

LA LABOR TEATRAL EN SEVILLA DEL PERUANO PABLO DE OLAVIDE

por

TRINIDAD BARRERA Y PIEDAD BOLAÑOS

La literaturas española y peruana se disputan la figura literaria de uno de los más eminentes cerebros del siglo XVIII: D. Pablo de Olavide y Jáuregui (1725-1803), viajero «ilustrado», pensador incansable, amigo y contertulio de las grandes personalidades del momento: Voltaire, Sedaine, Marivaux, Diderot, Jovellanos, Moratín, etc. Ejemplo vivo de su siglo, donde la cultura viste traje seglar. Su labor en los círculos económicos y políticos de España —e incluso Francia— es insoslayable, pero no menos lo fue en el ambiente cultural de la época. Si la obra creativa propia no le tentó de forma especial, su labor traductora y, por ende, divulgativa fue quizás tan señera como lo hubiere sido la personal. Traducción y creación son tareas gemelas, ya que como dice Octavio Paz «en lenguas distintas los hombres dicen siempre las mismas cosas...; la traducción respondía con el ideal de una inteligibilidad universal a la diversidad de las lenguas. Así, la traducción no sólo era una prueba suplementaria sino una garantía de la unidad del espíritu».¹ Toda traducción, sigue argumentando Paz, implica una transformación del original «Esa transformación no es ni puede ser sino literaria porque todas las traducciones son

¹ «Literatura y literalidad», en *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1975, 2.^a edic., pág. 57.

operaciones que se sirven de los dos modos de expresión a que, según R. Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: la metonimia y la metáfora. El texto jamás reaparece en la otra lengua; no obstante, está presente siempre porque la traducción, sin decirlo lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce: metonimia o metáfora». ² La categoría literaria y artística de las obras teatrales que analizamos estarán, desde esta óptica, justificadas; pero aún hay otro motivo en la elección: estas seis piezas, originales de autores franceses, fueron puestas en escena en Sevilla, durante el período que va desde 1772, fecha de representación de *La Lina*, a 1777, en que se puso en escena *Casandro y Olimpia*.

Nuestro hombre nace en Lima (1725) y muere en tierras andaluzas (Baeza, 1803). Su camino fue inverso al que un siglo antes hiciera otro peruano, Juan del Valle Caviedes, Al flujo constante que durante los siglos XVI y XVII remolca talentos a los virreinos americanos, sucede en el siglo XVIII el reflujo. Circunstancias muy distintas originan este movimiento pendular, ese ir y venir constante que caracterizan los siglos virreinales. Si la búsqueda de fortuna y posición fueron las causas primordiales de los viajeros del siglo XVI y XVII, durante el XVIII, la burguesía criolla —de la que saldrán años más tarde los cerebros y próceres de la emancipación— envía a sus hijos a estudiar a España y Europa; los ricos criollos viajan por Europa y regresarán con cargamentos de libros prohibidos. Todo esto ocurre mayormente en las postrimerías del siglo XVIII. Pero no fue ese el caso de Olavide, la primera etapa de su vida, en Lima, concluye en 1749 de forma harto involuntaria que eruditos, de la talla de Defourneaux, han exhumado prolijamente: ³ turbios asuntos relacionados con débitos de su padre —dado por desaparecido a raíz del terremoto de 1746— y el manejo que de dicha hacienda hiciera Olavide, le obligan a poner tierra por medio. En junio de 1752 pisaría tierras gaditanas y nunca más regresaría a su lugar de origen.

² *Ibidem*, pág. 60.

³ Vid. el concienzudo estudio de Marcelin Defourneaux: *Pablo de Olavide ou L'Afrancesado (1725-1823)*, París, Presses Universitaires, 1959.

LA ETAPA PERUANA DE OLAVIDE Y EL AMBIENTE
TEATRAL DEL MOMENTO

La sociedad peruana de la primera mitad del siglo no podemos decir que fuese ejemplar. De su venalidad, corrupción e indisciplina nos han dado cumplidas muestras las *Noticias secretas* de Jorge Juan y Antonio de Ulloa. A excepción de la labor jesuítica, el caos afectaba a todos los estamentos de la pirámide: «del rey —virrey, en este caso— abajo, ninguno». Indiscutiblemente el sólido edificio de la monarquía española en Indias se resquebraja sin remedio y los ancestrales antagonismos entre chapetones o gachupines y criollos siguen persistiendo, acaso recrudescidos, lo cual no era óbice para que abundaran los matrimonios mixtos, guiados por intereses económicos, en unos, o de escala social, en otros. Precisamente nuestro autor es fruto de uno de ellos. Según datos tomados de Defourneaux, Pablo de Olavide llevaba sus venas sangre azul por línea materna: su quinto abuelo Luis Castillo Velasco había contraído nupcias con Claridiana Corbera, oriunda de Baeza —curiosamente el lugar donde terminó sus días Olavide—. Su abuelo materno, Antonio de Jáuregui, aunque de ascendencia vasca, había nacido en Sevilla.

Si bien no tenemos testimonios ciertos que nos aseguren una labor del peruano en pro de la cultura, similar a la que realizaría años después en Madrid y Sevilla, sí que al menos podemos dar fe de su precocidad intelectual. Admitido antes de los diez años en el Real Colegio de San Martín, a cargo de los jesuitas, en 1740 obtendría los grados de licenciado y doctor en Teología, y en 1741 y 42 la licenciatura y doctorado en Derecho canónico y civil. A los diecisiete años ya ocupaba una cátedra en la Universidad de San Marcos. Puesto que la corrupción también había llegado a la Universidad, no sin cierta ironía se pregunta Defourneaux si la precocidad de Olavide se debe a talento o influencia. Pero su posterior prolijidad intelectual no hace sospechosa de entrada tan meteórica carrera.

