Este artículo se publicó en VV.AA. *Homenaxe ó profesor Camilo Flores*. Santiago: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 457-479.
[No ha sido modificado].

De Zaïre de Voltaire a Xayra de García de la Huerta

Margarita Santos Zas

Universidade de Santiago

Tres tragedias, *Raquel*, *Agamenón vengado*, *La Fé triunfante del Amor y Cetro o Xayra*, y una comedia, *Lisi desdeñosa*[1], configuran el escueto legado de Vicente García de la Huerta (Zafra, 1734-Madrid, 1787).

El teatro de este escritor y, de modo particular, la tragedia, hay que considerarlo en un doble plano teórico-práctico, que remite a su particular poética, inscrita en las coordenadas estéticas que enmarcan la concepción teatral contemporánea[2] y en una línea que, a primera vista, se ajusta a un objetivo ilustrado: la aclimatación de los géneros clásicos, comedia y tragedia[3]. En este sentido, hay que tener en cuenta que en un panorama con una tradición teatral refractaria a la preceptiva clasicista y con un teatro popular o mayoritario

---

[1] De su existencia dio cuenta en primicia Ríos Carratalá (1985: 387-392) y se volvió a ocupar de ella en la monografía dedicada al escritor extremeño (Ríos Carratalá, 1987). Por mi parte he tenido ocasión de examinar el manuscrito y de analizar el texto, a fin de editarlo.

[2] Los renovadores del teatro dieciochesco defendieron una división genérica, ajustada a la preceptiva clásica y adecuada a la finalidad educativa que asignan al teatro. Para un desarrollo de lo planteamientos teatrales del setecientos, tanto desde el punto de vista estético como del sustrato ideológico, que le confiere su sentido último, pueden verse, entre otros, los estudios de Cook (1959), Cid de Sirgado (1973) Aguilar Piñal (1974a), Andioc (1976a), Mendoza Fillola (1981: 319-329), VV.AA. (1988a) y Salla Valdaura (1996).

[3] A los trabajos mencionados supra (nota 2) hay que agregar Froldi (1983) y véase igualmente la III parte de la *Poética*, de Luzán (Sebold, 1977), en la que se ocupa de los géneros dramáticos, siguiendo las teorías aristotélicas. La adopción de la preceptiva clásica no obedece al capricho o al simple mimetismo de lo francés, sino que tiene su fundamento en la finalidad educativa que los reformistas ilustrados confieren al hecho teatral.

situado al margen de la misma (Andioc, 1976a), la defensa de la comedia y la tragedia en su sentido clásico, era ya una auténtica innovación.

Este intento lo lleva a cabo García de la Huerta por una doble vía: confección de piezas originales (*Raquel* y *Lisi desdeñosa*) y traducciones o adaptaciones, bien sea de obras de la antigüedad clásica, tal sucede con su *Agamenón vengado;* o bien de textos franceses, como es *La Fé triunfante del Amor y Cetro ó Xayra*, modélicas en ambos casos para los preceptistas de la época. Agreguemos a ello que Huerta tampoco se aparta de sus contemporáneos al elegir para su *Raquel* un tema de la historia nacional, como quería Jovellanos (Caso González, 1972)[4], en consonancia con la concepción ilustrada de la Historia como lección para el presente[5].

---

[4] Se ha ocupado de la nacionalización de la tragedia española Ríos Carratalá (1986: 189-196). *Raquel* dramatiza la legendaria historia de los amores de Alfonso VIII y la hermosa judía de Toledo, cuyo nombre da título a la tragedia. El abandono del monarca de sus deberes regios, embebido en una delirante pasión amorosa que, según las crónicas, lo tuvo apartado de sus obligaciones durante siete años, desencadenó la determinación de los "omes buenos del reino" de matar a la hebrea. (vid. Ríos Carratalá, 1986: 189-196). La leyenda, sea cual sea su fundamento histórico, la recogen diversas crónicas medievales, empezando por la primera *Crónica General*, de Alfonso el Sabio, y dio origen a numerosas recreaciones literarias, que constituyen los antecedentes y, en algunos casos, fuentes de inspiración directa de la tragedia hortense, cuya huella, a su vez, es rastreable en varias de las sucesivas versiones que de ella se hicieron en el siglo XIX (vid. Ríos Carratalá, 1986-87: 425-436). Entre las obras que están en la génesis de *Raquel -La desgraciada Raquel* (1635), de Mira de Amescua (Rennert, 1900), el poema homónimo de Ulloa (1650), y *La Judía de Toledo* (1667), de Diamante, plagio al parecer de la de Amescua- Entre estas obras se produce un complejo entramado de relaciones, que, a su vez, remiten a otras, en particular *La Jerusalén conquistada* (1609) y, sobre todo, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo* (1617), ambas de Lope de Vega, cuya sombra se proyecta sobre todas las citadas (Cañas Murillo, 1988:59-80). Este camino ha sido parcialmente desbrozado gracias tanto los trabajos centrados en *Raquel* (Segura Covarsí (1951:197-234), Fucilla (1974), Ruggeri Marchetti (1977:118-139) y Ríos Carratalá (1987), como aquellos otros que la han examinado de forma menos particularizada (Menéndez Pelayo (1974), García Aráez (1952) o James Castañeda (1962).

[5] Esta noción está en la base de la lectura política que se ha hecho de *Raquel* y que fue causa principal, tras un largo juicio, de los casi 10 años de destierro de su autor en Orán. Pero también siendo la obra que ha dado carta de ciudadanía a García de la Huerta en la historia del teatro, no ha dejado de ser un texto discutido tanto en lo que se refiere a su génesis, estreno y recepción como en lo que atañe a su significado estético-literario e ideológico. Sobre estas cuestiones pueden verse las ediciones y estudios de Andioc (1971), (1975) y (1976); y Ríos Carratalá, su monografía (1987) y su edición (1988); y además los trabajos de Aguilar Piñal (1974: 142-146), Fucilla (1974), Deacon (1976: 369-387) o Sebold (1989), y el número monográfico de la *Revista de Estudios Extremeños* (VV.AA., 1988). Para más información consúltense los repertorios bibliográficos de Aguilar Piñal (1986:122-132) y (1988:491-498).

No es de extrañar, pues, el éxito de la obra[6], que por su temática y técnicas dramáticas se ajustaba a la estética neoclásica, situando a Huerta entre los renovadores del teatro ilustrado. Y ese éxito trasciende el ámbito nacional, a tenor de la noticia que recoge Belén Tejerina (1984:311-326) a propósito de la muy favorable recepción crítica de *Raquel* en las *Effemeridi Litterarie*, de Roma, el periódico más representativo y de más autoridad de la expresión de la cultura iluminista romana (fundado por un prestigioso ilustrado italiano, Giovanni Ludovico Bianconni y en la que colaboraban académicos de la Arcadia romana). En septiembre de 1780 las *Effemeridi* dedican un comentario a la edición de las *Obras poéticas* de Huerta, en el que sitúan al escritor entre los "ristoratori del buon gusto" y destacan con grandes elogios *Raquel*[7], a la que presentan como modelo en su género[8].

Este aplauso, sin embargo, no oculta significativas contradicciones, pues la obra dramática de Huerta obedece a unos planteamientos estético-ideológicos deudores del pasado, que se traducen en su praxis teatral en una peculiar síntesis de signos viejos y nuevos, mixtura perceptible no solo en su obra original -de la que aquí sólo me ocuparé secundariamente- sino también en sus adaptaciones teatrales y en la poética que las sustenta.

---

[6] Al margen del estreno privado, anterior a 1765, y de su puesta en escena en Barcelona (J.A. Cook, 1959:285), Sevilla (Aguilar Piñal (1967:133-135) y (1974:142-146) y en el teatro público de Orán (20-I-1771, vid. Cazenave (1951:53-70), Asensio (1962:507-511) y Andioc (1988:311-330), interesa el estreno madrileño de *Raquel* en el teatro del Príncipe (14-XII-1778), en el que permaneció durante cinco días, al parecer con éxito. Con posterioridad a esa fecha hay, asimismo, constancia de su representación privada en cinco casas madrileñas durante el Carnaval de 1782 (Ríos Carratalá, 1987). Estos datos han sido interpretados por la crítica como reveladores del interés que en su momento despertó la tragedia en un panorama teatral que McClelland (1970:196-216) califica de mediocre .

[7] El propio García de la Huerta (1786a:1) recuerda el juicio crítico favorable que en la misma revista suscitó la traducción que de *Raquel* realizó su hermano, Pedro, y publicó en Bolonia en 1782.

[8] Idéntica opinión expresa Trigueros en su *Apología de España* (1784), Sempere y Guarinos (1969: 104, III) le dedica un comentario favorable, no exento de ironía ("Pasa por la mejor o al menos la menos mala obra de la nación de esta clase"), Quintana la elogia con mesura; mientras L. Fernández de Moratín (1898:329) aprecia en la obra "resabios de mal gusto", al igual que Munárriz (1801), Ceán Bermúdez (1814) o Martínez de la Rosa (1827).

