

## UN ALFIERI CON RETOQUES HEROICOS (NOTAS SOBRE UNA TRADUCCIÓN DE *SOFONISBA*)

CRISTINA BARBOLANI  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

0. En mis pesquisas sobre Alfieri en España, a las que en la actualidad me dedico intensamente, viene cobrando especial relevancia la figura de Antonio Saviñón, no sólo por el número de sus traducciones (cinco títulos, o tal vez seis,<sup>1</sup> que demuestran una indudable congenialidad con el trágico italiano), sino también por su temprana mitificación de este autor en lo abstracto y en lo concreto, es decir, en los impulsos libertarios y en los sentimientos antifranceses. Mitificación que se alimenta de la lectura de la singular *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso* (que Saviñón llega a proyectar sobre episodios de su propia autobiografía) y también, con toda probabilidad, del temprano conocimiento del polémico *Misogallo* alfieriano.<sup>2</sup>

Como personaje, Antonio Saviñón pertenece, sin duda, a la historia de las corrientes liberales que surgieron en los primeros años de la guerra de la Independencia, aunque no llegue a ser un protagonista de primera fila. De la única biografía bien documentada (Guimerá Peraza 1978) emerge con cierto relieve un fervoroso patriota, perseguido por la primera reacción fernandina hasta ser procesado y arrestado, en el mismo año de su muerte (1814). Años atrás la censura se había fijado ya en él; de hecho, en 1805 la Inquisición había prohibido que se representase su versión castellana de *La mort. d'Abel*, de Gabriel Legouvé, tragedia ilustrada por excelencia, que transformaba el mítico relato bíblico en un encendido alegato contra la esclavitud. Ilustración y liberalismo (con particular atención al reformismo constitucionalista) son, pues, las coordenadas en las que se sitúa este traductor, al que podemos considerar comprometido con el pensamiento más avanzado de su tiempo. En su perfil intelectual, marcado por la relación como amigo y discípulo de Manuel José Quintana, hay que destacar especialmente su interés por el teatro, como medio al que corresponde en gran medida la función educadora, entonces considerada fundamental en todo quehacer literario. En vivo contacto, pues, con el ambiente teatral madrileño, Saviñón no ambicionaba tanto publicar, sino ver representadas sus versiones: objetivo de carácter

<sup>1</sup> La traducción de la *Virginia* alfieriana se le atribuye en el repertorio de Herrera Navarro, pero Parducci y otros creen que fue realizada por Dionisio Solís.

<sup>2</sup> Sobre este aspecto tengo un prensa un estudio titulado "Un alfieriano militante in Spagna: Antonio Saviñón".

pragmático que le diferencia considerablemente de tantos contemporáneos suyos que se limitaban a teorizar, enfrascados en disputas estériles. Para Saviñón era imprescindible el «hacer que el asunto agrade en el teatro» en palabras suyas. Y al teatro está dedicada prevalentemente su actividad de traductor, que resulta sin duda la faceta más importante de su escritura (ya que las escasas producciones propias ocupan un modestísimo segundo lugar). En la biblioteca de la Real Academia Española se conservan bastantes anotaciones suyas sobre la práctica del traducir (ms. 346.17), apuntes que gravitan en torno a lo que se había escrito en Francia, por ejemplo en el lema *traducteur* del tomo XXXIII de la *Enciclopedia*.<sup>3</sup> No parece que en estos apuntes Saviñón aporte gran cosa de su propia cosecha, pero debemos valorar debidamente la labor de reflexión y selección que le indujo a copiar estos fragmentos de reconocida autoridad. Debemos señalar además que entre ellos destaca, como único texto en español, una página del libro II, capítulo 21 de la *Poética* de Ignacio de Luzán.<sup>4</sup>