Durante los años de estudios de Olavide, el polígrafo y humanista D. Pedro de Peralta y Barnuevo se hallaba en el apogeo de su

gloria, el autor de *Lima fundada*, muerto en 1743, fue, para de la Riva-Agüero, el primer afrancesado y no es extraño que su obra, sobre todo en el campo teatral, sirviese de ejemplo al joven Olavide, cuya tarea, ya en España, fue similar a la que realizara Peralta en su tierra: la adaptación del teatro francés en una época dominada aún por el barroco. Peralta fue un adelantado respecto a sus contemporáneos, peruanos y españoles, por su conocimiento y estima del teatro galo, que data ya de 1711. Esta faceta se dejó ver, por un lado, con la adaptación de *La Rodoguna* de Corneille, considerada por Lohmann Villena como «la pieza dramática de mayor entidad que brotara de su pluma». ⁴ Al parecer fue preparada para su representación en un cumpleaños de Felipe V (1719), pero desgraciadamente no tenemos noticias de su estreno. Peralta, cuya obra se orientó por la línea de la zarzuela grande, con deslumbrante música y aparatosa escenografía; arregló dicha versión como una ópera «añadiéndola pasajes cantables, personajes (como el gracioso) de que carece el original y sutilezas y discreteos muy gongorinos». ⁵ A esta obra habría que añadir dos *Fines de fiesta*, uno fue una libre adaptación de un intermedio de *Las mujeres sabias* de Molière, que acompañó la representación en Palacio (1720) de *Afectos vencen finezas*; y el otro, anterior, cuyo estreno en Palacio data de 1711, estuvo inspirado también en una obra de Molière: el tercer intermedio de *El enfermo imaginario*.

El auge del teatro en Lima, durante esta centuria, responde prácticamente al período virreinal del Marqués de Castell dos Rius (1707-1710): «Su presencia en Lima marca y señala un período completo, un ciclo definido dentro del desarrollo del arte dramático en la capital del Perú». ⁶ La indigencia teatral de fines del siglo XVII y principios del XVIII es superada con su presencia y actividad. El terremoto de Lima de 1687 había acentuado la crisis: las representaciones disminuyeron, cundieron las prohibiciones, censuras oficiales a textos y representaciones, así como el servilismo impuesto a poetas y dramaturgos.

4 Lohmann Villena, Guillermo: *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, Madrid, E.E.H.A., 1945, pág. 374.

5 *Ibidem*, pág. 374.

6 *Ibidem*, pág. 322.

A la muerte de Carlos II (1700), el conde de la Monclova ordena la suspensión de las actividades teatrales, en señal de luto, que se reanudarían con la fiesta palatina, en honor al cumpleaños de Felipe V, el 19 de diciembre de 1701. En dicha fiesta se cantó el drama lírico en un acto de Calderón, *La púrpura de la rosa*. Sin embargo, la endemia teatral persistía y habremos de llegar a 1707 para que, bajo el mecenazgo de Castell dos Rius, se conociese la etapa más brillante del período barroco en el virreinato peruano. La multifacética labor del nuevo virrey como patrocinador, mecenas, autor teatral, etc. centralizó en Lima su influencia al convertir el Palacio virreinal en uno de los ejes de la vida cultural y artística, donde instalaría su célebre *Academia Palatina*⁷ cuyas actas, *Flor de Academias*, nos ofrecen datos muy valiosos sobre la vida teatral de los años 1709 y 1710. El propio virrey compuso loa y zarzuela, *El mejor escudo de Perseo* (1708) de la cual nos dice Lohmann Villena: «Los episodios cantados de esta comedia mitológica, que se reduce a un cortesano y adulador elogio de Felipe V, debieron de inspirarse en los recientes modelos italianos y franceses, de que era buen conocedor el Marqués de Castell dos Rius, en razón de su asistencia a la Corte de Versalles». ⁸ Con lo cual no es de extrañar que los aires nuevos que el propio Peralta, asistente habitual a la Academia, insufló al teatro limeño, estuviesen inspirados en las nuevas orientaciones que Castell dos Rius, con su liderazgo estimulara.

Pero no terminan aquí los datos que apuntan hacia un ambiente propicio a las futuras inclinaciones de Olavide, ya que entre los concurrentes a su Academia y colaboradores del virrey, se encontraba el limeño Pedro José Bermúdez de la Torre del que merece destacarse «el influjo, cribado con tino y mesura, de los más exquisitos modelos franceses, ora en el género preceptivo como Boileau, ora en el privativamente dramático, como Racine y Corneille». ⁹

7 En la comunicación que presenté en las III Jornadas de Andalucía y América, 1983: *La primera parte del Parnaso Antártico de Diego Mexía de Fernangil*, me ocupé del tema de las Academias peruanas.

8 Lohmann Villena, G.: op. cit., pág. 325.

9 *Ibidem*, pág. 355.

Precisamente el nacimiento de Olavide coincide con otro de los períodos de gran auge teatral. En 1724 ocupa el virreinato el Marqués de Castelfuerte, con el que se abre un resurgir evidente ya en los festejos organizados en febrero de 1725. La comedia *Amar es saber vencer* del dramaturgo español Antonio de Zamora fue el número clave del festejo, que se acompañó con otras piezas menores: una loa de Peralta, un sainete (*El amor duende*) de Jerónimo de Monforte y Vera y un fin de fiesta, «Introducción al sarao de los Planetas» del andaluz radicado en el virreinato Jerónimo Fernández de Castro y Bocángel (nacido en el Puerto de Santa María en 1689). Durante el mandato de Castelfuerte ocurrió el injusto ajusticiamiento de D. José de Antequera (1731) que tanto revuelo causó en su momento, dando lugar a unas manifestaciones teatrales de carácter rebelde y satírico, línea propicia de la literatura peruana desde sus más remotos orígenes cuando se protestaba, a través de los pasquines, de las actuaciones de Pizarro y sus tropas. En este sentido merece señalarse el famoso *Entremés de Juancho y Chepe*, de clara crítica a la actitud de Castelfuerte, lo que evidencia «la significación que tiene el hecho de que en aquellos años —de tan resignada sumisión al poder absolutista de los reyes de España— alguien se atreviera a criticar, y en un lenguaje poco académico la decisión de Castelfuerte». ¹⁰ Si lo hemos citado aquí es como una pequeña prueba del espíritu que se respiraba en la Lima que le tocó vivir al que con los años sería voluntaria o involuntariamente rebelde.

