

La Celmira, de De Belloy, en la traducción de Pablo de Olavide

(1768-1770)*

María Jesús García Garrosa

En el panorama teatral español de la segunda mitad del siglo XVIII el peruano Pablo de Olavide aparece como uno de los más prolíficos dramaturgos. Once obras teatrales están asociadas a su nombre, ocho tragedias, una comedia, un drama serio y una zarzuela. Ninguna de ellas es original, salvo, quizá, *El celoso burlado*.¹ No se tome esta afirmación como un cuestionamiento de la capacidad creativa de Olavide sino, al contrario, como una primera reflexión sobre el sentido de las traducciones en un contexto de renovación teatral y sobre el modo en el que el propio Olavide participó en ella.

Desde su Lima natal, Pablo de Olavide y Jáuregui (1725-1803) había llegado a España en 1752, y, tras varios viajes y estancias en Francia e Italia, se instaló definitivamente en Madrid en 1765.² Desde entonces, además de su actividad política, la vida cultural en sus salones y la implicación directa en la reforma teatral fueron el centro de sus intereses. Su tertulia fue el marco idóneo para la difusión de los modelos del teatro francés contemporáneo que había conocido de primera mano durante su estancia en París. El momento no podía haber sido más propicio. La reforma teatral impulsada desde inicios de los años 50 en la Academia del Buen Gusto por Luzán, Montiano y Luyando y otros intelectuales contó, ya en la década de los sesenta, con el apoyo político del marqués de Grimaldi y el conde de Aranda, que promovieron el desarrollo de un teatro nacional ajustado a la preceptiva neoclásica y apropiado para divulgar las ideas centrales del reformismo ilustrado. Los modelos teatrales extranjeros eran esenciales para esta renovación que pretendía actualizar la tradición dramática nacional tanto en el plano estético como en el ideológico, lo que explica el importante

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación FFI2009-13326-Co2-01, del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, cofinanciado con fondos FEDER.

¹ Aunque esta es la única obra teatral de Olavide que viene considerándose como original, Trinidad Barrera y Piedad Bolaños apuntan a una posible fuente italiana de esta zarzuela (Barrera & Bolaños 1985: 37, nota).

² Remito al estudio sobre la traducción de *Fedra* por Pablo de Olavide, que ya figura en esta Biblioteca de Traducciones Hispanoamericanas, donde se hace una presentación sobre estos años en la vida del autor y sobre el contexto de reforma neoclásica en el que se inscriben sus traducciones (García Garrosa 2012).

papel de las traducciones en estos planes de reforma. Ya en los años 50 se realizaron algunas con esa finalidad –piénsese en las versiones de Racine, *Británico* (1752) por Juan de Trigueros, o *Atalía* (1754) por Eugenio Llaguno y Amírola– pero es la activa política traductora emprendida desde la llegada de Aranda al poder en 1766 la que marca de manera efectiva la introducción en España de los modelos, franceses en su mayoría, de la tragedia y de la comedia de corte clasicista.

Pablo de Olavide es uno de los más activos colaboradores en estos planes de reforma teatral. En Madrid realiza algunas traducciones (*Hipermenestra*, quizá *Mitrídates* y *Fedra*), destinadas a los teatros de los Reales Sitios; y cuando su nombramiento como Superintendente de las nuevas colonias que iban a crearse en Sierra Morena le lleva a Andalucía en 1767, desde su puesto de Asistente y subdelegado de comedias en Sevilla intensifica aún más su actividad en pro de la reforma teatral en todos los campos. Su tertulia sevillana del Alcázar sería nuevo centro de debate sobre el teatro francés, y en ella se imita el modelo del «genre sérieux» creado por Diderot: de allí salieron *El delincuente honrado* de Gaspar de Jovellanos y *El Precipitado*, de Cándido M^a Trigueros, así como traducciones de comedias y tragedias francesas que el Asistente promovió entre sus amigos y contertulios. Su propia tarea como traductor se intensifica en estos años, y, aun con las dudas que persisten al respecto, parece que de esa etapa sevillana data buena parte de su producción. En fin, la escuela de actores que funda en Sevilla fue otro proyecto renovador que, a través de los actores formados allí, divulgó luego en los teatros de la Corte los nuevos modos de representación que convenían a esos textos teatrales nuevos.³

Este contexto en el que durante aproximadamente una década (desde mediados de los 60 a mediados de los 70) tiene lugar la actividad teatral de Olavide, en su sentido más amplio, y su trabajo concreto como dramaturgo, explica por sí solo su dedicación a la traducción, y manifiesta su convicción de que al traductor dieciochesco le compete la tarea de introducir en su país lo mejor de otras culturas en todos los campos del saber para el aprovechamiento y progreso de la nación.