1. Conociendo el impulso patriótico que animó a Antonio Saviñón en tantas ocasiones de su vida, y asimismo el orgullo legítimo que inspiró poesías suyas como el himno al *Dos de mayo*, la presencia de este fragmento de Luzán entre apuntes tomados de autores franceses supone una valoración del ilustre aragonés a la altura de las mejores sugerencias foráneas, dentro de un intercambio de ideas y una inquietud intelectual de tipo ilustrado. Tal apertura no está reñida, sino en total consonancia, con la labor de adaptación que el propio Saviñón quiso realizar, hasta el punto de adquirir, por ejemplo, la fama de haber «mejorado» la tragedia *Numancia destruida* de López de Ayala, bien entendido, según el gusto peculiar de sus contemporáneos, bastante diferente del nuestro.<sup>5</sup> En la presente comunicación no queda espacio para adentrarnos en este concepto de la adaptación y la «mejora según las reglas» a que se debe la poco escrupulosa manipulación dieciochesca de los textos del Siglo de Oro, que lleva a una permisividad sin duda excesiva en la práctica del arreglo teatral. Pero sí conviene aludir a ello como parte de una estética propia de la época, en tanto en cuanto se vienen privilegiando en cierto modo los contenidos. Éstos transmiten el mensaje moralizante, mientras la forma es considerada como algo variable y susceptible de ser alterado según el gusto más reciente: virtuosismo legítimamente ejercido para conseguir actualizar obras que de otro modo quedarían trasnochadas y anacrónicas.

La monumental bibliografía de Francisco Aguilar Piñal cataloga adecuadamente a Antonio Saviñón como traductor, con 36 entradas entre manuscritos e impresos. Algunos títulos más (y extrañamente, algunos menos) aparecen en la de Herrera dedicada

<sup>3</sup> Los ejemplos de traducción que aparecen en estas notas de Saviñón son sacados generalmente de tragedias, como la versión de *Antígona* de Petitot. Interesantes también las consideraciones sobre sus propias versiones de Alfieri referidas a *Sofonisba* y a *Timolón*.

<sup>4</sup> Es decir, el titulado *De la locución poética*.

<sup>5</sup> Sebold en su introducción a López de Ayala (1971: 68), comenta que la versión de Saviñón «suprime la trama amorosa para dejar a cuerpo limpio la resistencia de la ciudad (aunque bajo el aspecto literario semejante arreglo pueda empeorar la obra».

al teatro,<sup>6</sup> pero en este repertorio no todas las atribuciones parecen seguras. Las obras citadas por Aguilar Piñal nos muestran una multitud y variedad de títulos que testimonian una incansable vocación de traductor, activa en dos vertientes: traducciones del francés y del italiano. Prevalcen, con mucho, las primeras. La importancia del francés queda reflejada tanto en el número de versiones realizadas directamente como en la utilización de esta lengua como trámite para el conocimiento de autores ingleses, como William Buchan, del que Saviñón traduce *El conservador de la salud de las madres y de los niños*<sup>7</sup> de la versión de Thomas Duverne de Praille. Entran también en este apartado dramas shakespearianos como *Hamlet* o *Machbeth*, filtrados a través de las versiones «regulares» de Ducis. Todo ello, amén de reflejar la peculiar valoración de Shakespeare que fue propia de la Ilustración, está en consonancia con la preferencia por la adaptación y el *rifacimento* a la que ya hemos aludido.

Cuantitativamente menor pero muy significativo, a nuestro entender, resulta el grupo de traducciones del italiano, no sólo porque supone cierta labor de difusión, sino también porque nos descubre el gusto del traductor en su selección de lo que más le atrae de entre la literatura italiana de su tiempo. Aunque no disponemos de datos suficientes para establecer una cronología, ya que algunas traducciones son manuscritas y sólo están fechados los impresos, parece más que probable que Saviñón dominara el conocimiento del italiano ya en la época en que estuvo cursando estudios jurídicos en Sevilla (es decir, antes de 1791), ya que se le atribuye una versión de Metastasio, *Alejandro en las Indias*, transformada en comedia heroica española, que consta como representada en 1788.<sup>8</sup> Mi impresión es que su enemistad política hacia los franceses (la monografía de Guimerá Peraza afirma que en ningún momento de su vida fue afrancesado) debía contrastar vivamente con la admiración por una cultura francesa realmente abrumadora, de la que provenía el acervo ideológico ilustrado que alimentaba su liberalismo y su patriotismo. Según esta hipótesis, no parece descabellado pensar que Saviñón empezó a traducir simultáneamente de ambas lenguas, pero que esta simultaneidad se fue decantando hacia una preferencia cada vez mayor por lo italiano -y concretamente por Alfieri- a medida que se intensificaban sus sentimientos antinapoleónicos. Definió a Bonaparte como tirano sangriento, devastador de Europa, traidor, etc.,<sup>9</sup> en los mismos años en que traducía con ahínco las tragedias de libertad del poeta italiano: *Polinice*, *Virginia*, *Timoleón*, *Roma libre*...