Es lugar común de la crítica desde que D. Antonio de Sancha lo expresó en su "Advertencia" a las *Obras poéticas* de García de Huerta, que *Raquel* es fruto de una especie de reto que el autor se impuso de crear una tragedia genuinamente española, tomando un tema nacional para expresarlo según los esquemas vigentes en la época. Pretendía dar así un mentís a quienes acusaron a nuestros dramaturgos de su incapacidad para el género trágico. Esta desafiante *intentio auctoris*, a mayores de situar la obra en el marco de unos principios genéricos codificados desde Aristóteles, que los reformistas ilustrados asumieron, nos sitúa en la línea de salida adecuada a nuestro propósito.

En este orden de cosas, la introducción poética que Huerta hizo para el estreno de *Raquel* en Madrid (14 de diciembre de 1778) ofrece algunas reflexiones de interés para entender los criterios estéticos del autor en aquel momento, que regirían igualmente la elección de sus posteriores adaptaciones:

"Hoy a escuchar los *trágicos acentos*
de española Melpómene os convido,
no disfrazada en peregrinos modos,
pues desdeña extranjeros atavíos;
vestida sí ropajes castellanos,
severa sencillez y austero estilo"[9].

Interpreta Sebold (1989:304) estos versos como una declaración de principios del autor, que presenta su obra como una tragedia, compuesta, como se desprende de la referencia a Melpómene, según las normas milenarias del género. El adjetivo "española", aplicado a la triste hija de Mnemosine y Zeus, es para el hispanista signo evidente de la común conciencia de los neoclásicos, Huerta entre ellos, de que las reglas son patrimonio de cualquier país que comparta la herencia grecolatina[10]. Los restantes versos de la cita vienen siendo,

[9] Vid. "Introducción" a la edición de Andioc (1971: 67).
[10] Huerta se ajusta estrictamente a los principios aristotélicos que, primero Luzán (1737) y,

también a su juicio, una paráfrasis de las observaciones de Aristóteles sobre el estilo trágico: la "severa sencillez y austero estilo" de Huerta es estilo claro, pero no bajo, que el Estagirita exige al poeta trágico (García Yebra, 1992: 208). Por otra parte, en el desdén de Huerta por "los peregrinos modos" y "extranjeros atavíos" frente a la celebración de los "ropajes castellanos", no ve Sebold, en contra de la opinión más extendida, una defensa del españolismo contra el afrancesamiento –cuestión crucial sobre la que he de volver-, sino la censura aristotélica al estilo afectado (García Yebra, 1992:211)[11]; censura que, por otra parte, era un tópico de la campaña antibarroca de los neoclásicos, que condenan "las ridículas voces y exageradas figuras sintácticas que los poetas *cultiparlantes* del XVII y principios del XVIII habían tomado de modo violento del griego y latín" (Sebold, 1989: 314)[12].

Huerta, pues, con su *Raquel* se inscribe en la larga cadena de autores que desde el XVI intentan adaptar la tragedia clásica, el género noble por excelencia, y nuestro autor lo hace a partir de la elección de un tema histórico-legendario nacional, recreado por diversos autores del XVII, que formalmente adecua a la preceptiva dramática contemporánea, ajustándose básicamente a la regla de las tres unidades, que vienen a ser irremplazables partes integrantes, porque además de fijar los límites espacio-temporales de la acción dramática, se aúnan

---

sucesivamente, Montiano (1751 y 1753), Quintana (1791), Pedro Estala (1793) y Martínez de la Rosa (1811), entre otros, reclamaron a la par que configuraban la definición teórica de un género que dio sus mejores frutos a partir de 1750. Luzán en su *Poética* (Sebold, 1977:314), adelantándose a la práctica de su tiempo, define la tragedia en estos términos: "representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder". Cfr. con la definición aristotélica (García Yebra, 1992:145).

[11] Ariza Viguera (1988: 331-348), que estudia la lengua literaria y la peculiaridad de la ortografía de Huerta, censurada por sus contemporáneos, alude a un inédito *Diccionario antibárbaro*.

[12] No se olvide que los poetas clasicistas se diferencian de los no clasicistas de su misma centuria, en que los primeros imitan a los poetas horacianos y petrarquistas del primer siglo áureo español, en la misma medida en que los otros suelen imitar a los peores y más tardíos poetas barrocos.

con ésta en una unidad superior, convirtiéndose, en palabras de Sebold (1989: 305), "en un genial símbolo de la función unanimista de la acción de *Raquel*".

En este marco de la tragedia y su poética se inscriben, ya se ha dicho, las adaptaciones y traducciones dramáticas realizadas por Huerta.

Por lo que se refiere al *Agamenón vengado* (1779)[13], se trata, como indica su autor en una breve nota preliminar, de una reelaboración de la versión de la *Electra*, de Sófocles, realizada por Pérez de Oliva, con el título de *La venganza de Agamenón* (1528)[14], incluída por López Sedano en el tomo VI de *El Parnaso Español* (1772). El estudio comparativo de los tres textos lo ha llevado a cabo Sebold (1988:465-490)[15], rompiendo así una lanza a favor de esta tarea de Huerta, apenas reputada por la crítica actual. De su análisis se desprende la dimensión creativa que comporta la labor del extremeño frente a sus modelos. Vale la pena detenerse en las consideraciones del autor y en la particular tarea realizada como paso previo al examen de su posterior labor como traductor.

La génesis de su versión la explica Huerta en la citada nota preliminar:

> "[…] deseaban unas damas representar y declamar una tragedia griega, y no hallándose otra más a propósito, se puso en verso por el autor con aquellas adiciones y modificaciones que bastaban a quedar con menos impropiedades" (Cortina, 1947:101).

En efecto, Huerta versifica la versión en prosa del XVI, alabada por Luzán y cuantos buscaban en la tradición española modelos que refrendasen la

---

[13] Se publicó en vol. I (1778) de *Obras poéticas* (García de la Huerta, 1778-1779), junto con *Raquel*; asimismo, se recogió en la segunda edición ampliada de sus *Poesías* (1786), compatiendo el vol. I con *Raquel* y *La Fé triunfante del Amor y Cetro o Xayra*. Por último, la única edición moderna (editada con *Raquel*) es la de A. Cortina (1947), que será por donde cite, al no disponer de la *princeps*.

[14] He utilizado para el cotejo de la versión de Huerta con la de Fernán Pérez de Oliva la edición de G. C. Peale (1976: 49-76).

[15] Este trabajo es, hasta donde se me alcanza, el único existente dedicado a la adaptación que

práctica de la tragedia dieciochesca[16]. Utiliza básicamente el romance heroico, una de las formas preferidas por la tragedia clasicista (que ya encontramos en su *Raquel* -y, por otra parte, cabe mencionar su uso en el poema huertiano "Los Bereberes"[17]-, Jovellanos lo usa en su tragedia *Pelayo*, Cienfuegos en *Zoraida* y *La condesa traidora,* Quintana en *El Duque de Viseo* o Lista en *La escuela de los reyes*), en alternancia con silvas y octavas reales (Acto I); del pareado, combinando endecasílabos y heptasílabos, hace uso en los diálogos del II Acto (forma que el peruano Peralta Barnuevo utilizó hacia 1710 en su versión de *La Rodogune* de Corneille), con romances agrupados en unidades de cuartetas (los emplearon también Meléndez Valdés, Cienfuegos, Forner...), y, finalmente, en la III Jornada domina el romance endecasílabo.

Por lo que se refiere a las modificaciones anunciadas en la nota inicial, son más que "pequeños detalles" (lo acabamos de comprobar), que me limitaré seguidamente a enumerar: distribuye la acción dramática en tres actos, añade acotaciones, cambia la disposición de algunas escenas, la identidad y función de algunos personajes secundarios (aspectos estudiados en detalle por Sebold, 1988: 465-490), reduce el clásico coro trágico a una única voz, la de Fedra, dama de Electra, y altera el desenlace, imprimiéndole un tono moralizante (el propio Egisto reconoce la justicia de su castigo), inexistente en la versión de Pérez de Oliva. La acción se desarrolla a partir de la llegada de Orestes y su amigo Pílades, precedidos de Cilenio, ayo del primero, al antiguo palacio de Agamenón y se ajusta a la unidad espacio-temporal, siguiendo muy de cerca a Oliva, en cuya versión la acción transcurre en el palacio de Egisto, mientras en la de Huerta en "los patios comunes del Palacio" (Cortina, 1947:105). El escritor

---

del texto de Pérez de Oliva realizó García de la Huerta.

[16] Recuérdense los "Discursos" –1751 y 1753- de Montiano y Luyando (1751) a sus tragedias *Virginia* y *Ataúlfo*, cuyas consideraciones más de una vez invoca Huerta a título de ejemplo.

[17] Puede verse en el vol. II de la segunda edición ampliada de sus *Poesías* (García de la Huerta, 1786).

ilustrado, a diferencia de lo hecho en *Raquel* (su protagonista es apuñalada a la vista del público), respeta ahora, como sus antecesores, ese principio clásico que previene contra la representación de la muerte ante los ojos de los espectadores y evita en escena las de los usurpadores, Egisto y Clitemnestra; pero García de la Huerta no se conforma simplemente con apelar a la retórica de la sangre y hace salir a escena a Clitemnestra ya herida, subrayando así el lance patético y confiriendo al desenlace un efectismo teatral, que los neoclásicos evitaban. Sin embargo, Sebold (1988:478) valora positivamente ese recurso en la medida en que subraya el carácter de heroína trágica de Clitemnestra en su último parlamento.