En los diez años señalados se concentra la tarea traductora de Olavide en el género dramático (más tarde llegarían las traducciones y adaptaciones narrativas), ligada a ese proyecto común de reforma teatral. Carecemos todavía de datos precisos que nos ayuden a fechar la composición de la mayoría de estas traducciones, salvo de *Hipermenestra*, vertida y representada en Madrid en 1764, junto a la zarzuela *El celoso burlado*, con ocasión de unas bodas reales, e impresa ese mismo año por Joaquín Ibarra;⁴ por ello los especialistas en la vida y la obra del peruano oscilan entre situarlas globalmente, con la excepción antes señalada, en su breve periodo madrileño, entre 1765 y 1767 (Defourneaux 1959: 78-79), o retrasar su composición hasta la estancia de Olavide en Sevilla, a partir de 1767 (Aguilar Piñal 1974: 85). La primera datación

³ Sobre la labor teatral de Pablo de Olavide en Sevilla pueden verse Aguilar Piñal (1974) y Barrera & Bolaños (1985).

⁴ Sobre el contexto en el que se realizó la traducción de *Hipermenestra*, véase Rodrigo Mancho (2002).

enmarca el grueso de las traducciones del peruano en el ámbito del círculo neoclásico e ilustrado de Aranda, con una difusión restringida a los teatros cortesanos de los Reales Sitios; la segunda acerca más esta producción al impulso reformista más personal de Olavide, y la pone en estrecha relación con la fundación de la escuela de actores sevillana, a la que los textos franceses traducidos dotarían de un repertorio como base de trabajo.

En cualquier caso, es innegable que Pablo de Olavide traduce para aportar a la dramaturgia hispana obras del teatro francés que tan bien conoce, modelos de la tragedia clásica o contemporánea, de la comedia y del nuevo «género serio», que ayuden a la renovación teatral en curso y potencien a su vez una creación original. Vierte al español la comedia de Jean-François Regnard *El jugador*, y el drama serio *El desertor* de Louis-Sébastien Mercier, pero su producción se centra en la tragedia francesa, el género que desde los años de la Academia del Buen Gusto había concitado más interés por parte de los reformadores neoclásicos. A aclimatar ese gusto francés contribuyeron las ocho tragedias francesas que tradujo: *Mitridates* y *Fedra* de Racine, *Zayda*, *Merope* y *Olimpia* de Voltaire, *Hipermenestra* y *La Lina* de Antoine-Marín Lemierre, y *La Celmira* de Pierre-Laurent Burette De Belloy. Cuando llegaron a los teatros públicos tuvieron, en general, una buena acogida, y es incuestionable su éxito editorial, pues casi todas se imprimieron varias veces (Aguilar Piñal 1991: 116-120, Ríos Carratalá 1997: 211, 217, 219, 223, 225 y 233).

En la elección de estas obras para su versión en castellano parecen conjugarse varios criterios, desde el más puro objetivo estético de trasladar al maestro de la tragedia clasicista francesa, Racine, a la admiración personal y literaria por Voltaire, sin olvidar –como también sucede con el drama *El jugador*– el deseo de dar a conocer en España la tragedia francesa más actual a través de algunos títulos destacados.

Es, sin duda, el caso de su traducción de *Zelmire*. La tragedia de De Belloy (1727-1775) se había estrenado en París en 1762 y tuvo catorce representaciones seguidas, un éxito del que dieron cuenta las reseñas críticas. A juicio de Estuardo Núñez, serían esos comentarios elogiosos leídos en los periódicos franceses los que animarían a Olavide a querer traducir una obra muy reciente que no llegó a ver representada en París.⁵ La admiración de Olavide por De Belloy fue más allá de esta traducción, y con toda probabilidad sus obras fueron leídas y comentadas en su tertulia sevillana, en especial su tragedia más famosa, *Le siège de Calais* (1765); el ejemplo del dramaturgo francés, que para componer esta tragedia recurre a la historia nacional, es aducido por uno de los contertulios del Alcázar sevillano, Jovellanos, en el prólogo a su tragedia *Pelayo* (1769) con el mismo propósito de explicar su recurso a un argumento nacional.