<sup>6</sup> Nos extraña algo que Herrera Navarro atribuya a Saviñón la traducción de *Alzire ou les américains* de Voltaire, porque la edición impresa que cita es de 1820, a seis años de distancia de la muerte de Saviñón, cuyo nombre, por otra parte, no figura en la portada del ejemplar de la Biblioteca Nacional que hemos manejado.

<sup>7</sup> Se trata de la obra *Avis to mothers on the subject of their own health and of the means promoting the health, strength and the beauty of their offspring*.

<sup>8</sup> Guimerá Peraza no tiene dudas sobre la atribución a Saviñón; en el ejemplar que hemos manejado en la Biblioteca Nacional de Madrid, sin embargo, no figura su nombre en la portada.

<sup>9</sup> Véase sobre todo el relato de su participación en la asamblea de Bayona, titulado *Manifiesto al Cabildo*, publicado en apéndice al libro de Guimerá Peraza.

Pero incluso admitiendo que continuara con las traducciones del francés a lo largo de toda su vida, parece más que probable que buscara en los autores italianos un cierto contrapeso. Esto puede ser comprobado fácilmente observando la presencia de un repertorio temático bipolar, en el que se aprecia un mismo grado de atracción por ambas áreas culturales. Traduce su propia selección de la literatura fabulística francesa,<sup>10</sup> pero también traduce, ya sin seleccionar, el inmenso poema burlesco de Giovan Battista Casti *Gli animali parlanti*; y en una noticia introductoria a éste último, habla del conocimiento universal de sus *Novelle galanti* que gozan de fama europea.<sup>11</sup> Realiza versiones del teatro francés más *à la page*, amén de los ídolos Corneille y Racine; pero también ensalza y traduce a Alfieri considerándole en su novedad y admirando su arrojo al entrar en competición con los franceses, sobre todo con Voltaire: «Alfieri que no había temido luchar con Voltaire en sus tragedias de *Merope*, *Orestes*, *Brutus* y la *Muerte de César*, entró también en lid por lo que mira a *Sofonisba*». Así leemos en el manuscrito R.A.E. 346 (17) mencionado al principio, y el término *lid* sugiere competitividad y desafío. Con estas palabras Saviñón atribuye, además, al famoso trágico italiano una actitud que el propio Alfieri a lo largo de su vida siempre se cuidó de desmentir, en su afán de presentar su quehacer como algo creado absolutamente *ex novo*, sin haber leído las versiones anteriores, o bien apartándolas lo más posible de su memoria.<sup>12</sup>

2. Una cosa es lo que Alfieri pensaba de sí mismo, o al menos quería que pensasen sus lectores, y otra muy diferente cómo lo veían sus contemporáneos. Saviñón -en cuyo haber se cuenta una traducción de la *Sofonisba* de Voltaire y otra de la tragedia homónima de Alfieri, en un curioso doblete que tendremos en debida cuenta- conocía muy bien los propios *Pareri* que Alfieri publicó sobre sus tragedias, y estaba al tanto, en su amplia cultura, de todas las polémicas del tiempo sobre el muy discutido teatro alfieriano. Pero en su mente quedaba clara la actitud de réplica italiana a Voltaire deducible de la coincidencia de temas y títulos. Vale la pena insistir sobre esta opinión suya, a pesar de parecernos un tanto simplista (en efecto, creemos que algunas épocas privilegian determinados temas, sin que esto signifique forzosamente imitación o emulación entre autores). Sobre el argumento de *Sofonisba*, cuyo núcleo dramático aparece en la historia de Tito Livio,<sup>13</sup> Saviñón, en los apuntes antes mencionados, demuestra su conocimiento de casi toda la tradición trágica al respecto. Ésta empieza en Italia con la tragedia renacentista de Trissino, pieza ejemplar para el teatro europeo,

<sup>10</sup> Colección de fábulas escogidas, sacadas de varios autores franceses y traducidas en verso castellano por D. A. S.

