATLLORI, M. (1966): *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos, españoles, hispanoamericanos y filipinos (1767-1814)*, Madrid, Gredos
- BELLINI, G. (1982): *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*, Milano: Istituto Editoriale Cisalpino – Goliardica

- BETTINELLI, S. (1789): "Lettera a Tiberio Roberti" en *Opere dell' Abate Giambattista Conte Roberti*, Bassano, a spese Remondini di Venezia, Tomo duodécimo, pp. 61-77
- BINNI, W. (2003): "Lettura della Mirra" en *La Rassegna della letteratura italiana*, CVII, N° 2, pp. 717-737
- BODELÓN, S. (2002): "Acevedo y su *Syntaxis methodus*". En *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Madrid, Ediciones del Laberinto, Vol. III, 2, pp. 499-511
- BONANNI, F. (1984): "La rappresentazione dell' *Antigone* di Alfieri nel Palazzo di Spagna di Roma", en *Orfeo in Arcadia, Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di Giorgio Petrocchi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 105-138
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1883-84): *Obras*, Madrid, Miguel Ginesta, 5 Vols
- CABANYES, M. Y ROCA I CORNET, J. (1839): *Las noches de Torcuato Tasso*. Barcelona. Librería de Serafín Veguer
- CABARRÚS, F. (1786): "Memoria sobre la admisión y asistencia de las mujeres en la Sociedad patriótica", discurso reproducido en *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, mayo, pp. 74-85
- CALDERA, E. (1993): "De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico: por qué y cómo", en *Entre siglos a.c.* de E. Caldera –R. Froidi, Roma, Bulzoni, vol.II, pp. 67-74.
- CALVO MARTÍNEZ, S. (2000): Reseña de la obra de G. A. Camerino *Alfieri e il linguaggio della tragedia. Verso, stile, topoi*. Napoli, Liguori, 1999. En Cuadernos de Filología Italiana nº 7, pp. 273-277

- CALVO MARTÍNEZ, S. (2009): Reseña de la obra de Carla Forno, *Impegno e passione. Venti anni di lavoro del Centro di Studi Alfieriani*. Modena, Mucchi editore, 2007. En Cuadernos de Filología Italiana nº 16, pp. 252-254
- CALVO MARTÍNEZ, S. (2012): “Luces y sombras en la representación teatral de la tragedia neoclásica, (el caso de Alfieri en España)” en *Literatura y espectáculo*. SELGYC, Universidad de Alicante, pp. 113-123
- CALVO RIGUAL, C. (1998): “Dos traducciones de Orestes de Vittorio Alfieri: Notas para su estudio”, en J. Espinosa Carbonell (Ed.), *El teatro italiano*, Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas, Universitat de València, pp. 131-141
- CALZABIGI, R. (1978): “Lettera di Ranieri de’ Calzabigi (1783)” en *Parere sulle tragedie*, Asti, Casa d’Alfieri, pp. 171-215
- CAMERINO, G.A. (2006): *Alfieri e il linguaggio della tragedia (Versi, stile, topoi)*, Nápoles, Liguori editore
- CAMERINO, G.A. (2012): “Il sublime nome di cittadini. Mito e identità dell’Italia in Alfieri”, en *Il “método” di Goldoni e altre esegesi tra Lumi e Romanticismo*, Salento, Congedo editore, pp. 71-82
- CARMIGNANI, G. (1806): *Dissertazione accademica sulle tragedie di Vittorio Alfieri*, Firenze, Molini, Landi, EC. (Google ebook)
- CESAROTTI, M. (1978): “Lettera dell’ Abate Cesarotti su *Ottavia*, *Timoleone* e *Merope* (1785)”, en *Parere sulle tragedie*, Asti, Casa d’Alfieri, pp. 247-261
- CHECA BELTRÁN, J. (2004): *Pensamiento literario del siglo XVIII español (Antología comentada)*, Madrid, CSIC