Le siège de Calais tardaría aún unos años en ser traducida; Luciano Francisco Comella convirtió la tragedia francesa en la comedia heroica *El sitio de Calés*, impresa

⁵ «El traductor peruano se hacía posiblemente eco de los comentarios publicados por las gacetas francesas, en donde tuvieron cabida críticas elogiosas de Diderot y Voltaire, pues él mismo no alcanzó a ver la representación de la pieza en París» (Núñez 1971: xxv).

en 1790 a raíz de su estreno en junio de ese año en el teatro de la Cruz.⁶ Algo anterior es la traducción de otra tragedia de De Belloy, *Gabrielle de Vergy* (1770), atribuida a Diego Rejón de Silva, de la que se conservan tres ediciones sin fecha (Ríos Carratalá 1997: 217-218); se estrenó en el Príncipe en enero de 1782 (Andioc & Coulon 2008: 734).

De *La Celmira* se hicieron cinco ediciones, todas en Barcelona y todas sin fecha. La primera parece ser la denominada «comedia» editada por Pablo Campins. Como «tragedia», imprimieron el texto Carlos Gibert y Tutó, con una segunda impresión corregida y enmendada, y la viuda de Piferrer; otra edición, también en impresión corregida y enmendada, carece de referencias sobre lugar e impresor (Ríos Carratalá 1997: 211-212). En ninguna de ellas figura el nombre del traductor.

La obra se estrenó en Madrid, en el teatro del Príncipe, el 4 de enero de 1771 y, emulando el éxito de París, permaneció once días seguidos en cartel, con recaudaciones significativas. Volvió a representarse tres días en febrero de ese año, y fue varias veces repuesta en las décadas siguientes (Andioc & Coulon 2008: 664). En julio de 1810 subió de nuevo a los escenarios, con María García e Isidoro Máiquez en los papeles protagonistas, como destaca una larga crítica que publicó la *Gaceta de Madrid*, sobre la que volveremos.⁷ En Sevilla se representó el 19, 29 y 30 de septiembre de 1773 (Aguilar Piñal 1974: 284), y también los teatros de otras ciudades españolas la tuvieron en cartel durante la década de los noventa.⁸

La Celmira fue la traducción de Olavide más representada, y a su éxito contribuyó sin lugar a dudas el trabajo de las actrices que interpretaron a la protagonista a lo largo de los años. El *Memorial literario* comenta en estos términos la función del Príncipe en agosto de 1785:

Esta tragedia traducida del francés de Mr. du Belloy, y representada en 1762, agrada en nuestro teatro por la maravillosa piedad de una hija para con su padre, el contraste de los afectos que resultan de las varias mutaciones de fortuna de los personajes, y propiedad de sus caracteres. Añádase a esto el esfuerzo de la representación por la actora que lo ejecuta, concurriendo igualmente los demás al agrado del público, en las frecuentes repeticiones de esta tragedia. (Septiembre 1785: 120)

La «actora» fue en 1785 María Rosario Fernández, «La Tirana», a la que Goya retrató precisamente en el papel de Celmira.⁹ Pero parece que esta apreciación puede aplicarse a otras obras del peruano. El triunfo del teatro de Olavide en los escenarios hay que

⁶ René Andioc (2001) considera que la tragedia de De Belloy no es la única fuente de la comedia heroica de Comella, por lo que no estaríamos ante una traducción en sentido pleno.

⁷ La obra se representó en el Madrid ocupado por los franceses el 27, 28 y 29 de julio y el 25 de noviembre de 1810, y el 13 de mayo de 1812 (Freire 2009: 260).

⁸ Véase Sala Valldaura (2000: 221) para las representaciones en Barcelona; para las de Valencia, véase Zabala (1982: 286).