La "Loa que precedió a la representación de la tragedia" (Cortina, 1947:101), es una declaración de intenciones a modo de *captatio benevolentiae*, de la que destacaría dos ideas, ambas muy en consonancia con los propósitos ilustrados. En primer lugar, justifica la elección de la pieza como homenaje de admiración al mundo clásico, subrayando a la par la idea de que no es la originalidad del asunto -el tema era archiconocido- lo que determina la bondad de una tragedia, sino su elaboración artística, el trazado de los caracteres y su lenguaje, ajustados al principio de la verosimilitud y el decoro:

"...elección meditada y preferencia
ha sido, no penuria del ingenio;
retribución debida a un genio ilustre
y a la sagrada antigüedad obsequio".

En segundo término, destaca su propósito: "haber hallado al ocio un destino pacífico y honesto" (Cortina, 1947:101).

Delectare... et prodesse, enseñanza moral, explícita en el desenlace: "Que no hai maldad que el cielo no castigue;/ que no hai piedad sin ser galardonada" (Cortina, 1947: 164).

Con esta adaptación de un clásico, Huerta parece responder a los

principales objetivos ilustrados, alcanzando un maridaje perfecto entre teoría general y práctica concreta. Pero esta coherencia se rompe en el caso de su segunda adaptación, muy diferente por sus objetivos e implicaciones.

La Fé triunfante del Amor y Cetro (1784)[18] es una "traducción poética" –tal reza la portada de esta edición *princeps*[19]- de *Zaïre* de Voltaire, realizada a partir de otra anónima reimpresa en Barcelona en 1782[20], a la que sigue –según confiesa en el prólogo de dicha adaptación- por su fidelidad al original, lo que presupone su conocimiento por parte de Huerta. De hecho, el cotejo de la versión huertiana con el texto de Voltaire parece indicar un contacto directo con la pieza francesa[21], en la que se fundamenta el posterior análisis.

Algunos datos de interés: *Zaïre*, se editó por vez primera en 1733, aunque se había estrenado en París el 13 de agosto de 1732 (Lion, 1970: 89;Truchet, 1972: 1406). Es la pieza dramática más recordada de su autor, cuyo éxito fue sonado a partir de la cuarta representación (prueba de ello son los textos paródicos a que dio origen). Voltaire no ocultaba su predilección por esta

---

[18] En adelante citaré por la edición suelta de la tragedia (García de la Huerta, 1784) -es la príncipe-, aunque la pieza se incluye también en la edición ampliada de sus *Poesías* (1786), que igualmente he podido consultar. Es en esta última donde añade el subtítulo: *La Fé triunfante del Amor y Cetro ó Xayra*.

[19] Dice textualmente "Tragedia, en que se ofrece a los aficionados la justa idea de uan traducción poética. Por Don----. Entre los Fuertes de Roma *Antioro*, entre los Arcades *Alethophilo Deliade*" (García de la Huerta, 1784), siendo esos últimos los nombres con los que se designaba a Huerta en las citadas academias romanas, como era habitual entre sus miembros.

[20] Huerta menciona la existencia de dos traducciones, que "se han dado a la estampa" (García de la Huerta, 1784:11), la de Juan Francisco de Postigo, publicada en Cádiz en 1765 (Imp. de don Manuel Espinosa de los Monteros), y la segunda que, "según pienso, es la que representaba la Compañía en los Sitios" (*Ibidem*), se imprimió anónima y sin año en Barcelona, y se reimprimió en 1782 en la Casa Gibert y Tutó. Comparadas ambas, opta por esta última y para explicar su preferencia al lector somete a su consideración, a modo de ejemplo, el primer parlamento de Fátima (Acto I, esc. 1) en ambos textos.

[21] Huerta viajó a París, donde permaneció unos meses entre los dos procesos judiciales, que, finalmente, le condenarían en 1769 a un largo destierro en el penal de Orán (las causas y consecuencias las ha estudiado en detalle Ríos Carratalá (1987:52-62), cuya tesis comparto básicamente). Si la estancia parisina hacía presumir su conocimiento del idioma, lo confirma el Prólogo al *Theatro Hespañol* (García de la Huerta, 1786a: CXXXVI), en el que compara (transcribe pasajes del acto I) y censura la traducción al francés del *Dómine Lucas*, de Cañizares, que hace Linguet y otros crítico o escritores, caso de Voltaire (García de la Huerta, 1786a: LXXXIV y ss.).

obra, de la que se sentía orgulloso, porque, como confesaba en 1732 en carta dirigida al director de *Le Mercure*, "j'aie osé m'abandonner à toute la sensibilité de mon coeur" (Truchet, 1972: 1406).

No pretendo destacar ahora tanto la tragedia, considerada en sí misma, como el hecho de la adaptación de Huerta, y, dicho sea de paso, la denomino adaptación no porque considere ha de aceptarse el componente imaginativo que interviene en toda traducción, concebida como creación personal y no como copia literal, ni siquiera por las declaradas intenciones de su autor, sino en virtud del tipo de modificaciones introducidas en la versión hortense. Será en función de esta tarea y de la finalidad que mueve al escritor español, lo que justifique la selección de las cuestiones que abordaré a continuación.

Zaïre, de acuerdo con la preceptiva clasicista, tiene el correspondiente diseño en cinco actos y el consabido ajuste a las unidades aristotélicas, además de contar con un número de personajes muy reducido (9 en total). Con respecto a su acción dramática, baste decir que, siendo única, transcurre en el patio interior del serrallo del palacio de Orosmane en Jerusalén. La dimensión trágica de los personajes y el conflicto que los enfrenta -amor/fe- culmina con la muerte de Zaïre y Orosmane, ella a manos del amante -que también se quitará la vida-, tras haber descubierto su verdadera identidad mediante el recurso de la anagnórisis: hija de Lusignan, último rey de Jerusalén y prisionero de Orosmane, con quien Zaïre va a contraer matrimonio.

Las unidades, lejos de ser un recurso mimético y artificioso, cumplen un fin orgánico en la estructura artística de la pieza en función del fin ejemplarizante que la tragedia persigue. Desde esta óptica, Voltaire es fiel a la teoría aristotélica que, en lo tocante a la estructura del poema dramático, dice que "los acontecimientos se ordenen de tal suerte que, si se traspone o suprime una parte, se altere y disloque el todo" (García Yebra, 1992:157).

Además, Voltaire, de acuerdo igualmente con dicha preceptiva, acude a la historia como telón de fondo de la acción dramática. No se trata de una reconstrucción histórica de la séptima Cruzada, sino de una serie de alusiones y detalles precisos que crean impresión de verdad: "Je n'ai pris de l'histoire que l'époque de la guerre de Saint-Louis, tout le reste est intièrement d'invention" (Truchet, 1972:1408)[22].

No se aleja esta consideración de Luzán (Sebold, 1977:440-441), que siguiendo a Aristóteles[23], al referirse a la fábula dramática dice: "de ordinario las fábulas trágicas se sacan de algún hecho verdadero o histórico (...) la causa porque los poetas se valen de estos nombres históricos en sus tragedias, es por hacer más creible lo que dicen". Este carácter histórico no contradice, sin embargo, el componente de invención inherente a la fábula ni su originalidad porque "la disposición de los sucesos (que el poeta adapta a las reglas del teatro, como dueño y señor absoluto de su argumento), los genios que reparte entre las personas (...), los episodios que escoge, las causas de las acciones particulares [que] el poeta inventa a su gusto y conforme es más conveniente para su intento, las expresiones y la locución, todas estas cosas son enteramente obra y ficción del poeta, el cual labra y mejora aquella materia que ha tomado prestada a la historia, dándole nueva forma y nuevo ser con su arte y con su invención" (Sebold, 1977: 441).

Todos los datos hasta aquí aducidos subrayan el carácter modélico de esta pieza, del que es consciente el propio García de la Huerta (1784:3): "la han hecho mirar como una obra perfecta en su especie por los apasionados de la Dramática Francesa" (a pesar de las inverosimilitudes, añadiría, que tampoco

[22] En el estudio que acompaña la edición de Truchet (1972: 1406-1419), señala éste algunos de los desajustes históricos y anacronismos perceptibles en el texto (*vgr*. sitúa en una misma fecha –1249- acontecimientos que tuvieron lugar un siglo antes).

[23] Vid. ed. de García Yebra (1992:157-162). Horacio también en su *Arte poética* aconseja que las tragedias se basen en historias y leyendas muy conocidas como medio de asegurar la

pasaron por alto ni al traductor ni a sus contemporáneos). En consecuencia, la elección de este texto por parte del español y la índole de su labor, nos inclinarían *a priori* a situarlo a la par, por ejemplo, de Olavide, que también realizó su propia versión, bajo el título *Zayda* (a. 1782), en el marco de una amplísima tarea llevada a cabo con el fin de incentivar el teatro[24].