- COE, A.M. (1935): *Catálogo bibliográfico y Crítico de las comedias anunciadas en los periódicos madrileños desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press
- Colección de las Reales cédulas, Decretos y Órdenes de su Magestad el Señor Don Fernando VII, desde 4 de mayo de 1814*. Tomo I. En Barcelona, y oficina de Gaspar y Cia, baxada de la cárcel. Año 1814
- COOK, J.A. (1959): *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, Southern Methodist University Press
- COTARELO, E. (1902): *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de J. Perales y Martínez
- DE COUREIL, G S. (1806): *Memoria sulle tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, Firenze, Molini, Landi, EC (Google book)
- DE COUREIL, G. S. (1819): *Apologia delle tragedie di Vittorio Alfieri di Gio. Salvatore de Coureil sopra l'opuscolo intitolato Dissertazione critica sulle tragedie di Vittorio Alfieri da Asti del sig. avvocato Giovanni Carmignani*, Livorno, Stamperia della Fenice. (Google book)
- DÍEZ TABOADA, J.M. Y ROZAS, J.M. (1965): *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa. El correo literario y mercantil*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos
- ESTALA, P. (1793): *Edipo tirano*, Madrid, imprenta de Sancha
- EXIMENO Y PUJADES, E. (1796): *Del origen y reglas de la música con la historia de su progreso, decadencia y restauración. Obra escrita en italiano por el abate don Antonio Eximeno y traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez* (trad. De E. Gutiérrez del italiano), Madrid, Imprenta Real

- FABBRI, M. (1972): *Un aspetto dell'illuminismo spagnolo: l'opera letteraria di Pedro Montengón*. Pisa, Librería Goliardica
- FABRIZI, A. (1994): "Compendio delle osservazioni pubblicate dal Corriere Europeo intorno le quatro tragedie del sig. Conte Alfieri per l'editore a maggiore comodo dei curiosi in Europa". *MDCCLXXXIII (1783). Giornale Storico della Letteratura italiana*. Vol. CLXXI- Fasc. 555. Tercer trimestre
- FABRIZI, A. (2009): "Alfieri nella "Scelta miscellanea" (Napoli 1783)", en *Seicento e Settecento*. Rivista di Letteratura italiana, IV, Pisa, Fabrizio Serra Editore, pp. 57-100
- FABRIZI, A. (2011): "Alfieri e Calzabigi con uno scritto inédito di Giuseppe Pelli", *Quaderni della Rassegna*, Firenze, Le Lettere
- FEDI, F. (2003): "Fra Corinto e il nuovo mondo: il paradigma di Timoleone", en *La Rassegna della Letteratura Italiana*, Luglio-dicembre, número 2, Firenze, pp. 550-563
- FERNÁNDEZ VALBUENA, A.I. (2000): "Autobiografismo come romanzo dell'esistenza: il mito del poeta in Vittorio Alfieri", Madrid, en *Cuadernos de Filología Italiana*, nº extraordinario, UCM, pp. 403-417
- FORNO, C. (2007): *Impegno e passione. Venti anni di lavoro del centro di Studi alfieriani*, Milán, Mucchi editore
- GARCÍA GARROSA, M^a J. (2004): *El discurso sobre la traducción en la España el siglo XVIII*, Barcelona, GYERSA
- GARCÍA DE VILLANUEVA, M. (1802): *Origen, épocas y progreso del teatro español*, Madrid, imprenta Gabriel de Sancha.

- GARELLI, P. (2006): "Bretón de los Herreros, traductor de traductores" en *Traducción y traductores del Romanticismo al Realismo*. Berna, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds), Peter Lang, pp. 177-190
- HERVÁS Y PANDURO, L. (2009): *Biblioteca jesuítico-española de los escritores que han florecido por siete lustros (1759-1793)* Edición de Antonio Astorgano, Madrid, Libris
- HERVÁS Y PANDURO, L. (1735-1809): *Correspondencia de Lorenzo Hervás y Panduro y otros documentos*. Mss 22996 de la Biblioteca Nacional
- IGLESIAS, R. M. (1973): *Estudio mitográfico de la Tebaida de Estacio*, Murcia, Universidad de Murcia, Tesis doctoral (en línea)
- IGLESIAS, R. M. (1987): *Importancia de los personajes femeninos en Estacio (a propósito de THEB. XI y XII)*, DIGITUM (Depósito Digital Institucional de la Universidad de Murcia, pág. 636, nota 14. (en línea)
- JAUSS, H.R. (1987): *Pour une esthétique de la réception*, París, Gallimar.
- JOVELLANOS, M.G. (1935): *Obras escogidas*, Madrid, Clásicos Castellanos. vol. I.
- LACTANCIO, PLACIDO (1476): *Interpretatio in Statti Thebaida*, Milán. (Biblioteca digital hispánica, Biblioteca Nacional)
- LAFARGA, F. (1983-88): *Las traducciones españolas del teatro francés*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona
- LAFARGA, F. (1986-87): "Traducción e historia del teatro: siglo XVIII español", *Anales de Literatura española*, 5, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, pp. 220-230