⁹ Véase Glendinning (1992: 123, 148-149).

achacarlo en buena medida a la calidad de los actores, sobre todo las actrices, que lo representaron; los periódicos que reseñan los estrenos no dejan de recalcar el mérito de las actrices, que fueron nada menos que María Ladvenant (quien representó durante nueve días seguidos *Hipermenestra* en octubre de 1764), María Bermejo, «La Bermeja», la responsable del éxito de *Fedra* en 1785 y probablemente de la *Celmira* de 1771, y «La Tirana», que también representó *Hipermenestra* en 1780, y que fue tan alabada por su *Celmira* en 1785, como acabamos de ver.

El hecho provoca una conexión inmediata con el interés de Olavide por la formación de los actores, que le llevó a la creación de la escuela de declamación de Sevilla, en la que los actores trabajaron con las traducciones del propio Olavide y otras obras salidas de su círculo de la tertulia del Alcázar (Aguilar Piñal 1974: 91-104). De esa escuela salieron precisamente «La Bermeja» y «La Tirana»; la primera llegó a Madrid en abril de 1770 con el grupo de actores que Grimaldi reclamó al Asistente para que representaran en los teatros de los Reales Sitios obras que tenían trabajadas (Aguilar Piñal 1974: 97-101). Parece, pues, muy probable que, ya en Madrid y trabajando en los teatros públicos, fuera María Bermejo la que estrenara *La Celmira* en enero de 1771. Desde esta perspectiva, no parece arriesgado considerar que *La Celmira* fue traducida por Olavide ya en Sevilla, después de la inauguración de la Escuela, en 1768, junto con otras de sus tragedias, y como parte de esa actividad global y coordinada de reforma del teatro desde la óptica neoclásica.

La Celmira, desde luego, favorecía el trabajo de los actores, muy especialmente en la expresión de los afectos. No es difícil pensar que a Olavide le interesó más de esta obra el aspecto moral que una lectura política. El asunto de la tragedia combina el parricidio (en el intento de Azor de hacer morir a su padre, Polidoro, rey de Lesbos), con la caída del tirano, Antenor, que pretende hacerse con el poder engañando, traicionando y dando muerte al heredero Azor. Pero no es la ambición del poder o el tiranicidio, temas clásicos de la tragedia, lo que destaca en esta obra, sino la persona de Celmira y su gran virtud moral, la piedad, que le lleva a salvar a su padre de morir de hambre, como había decidido su hermano Azor, alimentándole con la leche de sus pechos. La virtud heroica de Celmira es el eje de esta tragedia, desarrollada en una trama compleja y no muy bien resuelta en la que la princesa debe enfrentarse a reiteradas disyuntivas morales en las que prevalece siempre su piedad filial, aunque ello pueda costarle la vida y le acarree el rechazo y la condena de su esposo, el príncipe troyano Ilo, que la cree culpable de un parricidio que ella no desmiente por seguir manteniendo a salvo al rey Polidoro.

Es esta virtud heroica como propuesta moral de la tragedia y su desenlace feliz, en el que aquella es reconocida, lo que sin duda llevó a Pablo de Olavide a denominar *Comedia* la que parece primera versión de su traducción, y a utilizar el verso octosílabo (propio de ese género, según determinó Luzán) para trasladar los alejandrinos franceses, en lugar del endecasílabo, que se había impuesto como metro propio de la

tragedia después de los debates de los años cincuenta en la Academia del Buen Gusto, y que el propio Olavide usó en el resto de sus traducciones trágicas.

Desde el rigor de la preceptiva, esta es la principal crítica que se le hace a *La Celmira* española en la reseña, firmada por las iniciales H. J., que se publica en dos números de la *Gaceta de Madrid* tras la reposición de la obra en 1810:

La Celmira representada en nuestras tablas es una traducción fiel de la francesa, quitándole el mérito del estilo y de la versificación. Tiene el enorme defecto de estar escrita en verso romance, y en esto se olvidó sin duda el traductor de la regla que previene que no se usen en nuestras tragedias otros versos que los endecasílabos, que son los que solo convienen a la dignidad del asunto. (6 de agosto de 1810: 975)¹⁰

También apunta el crítico del diario madrileño a problemas de composición que afectan a la estructura y al desarrollo dramáticos de la tragedia de De Belloy:

Su argumento está fundado en hechos extravagantes, suposiciones increíbles, y lances mal calculados. A cada escena podría concluirse la pieza si uno de los personajes quisiese decir lo que debe racionalmente pensar en la situación en que se encuentra. Con estas circunstancias extravagantes y romancescas el poeta apaga toda la pasión, y la ilusión se disipa enteramente. [...] Hasta ahora no he dicho más que una parte del tejido de disparates de que abunda la tragedia. Era nunca acabar el decirlos todos. Allí no hay armonía, ni gracia, ni elegancia: todo esto falta. Está escrita con alma, pero las combinaciones y enredos violentos echan a perder lo que pudiera haber de bueno en cuanto al fuego poético del autor. (957 y 975)

Esa complejidad de las situaciones y esos enredos forzados son los defectos que ya habían detectado los críticos franceses en *Zelmire*, y eran consecuencia de que los incidentes «n'avaient d'autre fondement que la volonté de l'Auteur, et qu'ils ne naissaient nécessairement ni du caractère des personnages, ni de la nature des passions qui les agitent».¹¹

La *Celmira* de Pablo de Olavide sigue produciendo esa impresión de una acción trágica que avanza casi por sí sola, sin emanar directamente ni del carácter de los

¹⁰ En cuanto al desenlace feliz de la obra de De Belloy, el reseñador también remite a la preceptiva, donde, ya desde Aristóteles, esta posibilidad es contemplada: «*La Celmira* es una tragedia, aunque el desenlace es feliz; porque un fin desgraciado no es absolutamente esencial a la catástrofe de la tragedia; y aunque los personajes virtuosos triunfen en ella definitivamente, sin embargo puede haber en el curso de la pieza bastante agitación, inquietud y compasión excitadas a la vista de los peligros que corren estos personajes, y de las penalidades que sufren. La *Atalía* de Racine, la *Alcira*, la *Merope* y *El huérfano de la China* de Voltaire, acaban todas felizmente» (*Gaceta de Madrid*, 2 Agosto 1810: 957). Tampoco en la tragedia neoclásica española son raros estos finales felices; pensemos en la *Hormesinda* de Nicolás Fernández de Moratín o *La muerte de Muzuza* de Jovellanos.

¹¹ «Jugements et anecdotes sur *Zelmire*» en *Chef-d'œuvres dramatiques de De Belloy*, París, 1791, II, XXXI-XXXII.

personajes ni de sus pasiones, a pesar de algunos cambios introducidos en el texto original. Olavide traslada el texto de la primera edición de *Zelmire*, la de 1762, que tuvo cambios notables en versiones posteriores.¹² En lo que afecta a la estructura dramática, el cotejo de esta edición y la traducción de Olavide muestra supresiones de versos en distintos momentos a lo largo de los cuatro primeros actos de la obra, que no afectan ni a la estructura ni al contenido del texto, así como algunas adiciones de versos propios, que tampoco lo alteran sustancialmente. Más significativa es la intervención en el último acto, que queda muy reducido con respecto al original porque ha desaparecido prácticamente todo el texto francés desde la mitad de la escena tercera a la mitad de la quinta.¹³

La mano del traductor se deja ver también en modificaciones más sutiles, pero que revelan una clara intención de acentuar la lectura moral de la obra y, sobre todo, de reforzar el carácter heroico de Celmira, y por tanto de acercar más la composición hacia el modelo de tragedia heroica, aquella cuya finalidad es más la «admiración» que la «catarsis». Las diversas técnicas amplificadoras que usa Olavide logran que se tenga la impresión de una Celmira que llena aún más la escena, que tiene más ocasión de mostrar sus virtudes, su sensibilidad, su piedad, su heroísmo, su capacidad de sacrificio ante las disyuntivas que los acontecimientos le presentan. Todas esas virtudes que han de provocar la admiración en la que recae el efecto moral de la representación.

Para lograr este efecto le basta a Olavide en ocasiones con añadir unas palabras: el ejemplo clave es el de la recurrencia en el texto español de la palabra «piedad», o de las confesiones «del respeto y del amor / que a nuestros padres debemos» (I: 379),¹⁴ con una insistencia en el respeto a la figura paterna y en el amor filial: «Celmira es, hijo querido, / un milagroso portento, / honor de la humanidad, / y del amor el esmero» (IV: 412).¹⁵ Otras veces los añadidos o ampliaciones son de más enjundia, como el diálogo entre Ramnes y Celmira en el que el general de la armada de Lesbos alarga dramáticamente el conflicto moral de la protagonista, que debe elegir entre revelar el paradero de su padre Polidoro para evitar la destrucción de las naves troyanas de su

¹² Mi estudio se basa por ello en esta primera versión, *Zelmire, tragédie en cinq actes*, París, Duchesne, 1762, que lleva aprobación y licencia de impresión de enero de ese año. Citaré por esta edición, indicando número de acto y de escena.

