

El mito trágico de «Andrómaca» en el panorama hispánico dieciochesco: traducciones, versiones y recreaciones

The Myth of «Andromache» in the Spanish literary scene
of the 18th century: translations, version and recreations

María Sebastián Sáez
Vilniaus Universitetas

Fecha de recepción: 01/03/2017
Fecha de aceptación: 07/11/2017

1. Introducción

Tanto la tragedia de *Andrómaca*, como la de *Ifigenia en Aulide*, de Eurípides no han sido las más estudiadas ni ensalzadas por la crítica clasicista tradicional. Sin embargo, estas, a raíz del éxito de las versiones racinianas del siglo XVII, cobran especial relevancia en las artes dramáticas occidentales del siglo XVIII, ya sean teatro, ópera o subgéneros de esta, como el melodrama o las «escenas líricas». Ambas tragedias son recuperadas, en principio, como «tragedias morales» –aunque ya veremos que esto derivará en otros géneros–, adaptándose así con gran acomodo a la sociedad y la moral dieciochesca.

En nuestro estudio tomaremos, esta vez, el mito euripideo de Andrómaca y analizaremos cómo se consolida en Racine, ya que es a través de este que llega a las letras hispanas, para reformularse en los autores de tradición y formación hispánica¹.

¹ Cabe recordar algunos datos biográficos sobre Racine (La Ferté-Milon, 1639-Paris, 1699) y su educación, que incidirá directamente en la composición de obras de tradición grecolatina. Racine nace el 22 de diciembre de 1639 en Ferté-Milon (Picardie), queda huérfano de padre y madre a los tres años y es acogido por su abuela, Marie Desmoulins. A partir de los cuatro o cinco años parece ser que el pequeño Racine entra como interno en la institución académica de Port-Ro-

Para ello, haremos un esbozo del panorama de las traducciones, versiones y recreaciones por parte de autores españoles en el siglo XVIII. Entre ellas se cuentan la traducción de Margarita Hickey (1759); la *Andrómaca*, no localizada, de Clavijo y Fajardo (posterior a 1770) –traducción de la de Racine–; la adaptación de Pedro de Silva *Andrómaca o Al amor de madre no hay afecto que le iguale* (1764), que terminó por convertirse en una comedia heroica, o la escena lírica *Andrómaca* (1788) de Manuel Lassala.

Cuando nos decidimos a abordar el *floruit* de la tragedia *Andrómaca* en el siglo XVIII bajo la influencia de Racine, debemos recordar que ello acontece en unas circunstancias muy particulares. En primer lugar, las que atañen a la propia tragedia en sí: una tragedia en muchas ocasiones olvidada en cierto modo por la crítica, pero que reúne las condiciones idóneas para encajar en el marco sociocultural del *Grand Siècle* francés.

Por otro lado, en lo que se refiere a los grandes tragediógrafos de la cultura occidental –aquellos que se tomaron como prin-

yal des Champs, donde fue educado (Blanc 2003: 26). La base de la enseñanza en Port-Royal residía en la literatura latina, aunque la lengua vehicular principal para la educación era el francés. Así pues, se estudiaba a Cicerón, las *Bucólicas* y la *Eneida* de Virgilio, las *sententiae* tomadas de las *Tristia* de Ovidio, así como algunos fragmentos de sus *Metamorfosis*; también se tomaban como referentes a César, Salustio, Tito Livio, Quinto Curcio o Floro. Se estudiaba también el griego clásico, aunque no de un modo tan riguroso como el latín, sino más bien como una asignatura de esparcimiento (Blanc 2003: 35). Entre los autores escogidos para el estudio del griego se encontraban Esopo, Epícteto, San Juan Crisóstomo, Isócrates o Teofrasto; se leían asimismo con dicho propósito los *Himnos homéricos* o la *Batracomyomachia*. Además, la retórica se estudiaba tomando como guía los textos de Cicerón y Quintiliano. Tras estudiar también en el Colegio de Beauvais (1653-1655), vuelve a Port-Royal (1665), donde realiza sus estudios de griego y compone algunos poemas piadosos en latín. En 1660 Racine comienza su carrera literaria con su primera tragedia *L'Amasie* ('Amasia') (1660), hoy perdida, ese mismo año también compone una oda a la reina, también perdida, con motivo de las nupcias de esta con el rey Luis XVI: *La Nympe de la Seine* ('La ninfa del Sena') (1660). Más tarde comienza a escribir una tragedia de inspiración clásica –concretamente se inspira en el escritor griego Heliodoro de Emesa (circa. s. III-IV a. C.)– *Les Ethiopiennes ou l'Histoire amoureuse de Théagène et Chariclée* ('Las Etiópicas' o 'Teágenes y Cariclea' (1661), dicha obra fue inconclusa y se encuentra perdida (Venesoen 2016: 17). Ese mismo año compone un poema mitológico también perdido *Les bains de Vénus* ('Los baños de Venus') (1661). El resto de obras de tradición clásica son sobradamente conocidas: En 1668 publicaría *Andromache* ('Andrómaca') (1668), la obra que nos ocupa en el presente trabajo y considerada la primera gran tragedia raciniana, *Iphigénie* ('Ifigenia') (1674) y Phédre ('Fedra') (1667), considerada la cúspide de la dramaturgia trágica francesa.