A todo este panorama del teatro criollo debemos añadir la ya larga tradición del teatro colegial, por parte de los jesuitas, bien en su modalidad de *Decurias* —piezas cortas dedicadas a ejercitar a los jóvenes discípulos— bien en orientaciones de más altos vuelos destinadas a su representación en los actos públicos o en las fiestas de los Colegios de la Compañía. Y es casi seguro que Olavide, alumno del Real Colegio de San Martín (jesuita), participara en estos festejos durante sus años colegiales.

La gloria universitaria del precoz Olavide corrió pareja a su ascensión en la jerarquía oficial. A finales de 1745 recibe la plaza

¹⁰ Suárez Rabillo, Carlos Miguel: *El teatro barroco hispanoamericano*, tomo II, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, págs. 275-76.

de Consejero de la Audiencia y su nombre figura, a partir de entonces, como auditor de los actos públicos celebrados por la Audiencia. En 1746 Lima conoció un nuevo sismo que dejó la ciudad en ruinas. Gobernaba a la sazón el virrey Manso de Velasco. Ante la catástrofe, corrieron las explicaciones más peregrinas y esotéricas, pero Olavide se puso al lado de la explicación racional y conservó la necesaria calma para actuar diligentemente en medio del suceso. El virrey le designa como uno de los comisarios encargados de dirigir la reconstrucción de la ciudad. Y a partir de aquí comienza a tejerse la leyenda, propiciada por Diderot, amigo del peruano, de que Olavide invirtió unos fondos sin dueños (y destinados a otro menester) para la reedificación de un teatro del que carecía Lima,¹¹ ya que el antiguo local de la calle de las Comedias viejas había quedado arrasado. No existen documentos que prueben su intervención en la reconstrucción del Coliseo¹² que, finalmente, abrió sus puertas al público el mismo año en que Olavide inició su destierro: 1749. Contaba veinticuatro años de edad cuando partió de Lima rumbo a España, requerido por el Consejo de Indias, a la que llegaría en 1752. En estas extrañas circunstancias se cierra la etapa limeña del escritor peruano.

PERÍODO SEVILLANO

Una vez conocido el ambiente cultural y teatral del que Olavide se nutre en su tierra natal, es obligado adentrarse, en este momento, en esa corriente de pensamiento que inunda la sociedad española y más en concreto la sevillana, por ser la ciudad en la que

11 Núñez, Estuardo en su libro *El nuevo Olavide*, Lima, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1970, opina, con el apoyo de Lavalle, que Olavide debió tener alguna intervención en la reconstrucción del Coliseo de Teatro de Lima, a pesar de las opiniones en contra de Defourneaux y Lohmann Villena. Sin embargo, no ofrece ningún dato o documento que lo corrobore.

12 Aunque la palabra *Coliseo* podía utilizarse genéricamente para referirse a cualquier local de teatro (así aparece en el Diccionario de la Real Academia Española), no deja de llamar la atención que el teatro que Olavide construyó en Sevilla, unos veinte años después, llevase el mismo nombre que el reconstruido en Lima después del seísmo: *Teatro del Coliseo*, de otra manera dicho nombre resultaría redundante.

pasa nuestro personaje parte de su vida. Nos referimos al período de la Ilustración.

Nuestro estudio se centra en el reinado de Carlos III (1759-1788) período que, por un concepto erróneo, se ha considerado como favorable a la vida teatral. Sin embargo debemos recordar que tiene lugar, por estos años, la prohibición tajante para representar los Autos Sacramentales y la renovación de la ya existente sobre las comedias de santos y de magia.¹³ Según Ester Torres, «se trata en verdad, de un reinado indiferente hacia el teatro, verdadero compás de espera entre el francamente enemigo de Fernando VI, y el claramente favorable que resultará, por el contrario, el de Carlos IV». ¹⁴ Opinión que, como es obvio, no se pretende discutir, pero para el estudio que realizamos acerca de la figura de Olavide, sea acertada sostener, —aún cuando de forma restringida y local—, ya que la ciudad de Sevilla disfrutó, por esos años, de un gran momento de esplendor teatral.

Parece factible demostrar que este rey no tenía más que una *buena voluntad* hacia las representaciones teatrales, en las que se considera profano, por lo que se dejará llevar por consejeros a los que cree entendidos en la materia. Las causas o motivos por las que defendieron el arte escénico «estos consejeros» se cifraban —según Domínguez Ortiz—, en un doble plano: «Defensa de las regalías contra los eclesiásticos que trataban de prohibir una actividad pública, y convencimiento del valor educativo del teatro». ¹⁵

En la mente de todos se encuentran los nombres de esos consejeros: el Conde de Aranda y Campomanes, personajes portadores de los principios de la Ilustración que para nuestro cometido creemos oportuno traer a colación:

«Al pueblo deben facilitársele divisiones cultas y educativas. El espectáculo educador por excelencia es el teatro. Es por lo tanto, misión de buen gobierno fomentar un teatro que sea espejo de moralidad, escuela de ciudadanía...». ¹⁶

13 Vid. Esquer Torres, Ramón: *Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el S. XVIII*. en: *Segismundo*. Madrid (1965), págs. 187-226.

14 *Ibíd.*, pág. 204.

15 *Sociedad y Estado en el S. XVIII español*, Barcelona, Ariel, 1981, pág. 484.

16 *Historia social y económica de España y América*. Dirigida por Jaime Vicens Vives. Barcelona, ed. Vicens Vives, tomo IV, 1971 (2.ª edic.), pág. 316.

Y si con estas frases se pone en evidencia el espíritu que reinaba, no menos significativas son las que nacieron de la pluma de uno de estos consejeros:

«...En ninguna parte están expuestos los hombres menos que en los públicos espectáculos; especialmente en el presente tiempo, en que el gobierno ha puesto reglas de Policía exactas, y las hace observar con una puntualidad que no ha sido común.

«Es inútil el tratar de lo lícito o ilícito de las comedias porque todo esto pertenece al Magistrado político, el cual debe mirarlas como un medio de influir sanos principios al pueblo, decencia en las costumbres, y corrección de las ridículas modas y afectaciones que envilecen los ánimos o depravan las ideas. En este sentido, las comedias, tragedias y toda especie de dramas son utilísimas, pues el Gobierno, por boca de autores, influye en los espectadores aquella enseñanza con capa de diversión y con gusto de los mismos oyentes, que en otra forma les sería difícil.