¹³ La parte suprimida por Olavide contiene principalmente la justificación de Antenor para matar a Polidoro y Celmira, a los que presenta ante el pueblo como asesinos de Azor, y las quejas de aquéllos, que insisten en su inocencia y maldicen al tirano. Tampoco traduce Olavide en la última escena unos versos de Ramnes explicando por qué decidió no secundar a Antenor en su proyecto de matar a Polidoro y dirigió su puñal contra el propio tirano. El relato le debió de parecer largo al traductor, sobre todo porque diluye el impacto trágico del final de la obra.

¹⁴ Cito *La Celmira* por la edición de Estuardo Núñez, en *Obras dramáticas desconocidas* de Pablo de Olavide (Núñez 1971), que reproduce la que parece ser la primera edición: *La Celmira. Comedia en cinco actos. Traducida del francés al castellano*. Barcelona. Por Pablo Campins, Impresor, Calle de Amargós, s.a. Puesto que el texto carece de división escénica, indicaré el acto y el número de página de la edición citada, que es la que el lector tiene como referencia de este trabajo en la Biblioteca de Traducciones Hispanoamericanas. Salvo indicación contraria, respeto en cada cita la acentuación y puntuación del editor moderno.

¹⁵ «Elle? Elle en est, mon fils, le prodige et l'honneur [de la nature]!» (IV, 9).

esposo Ilo, o salvar éstas sacrificando a su padre. Las ocho réplicas de los personajes en el texto de De Belloy (IV, 3) dan lugar a dieciocho en la versión que ofrece Olavide, con lo que logra prolongar la tensión que sufre Celmira y acentuar la intensidad dramática de toda la escena (IV: 418-421). En fin, también es muy efectivo ampliar el texto desde otro flanco: acentuando la supuesta villanía y deshonor de Celmira cuando Ilo la cree culpable de parricidio para que así resalten más su virtud y su piedad filial, cuando al fin se revela su noble conducta y los motivos que la guiaron (III: 407).

También tiene tendencia Olavide a terminar los actos con un reforzamiento de los planteamientos morales del original, algo que se da desde el final del acto primero; pero propongo el final del acto IV, que muestra esta técnica de alargamiento tan propia de Olavide en esta obra que sirve para dar un mayor lucimiento a la protagonista: los tres versos y medio de De Belloy que muestran la desesperación de Celmira cuando ve a los soldados llevarse preso a su padre («C'en est donc fait? / Je succombe à mes maux, ainsi qu'à mon forfait; / Il est involontaire, et son fardeau m'accable! / Quels sont donc les tourments d'un cœur vraiment coupable!» (IV, 6) se convierten en estos diez en el texto español:

Padre para tantas ansias
ya me faltan los alientos.
Santo Dios ya se lo llevan,¹⁶
y toda la culpa tengo:
de un delito involuntario
me abrumba el enorme peso.
¡Dioses! Si estando inocente
tantas angustias padezco,
de un corazón que es culpado
¿cuáles serán los tormentos? (IV: 428)

La técnica ampliadora del traductor peruano sirve también para acentuar la emotividad de una situación o una escena, como el momento en el que un soldado relata la muerte de Azor (II: 390), o al inicio del último acto, en una larga tirada de Ilo, cuyos cuatro versos finales dan lugar en español a diecinueve en el momento en que cree que su esposa va a morir a manos de Antenor (V, 1 > V: 429-430).