cipales referentes en la literaturas y artes escénicas europeas, no nos olvidamos por descontado ni de Sófocles ni de Esquilo—Racine siempre ha parecido estar a la sombra de Eurípides y de Shakespeare. Sin embargo, es Racine quien recupera realmente el clasicismo trágico de la Antigüedad en Época Moderna, frente al dramaturgo isabelino y es, asimismo, quien se convierte en un referente más directo y nos atreveríamos a decir que incluso más importante que el propio Eurípides para los autores dieciochescos.

2. La *Andromache* de Racine y su repercusión

Racine retoma, así pues, en el s. XVIII elementos básicos para la tragedia griega y la medida aristotélica, como son la unidad espacial y temporal y la ausencia de violencia en escena. Lleva a cabo un teatro quizás más encorsetado que su predecesor anglosajón, con una métrica muy rígida —siempre versos alejandrinos, emparejados en dísticos y la cesura perfectamente marcada—, pero que a su vez tiende a al virtuosismo, con un vocabulario elevado y su carácter marcadamente lírico en el que la palabra, la armonía del ritmo y el preciosismo lingüístico priman sobre la acción dramática desbordante y confluyen en una arquitectura poética equilibrada y majestuosa.

El autor francés plasma, por otro lado, en su *Andromache* la moral imperante en la corte francesa, se pliega, en la escritura de su tragedia, a los deseos del monarca Luis XVI y reviste su obra de un didactismo acorde con las directrices de la Corte. Para ello, dota a sus personajes de un comportamiento solo digno de elevadísimas metas y pasiones grandiosas. De este modo, escapa del férreo control que se ejercía desde el Estado hacia el arte poética, eludiéndolo a través de una dramaturgia que busca la belleza plástica, pero que también puede insuflar en los ánimos del público el virtuosismo moral (Pujol 1982: IX-XIII).

Como ya hemos apuntado, la *Andromache* raciniana causó un gran impacto en el panorama teatral setecentista hispánico: muchas fueron sus representaciones, traducciones y adaptaciones. Para dar explicación a este fenómeno, algunas fuentes señalan cierto afrancesamiento de las clases intelectuales españolas no solo en el ámbito político, sino también en el filosófico —como muy probablemente fuera el motivo de la escritura de la *Iphigenia* de

Jovellanos (1769)²-. Sin embargo, otra corriente –no excluyente de la anterior– apunta que, ciertamente, el público gustaba de estas versiones de corte francés y que su producción y difusión atendían, del mismo modo, a criterios meramente comerciales (Sala-Valldaura 1999: 388).

La *Andromache* (1667) de Racine es considerada la primera gran tragedia del autor y, por ende, la primera gran tragedia clásica francesa. Por ello, no es de extrañar que se tomara como referente en la afrancesada España borbónica, por los vínculos ideológico-políticos y por su incuestionable excelencia literaria (Ríos Carratalá 1997).