«Estas diversiones públicas, por otro lado, son tan precisas en los Pueblos como el surtimiento de los abastos, y la habilidad del Gobierno está en sacar de ellas buen partido, instruyendo y divirtiendo a un tiempo, y eso no se logra con las groseras comedias que ahora se representan con licencia del Vicario, ni en los entremeses en que el Alcalde suele salir apaleado, o la hija se burla de las amonestaciones de su padre anciano». ¹⁷

Conocida la amistad que, una vez instalado Olavide en Madrid, nace entre Campomanes, Conde de Aranda y nuestro perso-

¹⁷ Estas declaraciones vienen siendo adjudicadas indistintamente a ambos personajes. En el artículo de Ramón Esquer Torres *Las prohibiciones de comedias...*, artículo citado, estas declaraciones se le adjudican al Conde de Aranda «hacia 1766». Según el autor del citado artículo, su fuente es el A.H.N., Consejos, legajo 568, fols. 26-32. Angel González Palencia, en su artículo *Ideas de Campomanes acerca del teatro*, en: *Entre dos siglos*, Madrid, C.S.I.C., 1943, págs. 79-101, las considera como de Campomanes. Proviene de un informe que tuvo que redactar con motivo del intento de representación de un intermedio italiano *La serva padrona*. Está firmado y rubricado el 8 de mayo de 1767.

Nos inclinamos por la paternidad de Campomanes por ser él —Pedro Rodríguez de Campomanes— Fiscal del Reino, el que tenía que redactar el informe y pasarlo al Consejo, cuyo Presidente era el Conde de Aranda. De todas formas lo apuntamos como mera hipótesis.

naje, no es por tanto de extrañar que sea nombrado Asistente de Sevilla.

Aunque se hable del gran período sevillano de Olavide como Asistente, no podemos echar en olvido que los otros cargos, Intendente de los Cuatro Reinos de Andalucía y el de encargado de la grandiosa operación de las «Nuevas Poblaciones» en Sierra Morena, hacen que su presencia en Sevilla se limite a breves estancias. Recordemos que el 30 de agosto de 1767 toma posesión del cargo de Asistente y en julio de 1769 establece su domicilio permanente en la localidad de La Peñuela, más tarde denominada La Carolina. En mayo de 1773 vuelve a Sevilla, pero «en 1774 ya está de retorno en las Nuevas Poblaciones». ¹⁸ Por lo tanto, a breves períodos de tiempo se limita su estancia en Sevilla, pero es tiempo suficiente para llevar a efecto esos planes que, años atrás había ya puesto en marcha durante su estancia en Madrid y que no abandonaría, tampoco, en La Peñuela. Nos estamos refiriendo, en concreto, a su plan de reforma teatral que surge en esa «tertulia» de amigos fomentada en su residencia del Alcázar sevillano.

Es de suponer que estuviera en su conocimiento la opinión que Campomanes lanzó respecto a la carencia de escuelas convenientes para los actores, no sólo en Madrid sino «...en todo el Reino, porque las habilidades y las artes se fomentan con el lucro, y no es posible que reinando las máximas actuales pueda haber buenos actores». ¹⁹ Y en vista de que por aquel entonces Carlos III no quiso saber nada del tema, alegando que había cosas más importantes que hacer, ²⁰ no dejó pasar la oportunidad en ese campo.

Fundó la llamada «Escuela-Seminario» de actores, en la Parroquia de Santa Cruz, ²¹ y no en una casa del barrio de San Vicente, como hasta el presente se había venido repitiendo. ²²

La fecha exacta de su fundación no la conocemos, aunque

¹⁸ Aguilar Piñal, Francisco: *La Sevilla de Olavide (1767-1778)*. Sevilla, Ayuntamiento, 1966, pág. 19.

¹⁹ González Palencia, Angel: *Ideas de Campomanes acerca del teatro*, artículo citado.

²⁰ Vid. A.H.N., Sec. de Concejos, leg. 11.406, núm. 93.

²¹ A.P.S. Oficio 17, año 1768, libro 3.º, fols. 1.698r-1.699v.

²² Vid. Defourneaux, M.: *Pablo de Olavide...*, op. cit., pág. 283. Aguilar Piñal, Francisco: *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*. Sevilla, Universidad, 1982, pág. 280.

dice González de León: «En dicho año de 1767 se estableció un colegio de cómicos bajo la inspección del señor asistente; pero no averiguo si en el mismo teatro o en otro sitio». ²³

Este año de 1767 no está documentado por lo que, hasta el momento, debe aceptarse la documentada fecha de 1768 para dar vida a la nueva academia. ²⁴

Los actores fueron puestos bajo la protección de un Director General del Teatro, cargo que recayó, en un primer momento, en la persona del Marqués de Grañina. Transcurridos algunos meses fue sustituido por Cayetano Valdés. Una vez en Madrid, ya que la primera compañía que se formó en este seminario fue requerida por el rey para que actuara en los Reales Sitios, el cargo de Director General del Teatro lo disfrutó don José Clavijo Fajardo, recayendo sobre él, al igual, el completar la formación de estos primerizos actores.

El «conservatorio de arte dramático» —nombre por el que era conocido en su época— estuvo regentado por Louis de Assoma Reynaud, de profesión actor según Defourneaux— ²⁵ o comerciante —según el propio Olavide, al que salvaba por el hecho de saber declamar bien en francés y saber español— y que se encargó del adiestramiento de los hombres, mientras que del de las mujeres se responsabilizó a Ana de Marsari, natural de Alejandría. ²⁶

Son bien conocidas las disquisiciones existentes en esa época sobre la licitud moral del teatro y la mala reputación que recaía sobre sus actores. ²⁷ No es lugar ni momento de retomar el debate

²³ González de León, Félix: *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta M. N. M. L. y M. H. ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1839, pág. 168.

²⁴ Vid. Bolaños Donoso, Piedad: *La Escuela-Seminario teatral sevillana. Nuevas aportaciones documentales*, en: *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I, (1984), págs. 749-67.