<sup>11</sup> Saviñón parece gustar de la mordaz sátira política de este abad libertino, en una misma línea con su apreciación del *Misogallo* de Alfieri.

<sup>12</sup> Es afirmación reiterada de Alfieri, lo mismo en su *Vita* que en sus juicios o *pareri* acerca del proceso creador de sus tragedias.

<sup>13</sup> En el episodio de Livio, centrado en el libro XXX de su *Ab Urbe condita*, se inspiró, anteriormente a cualquier versión trágica, Petrarca en un conocido episodio de sus *Triumphs*, como analizo en mi estudio en prensa «Utopia contro storia nella *Sofonisba* alfieriana».

seguida muy de cerca por los franceses Mairet, Corneille y Montchrétien; de entre estas tragedias la más «regular» y trissiniana es la de Mairet, que en el siglo XVIII Voltaire admira y rehace; de Voltaire la trayectoria vuelve a Italia con la *Sofonisba* de Alfieri. Todo esto es bien conocido y comentado por el traductor.<sup>14</sup>

La figura femenina que da el título a la tragedia, una bellísima cartaginesa, hija de Asdrúbal, en todas las versiones trágicas muere para sustraerse a la esclavitud de Roma. En su historia desdichada se mezclan la política y la guerra, por ser esposa del rey de Cirta Sifax y amada por el jefe de los nómadas Masinisa, antaño enemigo y después aliado de los romanos; éstos se oponen, en definitiva, a la salvación de la protagonista, inútilmente requerida por Masinisa. La siguen considerando como hija de Asdrúbal y por ende continuadora de su acérrimo enemigo -lo que corresponde a la verdad, pues realmente el odio antirromano la caracteriza- y son al final los responsables del desenlace trágico. Pero no son los romanos quienes le dan muerte, sino su propia voluntad de libertad, que se realiza en virtud de un pacto trágico con Masinisa: en efecto, él le ha prometido que nunca será prisionera de Roma y la muerte representa el cumplimiento extremo de tal promesa.

El mensaje de libertad que transmite esta heroína no resulta del todo claro, tal vez precisamente por quedar confiado a una figura femenina. Así pues, el grado de complicidad con el amante Masinisa en la voluntad de muerte adquiere matices diferentes en las distintas versiones. Lo mismo ocurre con el amor de Masinisa por ella (ya a partir del texto de Livio considerado como una debilidad) amor que no está claramente correspondido en todas las versiones, pues tal vez se teme disminuir la honestidad de Sofonisba que podría aparecer como viuda olvidadiza de su legítimo consorte.<sup>15</sup> También hay diversidad en la forma de morir: se oscila entre suicidio con veneno (puesto que una mujer no tiene fuerza para usar la espada), y muerte requerida, a manos de Masinisa, con veneno o puñal. En el acto IV, 6 de la tragedia homónima de Voltaire, la protagonista expone estas dos posibilidades como equivalentes: *Nous n'avons qu'un recours, le fer ou le poison*. Voltaire hace morir a Sofonisba por mano de su amante. Masinisa la mata apuñalándola él mismo; naturalmente no lo presenciamos, sino que nos enteramos de ello cuando presenta su cadáver a Escipión en la escena final con efecto-sorpresa: hela aquí, la entrega al Senado romano, como ha prometido...pero muerta.

3. La tragedia de Voltaire es de 1769. Unos quince años después Alfieri concibe su *Sofonisba* en un mismo parto imaginativo («Idea») junto con la espléndida *Mirra*,

<sup>14</sup> Saviñón menciona incluso a otro oscuro predecesor de Corneille: «Montchretien poeta muy fecundo publicó una *Sofonisba* que cayó pronto en olvido como todos los misterios de sus contemporáneos. Casi al mismo tiempo Nicolás de Monteux publicó una tragedia con este título, en cinco actos, sin distinción de escenas y que fue también olvidada inmediatamente. Acaso no es indiferente el notar que estos dos autores no precedieron al gran Corneille sino el espacio de 40 años escasos».