3. Traducciones, versiones y recreaciones dieciochescas hispánicas

Este fervor por la *Andromache* de Racine parece comenzar con la adaptación de la misma de Pedro de Silva y Sarmiento de Alagón en 1764³, en cinco actos y métrica diversa, con el título de: *Andrómaca o Al amor de madre no hay afecto que le iguale* y escrita bajo el pseudónimo de «Joseph Cumplido» (Sala-Valldaura 2005: 172)⁴. Pero en realidad la primera traducción al castellano de la tragedia raciniana, en la que nos detendremos más adelante, la realiza ya Margarita Hickey, en 1759: escrita en verso octosílabo y estructurada en tres actos frente a los cinco de la tragedia original –ya que lo considera más apropiado para los cánones de la época, una de las pocas licencias que la autora se permite frente

² El manuscrito fue editado en 2007 por J. Menéndez Peláez. En dicha edición se recogen asimismo diversos estudios críticos sobre la *Iphigenia* de Jovellanos (Menéndez Peláez 2007), además recomendamos la lectura del estudio de Rodrigo Mancho en torno a la tragedia del humanista español (Rodrigo Mancho 2008).

³ Pedro de Silva y Sarmiento de Alagón (Madrid, 1742-Aranjuez, 1808) fue el octavo director de la Real Academia Española, ocupando la silla Z. Ocupó su cargo desde el 4 de febrero de 1802 hasta su muerte, el 6 de noviembre de 1808. Como académico colaboró en la edición del *Diccionario* de 1803, tarea que ya había llevado a cabo en las ediciones anteriores de 1780, 1783 y 1791 –durante el mandato de su hermano y predecesor en la dirección de la R.A.E., José Bazán de Silva y Sarmiento–. Además, fue caballero comendador de Eljas en la Orden de Alcántara, fue bibliotecario mayor del rey e individuo de la Sociedad Económica Vascongada y Cantábrica y de las academias de Nobles Artes de Madrid y de Valencia (<<http://www.rae.es/academicos/pedro-de-silva-y-sarmiento-de-alagon>> [23/11/2017]).

⁴ Encontramos otra obra con el mismo título de 1775 de Silva y Palafox y a la cual nos referiremos más adelante.

a la tragedia original-. Con todo, esta no fue publicada hasta las postrimerías del siglo, en 1789.

La versión de Silva⁵, una «tragedia nueva», como él mismo pareció denominarla, o comedia heroica como ha dado en llamarla la crítica, alcanzó un gran éxito entre el público contemporáneo, pese a que –en principio– nunca llegara a publicarse el manuscrito⁶. Su objetivo primordial, de hecho, más que introducir el drama francés en los escenarios teatrales españoles, era complacer al público, aunque para ello tuviese que alejarse notablemente del argumento y del clasicismo formal francés –rompiendo con la unidad tiempo-espacio, así como con la métrica-. De resultas de ello, obtenemos un intricado argumento con *lieto fine*, al estilo barroco italiano, incluso, según algunos estudiosos con cierta estética rococó (Tolivar Alas 1995: 68) o prerromántica.

Por su parte, la traducción de Margarita Hickey y Pellizzoni probablemente fuera publicada⁷, viendo así la luz tras treinta años de haber sido compuesta, como contrapartida a la «recreación populista» de Silva. De hecho, hace varias alusiones a ello en el prólogo de su obra, haciendo referencia al título:

Tragedia de Mr. Racine, traducida al castellano / A la que (por si llegaba a representarse) siguiendo el estilo del país, se le puso el título siguiente: *Ningún amor aventaja en nobles y heroicas almas, al amor de gloria y fama.* / en contraposición del de otra Andrómaca muy defectuosa que se representa frecuentemente, en esta Corte, con el sabido de *Al amor de madre no hay afecto que le iguale* (Hickey 1759: 1).

⁵ Hijo segundo de los marqueses de Santa Cruz, veremos más adelante que su genealogía posee cierta relevancia en la catalogación de algunas de estas versiones hispanas dieciochescas (Madoz 1850 & <geneall.net> [15/11/2016]).

⁶ Es por ello que no podemos aportar texto.