Sin embargo, la iniciativa de Huerta no obedece a los objetivos que movieron al ilustre peruano. El extremeño no pretendía ofrecer un ejemplo de imitación literaria, como Olavide o Margarita Hickey[25], autora de una nueva versión –titulada *Zaida*-, a la que García de la Huerta (1784: 3) veladamente alude en la "Advertencia del Traductor" a su propia edición: "Dama de mui singulares talentos", dice para ponderar el feliz resultado de la empresa. La elección del filósofo de Ginebra, pues, tiene otra meta por objeto, que explica Huerta en dicha advertencia preliminar[26]: servir de modelo a los traductores españoles, cuyo trabajo juzga deficiente, mostrando su desprecio tanto hacia las prosificaciones como hacia las libres adaptaciones o el exceso de servilismo al original, vicio que critica amparándose en la autoridad de Cervantes:

> "se ve infelizmente desfigurado el original, sin haber adquirido gracia alguna por esta libre maniobra. Otros por el contrario,

---

verosimilitud.

[24] La figura de Olavide y su tarea en pro del teatro ha sido estudiada por Aguilar Piñal (1974a), vid. preferentemente los capítulos V al IX. De la tendencia a traducir autores franceses con el fin de proporcionar a escritores y público español modelos de "buen gusto", da cuenta el estudio de Lafarga (1983). Racine, Corneille y Voltaire se contaban entre los autores más traducidos y de este último, su *Zaïre*, quizá ha sido la pieza de mayor fortuna (Lafarga, 1977:343-345).

[25] De la interesante figura de la también poeta Margarita Hickey se sabe poco (Serrano Sanz, 1975:503-522); de su relación con García de la Huerta, personal y literaria, se ha ocupado Deacon (1988:395-422). Por lo que se refiere a su *Zaida*, sabemos que no se llegó a publicar y que el manuscrito está fechado en 1759, no era, por otra parte, la única obra de Voltaire que había traducido, también lo había hecho con *Alcira* (s.a.) y llegó a publicar *Andrómaca*, versión española del original francés de Racine (VV.AA., 1996:191-192).

[26] Es muy significativo este preámbulo a la versión huertiana de la tragedia, pues en ella adelanta algunas de las ideas que desarrolla en el Prólogo a su *Theatro Hespañol* (1785-1786), hasta tal punto que, de no existir éste, habría bastado el primero para conocer la posición estética del escritor. Más adelante se podrá comprobar esta conexión.

> ciñéndose al texto baja y siervamente, no solo no le han degradado de su dignidad, como debe suceder en toda traducción literal; sino que despojándole del auxilio de la Rima, más necesaria a la poesía francesa, que a otra alguna, para disimular su frialdad Céltica, han agregado a sus traducciones la insipidez del verso suelto (...)" (García de la Huerta,1874: 3-4).

La obra de Voltaire quedaba así reducida a un simple ejercicio demostrativo, con la consiguiente pérdida de entidad, porque Huerta se propuso otro y primordial objetivo: mostrar la superioridad de la traducción sobre el original, abonando una idea que expondría reiteradamente en la polémica posterior: la lengua española es superior a la francesa, motivo y causa de la paupérrima visión que, a su juicio, se tenía del teatro español traducido en Francia: "por falta de inteligencia de nuestra lengua" (García de la Huerta, 1784: 7)[27].

El deseo que preside la labor de la traducción huertiana se plasma en la práctica en una serie de cambios y reajustes con respecto al original, que no alteran el texto tan a fondo como en el caso de su compatriota, Pérez de Oliva, pero tampoco ahora se trata de "pequeños detalles". Valga como muestra del cotejo realizado entre las versiones francesa y española una selección de las principales modificaciones introducidas por Huerta.

Ante todo, el traductor cambia el título original, que señalaba el carácter trágico de la protagonista femenina, al darle escuetamente su nombre, Zaïre. En la versión española se opta por primar el conflicto que desencadena la tragedia, pero desde una perspectiva ejemplarizante, ya que en el mismo título se enuncia el triunfo de la fe sobre el amor y el poder, simbolizado en el cetro. Solamente en la reedición de la pieza en 1786, Huerta añade mediante la disyuntiva el

[27] Paradójicament, ni el público ni la crítica prestaron atención a este texto, supuestamente modélico en el género de la traducción, que no llegó a representarse hasta 1804 (Aguilar Piñal,

nombre femenino, Xayra –de clara evocación árabe-, haciéndola así protagonista del enunciado precedente. Los restantes nombres de los personajes simplemente los castellaniza.

En segundo lugar, mientras mantiene el diseño original en cinco actos y en verso, en lo tocante a la métrica transforma los pareados originales, con cambios en la rima en el paso de un acto al siguiente, por el endecasílabo con rima asonante en los pares, preferido de los dramaturgos españoles -como hemos visto más arriba-, porque sin perder la solemnidad que requiere la tragedia, evita el ritmo contundente de la rima perfecta o consonante. Estamos, pues, de nuevo ante "la severa sencillez".

Si la división en jornadas no se ve alterada, tampoco la distribución de escenas, con una única excepción y una matización. Por lo que se refiere a esta última, cabe indicar que en *Zaïre*[28] las escenas están numeradas y en cada caso se indican los personajes que intervienen en ellas, mayoritariamente sin precisiones ulteriores; en *La Fé triunfante del Amor y Cetro o Xayra*, Huerta también explicita la división en escenas, al introducir acotaciones que especifican en cada caso la identidad de los hablantes (señalan las entradas y salidas con los consabidos "sale", "vánse" y afines), pero además de las situadas al principio de escena, emplea otras dentro del texto de las réplicas, es decir, internas a las escenas –en la terminología crítica reciben, entre otras, la designación de "intersticiales", "medianas" o, sencillamente, "interiores"-, que proporcionan información parca pero significativa, relativa a la apariencia,

---

1968:39 y 47) y (1978: 156).

[28] Le edición de Truchet (1972:692-752) se basa en la de 1775, que corresponde a la última editada en vida del autor, incluida en sus *Oeuvres*. En los criterios del editor no se precisa nada relativo a las acotaciones escénicas del original. Por su parte, Huerta tanto en los manuscritos que conozco de textos teatrales como en las ediciones impresas no numeraba las escenas, pero utilizaba acotaciones intraescénicas, que no solo indican los interlocutores que intervenían en cada escena, sino que estos breves segmentos enriquecen el diálogo al añadir significados que no están expresados verbalmente como la mímica, los movimientos, la mirada, la kinésica, es decir, una importante información que ilustra actitudes, movimientos, gestos y acciones de los

gestos, movimientos y acciones de los personajes. Valga un ejemplo, en II,3, en el texto francés se enumeran los personajes de la escena: "Zaïre, Lusignan, Chatillon, Nérestan, plusiers esclaves chrétiens"; por su parte, Huerta ha ido señalando las entrada de los personajes a medida que intervienen en el diálogo: Xayra, Chatillon y Nerestán, y justo entonces anuncia la entrada de Lusiñán en estos términos: "Sacan a Lusiñán varios esclavos sosteniéndole" (García de la Huerta, 1784: 47), destacando desde el primer momento con eficacia y efectismo dramático la entrada de quien va a ser el *deus-ex-machina* de la tragedia. Estas precisiones didascálicas son más abundantes y extensas en la versión española que en la francesa y aportan a la lectura del texto una importante información.

En cuanto la salvedad arriba anunciada, que atañe a la alteración de las escenas, me parece reseñable el cambio que Huerta introduce al desglosar en dos partes un soliloquio de Orosmán (García de la Huerta, 1784: 108-109), cuyo inicio corresponde a una escena y se completa en la siguiente, cuando el personaje queda sólo; mientras en Voltaire (Truchet, 1972: 745-746) el Sultán pide a sus acompañantes que se marchen y en ese momento -"Orosmane, seul"- inicia el breve soliloquio, que constituye la séptima escena íntegra del acto V.

Los cambios no concluyen en lo hasta aquí expuesto, toca ahora señalar aquellos otros también relevantes, pero agrupándolos para tipificarlos de acuerdo con su función y/o el efecto que buscan o producen en el conjunto de la pieza teatral.

Son muy frecuentes las variantes tendentes a querer agilizar la versión francesa, lo que se procura básicamente de tres modos: primero, abreviando algunos parlamentos de los personajes. Compárense las citas siguientes, en las que, ante el anuncio de la llegada del Sultán, la protagonista responde:

---

personajes, que ayudan al lector a reconstruir una representación imaginaria.

I,1: "Zaïre.- Mon coeur, qui le previént, m'annonce ce que j'aime.

Despuis deux jours, Fatime, absent de se palais,

Enfin son tendre amour le rend á mes souhait" (Truchet, 1972: 697).

En I,1: "Xayra.- Si: mi gozo interior lo pronostica" (García de la Huerta, 1784:36).

En segundo lugar, fragmenta parlamentos extensos, de tal modo quesin cambiar los contenidos, multiplica las intervenciones de los interlocutores,que resultan más breves y, en consecuencia, el diálogo se hace más fluido (compárense, a modo de ejemplo, lo que sucede en I,1, 695-696 de la versión francesa/I,1, 20-21 de la española; o II, 2, en que las cuatro intervenciones: Lusignan-Zaïre-Lusignan-Zaïre (p. 711), se convierten en seis en la versión de Huerta, II,2 (p. 52).