<sup>15</sup> Para que no se enamorase de Masinisa en un flechazo, ya Trissino imaginó que había sido prometida a éste antes de su matrimonio con Sifax.

pero con menor seguridad, con muchísimas dudas y arrepentimientos. Llegará incluso a quemar la primera versión versificada, y podemos afirmar que en definitiva nunca quedó enteramente satisfecho de ella. Su severísima autocrítica -Alfieri estaba convencido de que la situación de esta *moglie di due mariti* llegaba a rozar el ridículo- publicada en el correspondiente *Parere*, muy probablemente fue conocida por Antonio Saviñón, como ya hemos apuntado. Su traducción -ya es hora de hablar de ella, aunque no dispongamos de tiempo para un análisis detallado- es realmente singular entre las restantes que emprendió de Alfieri (que son otras cuatro atribuidas con seguridad: *Polinice*, *Roma libre*, *Antígona*, *Timoleón* y una, la *Virginia*, sobre la que hay cierto desacuerdo en la atribución). Como éstas, estudiadas en parte por Parducci, la *Sofonisba* resulta sustancialmente fiel al original, pero reduciendo lo que se consideraban entonces las asperezas de Alfieri, su estilo «duro y gótico». Con pocas alteraciones del sentido (algún que otro pasaje en que parece no haber entendido el texto italiano<sup>16</sup>), tiende a una dicción más elocuente y sostenida, más neoclásica y correcta, incluso excesivamente correcta. La traducción del endecasílabo blanco italiano en largas secuencias asonantadas en los versos pares, que a menudo se prolongan a lo largo de todo un acto (i-a en el III, e-o en el IV), a veces confiere una andadura monótona a los parlamentos. Se trata de la asonancia que Eximeno alababa como innovación española,<sup>17</sup> y que en Saviñón representa tal vez una solución de compromiso con el teatro nacional en verso. Y respecto a esta relación con las formas tradicionales haría difícil de precisar, no parece imposible que la propuesta de esta versión española de la *Sofonisba* de Alfieri quisiera oponerse a otras autóctonas como la de Comella o la de Mazuelo.<sup>18</sup> Interesa asimismo destacar que el traductor parece no olvidar nunca la posibilidad de representación de la tragedia, y sus dificultades de escenificación, por lo que a veces añade acotaciones, que si bien no resultan numerosas, no son tan escasas como en el texto original.<sup>19</sup>

Todos estos rasgos son comunes a las demás traducciones, pero habíamos dicho antes que ésta era singular. Vamos a detenernos en lo que la hace diferente: unas

<sup>16</sup> Por ejemplo en I, 3, los versos 102-106 «Scipion, quel grande, il di cui core, albergo/D'amistà, di pietà, d'ogni sublime/Umano affetto, al solo amore ognora/Impenetrabil fu» traducidos por Saviñón: «Este pecho, Scipion, que ya conoces,/en quien valor y alta amistad se albergan,/que abierto a todo noble sentimiento,/de sublime virtud el fuego encierra,/al amor solo resistir sabía», de modo que Masinisa se atribuye a sí mismo en el pasado las cualidades de imperturbabilidad que en Alfieri son propias de Escipión.

<sup>17</sup> «Otra de las innovaciones útiles que hicieron los españoles en el teatro fue desterrar la rima rigurosa, cuya barbarie no podrán desconocer sino los que tengan oídos bátavos: pero tomarán un medio prudente para no ofrecer a los oídos acostumbrados al sononete pesado de la rima, adoptando la asonancia, que consiste en la semejanza de las vocales con diferentes consonantes, como por ejemplo *letra, mesa*; y aún esta asonancia solamente se halla entre el verso segundo y el cuarto de la copla, quedando los otros dos sin concertar entre sí ni con otros».

<sup>18</sup> Analizo la obra y sus implicaciones en el estudio en prensa «Tragedia como ficción de la historia a finales del siglo XVIII: el caso de *Sofonisba*».