⁷ De Margarita Hickey y Pellizzoni (Barcelona, 1753 - 1793), dramaturga y poeta española del siglo XVIII, apenas conocemos datos biográficos y los que conocemos son de difícil contraste historiográfico. De ella sabemos que fue hija del caballero dublinés don Domingo Hickey, destacado en España como Teniente Coronel de Dragones y de la dama milanesa doña Ana Pellizoni, perteneciente a una ilustre familia de cantantes italianos. Hickey contaba con una vasta cultura y un extraordinario dominio del francés, lo que le permitió la traducción al castellano de la *Andromache* de Racine que tratamos en el presente estudio. Por lo demás, sabemos que también cultivó la poesía lírica y épica. Podemos, con todo, aportar algunos estudios para mejor conocimiento de la vida y la obra de Hickey; cf. Deacon (2009), Galván González (2009) & Palacios Fernández (2000).

Y, además, se refiere al contenido de la comedia heroica de Silva aludiendo al afán de ciertos autores:

de presentarnos en sus Comedias y Tragicomedias amorosas unos amores empalagosos, insípidos y fastidiosos, con los que los amantes y amados se derriten mutuamente de amor sin ningún fruto ni provecho, pues no dirigen sus amores a algún fin heroico y buen exemplo (Hickey 1759: XII).

Hickey no sólo quiere mantener la pureza neoclásica formal, sino que quiere mantener el virtuosismo moral. Según su criterio:

unos amores tan indecentes e indecorosos, que no se pueden ver representar sin rubor y bochorno, en los que sólo se puede aprender la disolución... (Hickey 1759: XI).

Así pues, la traductora mantiene una postura en la que entiende y defiende el acto dramático como acto didáctico, al modo francés, oponiéndose así frontalmente al populismo dramatúrgico de Silva:

ANDRÓMACA Iba, Señor, hacia el cuarto
 donde mi hijo se encierra,
 puesto que en mis aficciones
 benigno me dais licencia,
 para que una vez al día
 le visite, y en él vea
 de mi reino y de mi esposo,
 el solo bien que me queda:
 a quejarme un rato iba
 con él, de mi suerte adversa,
 que en todo hoy, aún no le ha dado
 un abrazo mi terneza.
 (vv. 688-695)

Hickey, en su traducción, siguiendo a Racine, pretende presentar a Andrómaca como el modelo de mujer paradigmático de la sociedad dieciochesca, quien cumple los preceptos que de ella se esperan y acata sus deberes morales para con el Estado, su esposo y su hijo.

No cabe duda, por consiguiente, de que –frente a la de Hickey– la versión de Silva, suscitando por un lado la controversia –tan-

to entre los escritores de su época, como entre la crítica actual; algunos autores la han tachado despectivamente de «comediación» (Étienvre 2006: 103)– y granjeándose el favor del público, terminará por ser una de las recreaciones del mito de Andrómaca más destacables de la época setecentista, no solo por su singularidad, sino por su popularidad en los escenarios de la España del XVIII.

A la versión de Silva le siguieron otras muchas adaptaciones, traducciones o reformulaciones de tragedia a lo largo del siglo en la Península. Se atribuye a Clavijo y Fajardo una traducción desconocida posterior a 1770⁸.

Además, tenemos una versión de Agustín [Fernández de Hijar] Silva y Palafox (nombre completo: Agustín Pedro Fernández de Hijar Silva y Palafox) de 1775 con el mismo título: *La Andrómaca: por otro título Al amor de madre no hay afecto que le iguale: tragedia nueva*, publicada en Barcelona, que se encuentra en el Fondo Antiguo de la Universidad de Sevilla. Por los datos genealógicos que hemos encontrado, pese a algunas incongruencias con las fechas de nacimiento dependiendo de las fuentes, (Madoz 1850 & <geneall.net> [15/11/2015]), podríamos llegar a la conclusión de que se trata de un descendiente de Pedro de Silva y que quizás se trate en efecto de una publicación tardía del manuscrito de aquel.

En 1778, Teodoro (o Tadeo) Moreno González realiza una fusión entre la *Andromache* y la *Iphigénie* de Racine a la que titula *Astianacte*⁹. Moreno González continuaría este drama con una obra en un solo acto: *La Andrómaca vindicada o el Ulises*.