Por último, suprime parlamentos, tal el caso de la intervención de Corasmin en I,3:

"Dans la première enceinte il arrête ses pas.

Seigneur, je n'ai pas cru qu'aux regards de son maître

dans ces augustes lieux un chrétien pût paraître" (Truchet, 1972: 699).

Similares a los anteriores, aunque de efectos diferentes, son los recursos dirigidos a condensar el texto, como por ejemplo la fusión de réplicas. Precisamente en I,3 encontramos las intervenciones consecutivas de Corasmin, Fatime, Orosmane, Corasmin y Orosmane (Truchet, 1972:699); pues bien, Huerta funde en una sola réplica las dos de Orosmán, y hace desaparecer -ya se ha indicado- la de Corasmin; de manera idéntica actúa en el acto II, 2 (García de la Huerta, 1784:49-50) al reducir a cuatro las seis réplicas del diálogo entre Lusignan y Chatillon (Truchet, 1972: 710).

En ocasiones, el mecanismo utilizado es exactamente el contrario, la versión española incorpora breves intervenciones, inexistentes en el original, que

quieren enfatizar ciertas situaciones o sentimientos. Sin necesidad de salir del acto I,3 tenemos un nuevo ejemplo: Corasmin anuncia la llegada de Nérestan, el cristiano que sin saberlo es hermano de Zaïre; la noticia interrumpe el parlamento de ésta, dando paso a una nueva escena (cfr. Truchet, 1972:699). Huerta, en lugar de cerrar ahí la escena 3, la prolonga al agregar tres intervenciones (Orosmán-Xayra-Orosmán), que, aún no siendo sustanciales, añaden intensidad a la relación amorosa de Orosmán y Xayra, justo en el momento que precede a la aparición de Nerestán, que marca, como quiere la preceptiva clásica, el comienzo de la "mudanza de fortuna", que culminará con la muerte de los protagonistas.

En esta misma línea, Huerta amplía réplicas de los personajes con ánimo de enfatizar ideas o situaciones. Tal sucede en la intervención final de Orosmán del acto I,4 (García de la Huerta, 1784: 31-32), que desarrolla la importancia que confiere a Xayra con recursos propios de la *amplificatio*, apelando a imágenes hiperbólicas, inexistentes en la versión francesa (cfr. I,4, Truchet, 1972:700-701). Sucede exactamente lo mismo en la intervención de Orosmán que cierra el acto I, pero esta vez para enfatizar los celos que el Sultán siente ante Nerestán (García de la Huerta, 1784:33). En otras ocasiones, lo que quiere resaltar Huerta es la fe cristiana, y lo hace en las diferentes intervenciones de un mismo personaje, más concisas en el original de Voltaire (cfr. las intervenciones de Nérestan en el acto II, 1, Truchet, 1972:702 y 703, con las del mismo personaje en II,1 de García de la Huerta, 1784:35 y 41).

Pero no es el mecanismo amplificador el único medio que Huerta utiliza para subrayar nociones fundamentales, que desea acentuar. Otras veces lo consigue recurriendo a sustituciones léxicas, que comportan implicaciones semánticas de carácter moral o religioso. En la primera intervención de Nérestan (Truchet, 1972, I,4, vv. 242-243) menciona a Zaïre y Fatime por sus nombres;

Huerta (1784: 30, I,4) los sustituye por el sintagma "Dos Cristianas", que de modo muy sutil subraya el antagonismo musulmán *vs*. cristiano, y, en consecuencia, el conflicto posterior.

Una variante de este recurso son los cambios que opera en algunas réplicas breves, con la finalidad de resaltar la actitud o carácter de un personaje. Nérestan es presentando como un ser que no comprende la lucha en la que se debate su hermana ni tampoco los nobles sentimientos de Orosmane. Huerta esa incomprensión la vuelve intransigencia:

> II,2: "Nérestan.- Grand Dieu, que de vertu dans une âme infidele!" (Truchet, 1972:708).

Compárese con la traducción:

> II,2: "Nerestán.- ¡Que encierre tal virtud pecho tan falso!" (García de la Huerta, 1784:46).

En el primer caso se percibe un reconocimiento doloroso de la virtud en quien encarna al "enemigo/a" religioso; en el segundo se subraya la sorpresa, teñida de incredulidad, que provoca el hecho de que, alguien que no sea cristiano, pueda albergar sentimientos nobles.

El mismo énfasis se logra con el uso multiplicado de adjetivos o epítetos, a su vez, más contundentes. Compárense estos dos pasajes:

> II,2: "Chatillon.- Ô ciel! Nous reverrions notre appui, notre pére!" (Truchet, 1972:708).

> II,2: "Chatillón.- ¡Dios Soberano! ¡Qué hemos de ver a nuestro padre libre! ¡Nuestro heroyco caudillo han de entregarnos!" (García de la Huerta, 1784:46).

Los actos I y II, como acabamos de ver, son un breve compendio de la clase de variantes que se repiten en los tres restantes, sin que estos añadan otras nuevas. Así, los ejemplos aducidos, aunque no únicos, bastan para perfilar la tarea de Huerta, que lo alinea en el sector casticista o, mejor, antigalicista. Dejar

constancia de cómo hacer una buena traducción es solamente el objetivo secundario para Huerta, que ante todo le guía el deseo expreso de demostrar que su traducción mejora el original y ello, como apuntaba más arriba, se relaciona con una larga batalla, a la que Huerta se suma con otros de sus contemporáneos, pero la suya era una posición estético-ideológica que difería de los demás, de modo que su batalla acabó siendo contra todos.

Se comprenderá mejor esta singular posición, si completamos las ideas del escritor expuestas en la Advertencia del Traductor a la edición de *Xayra*, con las de su polémico 'Prólogo' al *Theatro Hespañol* (1785-1786)[29], publicado con posterioridad a la edición de sus obras dramáticas, útil para perfilar la concepción dramática del escritor, a pesar de que no nos hallamos ante un texto teórico propiamente dicho, sino ante una serie de ideas dispersas y muchas veces contradictorias, expuestas anárquicamente, que se van radicalizando a medida que se desarrolla la polémica a que dio lugar. Pero precisamente lo que a mi juicio resulta más significativo para perfilar la posición estética del escritor, es ese cúmulo de contradicciones, no solo reveladoras para clarificar sus planteamientos teatrales sino el conjunto de su obra, como he tenido ocasión de comprobar al estudiarlo[30]. No obstante, aquí tan solo me interesa destacar aquellas ideas que corroboran sus palabras liminares o añaden significados no

[29] Dieciseis volúmenes constituyen la polémica obra, que es una colección de textos dramáticos españoles del Siglo de Oro y de la primera mitad del XVIII, completada por un *Catálogo alphabético de las comedias, tragedias, autos, zazuelas, entremeses y otras obras correspondientes al Theatro Hespañol* (1786). La serie se divide en cuatro partes correspondientes a comedias de figurón, de capa y espada, heroicas y, finalmente, entremeses (la lista completa puede verse en Sempere y Guarinos, 1969:101-122, III). A raíz de la polémica suscitada por su obra, Huerta publica varios folletos en los que defiende sus ideas contra quienes las censuraron duramente, el más importante de los cuales es *La Escena Hespañola defendida en el Prólogo del Theatro Hespañol y un su Lección Crítica* (1786a), en el que se percibe una radicalización de sus iniciales posturas, fruto de la crispación que había alcanzado la referida polémica. En adelante me valdré de esta edición suelta de 1786 para las citas textuales.

[30] Olvidado prácticamente y con él también su prólogo, pocos estudiosos se han vuelto a ocupar de aquella virulenta polémica más que de forma anecdótica, si exceptuamos a Robert E. Pelliser (1918), particularmente su capítulo: " Acute Stages in the Neo-Classic Controversy", además de Menéndez Pelayo (1974). En nuestros días lo ha hecho Ríos Carratalá (1987) y

entrevistos hasta el momento a la traducción de *Zaïre*.

Digamos ante todo, que Huerta escribe su 'Prólogo' con objeto, según confiesa, de defender la tradición dramática española y para defender ataca. Arremete contra cuantos descalificaron el teatro español por no acomodarse a la preceptiva clásica y de rebote a los partidarios del teatro compuesto al estilo francés, de modo que su Prólogo es un texto provocador. Ahí está básicamente el origen de su conflictiva recepción, pero también de sus contradicciones. Me explico.

Huerta con su obra se inserta en la estela de un debate más general que iniciado pocos años antes todavía coleaba. Me refiero al suscitado a raíz de los comentarios vertidos por Masson de Morviliers en la *Enciclopedie methodique française*, a propósito del legado cultural español, que vino a reavivar la polémica entablada hacia 1766 en los ambientes literarios italianos, en los que se achacaba a la influencia de autores españoles -principalmente de Góngora- el mal gusto reinante en las letras transalpinas. Fueron entonces los jesuitas expulsos -Lampillas y Juan Andrés[31]- los que salieron al paso con muy distinto talante de las acusaciones de G. Tiraboschi y S. Benitelli, a quienes vino a sumarse más tarde la obra de Napoli-Signorelli[32].