<sup>19</sup> Por ejemplo en V, 6 al enunciar Masinisa «En vano el valor mío/intentáis refrenar, la muerte busco» se acotan estas palabras en la traducción con «haciendo esfuerzos para matarse, que contienen los soldados», aclaración inexistente en el original.

modificaciones en el V acto, añadidas al final, después de haber traducido la obra entera con una fidelidad escrupulosa. Saviñón las titula *Variantes del acto 5 ideadas por el traductor y de que se procurará dar la razón si sale a luz este trabajo*. Pero no fue así: la traducción quedó en la sombra, es decir manuscrita, de ahí que nosotros, intrigados, nos preguntemos por la razón de estas alteraciones. Nos sirve de gran ayuda, empero, la lectura de algunas observaciones del manuscrito antes mencionado; por ejemplo, queda claro el por qué las variantes aparecen en este punto conclusivo de la tragedia, pues es justamente el desenlace de Alfieri, considerado en toda su novedad,<sup>20</sup> lo que no acaba de convencer al traductor. Pero no lo llega a modificar sustancialmente, sino interviniendo en algunos detalles que aquí reseñamos. Empezaremos con el último cambio, introducido al principio de la escena 6ª y última: consiste en un discurso final de Sofonisba que la hace mucho más heroica que en la versión original, añadiendo:

¡Cruel! ¿Niegas aún a mi martirio  
este último consuelo? No, no hay duda,  
de una pasión vulgar hoy poseído  
no dejas a tu amante otro recurso  
que fuga vil, ¡ah! Mal has conocido  
a Sofonisba si pensar pudiste  
que adoptase jamás un medio indigno,  
ni menos que pudiese en las cadenas  
en pos del carro al vencedor altivo  
indigna pompa acrecentar en Roma.  
Conoce de una vez el valor mío;  
estas últimas voces y clamores  
los ruegos que mi labio ha proferido,  
medios han sido sólo, que empleaba  
para apurar del todo tus designios.  
El esfuerzo que pide mi decoro  
jamás ha dependido de tu brío;  
hija de Asdrúbal, de Sifax esposa,  
de otro impulso mayor no necesito.  
Nadie puede impedir mi propia muerte,  
ni tu empeño servil, ni Escipión mismo,  
que a vindicar mi honor basto yo sola;  
esta mano, que ves, de tal servicio  
fiel y solo instrumento, supo...

<sup>20</sup> En el folio 5r. del manuscrito antes mencionado leemos: «La idea del desenlace de Sofonisba es nueva. En efecto, es muy común ver en las tragedias de amantes, que reducidos a la desesperación, se dan muerte; mas era una empresa atrevida el presentar a una mujer que fuerza a su amante a ofrecerla él mismo un veneno y a sobrevivirla».

Es más que probable que este discurso haya sido añadido por el traductor al conocer el descontento del propio Alfieri,<sup>21</sup> que en sus reflexiones sobre la tragedia estuvo dudando si introducir o no al final una invectiva contra los romanos (invectiva que, por cierto, Voltaire puso en boca de Masinisa a punto de morir, cerrando la tragedia). Alfieri quería «mejorar» en altura trágica y este afán pudo ser interpretado por Saviñón a la luz del ejemplo del admirado modelo francés. Pero en lugar de enaltecer a Masinisa, como Voltaire, Saviñón ha preferido colocar a la heroína a la altura de los personajes masculinos, para que no quede duda de su superioridad en la «gara di grandezza» (así ha definido el gran crítico Fubini esta tragedia) que ha lugar entre estos seres superhumanos.