- LAFARGA, F. (1988): “Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses” en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan, pp. 227-237
- LAFARGA, F. (1999): *Hacia una historia de la traducción en España (1750-1830)*. *Lengua, literatura, cultura*. Lleida, Universidad de Lleida. (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2007)
- LAFARGA, F. (2004): “El siglo XVIII, de la Ilustración al Romanticismo”, en *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos mundos, pp. 209-320
- LAFARGA, F. y PEGENAUTE, L. (2009): *Diccionario histórico de la traducción en España*, Madrid, Gredos
- LADRÓN DE GUEVARA, P.L. (1998): “Poder y familia en las tragedias de Alfieri”, en J. Espinosa Carbonell (Ed.), *El teatro italiano*, Actas del VII Congreso Nacional de Italianistas, Universitat de València, pp. 349-357
- LAPESA, R. (1981): *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos
- LEONCINI, L. (2009): “I dipinti del primo piano nobile e dei depositi”, *Museo Palazzo Reale di Genova*, Milano, Skira Editore
- LUENGO, M. (2002): *Diario de la expulsión de los jesuitas (1767-68) Memoria de un exilio*. Estudio introductorio y notas de Fernández Arrillaga, I. Universidad de Alicante. (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010). (En línea)
- LUZÁN, I. (1751): *Memorias literarias de París*, Madrid, Imprenta de Don Gabriel Ramírez
- MACHIAVELLI, N. (1987): *Discursos sobre la Primera Década de Tito Livio*, Madrid, Alianza, edición de A. Marínez Arancón

- MARAVALL, J.A. (1991): “La estimación de la sensibilidad en la cultura de la Ilustración” en *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, Madrid, Mondadori, pp. 269-290
- MAS I VIVES. J. (1986): *El teatro a Mallorca a l'època romàntica*, Barcelona, Curial edicions catalanes. Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- MARRÉ, G. (1817): *Vera idea della tragedia di Vittorio Alfieri*. Genova, Presso Giacinto Bonaudo. (google books). (En línea)
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1942): *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, CSIC. Vol XI
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1994): *Historia de las ideas estéticas en España, I*, Madrid, CSIC
- MILÁ Y FONTANALS, M. (1858): *Producciones escogidas de D. Manuel de Cabanyes*. Barcelona. Librería de Joaquín Verdaguer. (En línea)
- MINEO, N. (2003): “Oreste”, *La Rassegna della letteratura italiana*, casa editrice Le lettere, CVII, nº 2, pp. 499-523
- MOLI, M. (1982): “El transfondo de una relación sentimental”. *Actas del congreso de hispanistas italianos “Ecdotica e testi ispanici”*, Verona, CVC, pp. 227-238
- MONTENGÓN, P. (1820): *Las tragedias de D. Pedro Montengón*, Nápoles, Presso Gio: Battista Settembre (En línea)
- MONTENGÓN, P. (1998): *Eusebio*, Madrid, Cátedra, edición de F. García Lara
- MORANGE, C. (2002): “Paleobiografía / Paleografía (1779-1819) del Pobrecito Hablador (Sebastián de Miñano y Bedoya)”. Salamanca, Universidad de Salamanca (De la serie *Acta salmanticensia. Estudios históricos y geográficos*). (En línea)