En 1797 el catalán Luciano Francisco Comella i Casamitjana estrena su *Andromaca*: transforma la original raciniana en un melodrama trágico, con todo lo que ello conlleva, en un solo acto¹⁰.

⁸ Quien también aparece como *autor secundario* 1775 junto con Racine en la obra de Pedro de Silva, publicada en Salamanca con la siguiente noticia bibliográfica: «hallará ésta y otras de diferentes títulos, saynetes y monólogos en Salamanca en la Imprenta de D. Francisco de Tózar, y en Madrid en casa de la Viuda é Hijos de Quiroga, calle de las Carretas., [17-]», dicha obra se encuentra conservada en la Biblioteca Nacional en Madrid y en la University of Glasgow.

⁹ También la encontramos bajo el título de *Axtianante* (Martínez Cuadrado 1995:100).

¹⁰ Luciano Francisco Comella i Casamitjana (1751-1812) fue uno de los dramaturgos más prolíficos de su época. Su producción dramática tuvo lugar sobre todo a finales del siglo XVIII bajo el reinado de Carlos IV. Cabe destacar en el marco de este contexto histórico que fue hijo de un militar austracista, que después de 1714 hubo de exiliarse y se le confiscó el patrimonio. Al jovencísimo Comella lo adoptó

Así pues, surge una obra en la que se enfatiza y condensa el efectismo dramático sin alejarse en demasía de la esencia de su fuente y manteniéndose fiel a esta. Ese mismo año, Nicasio Álvarez Cienfuegos compone una *Zorayda*, obra en romances endecasílabos y tres actos que se inspira vagamente en la *Andromache* de Racine¹¹.

En una fecha indefinida, a caballo entre los siglos XVIII y XIX encontramos una última traducción de Manuel M^a de Arjona en endecasílabos asonantes (Martínez Cuadrado 1995:100).

Finalmente queremos nombrar una vertiente teatral en la España del XVIII distinta a la que toma como referente el ejemplo francés y es esta la que toma como principales fuentes directas a los autores de la península itálica, a saber: Goldoni¹², Metastasio¹³

en su palacio de Madrid el marqués de Mórtara, también austracista y compañero de armas de su padre, quien le dio instrucción. En cuanto a su producción dramática, destaca por sus comedias, principalmente adaptaciones libres de obras italianas: *La escuela de los celosos* (1790), *Los falsos hombres de bien* (1790), *El abuelo y la nieta* (1792), *La Nina* (1795), *El avaro* (1796), *Los amores del Conde de Cominges* (1796), *El matrimonio secreto* (1797), *La cifra* (1799) o *La fingida enferma por amor* (1789-1803) (Ferrante 2013).

¹¹ Para completar nuestro catálogo nos gustaría nombrar también una adaptación hispánica dieciochesca poco conocida de la *Iphigénie* de Racine: *El sacrificio de Yfigenia* (1716) de José de Cañizares (1676-1750) (Lungo Mirón: 2002).

¹² Carlo Goldoni (Venecia, 1707-París 1793) fue un comediógrafo italiano –aunque también cultivó otros géneros– del siglo XVIII. Goldoni cuenta con el mérito de haber reformado en el siglo XVIII el teatro italiano: renovó de hecho en profundidad la *commedia dell'arte*, asentado así las bases de la comedia moderna, en la que los personajes actúan de un modo verosímil y acorde con el mundo contemporáneo. Nótese que Goldoni lingüísticamente se movió entre el dialecto véneto y un incipiente italiano unitario. Entre sus comedias más destacadas se encuentran *I pettegolezzi delle donne* ('Los chismes de las mujeres') (1750-51), *La Pamela* (1750) ('Pamela') o *Il vero amico* ('El verdadero amigo') (1750) o *La locandiera* ('La posadera') (1753) o *Il bugiardo* ('El mentiroso') (1750-51). Goldoni también colaboró junto con el compositor veneciano Baldassarre Galuppi en un gran número de óperas (<http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-goldoni_%28Enciclopedia-Italiana%29/> [23/11/2017]). Para profundizar más en la obra del dramaturgo y su trascendencia se recomienda consultar la obra de Juli Leal (1996).