Desde el punto de vista estilístico, en una traducción hecha en verso se imponen siempre cambios debidos al necesario ajuste métrico. Con la versión en 1713 de *Cinna* de Corneille por Francisco Pizarro Piccolomini, que marca el inicio de las traducciones de tragedias francesas en el siglo XVIII, empezó una tendencia que seguirán en adelante todos los traductores de alejandrinos franceses: la amplificación y el alargamiento, puesto que el endecasílabo español no logra reproducir con exactitud la

¹⁶ Corrijo un error evidente del editor moderno, que transcribe: «Padre para tantas ansias / ya me faltan los afectos? / Santo Dios ya se los llevan».

medida del verso francés (Mérimée 1983: 236). Pablo de Olavide es un claro exponente de esta tendencia; buena prueba de ello es su traducción de *Fedra*, cuyo rasgo estilístico más marcado es precisamente la *amplificatio* (García Garrosa 2012). La obra de Racine, traducida en endecasílabos, muestra que Olavide tiende a ampliar el texto de partida en algunos casos por necesidades métricas (haciendo de un verso o un pareado francés dos o tres versos españoles, respectivamente), en otras por adición de palabras para completar versos, y, más frecuentemente, por la composición de versos propios que completan, matizan o alargan el texto original.

Este mismo rasgo de escritura se aprecia en la traducción de *Zelmire*, aunque usando esta vez el romance, de modo que, como norma, un alejandrino francés dará lugar a dos octosílabos. Dentro de esta pauta de ajuste métrico, hay que destacar en *La Celmira* momentos de traducción muy equilibrada, muy fiel, que, al respetar la medida del verso, consigue respetar también el contenido y aun el tono del original. Pero no logra sustraerse Olavide a su tendencia a la amplificación retórica, de modo que es muy frecuente que un verso francés pase a tres en español («Ah! du crime en ses traits qui pourrait voir l’empreinte?» (III, 5) > «¿Quién viendo tanta dulzura, / y tanta gracia en su aspecto / puede creer tantos delitos?»; III: 408), o que un pareado de De Belloy se alargue hasta seis versos («Tu caches ta terreur sous les traits de l’audace: / Je vois ton front pâlir, lorsque ton œil menace» (IV, 5) > «¿Tú pretendes ocultar / el temor que hay en tu pecho / afectando esa osadía? / Pero traidor yo te veo / poner pálido el semblante / a pesar de ese aire fiero»; IV: 424).

La concisión de De Belloy, parco en adjetivos y en ocasiones oscuro, contrasta con la pluma de Olavide, más colorista, más ornamental, y con esa propensión ya verificada en otras traducciones dramáticas al exceso de adjetivación. Véanse estos ejemplos:

[Ilo, mirando el mausoleo donde está escondido Polidoro]: J’ai vu ses yeux souvent s’y tourner avec crainte. / [...] Peut-être qu’un complice... / [...] Quel plaisir d’immoler un traître sur ta cendre! (III, 7) > Yo observé sus tristes ojos, / que siempre vagos e inquietos / lo veían muchas veces / como con ansia y recelo. / [...] Quizá algún cómplice oculto: / [...] ¡Qué placer sería el mío / si a un traidor bárbaro y ciego / sobre su misma ceniza / sacrificara cruento! (III: 410)

O long enchaînement des plus lâches noirceurs, (IV, 5) > Qué larga horrible cadena / de crueles feroces hechos (IV, 425)

Non, rien n’épuisera sa fertile imposture: (v, 2) > ¡De modo que no se agota / tu astuto fértil ingenio / en inventar artificios! (v, 431)

Hay que señalar, con todo, que Olavide abusa menos de este rasgo de estilo en *La Celmira* que en la citada traducción de *Fedra*, y que, en ocasiones, la adición de adjetivos da fuerza a la expresión, como en estos versos: «Pretenderéis aplacar / a los

Númenes eternos; / pero hay delitos tan sumos / tan bárbaros, tan horrendos, / que exceden a la clemencia» (II: 396), que traducen «Vous y venez des Dieux conjurer la vengeance; / Mais il est des forfaits qui passent leur clémence» (II, 6).

Al crítico que tan atinados juicios emitió sobre *La Celmira* en la *Gaceta de Madrid* cuarenta años después de la traducción de la obra, le parecía que «el estilo es malísimo, pobre, común» (6 de agosto de 1810: 975). Es la opinión casi generalizada de quienes comentan las traducciones dramáticas de Olavide, cuyo estilo ha sido calificado de prosaico, ampuloso, frío, mediocre.¹⁷ Pero si en *Fedra*, a pesar del excesivo apego al original, el traductor lograba en ocasiones «sacar del texto raciniano toda la fuerza poética de la trágica pasión amorosa» (García Garrosa 2012: 8), en *La Celmira*, con mayores libertades en la versión, no hay lugar para esos destellos de acierto y brillantez; claro que De Belloy no es Racine. Otra cosa es el ritmo que Olavide le imprime a esta versión, con el uso del octosílabo que da un aire de ligereza que puede parecer muy poco propia de la tragedia pero que se aviene bien con la orientación que Olavide quiere darle a su *Celmira*.