²⁵ Op. cit., pág. 283.

²⁶ A.P.S., Oficio 17, Año 1768, libro 3.º, fols. 1.698r-1.699v. y 1.700r-1.701v.

²⁷ Cita Peter Dronke al respecto: «Desde Tertuliano (n. hacia 160) hasta más allá de la alta Edad Media pueden recogerse literalmente cientos de condenas eclesiásticas del mismo tipo, no sólo de las representaciones, sino también del canto y el baile, y en particular contra los elementos eróticos que contenían. Parece ser que fue Santo Tomás de Aquino el primer teólogo en defender expresamente que la profesión de actor no era intrínsecamente pecaminosa», en: *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978, pág. 18.

sobre este tema,²⁸ pero sí señalar que por grande que hubiera sido el lastre de los siglos anteriores, estos hombres y mujeres que formaron la escuela de Olavide «de moral y virtud» —según él quería que fuera— no dejaron de ser objeto de un nuevo recelo de la sociedad, por lo que de laxitud moral pudieran suponer las representaciones, causa que obligará a Gutiérrez de Piñeres, primer adjunto de Olavide, a declarar las diferencias que existían entre la *escuela* de su protector, y los históricos centros dramáticos de antiguamente. Se expresará de esta forma:

«... que la compañía de Fraxijos que se ha establecido en esta ciudad es por diverso método y vajo de reglas distintas de las de los cómicos del rey siendo su objeto la enseñanza Pública y presentar en el Teatro, Modelo de virtudes, políticas y buenas costumbres, lo que induze que lexos de poderse tener esta aplicación por infame, es, y deve reputarse, de las más recomendables a que se agrega [...] con lo que queda desvanecido, todo pretexto, que la preocupación y error vulgar pudiera tener para atribuir a cosa de menos valer el destino de la misma compañía...».²⁹

Ya se ha conseguido dar el primer paso para la reforma teatral: con la escuela de cómicos y los diversos reglamentos para el buen funcionamiento de los teatros,³⁰ tenía Olavide el 50 % a su favor. Pero, ¿cuáles deben ser las obras representadas? Oigamos sus propias palabras: «...yo pienso que lo que necesita la Nación son tragedias que la conmuevan y la instruyen, comedias que la diviertan y corrijan... Lo que únicamente se debe buscar es la utilidad de la Nación, que necesita de buenas piezas de todo género...».³¹

Y esas buenas piezas no se encuentran sino en el teatro fran-

28 Vid. Cotarelo y Mori, Emilio: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904.

29 A.M.S., Sección Conde del Aguila, T. 62, núm. 64.

30 Son varios los edictos que se publicaron, tanto por parte de Olavide como por sus ayudantes, respecto a la conducta de los actores y del público en el teatro. Todos ellos han sido publicados en estudios específicos al respecto. Remito, por ejemplo, a los conservados en el A.M.S., en la Colección Conde del Aguila, T. 62, números 54, 60, 66.

31 A.H.N., Inquisición, 3.612(1).

cés. Parece —como dice Natividad Massanés—, que «hay razones ideológicas, perfectamente elaboradas en la doctrina clasicista que transmitirá a toda Europa el *Gran Siècle* francés [...] entre ellas la existencia de un orden eterno, de una sociedad estática y del poder de la razón para dominar el sentimiento. Creencias que se reflejan en el arte, en la búsqueda de formas comunes, sociales, que el clasicismo pretende ser reflejo de una «naturaleza» universal. Y será el gusto de un público concreto, las predilecciones y las exigencias del auditorio cortesano de los teatros de París, el que se erigirá en norma de la poesía dramática». ³²

De aquí que el comisionado Bernardo de Iriarte considere oportuno, además de una selección de obras clásicas, encargar ciertas traducciones de comedias extranjeras, sobre todo francesas, siempre que pudiesen acomodarse a las costumbres españolas. Se había cansado el público de los temas religiosos, alegóricos, de las obras de Calderón y Lope de Vega, por su «irregularité —como dice Defourneaux— leur extrême liberté de forme et d'expression», mientras que el teatro francés había «arrivé à son plus haut point de perfection et de délicatesse». ³³

Con estos ideales se movían los hombres ilustrados, francófilos en su mayoría, que giraban en torno a la gran figura política del momento. Es en Sevilla, en el cenáculo del Alcázar y sede del Asistente, donde se discutirán estas ideas. Alimentada la «tertulia» por la presencia de Olavide, se nutrirá tanto de académicos de la Real Academia de Buenas Letras Sevillana, como de otros altos personajes.

Hay que señalar que, por azares de la vida, está instalada la Real Academia, por estos años, en el recinto de los Alcázares. Llega aquí por una Real Orden de S.M. el 12 de abril de 1760, en la que se lee que se le conceda «El entresuelo que pisa la Galería nueva de los Baños de doña María Padilla». ³⁴ Permanece allí hasta 1785.

³² En: *Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador en la crítica dramática del S. XVIII español*, en: «Estudios Escénicos», XIX (1975), pág. 84.

³³ Defourneaux, M.: *Pablo Olavide...*, op. cit., pág. 75.

³⁴ Aguilar Piñal, Francisco: *La Real Academia sevillana de Buenas Letras en el S. XVIII*, Madrid, C.S.I.C., pág. 112.

Pero no es sólo la vecindad lo que hace que ambas instituciones —oficial la de los académicos, amistosa la «tertulia» de Olavide—, estén unidas en estas páginas. Como se dice líneas más arriba, será una misma ideología, unos mismos sentimientos los que identifiquen a estos hombres. Socios Numerarios de la Academia como José Cevallos Ruiz de Vargas y Martín de Ulloa (ambos ingresaron en 1751, y el primero de ellos fue uno de sus miembros fundadores), don Francisco de Bruna y Ahumada,³⁵ que ingresó en 1765, Cándido María Trigueros de Lara, en 1768,³⁶ Tomás de Guzmán, en 1772 y don Francisco Antonio Domezain, Asistente de Sevilla que ingresó en 1779, tomaron parte de la tertulia de Olavide.