¹³ Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, cuyo pseudónimo fue Pietro Metastasio (Roma, 1698-Viena 1782), obtuvo un reputado éxito por sus melodramas operísticos dentro del panorama *settecentesco* italiano, si bien es cierto que también compuso cantatas, oratorios y serenatas con gran aceptación por parte del público. Asimismo, sus obras tuvieron un especial éxito dentro de las fronteras españolas (Garelli 1977: 127). Entre sus obras de raigambre clásica podemos destacar *Didone abbandonata* ('Dido abandonada') (1724) o *Achille in Sciro* ('Aquiles en Esciro') (1736) (<http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-metastasio-opere-introduzione_%28I-Classici-Ricciardi-Introduzioni%29/> [23/11/2017]).

o Camillo Federici¹⁴. De hecho, en la última década del s. XVIII, en la Casa de Comèdies de Barcelona, por ejemplo, se representaron casi prácticamente el mismo número de adaptaciones del francés (33) que de las lenguas de la península itálica (29), manteniéndose en las tablas durante un periodo similar de tiempo, lo que significa que cosecharon éxitos parejos (Sala-Valldaura 1995: 338).

En este sentido, queremos abordar el caso particular del literato hispanoitaliano Manuel Lassala Sangermán, quien una década antes, desde Bolonia y en lengua italiana compuso una *scena lirica* titulada *Andromaca* (1783), tomando como referente la obra *Le cinesi* (1754), una *fiesta teatral*, del gran compositor barroco Metastasio. Lassala nos presenta una *scena lirica*, un subgénero operístico muy cercano a los melodramas, también llamados «melólogos», que se escribían en España en aquel momento.

La pieza de Metastasio de la que parte tiene un cariz metateatral¹⁵ y es de corte orientalizante –algo muy del gusto de la época–. La obra parte de la premisa argumental de tres nobles chinas, acompañadas de un joven, quien es hermano de una de ellas y amante de otra, que reunidos buscan una forma de pasar el tiempo. Dichas jóvenes deciden mientras toman el té pasar una tarde de entretenimiento, recreando algunos pasajes dramáticos:

LISINGA: [...] D'Ettoe io sono la vedova fedele. [...]

(p. 9)

'LISINGA: [...] De Héctor yo soy la viuda fidel. [...]

(p. 9)

En el presente pasaje el personaje de Lisinga, una de las jóvenes nobles chinas, está representando metateatralmente al perso-

¹⁴ Camillo Federici (Garessio, 1749–Padova, 1802), pseudónimo de Giovanni Battista Viassolo, fue un prolífico dramaturgo y actor, cuyas comedias fueron muy populares a finales del siglo XVIII. Fue conocido por sus dotes de improvisador en el escenario y por sus adaptaciones al italiano de las obras novedades dramáticas francesas y alemanas (<<http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-federici>> [23/11/2017] & <<https://www.britannica.com/biography/Camillo-Federici>> [23/11/2017]).

¹⁵ A saber, en el metateatro la base argumental dramática parte de la idea de la representación de una obra teatral dentro de la propia obra y reflejar las vicisitudes que la creación dramática conlleva, aportando así una visión del mundo teatral dentro de la propia escena. Para saber más sobre el concepto del metateatro aconsejamos la lectura del trabajo de Jódar (2016).

naje de Andrómaca. Metastasio, siguiendo la línea predominante setecentista, nos muestra a Andrómaca como viuda de Héctor que no admite otro marido, arquetipo de esposa fiel.

Lassala se inspira en el personaje metastasiano de Lisinga para su *Andrómaca*. A partir de ello, crea una obra en un solo acto y con tan sólo dos personajes en la que se condensa y enfatiza la pulsión dramática, en la línea de otras obras que hemos visto anteriormente. De estos dos personajes, el principal es Andrómaca, quien protagoniza varios monólogos. Encontramos asimismo a Taltibio como una suerte de personaje secundario, este tan solo aparece al final de la «escena» para dialogar con la protagonista.