Si en otras tragedias (*Hipermenestra*, *Zayda*, *Olimpia* y *Nicandro*) Pablo de Olavide propone como lección moral «el cuestionamiento de la autoridad paterna (o materna), encarnación del fanatismo –bien sea político o religioso–» (Barrera & Bolaños 1985: 42),¹⁸ que tan bien sirve a los objetivos morales del reformismo ilustrado, con la elección de la obra de De Belloy opta por servir a esos mismos fines con la propuesta de un modelo de conducta heroica que asocia también el plano político y el social. En la piedad filial que encarna, *Celmira* une el respeto al padre y la razón de estado, al salvar al rey justo y oponerse tanto al parricidio a que la invita su hermano Azor como a la ambición de poder tiránico que representa Antenor. *Celmira* es princesa de Lesbos, pero es una mujer sensible («La dulce naturaleza / me dio un corazón muy tierno; / y contra él, de las desgracias / se reúne todo el peso»; II: 393) cuya virtud no está muy lejos de la que muestran tantos personajes ordinarios del teatro sentimental, tantos buenos hijos, buenas esposas, buenos padres, propuestos como modelos con la misma intención moral. No me caben dudas de que esa fue la razón del éxito continuado de esta *Celmira* en los escenarios españoles: la elección del modo de transmitir la lección moral. Olavide prefirió la admiración heroica a la catarsis trágica, y acercó el ejemplo moral de una legendaria princesa de Lesbos a un público de burgueses y plebeyos más proclive a emocionarse con «un sublime rasgo de amor filial» que a sentir terror y compasión por la muerte de un tirano.¹⁹

¹⁷ Son valoraciones sobre *Fedra* que pueden consultarse en García Garrosa (2012: 7-8).

¹⁸ También Rodrigo Mancho subraya esta lectura moral de condena del fanatismo en la traducción olavideana de *Hipermenestra* (2002: 336).

¹⁹ *Un sublime rasgo de amor filial* es el título de la traducción del drama de Fenouillot de Falbaire *L'honnête criminel*, estrenada en 1805; pero el público español estaba muy acostumbrado a estos «rasgos» que podían leer en la prensa periódica y las misceláneas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1974. *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1991. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, VI, 115-126.
- ANDIOC, René. 2001. «*El sitio de Calés*, de Comella, ¿es traducción?» en *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 37-46.
- ANDIOC, René & Mireille COULON. 2008. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- BARRERA, Trinidad & Piedad BOLAÑOS. 1985. «La labor teatral en Sevilla del peruano Pablo de Olavide» en *Andalucía y América en el siglo XVIII*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos-CSIC, II, 23-56.
- DEFORNEAUX, Marcelin. 1959. *Pablo de Olavide ou «l'Afrancesado» (1725-1803)*, París, PUF.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María. 2009. *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús. 2012. «*Fedra* de Jean Racine, en la traducción de Pablo de Olavide (1765-1766)», en <<http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=45578>>.
- GLENDINNING, Nigel. 1992. *Goya. La década de los Caprichos. Retratos 1792-1804*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- MERIMEE, Paul. 1983. *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIè siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail.
- NÚÑEZ, Estuardo. 1971. «Estudio preliminar» en Pablo de Olavide, *Obras dramáticas desconocidas*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, IX-XXXIII.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. 1997. «Catálogo de traducciones de tragedias francesas» en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 205-234.
- RODRIGO MANCHO, Ricardo. 2002. «La tragedia *Hipermenestra* de Lemierre, traducida por Pablo de Olavide en 1764», *Cuadernos de Filología*, Anejo L, *Homenaje a Luis Quirante*, I, 325-337.
- SALA VALDAURA, Josep Maria. 2000. *El teatro en Barcelona entre la Ilustración y el Romanticismo*, Lleida, Milenio.
- ZABALA, Arturo. 1982. *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.