En cuanto a las restantes modificaciones del texto, son menores en extensión pero no menos significativas. En la tragedia original, como asimismo en la traducción, Masinisa al saber de la muerte de Sofonisba se enfrentaba con Escipión culpándole y agrediendo, pero éste le bloqueaba con un gesto generoso, al ofrecerle el pecho descubierto; en la variante correspondiente, que añade una invectiva de Masinisa, son los soldados los que impiden que éste mate a Escipión, como queda explicado en la acotación correspondiente. Asimismo, en la modalidad de la muerte de Sofonisba, Saviñón llega a disminuir, en las mencionadas variantes, la importancia del veneno con todo cuanto esto signifique de pasividad e incluso omite la observación de Sofonisba la cual, tras no lograr que su amante la apuñalase, concluía que el veneno era más apropiado a sus escasas fuerzas. En estas variantes también desaparece la complicidad de los amantes, representada por la existencia del veneno custodiado por Masinisa para, llegado el caso, ser utilizado por ambos. En efecto Sofonisba primero intenta conseguir que él la mate, y después -tras constatar la debilidad del amante que no es capaz de ello, y tras intentar en vano echarse sobre la espada de él- toma ella sola la decisión de envenenarse, a escondidas: dejará a todos frente al hecho consumado. Otra omisión notable en estas variantes: el traductor prescinde de una tercera opción de muerte que la Sofonisba de Alfieri se planteaba en el mismo acto V, a través del ayuno voluntario y la resistencia pasiva, descartando con ello un rasgo de la heroína que había inspirado unos versos entre los mejores de esta tragedia de Alfieri<sup>22</sup>, que se omiten en las variantes. Queda eliminada, también, la promesa de dejar a Masinisa la mitad del veneno, promesa que en el original la heroína no cumple, obligándole así a vivir. En este caso al traductor no le sedujo la unidad tópica de amor y muerte, unidad que en la

<sup>21</sup> Podemos leer en el manuscrito antes citado: «No estoy satisfecho (dice el mismo Alfieri en un examen que hace de su propia composición) de los medios de que me he valido para decidir a Masinisa a dar muerte a Sofonisba, pero aunque los he mudado y corregido varias veces, no he podido hallar otros mejores». Palabras que traducen libremente el siguiente párrafo del *Parere* de Alfieri: «Nel quint'atto i mezzi impiegati per trarre Massinissa ad uccidere Sofonisba, non mi soddisfanno; ma, ancorché in varie maniere li mutassi e rimutassi, non ho saputo far meglio» (*Parere*, p. 130).

<sup>22</sup> V, 5, 175 y ss.: «In questo luogo, al campo in faccia, in muto/Immobil atto, ancor tre giorni interi/Ch'io aggiunga a questo, in cui né d'acqua un sorso/Libai, vittoria a me daranno/di Roma. Vedi s'è in te pietà, cost' lasciarmi/a morte lunga, allor che breve e degna/Giurasti procacciarmela».



tragedia de Alfieri no se realizaba, pero quedaba sugerida como mito literario, si bien de modo algo torpe (en nuestra apreciación, es un detalle muy forzado y, éste sí, casi cómico, el de engañar al amante de modo tan simple<sup>23</sup>). Saviñón, pues, en estas variantes aisló y destacó mucho más la figura femenina en su firme voluntad de muerte, y para ello cambió de modo considerable la versión original, después de haberla traducido con toda la fidelidad escrupulosa que su admiración por Alfieri le imponía. Como ya hemos apuntado, pudo incluso creer que estas modificaciones no hacían más que seguir unas sugerencias marcadas por el mismo Alfieri o por lo menos derivadas de su insatisfacción por el resultado final de esta tragedia,<sup>24</sup> tan inferior a su «hermana» *Mirra* nacida en un mismo parto literario.

Pero en definitiva, esta mayor insistencia en las cualidades de dignidad, fiereza, y fortaleza de Sofonisba no hace más que empobrecer su figura y endurecerla en un molde rígido. Debemos estar de acuerdo con Alfieri en que *Sofonisba* no es ciertamente una tragedia lograda, pero no por las razones que él da; y no, desde luego, por falta de heroísmo de la protagonista. En la tragedia de Alfieri la fuerza de este personaje -no en sentido moral ni ejemplar, sino en la medida en que el lector puede amarla e implicarse en su historia- reside precisamente en su ambigüedad, en su escisión trágica entre unos roles femeninos contradictorios (hija de Asdrúbal, mujer de Sifax, amante de Masinisa) que condicionan su individualidad y la arrastran en un juego de fuerzas superior a ella, a una trampa de la que tan sólo el suicidio puede liberarla. Suicidio necesario, como siempre en Alfieri, pero sobre todo rodeado de la incomprensión, no sólo de los romanos enemigos, sino también de los seres que quieren protegerla arropándola con afecto y ofreciéndole ayuda.