Así pues, se toma el personaje principal como paradigma de madre doliente y abnegada para presentarla como modelo de mujer virtuosa:

ANDROMACA: No... fermate un momento... Egli s'invola...
 Astianatte!... Taltibio! –
 Ah!... non resisto –
 Io... vengo meno –
 Aimè ... misera! –
 Oh – figlio
 (p.78)

‘ANDRÓMACA: No... esperad un momento ... Él se desvanece ...
 ¡Astianacte! ... ¡Taltibio! –
 Yo... desfallezco –
 ¡Ay de mí...misera!
 Oh – hijo’
 (p.78)

El autor hispanoitaliano, por su parte, sigue potenciando la imagen dieciochesca de Andrómaca y vemos en sus versos una madre transida de dolor frente a la sola idea de la muerte de su amado hijo Astianacte.

4. Conclusiones

Hemos podido observar, pues, cómo se perfila la recreación del mito de Andrómaca en las representaciones dramáticas durante el siglo XVIII en los autores hispánicos. El mito se polariza en dos flancos, que consiguen convivir: el didáctico, en el que se trata de mostrar las pulsiones elevadas y dignas de elogio, pulien-

do aquellos matices clásicos que no encajaban en la moral de la Corte y el populista, en el que la obra dramática se pone al servicio del entretenimiento y el deleite del público, aunque para ello haya que pervertir la esencia primigenia del mito.

Bibliografía

- BLANC, A. (2003), *Racine. Trois siècles de théâtre*, Paris, Fayard.
- DE SILVA Y PALAFOX FERNÁNDEZ DE HIJAS, A. (1775), *Andrómaca: por otro título Al amor de madre no hay afecto que le iguale*, Barcelona, Carlos Gibert y Tutó.
- DEACON P. (2009), «Vicente García de la Huerta y el círculo de Montiano: La amistad entre Huerta y Margarita Hickey», *Revista de Estudios Extremeños* 2, 395-421.
- ÉTIENVRE, F. (2003), «Le Siècle des Lumières en Espagne: un siècle qui ne finit pas», en J.-R. Aymes & S. Salaün (eds.), *Les fins des siècles en Espagne*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 73-87.
- FERRANTE, G. (2013), «Luciano Francisco Comella e l'ideologia neoclassica: *La fingida enferma por amor*» en A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci (eds.), *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, Trento, Università degli studi di Trento, 199-210.
- GALVÁN GONZÁLEZ, V. (2009), «Obstáculos y contratiempos en la escritura de mujeres en la España del siglo XVIII: Margarita Hickey y Polizzoni, María Rosa de Gálvez Cabrera y María Joaquina de Viera y Clavijo», *Espéculo. Revista de estudios literarios* 41.
- GARELLI, P. (1977), «Metastasio y el melodrama italiano», en F. Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universidad de Lleida, 127-138.
- HICKEY Y PELLIZONI, M. (1759), *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas: con dos poemas épicos en elogio del Capitán General D. Pedro Cevallos*, Madrid, Imprenta Real.
- JÓDAR, P. (2016), *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI* (Tesis doctoral), Salamanca, Universidad de Salamanca.
- LASSALA SANGERMAN, M. (1783), *Ormisinda Tragedia con alcune Scene Liriche: Il Pimmalione, la Partenza d'Enea, Didone Abbandonata, Il Misanthropo, Andromaca*, Bologna, S. Tomaso d'Aquino.
- LEAL, J. (1996), *Carlo Goldoni: una vida para el teatro*, València, Publicacions de la Universitat de València.