- MORATÍN, L. (1980): *Viaje a Italia*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, edición de B. Tejerina
- MUÑIZ, M.N. (2005): "Sulle prime traduzioni spagnole degli «Animali parlanti» di Casti", en *Esperienze Letterarie*, XXX, nº 3-4, pp. 227-250
- MUÑIZ, M.N. (2005): "Manuel Milà i Fontanals, traductor clandestí de Giambattista Casti", *Els Marges, Rev.de Llengua i Literatura*, pp. 69-78
- MUÑIZ, M.N. (2012): "Le traduzioni spagnole degli *Animali parlanti* di Casti" en *L'immagine riflessa: Percezione nazionale e trame intertestuali fra Italia e Spagna*. Firenze, Franco Cesati, pp. 275-312
- MURATORI, L.A. (1748): *Della perfetta poesia italiana*, Venecia, appresso Sebastiano Coleti (En línea)
- NAPOLI-SIGNORELLI, P. (1790): *Storia critica de' teatri antichi e moderni*. Napoli, presso Vincenzo Orsino. (En línea)
- NATALI, G. (1929): *Il Settecento*, Milano, Vallardi
- OVIDIO, P. (2013): *Metamorfosis*, Edición de Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias. Madrid, Ed. Cátedra
- PARDO BAZÁN, E. (2002): *La literatura francesa moderna. El romanticismo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Sobre la ed. de V. Prieto y Cia, Madrid 1911). (En línea)
- PARDUCCI, A. (1941): "Traduzioni e riduzioni spagnole di drammi italiani", en *Giornale storico della letteratura italiana*, CXVII, pp. 98-124
- PARDUCCI, A. (1942): "Traduzioni spagnole di tragedie alfieriane". *Annali Alfieriani* I, pp. 31-152

- PECCHIO, G. (1822): *Six mois en Espagne*, París, Che Alexandre et Corréard libraire
- PETRARCA, F. (1997): *Trionfi*, Milán, Edizione Rizzoli, a cura de Guido Bezzola, internet Liber Liber. It (En línea)
- PRADELLS NADAL, J. (1990): “Juan Bautista Virío (1753-1837) Experiencia europea y reformismo económico en la España ilustrada”, *Revista histórica moderna*, Alicante, Anales de la Universidad de Alicante nº 8-9. RUA. (En línea)
- PROYECTO BOSCÁN, Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939) (En línea) <http://www.ub.edu/boscan>
- RANDO, G. (2011): “Alfieri protomoderno”, en *La Rassegna della letteratura italiana*, gennaio-giugno, Firenze, Le Lettere, pp. 23-35
- ROCA DE TOGORES, M. (1883): *Manuel Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de su obra*. Madrid. Imprenta y fundición de M. Tello, impresor de Cámara de SM
- ROCA Y CORNET, J. (1821): *El templo de Gnido*, Barcelona, Aguado y compañía
- ROCA Y CORNET, J. (1835): *El templo de Venus en Gnido*, Barcelona, imprenta Oliva
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.J. (1999): *La crítica dramática en España: 1789-1833*, Madrid, CSIC
- ROIS DE CORELLA, J. (1922): *Lo jardí de Amor*, Valencia, Imprenta de La Correspondencia de Valencia
- ROMERO PEÑA, M. (2008); *Las tragedias de la libertad*, Cádiz, Biblioteca de las Cortes de Cádiz, Fundación Municipal de Cultura

- ROSSI, G. C. (1964): "Metastasio, Goldoni, Alfieri e i gesuiti spagnoli in Italia", *Napoli, Annali dell' Istituto Orientale di Napoli*. Sezione romanza, pp. 71-116
- RUBIO CREMADES, E. (2008): *La presencia de Italia en las letras románticas españolas*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (En línea)
- RUBÍO I ORS, J. (1876): *Noticia de la vida y escritos de Don Joaquim Roca i Cornet*. Léida en Academia de Buenas Letras el día 26 de marzo de 1876. Barcelona, Imprenta de Jaime Jesús
- SALA VALLDAURA, J. M. (2005): "El fet teatral a la ratlla de 1800". *Anuari Verdguer* 13, pp. 327- 353
- SALA VALLDAURA, J. M. (2005): *De amor y política: La tragedia neoclásica española*. Madrid, CSIC
- SALA VALLDAURA, J.M. (1999): *Cartellera del Teatre a Barcelona (1790-1799)*, Barcelona, Curial – Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- SÁNCHEZ BARBERO, F. (1805): *Principios de retórica y poética*. Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de la Beneficencia
- SÁNCHEZ GARCÍA, R. (2002): "La propiedad intelectual en la España contemporánea, 1874-1936", <http://hispania.revistas.csic.es>. (*Hispania*, LXII/3, núm. 212 (993-1020))
- SANTIBÁÑEZ BARROS, A. (1820?): "Prefacio al público sobre la traducción de algunas buenas tragedias del francés y del italiano". Editado por García Garrosa en *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII*, Barcelona, GYERSA, pp. 389-396
- SANTOYO, J.C. (1999): *Historia de la traducción: Quince apuntes*, León, Ediciones Universidad de León