Entre los académicos Honorarios podemos citar a Antonio González de León (1768) y Fray Domingo Morico, quien en octubre de 1758 es recibido como miembro Honorario y como Supernumerario en 1760.

Se ha sostenido que a la «tertulia» olavidiana concurrían tanto Académicos como otros altos personajes. Aquellos ya han sido citados y entre éstos resaltemos a Jovellanos, joven oidor de 23 años; Antonio de Ulloa; Ignacio de Aguirre y Miguel Maestre, Oidores y Teniente Alcaide de los Reales Alcázares el primero desde octubre de 1765; José Pérez de Larraya, pariente del Cardenal Solís, administrador de la casa de Medinaceli; Tomás de Guzmán y Jácome, Veinticuatro de Sevilla; Manuel de Cárdenas y Verdugo, marqués de la Grañina, primer Director General del Teatro en Sevilla —según se ha apuntado anteriormente—; Cayetano Valdés y Bazán, comisario de Guerra, y el propio Conde del Aguila.

Como es lógico no se ha pretendido hacer un elenco exhaustivo, pero sí significativo de las personas que frecuentaban este centro cultural, con formación y cargo tan diverso. Podría aún engrosarse la lista anterior con nombres de viajeros que, amigos

35 Dice Aguilar Piñal respecto a la presencia de Bruna en la Academia: «Consta que Bruna asistía a la tertulia por una nota manuscrita en que se lamenta de haber perdido allí un libro de su propiedad» (Vid. Romero Murube, Joaquín: *Francisco de Bruna y Ahumada*, Sevilla, 1965, pág. 23). Tomada la cita de *Sevilla y el teatro en el S. XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974, págs. 78-79.

36 Para conocer la personalidad literaria de este autor puede consultarse el artículo de F. Aguila Piñal: *La obra ilustrada de D. Cándido María Trigueros*, en «Revista de Literatura», tomo XXXIV, núms. 67-68 (1968), págs. 31 a 55.

de Olavide, fueron recibidos en la tertulia con los máximos honores. Destacaremos al inglés Twiss, al peruano José Baquijano y Carrillo,³⁷ notable representante de la Ilustración en su país, o al religioso Fray Francisco Mohedano.

De las damas que amenizaban la tertulia sólo tenemos noticias de su «hermana» Gracia de Olavide y de Mariana de Guzmán, hija del Marqués de San Bartolomé del Monte. Pero es de suponer que, dadas las características del «salón», muchos de los participantes llevaran a sus esposas.

Y, ¿qué se hacía en una «tertulia» de este tipo? Lo que más nos interesa destacar es su dimensión teatral ya que allí se representaron pequeñas piezas, a la vez que se estimuló la creación dramática mediante concursos y lecturas públicas. Así nacieron obras de Jovellanos, Bruna, Aguirre, Trigueros y las del propio Olavide.

Aquí debemos detenernos. Olavide, que ya había compuesto en su etapa madrileña la zarzuela en un acto *El celoso burlado*,³⁸ traducirá durante el período sevillano varias obras francesas que, a las representadas en esta ciudad hemos de sumar *Mitrídates* y *Fedra*, ambas de Racine.³⁹ No se puede asegurar el hecho de que se tradujeran todas estas obras en Sevilla, o parte de ellas, pero, en verdad, ese detalle tan insignificante no alterará

37 José Baquijano y Carrillo fue el candidato «enciclopedista» que los jóvenes proponen para ocupar el Rectorado de la Universidad de San Marcos de Lima, en oposición a una candidatura tradicional. Corren años de gran tensión y choques de ideas para el pensamiento hispanoamericano.

38 Esta obra de Olavide que normalmente viene adjudicándosele como «creación» propia, pudiera ser que no fuera, tampoco, de Olavide. En este momento sólo estamos en disposición de lanzar esta hipótesis y reservamos para un futuro trabajo la fuente, posiblemente italiana, de esta zarzuela. No podemos olvidar que en 1761 Olavide estuvo varios meses en Italia. Ni siquiera Estuardo Núñez, gran estudioso de Olavide, se atreve a asegurar esta autoría. Dice: «La única pieza original suya parece ser *El celoso burlado*», en: *El nuevo Olavide*, op. cit., pág. 47.

39 Esta es la opinión de Francisco Aguilar Piñal expuesta en: *Sevilla y el teatro en el S. XVIII*, op. cit., pág. 85; sin embargo, Estuardo Núñez en *El nuevo Olavide*, op. cit., afirma: «Este conjunto de obras fueron, en su mayor parte, ofrecidas por Olavide en el lapso que corre entre el año de su matrimonio (1755) y el regreso de su tercer viaje a Francia en 1765, o en los intervalos de los anteriores» (pág. 41). De igual parecer es Defourneaux: «...la plupart des traductions d'Olavide furent réalisées avant qu'il ait été appelé à exercer des fonctions publiques, soit dans l'intervalle de ses voyages en France, soit dans les années 1765-1766, où vivant constamment à Madrid, il n'avait d'autres occupations que de cultiver les lettres et la musique, en: *Pablo de Olavide...*, op. cit., págs. 78-79.

para nada nuestro cometido. Lo que es incontrovertible es que un número considerable —seis en total vieron las tablas del teatro sevillano del Coliseo.⁴⁰ Son las siguientes:

La Lina, puesta en escena el 20 de enero de 1772.

La Xaira o Zayda, su primera representación data del 19 de septiembre de 1773. Tuvo que tener aceptación por parte del público ya que en sucesivas ocasiones volverá a la escena (20, 21, 25-IX; 8, 12, 21-XII-1773; 27-I-1774).

La Hipermenestra, llevada a las tablas el 7 y 8 de febrero de 1774. El 21, 22 de abril y el 4, 22 de mayo de 1777.

El gran jugador, representada el 4 y 5 de octubre de 1774.

El desertor, llevaba a cabo su representación los días 28-IV; 2, 3, 9-V; y 3-X-1775.

Casandro y Olimpia, fue la última que se representó: el 17 de julio de 1777.