- LUGO MIRÓN, S. (2002), «*Ifigenia en Áulide: una versión española y una griega en los albores del siglo XVIII*», *Fortunatae* 13, 161-170.
- MADOZ, P. (1850), *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, Establecimiento tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti.
- MARTÍNEZ CUADRADO, J. (1995), «Recepción de la dramaturgia raciniana en la España dieciochesca (ayer y hoy de Racine en España)», *Digitum* 7, 91-110.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. (ed.) (2007), *Iphigenia; tragedia escrita en francés por Juan Racine y traducida al español por Dn. Gaspar de Jove y Llanos*, Gijón, Fundación Foro Jovellanos del Principado de Asturias-Cajastur.
- METASTASIO, P. (1754), *Le cinesi*, Viena <www.librettidopera.it> [10/4/2014].
- PALACIOS FERNÁNDEZ, E. (2000), «Noticia sobre el parnaso dramático femenino en el siglo XVIII», en L. García Lorenzo (ed.), *Seminario de autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 83-131.
- RACINE, J. (1982), *Andrómaca. Fedra* (Trad., notas y prólogo C. Pujol), Barcelona, Planeta
- RACINE, J. (1977), *Andromaque* (Ed., notas y prólogo R. C. Knight & H. T. Barnwell), Genève, Droz.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1997), «Catálogo de traducciones de tragedias francesas», en F. Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 205-234.
- RODRIGO MANCHO, R. (2008), «En torno a la Iphigenia de Racine, traducida por Jovellanos», *Stichomythia. Revista de Teatro Contemporáneo*, 6, 163-169.
- SALA-VALLDAURA, J. M. (2005), *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC.
- SALA-VALLDAURA, J. M. (1999), «Traducciones del francés en el teatro de Barcelona», en F. Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 387-396.
- TOLIVAR ALAS, A. C. (1995), «El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones», en F. Lafarga & R. Dengler (Eds.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 59-81.
- VENESOEN, C. (2016), *Thématique de la mère dans la tragédie racinienne*, Paris, Connaissances et Savoirs.

RECURSOS EN LÍNEA:

- <<http://www.worldcat.org/title/tragedia-nueva-la-andromaca-o-al-amor-de-madre-no-hay-afecto-que-le-iguale/oclc/259712097>> (20/02/2017).
- <<http://www.rae.es/academicos/pedro-de-silva-y-sarmiento-de-alagon>> (23/11/2017).
- <http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-goldoni_%28Enciclopedia-Italiana%29/> (23/11/2017).
- <http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-metastasio-opere-introduzione_%28I-Classici-Ricciardi-Introduzioni%29/> (23/11/2017).
- <<http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-federici>> (23/11/2017).
- <www.geneall.net> (15/11/2016).
- <<http://www.ifesxviii.uniovi.es/biblioteca/ifigenia>> (1/11/2017).
- <<https://www.britannica.com/biography/Camillo-Federici>> (23/11/2017).

SEBASTIÁ SÁEZ, María, «El mito trágico de «Andrómaca» en el panorama hispánico dieciochesco: traducciones, versiones y recreaciones», *SPhV* 19 (2017), pp. 151-164.

RESUMEN

Tanto la tragedia de *Andrómaca* como la de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides cobran especial relevancia estas, en las artes dramáticas occidentales del siglo XVIII, a raíz del éxito. Así pues, nuestro trabajo pretende tratar cómo el mito eurípideo, consolidado en Racine, llega hasta las letras hispánicas. Para ello, haremos un esbozo del panorama de las traducciones, versiones y recreaciones por parte de autores españoles en el siglo XVIII. Entre ellas se cuentan la traducción de Margarita Hickey (1759); la *Andrómaca*, no localizada, de Clavijo y Fajardo (posterior a 1770) –traducción de la de Racine–; la *adaptación* de Pedro de Silva *Al amor de madre no hay afecto que le iguale* (circa 1764), que terminó por convertirse en una «comedia heroica» o la «escena lírica» *Andrómaca* (1788) de Manuel Lassala.

PALABRAS CLAVE: Andrómaca, Racine, Eurípides, tragedia neoclásica, s. XVIII, teatro dieciochesco, Margarita Hickey, Clavijo y Fajardo, Pedro de Silva.

ABSTRACT

Eurípides' *Andromache* and *Iphigenia in Aulis* became extremely relevant in west drama arts, because of the success of Racine's versions in the 17th century. Therefore, I shall study how the Eurípides' myth, through Racine, arrives into the Spanish literature and writers. To achieve that, I will outline the Spanish translations, version and recreations from the 18th century. I will focus on Margarita Hickey's translation (1759), Clavijo y Fajardo's lost *Andromache* (after 1770) –a translation from Racine's one–, Pedro de Silva's adaptation *Al amor de madre no hay afecto que le iguale* (circa 1764), that became a «heroic comedy» and Manuel Lassala's «lyrical scene» *Andromaca* (1788).

KEYWORDS: Andromache, Racine, Eurípides, neoclassical tragedy, 18th century, 18th century drama, Margarita Hickey, Clavijo y Fajardo, Pedro de Silva.