Con esos antecedentes, las respuestas a Masson de Morvilliers no se hiceron esperar y las hubo para todos los gustos y en todos los tonos[33], pero su

---

(1988:449-465).

[31] La obra del abate Lampillas se tituló *Saggio storico-critico della letteratura espagnuola contra le pregudicate opinioni di alcuni moderni italiani*, Génova, 1778-1781, 7 vols. La de Juan Andrés fue *Lettera al Signore Comendatore Fra Gaetano Valenti Gonzaga, sobre una pretesa…*, Cremona, 1776, fue publicada en España por Sancha en 1780 (cito por Ríos Carratalá, 1987:207).

[32] Las obras objeto de réplica son: G. Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*, Módena, 1772-1781; S. Benittelli, *Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e nei costumi dopo il mille*, Roma, 1775 (existe una edición moderna a cargo de S. Rossi, Ravenna, Longo, 1976); por último, P. Napoli-Signoreli, *Storia critica dei Teatri antichi e moderni*, Napoles, 1787-1790 (citado por Ríos Carratalá, 1987:207). Huerta menciona a todos los citado aquí y en la nota supra en las páginas de su *Escena Hespañola defendida…* (García de la Huerta, 1786a).

[33] De la batalla entre apologistas y detractores de la literatura española, que muchas veces

denominador común era el de abogar por esa cultura que se impugnaba. Con esa intención, en 1785 -el mismo año de la publicación del *Theatro Hespañol*, de Huerta-, la R.A.E. convoca un concurso de oratoria cuyo tema era "Una apología en defensa de la nación, ciñéndose solamente al progreso de las ciencias y de las artes" (Ríos Carratalá, 1987: 204).

La colección teatral de Huerta no tiene que ver con este concurso académico, pero su finalidad es similar, ya que presenta su obra incardinada a una corriente crítica defensora de las letras españolas frente a los ataques extranjeros y cita en su apoyo los nombres de Blas Nasarre, Montiano, López de Ayala y Sebastián Latre[34]. Así, la defensa de Huerta del teatro español, al margen de su acierto, no se puede achacar a la demencia de su autor, como algunas veces se ha querido presentar (Mancini, 1964:267-274), sino que se explica en ese contexto al que Huerta alude al principio de su prólogo, mostrando su respulsa a las críticas foráneas formuladas contra la cultura española en general y el teatro en particular.

Huerta, en su fervor apologético, ataca desde una postura fanáticamente xenófoba tanto la falsa visión que, a su juicio, se había dado del teatro español desde una óptica foránea, como la dramaturgia francesa y con ella a quienes seguían sus pautas. Cae así en el error de enfrentarse con sus coetáneos, que lógicamente no podían admitir los argumentos casticistas a los que apela Huerta para defender aspectos del denostado teatro antiguo español, objeto a su vez de una controversia interna que no se había apagado todavía (estaba muy cercana la prohibición de los entremeses y los autos sacramentales[35]).

---

excedió el ámbito de lo literario, se ha ocupado A. Mestre (1983: 49-67).

[34] Todos ellos autores de trabajos teórico-críticos, que solían apoyar con/en su propia práctica dramatúrgica, orientados a implantar un tipo de teatro inspirado en los principios aristotélicos, que en ocasiones les condujo a intentar acomodar el antiguo teatro español al gusto y las reglas neoclásicas, tal el caso de Sebastián Latre en *Ensayo sobre el teatro español* (1772).

[35] La prohibición de los autos sacramentales, además de las comedias de magia y de santos y los entremeses, estuvo precedida de una larga polémica recogida tanto en la prensa dieciochesca

García de la Huerta, siguiendo un procedimiento típico de los apologistas, presenta su defensa con tintes nacionalistas y patrióticos y articula su crítica sobre dos ejes: el primero, centrado en los detractores de nuestra cultura, con una actitud generalizadora al principio que poco después se trueca en ataques particulares, cuyo método es siempre el mismo: acusaciones de ignorancia, mala fe o envidia se repiten en sus páginas con objeto de descalificar al contrario, del que busca febrilmente el fallo.

El segundo de esos ejes gira en torno a los "críticos y censores franceses"[36] y me parece el más interesante para nuestro propósito. En este caso, Huerta atiende tanto a los traductores y compiladores del teatro español (Du Perron o Linguet), como a los dramaturgos del país vecino (Racine,Corneille y Voltaire). Con patente "galofobia" arremete contra unos y otros, sea censurando su obra creativa, a cuya producción opone las bondades del antiguo teatro español, sea desautorizando su labor divulgadora, que tilda de malintencionada: falta de gusto en la selección y falta de conocimiento del idioma español, que desvirtúa los valores de las obras traducidas. Estas objeciones ya las había hecho, precisamente en la nota que precede al texto de *La Fé triunfante del Amor y Cetro o Xayra*, refiriéndose a la colección de comedias que en 1770 Linguet publicó en París, con el título de *Theatro Español*:

> "traducidas en prosa Francesa, que dedicó a la Academia Española en señal de su amor a la nación y a su Dramática".

Tras este comentario irónico, añade:

---

como en trabajos menos perecederos, a la que puso fin la orden regia (1765). Vid. Domínquez Ortiz (1983: 117-196) y (1984: 107-184).

[36] Huerta considera injusta la crítica foránea que se ha ocupado de la literatura española y referiéndose a la francesa afirma: " Nos son más exactos, por que (sic) ni son más instruidos, ni nos tiene mayor afecto, algunos de los Críticos y Censores Franceses. Dominados de un pueril amor propio y preocupados de ridícula aprehensión (sic), de que solas sus obras merecen aprecio, de darse al estudio de las extrangeras, ahunque (sic) no renuncian el natural favor de

> "No hablaré de la mala elección de las Piezas que contiene, ni del erradoe inexacto juicio que hace de ellas; solo diré, que por falta de inteligencia de nuestra lengua, o por otra razón menos inocente, parece, que en aquellas traducciones no tubo (sic) otro fin, que el presentar a nuestros émulos nuevos motivos de alucinación" (García de la Huerta, 1784:7).

Y señala acto seguido los errores más significativos de la selección y la traducción del antólogo, al que con sorna llama "sabio"[37]. No es más benévolo con Voltaire en *Prólogo del Theatro Hespañol*, en el que califica también de "malintencionada" la adaptación que el escritor hizo de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, de Calderón, a cuya traducción y "Disertación" dedica más de cincuenta páginas, presididas por un afán de descalificación tal, que incurre en arbitrariadades tan llamativas como referirse a la "miserable verosimilitud" (García de la Huerta, 1786a: LXXXV)[38], sin importarle su propia incoherencia al ponderar el mismo principio, cuando le conviene.

Estos ejemplos sueltos se pueden multiplicar, pero intentaré sistematizar los puntos más significativos de las censuras de Huerta y sus argumentos defensivos, ya que en la catarata de descalificaciones que prodiga a unos y otros, en particular a Voltaire, se pueden espigar observaciones dignas de consideración, que de haber sido expuestas en otros términos, probablemente

---

escribir sobre ellas, como si las conociesen" (García de la Huerta, 1786a: XXII-XXIII).

[37] También en el *Theatro Hespañol* dedica unas páginas a la labor de compilador y traductor de Linguet, en las que las acusaciones de ignorancia y mala fe se multiplican (vid. García Huerta, 1786a: CXXII-CXXXVIII).

[38] Huerta es especialmente agrio en el caso de Voltaire, cuyo papel como traductor de Calderón, vilipendia, al afirmar "La mala fé del Traductor, su ignorancia y su impuntualidad" (García de la Huerta, 1786a: LXII). Con ánimo de censor, transcribe a continuación la jornada I de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* para cotejarla con pasajes de la traducción francesa y analizarla, vertiendo airados juicios al hilo de sus reflexiones, que rayan continuamente en el insulto y pretenden poner en evidencia al traductor por sus errores "para vergüenza de los que idolatran las gracias de Voltaire" (García de la Huerta, 1786a: LXXXVIII). Véase la impugnación íntegra en páginas LIII-CXI.

no habrían suscitado las feroces críticas de sus contemporáneos[39].

Huerta parte de un esquema divisorio tajante que se podría resumir en el principio: *lo español es bueno, lo extranjero es malo*. De esta dicotomía se deriva un juego oposicional en el que se hace una defensa a ultranza de la producción teatral hispana, aún a expensas de su coherencia personal, frente a lo foráneo (vgr. los autos sacramentales *vs*. los misterios franceses), desestimación que hace extensiva a los espíritus afrancesados "que andan entre nosotros trágicamente contagiados de un galicismo volátil" (García de la Huerta, 1786a: XXIV, n.1). Huerta defiende la tesis de que "el genio Poético es indígena de nuestra Hespaña" y que "desde los más remotos tiempos se reconoce en sus Naturales la posesión de un Estro sublime y magnilocuo" (García de la Huerta, 1786a: XLIX). El genio creador -continúa Huerta- no se puede dar en "los espíritus de una gentes criadas en tierras flojas, pantanosas, faltas de azufre, sales y substancia (...) y tan poco favorecidas del calor de Phebo" (García de la Huerta, 1786a: LII), refiriéndose a los franceses. De este modo cree justificar su mediocridad creativa, al tiempo que pondera la natural disposición de los españoles para la Dramática[40]. Lo que importa en este planteamiento es que supone la sobrevaloración del "genio" natural sobre el Arte, y ello significa una toma de postura contraria a la de los reformistas neoclásicos, que abogaron por la superioridad del Arte, en una polémica que cobra especial relieve en la segunda mitad del XVIII.