La fuente que nos proporciona estas representaciones se detiene en 1778, pero no sería de extrañar que no mucho más allá llegaran las representaciones de obras olavidianas ya que, como es sabido, nuestro personaje cae en las redes de la Inquisición, iniciándose su proceso el 31 de octubre de 1775, teniendo lugar la condena en 1777.

Pero volvamos a su producción teatral. Como se verá a lo largo de este trabajo, las obras de Olavide que se representaron en Sevilla, tenían todas un fin primordial: *el de «instruir» al auditorio*. Y a esta *instrucción* es a la que se pretende llegar con nuestro análisis. Hemos de ver claro qué lección moral podía y debía sacar el público allá presente, dado que *exclusivamente* para esto podía servir el teatro.

Se dijo líneas más arriba que la función didáctica social del teatro podía venir a través de dos vías paralelas: la de la «comedia»

⁴⁰ Ha sido publicada la lista de las comedias que durante los años 1767-1778 se representaron en Sevilla por F. Aguilar Piñal en su libro: *Sevilla y el teatro en el S. XVIII*, op. cit. Apéndice VII, gracias a un manuscrito localizado en la Biblioteca Colombina, núm. 73-3-8.

y la de la «tragedia». Sin embargo ésta última encuentra siempre mayores reparos para ser aceptada. En este orden de ideas se expresaba don José Cañaveral: «Las tragedias traen su origen de los tiempos en que no había más que sombras de religión y nada más superior que las ideas grandes y acciones heroicas puramente humanas. Fundánronse en la luz de la razón natural, para inspirar por medio de aquellas representaciones aquellas virtudes morales, que acomodadas al genio o situación actual, podían producir en el común los mismos efectos que se deseaban. Assí se ve la diferencia de chemas o assumptos: y hasta en nuestros tiempos que en los más de estas composiciones seguimos las huellas de los Antiguos Griegos (que fueron los Ymbentores) no llevamos otra mira, que representar grandes vicios, iguales extragos y virtudes heroicas para superar y evitar unos y otros. Pero esto que en aquellos tiempos era su mayor Dottrina y enseñanza moral, conque llenaban el gusto y interés de los expectantes no cumple aora el designio de infundirnos el más sano moral, ni el dichoso efecto de las virtudes criptianas, que tan ventajosamente y con más dignas ymágenes y textos nos lo predicán los púlpitos [...] Se deve preferir para instrucción moral y política de la multitud la comedia, a la tragedia, por tener aquella más conexión con los usos comunes, y ser más divertidas en sus agudezas y chistes para producir el gustoso interés que se va a buscar a los Theatros [...]». ⁴¹

Para otros, como José Manuel Quintana, el fracaso de los intentos para implantar la tragedia en la escena española radicaba en otra razón: «Para que la tragedia pueda llamarse nacional es preciso que sea popular, esto es, que el pueblo se afecte de ella y la juzgue, como habla y juzga de un acontecimiento público, cual es un incendio, una muerte, una alevosía, una catástrofe cualquiera que sucede a la vista...». ⁴²

De acuerdo con las adaptaciones que hace Olavide para la escena española, parece ser que estas reservas hacia la tragedia las

⁴¹ Carta manuscrita fechada en Sanlúcar de Barrameda, 9 de enero de 1769. Destinatario: «Mi dueño». (A.M.S., Sección Conde del Aguila, T. 62, núm. 65). Existe otra carta, a continuación de ésta, fechada en Sevilla, 31 de enero de 1769, donde vuelve a tomar y tratar el mismo tema.

⁴² Quintana, José Manuel: *Obras*, B.A.E., LXXV, pág. 82.

tenía superadas, pues, como se verá a continuación, la mayor parte de ellas pertenecen la modalidad trágica.

LAS TRAGEDIAS DE OLAVIDE

A) *Informaciones contextuales*

Junto a las dos comedias citadas, Olavide llevó también a los escenarios sevillanos cuatro tragedias de autores relevantes del teatro neoclásico francés, dos de ellas son del admirado Voltaire: nos referimos a *Olimpia* y *Zayda*. Junto a éstas, *Hipermenestra* y *Lina* de Antoine Marin Lemierre (1733-1793), contemporáneo de Olavide. Tanto el nombre de Voltaire como el de Lemierre nos ponen en alerta sobre las preferencias del peruano, de cara a un público: nuevas ideas, modernas concepciones, problemas vigentes y rechazo del anacronismo.

Al autor de *Candide* le unía por encima de todo la amistad personal entablada allá por 1762, en el retiro de Ferney, lugar próximo a Ginebra, durante una estancia de una semana. A este vínculo habría que añadir también sus gustos personales, el atractivo de su polémica figura o el eco de Voltaire en España —como se comprueba con la puesta en escena de algunas adaptaciones suyas—. ⁴³ Tres fueron las obras que Olavide adaptó de Voltaire: las dos citadas y *Merope* (1734, fecha de su estreno).

Defourneaux apunta la fecha de 1772 para la publicación primera de la versión que Olavide hiciera de *Zayre* ⁴⁴ —la original se estrenó en Francia en 1732—. De la elección de *Zayre* frente a *Alzire* —de asunto americano— ya se ha ocupado Núñez de dar una explicación satisfactoria. Ambas obras, de argumento paralelo, son, sin embargo, técnicamente diferentes, siendo la primera muy

⁴³ E. Núñez nos cita *La Jaira* (*Zayre*), de Vicente García de la Huerta; *La Semíramis*, de José Clavijo y Fajardo; *El huérfano de la China*, por Tomás de Iriarte; el *Tancredo*, por Bernardo de Iriarte; *La muerte de César*, por Mariano Luis de Urquijo; *Alcira o los americanos*, por Bernardo María de Calzada; *Mahoma*, por Rodríguez de Ledesma; *La escocesa*, por Ramón de la Cruz, así como una parodia de *Zayre*: *La Zara* (op. cit., págs. 57-58).

⁴⁴ Defourneaux, M.: op. cit., pág. 479.

superior: «No fue un desdén por el tema peruano o americano sino un mayor aprecio del arte dramático»,⁴⁵ manifiesta Núñez. Tampoco debemos olvidar que *Zayda* es la matriz de todas las demás obras que, salidas de la pluma de Voltaire, se encaminan a presentar el contraste entre dos civilizaciones distintas, así como el esbozo de su teoría del *buen salvaje*. Razones que refuerzan, en cierto modo, la elección de Olavide.