- SEMPERE Y GUARINOS, J. (1785): *Ensayo de una Biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, Madrid, Imprenta Real
- SIMÓN PALMER, C. (1979): *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid, CSIC, Cuadernos bibliográficos, 39
- SOBEJANO, G. (1956): *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Editorial Gredos
- SOLÍS, R. (1969): *El Cádiz de las Cortes*, Madrid, Alianza
- SORRENTO, LUIGI, (1913): *Vittorio Alfieri in Ispagna. Impressioni e studi*, Catania, Librería editrice Minerva
- STEINER, G. (1996): *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, Gedisa editorial
- SUERO ROCA M.T. (1987): *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Institut del teatre, Vol.1
- TIRABOSCHI, G. (1978): "Recensione al secondo volume delle tragedie della edizione di Siena (1783)", en *Parere sulle tragedi*, Asti, Casa d'Alfieri, pp. 535-540
- TITO LIVIO, *Ab urbe condita*, Libro XXX. Vol 2, Trad. y ed. de Antonio Diego Duarte Sánchez, (google.es)
- TOBAR, M.L. (1992): *Pancho y Mendrugo. Un caso ejemplar de censura teatral en Burgos*, Milán, Armando Siciliano editore
- TORRE, E. (1994): *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Editorial Síntesis
- TORRES AMAT, F. (DE), (1836): *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*, Barcelona, Imprenta de J. Verdaguer

- URIGÜE, B. (1986): *Orígenes y evolución de la derecha española: el neocatolicismo*, Madrid, CSIC
- URIARTE, J. Y LECINA, M. (1925): *Biblioteca de escritores de la Compañía de Jesús perteneciente a la antigua asistencia de España desde sus orígenes hasta 1773*, Madrid, Imprenta de la viuda de López del Horno
- URZAINQUI, I. (1996): "Aspectos de la diversidad en la crítica teatral del neoclasicismo español", en *El mundo hispánico en el Siglo de las Luces*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 1293-1318
- URZAINQUI, I. (1997): "Poética teatral: presencia y prestigio de los críticos extranjeros", en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. por Lafarga, Lleida, Universidad, pp. 15-59
- VALERA, J. (1942): *Artículos de crítica literaria. Obras completas*, Madrid, Aguilar, tomo II, pp. 93-98
- VALLEJO, I. (2007): "El sainete en la escena madrileña de la primera mitad del siglo XIX", en *Lecturas del pensamiento filosófico, estético y político, XIII encuentro de la Ilustración al romanticismo. 1750-1850*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 69-82
- VIAN, A. (2013): *Hacia un perfil biográfico y literario del humanista Cristóbal de Villalón: reexamen crítico*, Madrid, BRAE, tomo XCIII, Cuaderno CVIII, pp. 583-629

DIARIOS Y REVISTAS

Mercurio histórico y político (Agosto 1785 y 1786)

Minerva o El Revisor General. (1807. Trimestre VII. Tomo VI: 152)

La Minerva o El Revisor General. Obra periódica. (Trimestre VIII, 1807. Tomo VII: 32)

La Minerva. Trimestre IX, Tomo VIII: 112, (18 de diciembre de 1807)

Diario de Madrid, mayo 1809

Diario de Madrid, octubre 1811

Diario de Madrid, mayo 1815

Mercurio de España, agosto 1815

Diario de Madrid, agosto 1818

La Minerva. Trimestre V, agosto ,1818: 126

Crónica científica y literaria nº 132. Madrid, viernes 3 de julio 1818

Diario de Madrid, junio 1827

El Artista, 1835

La Revista Europea, Tomo III, 1837

El clamor público, septiembre 1857

Diario oficial de avisos, 1866

El Artista, septiembre 1866