---

[39] Quisiera llamar la atención en este punto sobre una cuestión que puede resultar paradójica, a saber, lo atinadas que resultan desde nuestra perspectiva histórica algunas de las observaciones de Huerta, que en su tiempo fueron detonantes, siendo precisamente semejante discrepancia la que resulta relevante en su contexto biográfico.

[40] Huerta se apoyaba, simplificándola hasta extremos irrisorios, en la teoría determinista del clima -originaria de la época clásica-, distinta de la formulada por Montesquieu, con la que erróneamente se la había identificado. Para este último la sicología de los pueblos o individuos, que denomina "genio", "inclinación" es determinada por su medio ambiente, resultado de la interacción del clima y el terreno. La imaginación y el gusto de los hombres y pueblos –como explica en *El espíritu de las leyes*-, derivan de las impresiones que el medio produce en los cinco sentidos; tiene que ver, por tanto, con la teoría sensualista (vid. Ríos

Para Huerta las obras francesas no sobrepasan jamás "aquellas medianía correcta, propia de ingenios débiles y poco vigorosos", frente a la "vigorosa sublimidad de las Composiciones Hespañolas" (García de la Huerta, 1786a: LIII)[41].

Sin rechazar el carácter correctivo de las reglas, Huerta relativiza su importancia ("sabidas por cualquiera, que quisiere dar algunos breves momentos a su estudio"; García de la Huerta, 1786a: LIII), de manera que hay un reconocimiento implícito de que el teatro español debe acogerse a una normativa estética fijada alrededor de las reglas -no olvidemos el elogio a las tragedias de Montiano y la propia obra huertiana-, pero paralelamente enfatiza la importancia del genio como eje de la creación teatral y desde esta perspectiva enjuicia la obra de Corneille y Racine, para decantarse por el genio creador del primero, frente al segundo, cuyo único mérito es, a su juicio, el estudio y el trabajo[42]. La aceptación moderada de la aplicación de las reglas tiene, pues, su razón de ser en la primacía que concede nuestro escritor al genio, al talento en la creación literaria, consideración que no disiente de las ideas de Feijoo en sus *Cartas eruditas y curiosas*, en las que habla del 'tino mental', sin el cual –afirma el benedictino- el estudio de las normas es inútil[43].

A tenor de lo expuesto, parece que Huerta reconoce la necesidad de la

---

Carratalá, 1987:217-219).

[41] En este enfrentamiento encontramos implícito el desprecio por el seguimiento rígido de unas reglas que le inspiran una imagen de mediocridad. Huerta parece aquí alinearse al lado de los detractores de la preceptiva clásica. Para estos las reglas no solamente constreñían el genio creador, sino que disimulaban la incapacidad creadora. Sin embargo, no es así. Huerta en su afán por reivindicar el teatro español, llega a formulaciones extremas que contravienen su práctica teatral, es por eso que en otro lugar del mismo prólogo reclama la necesidad de las reglas como un freno a los excesos de la imaginación, que en definitiva era lo que se pretendía con ellas.

[42] En el Prólogo leemos: "el mérito de Racine consiste, en lo que sudó y trabajó sus tragedias, al paso que el de Corneille estriba en la sublimidad y la inventiva…" . Inmediatamente después critica la *Athalía*, de Racine por el incumplimiento de la exigible verosimilitud dramática, pero también le achaca excesiva abundancia de personajes y la afectación del estilo (García de la Huerta, 1786a: LV). Nótese la contradicción con el caso antes mencionado de Voltaire.

[43] Vid. carta VI, t. II de las *Cartas eruditas y curiosas*, titulada "La elocuencia es naturaleza y

preceptiva en su tiempo, pero valora el ingenio, la invención y la calidad poética, rasgos que son fundamentales en su personal concepción teatral, que, a pesar de todas las contradicciones, acepta normas, códigos o reglas pero relativizando su importancia. Esta posición lo aleja de la estética neoclásica pero no lo sitúa en una actitud diametralmente opuesta a sus principios rectores.

A la luz de estas ideas podría explicarse la decisión de traducir a Voltaire. Se trata de un escritor -con Racine y Corneille- modélico para los "espíritus afrancesados" y *Zaïre* es una pieza considerada *perfecta* por críticos, creadores y público ¿Qué mejor elección para cumplir su objetivo?: demostrar que la traducción es mejor que el original, porque la lengua castellana -el genio español- es superior a la francesa, de donde se infiere que el teatro español tiene "más ingenio, más invención, más gracias y generalmente mejor poesía, que todos sus Theatros correctos y arreglados" (García de la Huerta, 1786a: CXLVIII).

Pero hay algo más: en *La Escena Hespañola defendida en el Prólogo del Theatro Hespañol* Huerta cita su propia traducción de *Zaïre* (García de la Huerta, 1786a: CI-CIII), al tiempo que censura, ya se ha dicho, con extremada dureza la de Calderón (*En esta vida todo es verdad y todo es mentira*), a cargo de Voltaire. Este puente creado entre los dos textos, a mayores de reforzar su interconexión, arroja luz sobre el sentido oculto de su *Xayra*, que de modelo práctico de "traducción poética" –magisterio inocente-, pasa a ser ejemplo de bondad del teatro español –supera al original- y, por fin, dedo acusador de la "indigna tarea" realizada por Voltaire con una obra española. Tres pájaros de un tiro y un denominador común: denunciar la injusticia que ajenos y propios vienen cometiendo con el teatro español.

En fin, para juzgar las ideas de Huerta, más de una vez arbitrarias, como

---

no arte" (Martín Gaite, 1984:162-165).

simple fruto de una mente trastornada, excusaba esta fatigosa exposición. Comparto básicamente la tesis de Ríos Carratalá (1987), que presenta a Huerta como un escritor a medio camino entre dos estéticas enfrentadas. No olvidemos que se inscribe cronológicamente en la generación mediosecular, cuya trayectoria literaria se gesta en la primera mitad de la centuria, bajo el predominio de una estética posbarroca que sufre su primer embate con la *Poética* de Luzán (1737) y, paralelamente, un quiebro de sus planteamientos ideológicos con Feijoo. Pero estas dos figuras son sólo los primeros aldabonazos de un cambio que fructifica décadas más tarde. Huerta inicia su andadura literaria en los años 50 y, cuando aquella cobra vuelo, le sorprende el destierro (1769). Fueron años cruciales para el afianzamiento de la nueva estética los que Huerta permaneció alejado de su ambiente literario. A su regreso ya han tomado el relevo generacional los más jóvenes (Forner, Moratín hijo, Meléndez Valdés...). Estos se han hecho en un ambiente social y cultural que poco tiene que ver con el vivido por García de la Huerta y sus posiciones estéticas, aún dentro de la diversidad, son radicalmente clasicistas. Huerta fluctúa entre las viejas y nuevas ideas, perceptible en la elección de temas y géneros y la aceptación de preceptos, pero, coincido con Ríos Carratalá (1987), cuando afirma que Huerta ve en ciertos principios de la preceptiva neoclásica una cortapisa para el genio libre, distanciándose así de la ortodoxia clasicista, y ese "genio", llevado de su exaltado patriotismo, se lo regatea a los vecinos franceses para concedérselo a manos llenas a los españoles. De ahí a negar la bondad del teatro francés, no hay más que un paso. Y lo da, censurando la producción crítica y creativa del país vecino con argumentos, que muchas veces no pasan de ser insultos y otras –las menos- vienen a ser demostración práctica de la bondad de lo hispano. Tal quiso que fuese su versión de *Zaïre*: su *Fé triunfante*... en el teatro español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilar Piñal, F. (1967): "Las primeras representaciones de la *Raquel* de García de la Huerta", *RLi*, 63-64, 133-135.

----------(1968): "Cartelera prerromántica sevillana (1800-1836)", *Cuadernos Bibliográficos*, 22, Madrid, CSIC, 39 y 47.

---------- (1974): "La *Raquel* y su significación política", en *Sevilla y el teatro...*, cit. infra, 142-146.

---------- (1974a): *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974.

----------, (1978): "Cartelera prerromántica sevillana (1800-1836)", *Cuadernos Bibliográficos*, Madrid, CSIC, 37, 156.

---------- (1986): *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, t. IV (G-K), 122-132 y 576-577.

---------- (1988): "Bibliografía de Vicente García de la Huerta", *Revista de Estudios Extemeños*, (cit. infra), 491-498.

Andioc, R., ed. (1971): García de la Huerta, *Raquel*, Madrid, Castalia (4ª ed. 1987).

---------- (1975): "La *Raquel* de Huerta y la censura", *Hispanic Review*, 43, 115-139 (recogido en *Le 18ème si`cle en Espagne et en Amerique Latine*, en *Hispanística XX*, Dijon, 1987, 1-30.

---------- (1976): "*Raquel* y el antiabsolutismo", en *Teatro y sociedad..., cit. infra*, 259-344.