En lo que podríamos llamar un exceso de celo, Saviñón -excelente traductor y alfieriano militante- después de realizar una versión impecable, quiso tal vez situar a esta heroína a mayor distancia del tono *larmoyant* que había inspirado la anterior tragedia homónima de Mazuelo (1784) infundiéndole algo de la firmeza de la que la protagonista hace alarde en la obra de Voltaire. Su admiración por Alfieri ciertamente -y añadiríamos, afortunadamente- no quedaba inmune al vendaval de gustos, ideas y acontecimientos que estaba recorriendo Europa en la época que le tocó vivir.

<sup>23</sup> Sofonisba deja al amante el cáliz sin gota de veneno observando con el típico laconismo alfieriano: «Consunto/L'ho tutto».

<sup>24</sup> «Un caldissimo amante, costretto di dare egli stesso il veleno all' amata per risparmiarle una morte più ignominiosa; il contrasto e lo sviluppo dei più alti sensi di Cartagine e di Roma; ed in fine, la sublimità dei nomi di Sofonisba, Massinissa, e Scipione; queste cose tutte parrebbero dover somministrare una tragedia di primo ordine. E, per essermi da prima sembrato così, mi sono io indotto ad intraprendere questa. Ma, o ne sia sua la colpa, o mia, o di entrambi, ella pure mi riesce, or dopo fatta, una tragedia se non di terz'ordine, almen di secondo» (Alfieri 1978: 127).

## Referencias bibliográficas

- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1981-1995. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 8 vols.
- ALFIERI, Vittorio. 1978. *Pareri sulle tragedie e altre prose critiche*. Edición de M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI, Vittorio. 1989. *Sofonisba*. Edición de L. Rossi, Asti, Casa d'Alfieri.
- ALFIERI, Vittorio. 1991. *Mirra*. Edición bilingüe de Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra.
- BARBOLANI, Cristina. 1997. «En torno a las traducciones de Alfieri en España» *I Quaderni di Gaia. Almanacco di Letteratura Comparata* VIII:11, 111-120.
- COMELLA, Luciano Francisco. (s. a.), *Sofonisba, Melodrama trágico en dos actos*. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, ms. 185-12.
- CROCE, Benedetto. 1954. «El tema de Sofonisba» en B. Croce, *Problemi di Estetica*, Bari, Laterza.
- DÉROZIER, Albert. 1978. *Quintana y el nacimiento del liberalismo en España*, Madrid, Turner.
- DI BENEDETTO, A. 1991. «Alfieri e la rivoluzione francese: alcune puntualizzazioni» en *Tra Sette e Ottocento*, Turín, Dell'Orso, 45-53.
- EXIMENO Y PUJADES, Antonio. 1796. *Del origen y reglas de la música*, Madrid (traducción de F. Gutiérrez del original italiano *Dell'origine e delle regole della musica*, Roma, Barbiellini, 1774).
- GUIMERA PERAZA, Marcos. 1978. *Antonio Saviñón, constitucionalista (1768-1814)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio. 1971. *Numancia destruida*. Edición de Russell P. Sebald, Salamanca, Anaya.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo. 1993. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- LEGOUVÉ, Gabriel. 1793. *La mort d'Abel*, París, Mérigot.
- MAZUELO, José Joaquín. 1784. *Sofonisba, Tragedia española*, Madrid, Sancha.
- PARDUCCI, Amos. 1942. «Traduzioni spagnole di tragedie alfieriane» *Annali Alfieriani* I, 31-125.
- SANTATO, G. 1988. *Alfieri e Voltaire*, Florencia, Olschki.
- TRISSINO, Gian Giorgio. 1988. *Sofonisba en La tragedia*, Milán-Nápoles, Ricciardi.
- VOLTAIRE. 1838. *Sophonisbe en Théâtre de Voltaire*, París, Pourrat, VII.