---------- *(1976a): Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.

---------- (1988): "García de la Huerta en Orán: una loa para *La vida es sueño*", *Revista de Estudios Extremeños (*cit. infra), 311-330.

Ariza Viguera, M. (1988): "Algunos aspectos sobre la lengua literaria de García de la Huerta", *Revista de Estudios Extremeños* (cit. infra), 331-348.

Asensio, J., (1962): "La tragedia *Raquel*, de Huerta, fue estrenada en Orán", *Estudios*, 58, 507-511 (reimp. en VV.AA., *Miscelánea Hispánica*, The University Western Ontario, 1967, 239-244).

Cañas Murillo, J. (1988): "Tipología de los personajes en las tragedias de Vicente García de la Huerta", *Revista de Estudios Extremeños* (cit. infra), 349-378.

---------- (1988): "*Las Paces de los reyes y judía de Toledo*, de Lope de Vega, un primer preludio de *Raquel*", *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, XI, 59-80.

Caso González, J. M. (1972): "Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII", en *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española, 15-41 (antes en VV.AA.,

Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1970. 16-22).

---------- (1988): "Acercamiento a la historia del texto de *Raquel*", *Revista de Estudios Extremeños* (cit. infra), 379-394.

Castañeda, J. A. Ed. (1962): Lope de Vega, *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo* (1617), Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

Cazenave, J. (1951): "Première representation de la *Raquel*", *Les Langues Néo-Latines*, 118, 53-70.

Cid de Sirgado, I. (1973): A*francesados y neoclásicos (su deslinde en el teatro español del siglo XVIII)*, Madrid, Cultura Hispánica.

Cook, J. A. (1959): *Neo-Classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, Southehrn Methodist University Press, 1959.

Cortina, A., ed. (1947): V. García de la Huerta, *Agamenón vengado*, Madrid, Espasa-Calpe (con *Raquel*).

Deacon, Ph. (1976): "García de la Huerta, *Raquel* y el motín de 1766", *BRAE*, LVI, mayo-agosto, 369-387.

---------- (1988): "Vicente García de la Huerta y el círculo de Montiano: la amistad con Margarita Hickey", *Revista de Estudios Extremeños*, cit. infra, 395-422.

Domínguez Ortiz, A. (1983): "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III", A*LE*, 2, 177-196

---------- (1984): "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III", *ALE*, 3, 107-184.

Fernández de Moratín, L. (1898): "Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde principios del siglo XVIII hasta la época presente (1825)", en *Orígenes del teatro español*, Madrid, B.A.E., II, Imp. de Hernando y Cía, 327-334.

Froldi, R. (1983): "La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII", *Criticón*, 23, 133-175.

Fucilla, J., ed. (1974): García de la Huerta, *Raquel. Tragedia española en tres jornadas*, Madrid, Cátedra (4ª ed. 1981).

García Aráez, J. (1952): *Don Luis de Ulloa Pereira*, Madrid, CSIC, 201-220.

García de la Huerta, V. (1778-1779): *Obras poéticas*, Madrid, Antonio de Sancha, 2 vols. (vol. I: contiene *Raquel* y *Agamenón vengado*).

---------- (1784): *La Fe triunfante del Amor y Cetro*. Tragedia en que se ofrece a los aficionados la justa idea de una traducción poética, Madrid, Oficinas de Pantaleón Aznar.

---------- (1785-1786): *Theatro Hespañol*, Madrid, Imprenta Real, 16 vols. (Oviedo, Edics. Pentalfa, Col. "Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del tiempo de Carlos III", 1989, 197-200, edic. facs. en microficha).

---------- (1786): *Poesías*, Madrid, Pantaleón Aznar, 2ª edic. ampliada, 2 vols. (I: *Raquel, Agamenón vengado* y *La Fé triunfante del Amor y Cetro ó Xayra*, y II: Poesías)

---------- (1786a): *La Escena Hespañola defendida en el Prólogo del Theatro Español de Don----, y en su Lección Crítica.* Segunda Impresión con Apostillas relativas á varios folletos posteriores, Madrid, Imprenta de Hilario Santos.

García Yebra, V., ed. (1992): Aristóteles, *El arte poética*, Madrid, Gredos.

Lafarga, F. (1977): "Traducciones españolas de *Zaïre* de Voltaire en el siglo XVIII", *Revue de Littèrature Comparée*, LI, 343-355.

---------- (1983): *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I. Bibliografía de impresos*, Barcelona, Universidad, 1983.

Lion, H. (1970): *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Genève, Slatkine Reprints.

López de Sedano (1772): *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Imp. de Antonio Sancha, vols. I y VI.

Mancini, G. (1964): "Per una revisione critica di Garcia de la Huerta", *Studi di Letteratura Espagnola*, Universitá di Roma, 267-274.

Martín Gaite, C., ed. (1984): Benito Feijoo, *Teatro crítico. Cartas eruditas*, Madrid, Alianza Editorial.

Martínez de la Rosa, F. (1962): "Apéndice sobre la tragedia española", en *Obras Literarias* (1827), Madrid, B.A.E., CL, 91-173.

McClelland, I. (1970): "*Raquel*: an Artistic Interlude, 1778", en *Spanish Drama...*, cit. infra, 196-216.

---------- (1970a): *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, Liverpool University Press.

Mendoza y Fillola, A. (1981): "Aspectos de la tragedia neoclásica española" en *Anuario de Filología*, VII, 379-389.

Mestre, A. (1983): "La imagen de España en el siglo XVIII: apologistas, críticos y destractores", *Arbor*, CXV, 49-67.

Montiano y Luyando, A. de (1751): *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid.

Pelliser, R. E. (1918): *The Neoclassic Movement in Spain During the XVIII Century*, California, Stanford University.

Menéndez Pelayo, M. (1974): *Historia de las ideas estéticas en España*, III, Madrid, CSIC, 1947, 4ª ed.

Peale, C.G., ed. (1976): Pérez de Oliva, *La venganza de Agamenón*, en *Teatro*, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 49-76.

Pérez de Oliva, F. (1772): *La venganza de Agamenón*, en López de

Sedano (ed.), *Parnaso Español...*, cit. supra, vol. VI.

Rennert, H. A. (1900): "Mira de Amescua et *La Judía de Toledo*", *Revue Hispanique*, VII, 119-140.

Ríos Carratalá, J. A. (1985): "*Lisi desdeñosa*, comedia pastoril de García de la Huerta", *Revista de Estudios Extremeños*, XLI, II, 387-392.

---------- (1986): "La historia nacional en la tragedia neoclásica", en VV.AA., *La Ilustración española*, Alicante, Diputación Provincial, 1, 189-196.

---------- (1986-1987): "Versiones decimonónicas de la leyenda de la Judía de Toledo", *ALE*, 5, 425-436.

---------- (1987): *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*, Badajoz, Publicaciones de la Diputación, Col. "Rodríguez Moñino".

---------- (1988): "García de la Huerta y la polémica teatral del siglo XVIII", *Revista de Estudios Extremenos (*cit. infra), 449-465.

Ríos Carratalá, J.A., ed. (1988a)*:* García de la Huerta, *Raquel*, Madrid, Cátedra.

Ruggeri Marchetti, M. (1977): "Osservazioni strutturali sulla *Raquel* di Vicente García de la Huerta", *Biblioteca Teatrale*, XIX, 118-139

Sala Valldaura, ed. (1996): *Teatro español del siglo XVIII.Actas del Congreso Internacional*, Lleida, Universitat de Lleida.

Sebold, P. R., ed. (1977): Luzán, *Poética o Reglas de la poesía*, Barcelona, Labor.

---------- (1988): "Connaturalización y creación en el *Agamenón Vengado* de García de la Huerta", *Revista de Estudios Extremeños* (cit. infra), 465-490.

---------- (1989): "Neoclasicismo y creación en la *Raquel* de García de la Huerta", en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas* (1970), Barcelona, Anthropos, 303-319.

Segura Covarsí, E. (1951): "La *Raquel* de García de la Huerta", *Revista de Estudios Extremeños*, VII, 1951, 197-234.

Sempere y Guarinos (1969): *Ensayo de una Biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, M., Imp. Real, 1786, 102-122 (t. III) y 181-182 (t. IV). Ed. facs. Madrid, Gredos, 3 vols.

Serrano Sanz, M. (1975): *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde 1401 a 1833*, BAE, CCLIX, 503-522.

Shaw, D. L. (1986): "Dramatic Thecnique and Tragic Effect in García de la Huerta's *Raquel*", *Dieciocho*, IX, 249-259.

Tejerina, B. (1984): "Las reseñas de libros españoles en las *Effemeridi Letterarie di Roma* (1772-1798)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, I, 311-326

Truchet, J., ed. (1972): Voltaire, *Zaïre*, en *Théâtre du XVIII siécle*, Paris, Gallimard, 685-712.

VV. AA. (1988): *Revista de Estudios Extremeños*, "Actas del Bicentenario de García de la Huerta", t. XLIV, 2.

VV.AA. (1988a): *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan Editore.

VV.AA. (1996): *Autoras en las historia del teatro español (1500-1994)*, I: Siglos XVII, XVIII y XIX, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Serie Teoría y Práctica del Teatro, núm. 10.