En 1764 se editó en francés la tragedia *Cassandre et Olimpe*. De la versión de Olavide se conocen dos manuscritos (Biblioteca Nacional de Madrid y Biblioteca del Ayuntamiento de la misma) que no indican el nombre del traductor, pero gracias a Defourneaux puede decirse que en el Archivo Municipal de Madrid (sec. Espectáculos, 3.471, núm. 12) figura dicha versión como obra de Olavide. A diferencia de *Zayre*, no se tienen noticias, hasta el momento, de otras versiones españolas impresas.

El otro autor elegido, Lemierre, fue considerado un revolucionario en su patria por su repetida exaltación de la libertad frente a la tiranía, consigna que proclamaría en sus obras, ya sea *Guillermo Tell* (1768, fecha de estreno) o *Hipermenestra*. No en balde Núñez cree que «las versiones de *Hipermenestra* y *Lina* fueron las últimas que escribió Olavide, en vísperas de su proceso por la Inquisición, y las que acabaron con la paciencia del severo Tribunal».⁴⁶

En 1758 se estrenó en París *Hipermenestra* con un gran éxito demostrado con su larga permanencia en cartel. Por su parte, Juan María Gutiérrez nos da la fecha de su primera puesta en escena en España, concretamente en el Palacio del Embajador de Austria en Madrid, en 1764, con motivo del matrimonio de una de las infantas españolas con el archiduque Pedro Leopoldo.⁴⁷ De las tres obras citadas hasta el momento es sin dudas, ésta, la más avanzada ideológicamente, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, lo que no hace extraño sus problemas con la Inquisición, pues su ale-

45 Estuardo Núñez: op. cit., pág. 61.

46 *Ibidem*, pág. 70.

47 Vid. Gutiérrez, J. M.: *Escritores coloniales americanos*, Buenos Aires, Raigal, 1957, págs. 464-465. Este cree que es original de Olavide, aserto desmentido por Núñez con su hallazgo de una versión en la Biblioteca Arturo Sedó de Barcelona.

gato contra la tiranía y el fanatismo paterno le lleva a un final victorioso, cosa que no ocurría en las dos tragedias anteriores.

En cuanto a la *Lina*, desafortunadamente hasta el momento, no hemos podido localizarla. Las noticias de Cotarelo y Mori apuntaban hacia esta otra tragedia de Lemierre, que figura como versión de Olavide en una relación conservada en el Archivo Municipal de Madrid (sec. Espectáculos), según Defourneaux. Nuestras gestiones en dicho Archivo han sido infructuosas.

B) *El proyecto ideológico*

A las tres tragedias que analizamos aquí ⁴⁸ les une la misma lección moral: el cuestionamiento de la autoridad paterna (o materna), encarnación del fanatismo —bien sea político o religioso—. El comportamiento de los protagonistas está en relación con el medio adverso que los envuelve, generado por la transgresión de unos códigos de determinado grupo social. Así Zayda no debe contraer matrimonio con Orosmán, pues su padre Lusiñán le pone de relieve el cumplimiento de un código que ésta ha infringido: el cristianismo. Dice así:

Zay. «... da el castigo que quisieres
a tu hija señor: es musulmana.

Lus. Caiga sobre mí un rayo!...
.....
A ningún lado moverás la planta
sin ver el Redentor en estos sitios:
ni es posible que en ellos permanezcas
sin renegar primero de tu padre,
de tu honor, y del Dios que le ilumina
.....

48 Las citas de las tragedias y comedias están referidas a la edición realizada por Núñez: *Obras dramáticas desconocidas*, Lima, 1971, a excepción de *El desertor*, para cuya lectura hemos contado con un microfilm proporcionado por la Biblioteca Municipal de Madrid.

Zay. O padre dime
¿qué debo hacer?

Lus. Borrar con una sola
voz mi afrenta, decir que eres cristiana.

Zay. Señor, a tus preceptos me abandono:
cristiana soy».

(págs. 199 a 201).

Dicho cumplimiento la encadena a una consecuencia de nefastos resultados: tener que renunciar a su boda con Orosmán:

Zay. «Dime ¿cuál es la ley de los cristianos,
y cuál es el castigo a que condena
una infeliz que lejos de sus padres
abandonada en la prisión, hallando
en un bárbaro estilo generoso
su corazón se hubiese enternecido,
y se uniese con él?

Ner. ¡Cielos! ¿qué dices?
¡La muerte más violenta!
.....
Desposarte con él! ¿puede ser cierto?
y ¿a decirlo te atreves? La real sangre
de Lusiñán; tan vil!...».

(pág. 206).

Es decir, al problema religioso viene a sumarse aquí, como obstáculo supletorio que impide dicha unión, el ser enemigo político y pertenecer a civilizaciones distintas:

Ner. «Mientras Luis dechado de monarcas,
al atónito Nilo hace la guerra,
para venir con golpe más seguro

a libertar la tumba sacrosanta
del Redentor, Zayda, su deuda, se une
en himeneo a un enemigo suyo».

(pág. 206)

Similares códigos son los transgredidos también por Olimpia o Hipermenestra. Esta última debe matar a su marido —así se lo propone su padre— por una razón de enemistad política: por la disputa del trono entre Danao, rey de Argos y el padre de Linceo, su hermano. Así se expresa Linceo:

«Yo os hablo en mi nombre, y el de su padre
a quien un odio cruel por largo tiempo
separó de su hermano, y que ahora quiere
vuelva su sangre a unirse en lazo estrecho».

(pág. 443)

Pero no es precisamente el olvido lo que desea Danao, sino la venganza, como confiesa a Idas:

«Aquel soberbio
me arrojó del Egipto y de su solio:
yo corrí hacia el Inaco; y mi ardimiento,
ganando aquel país, se erigió un trono,
en que reinó, sin encontrar sosiego
mi pecho enfurecido, viendo siempre
a un pérfido, a un tirano y discurriendo
el modo de arruinarlo...».

(pág. 446)

Una razón parecida es la que funciona como obstáculo al matrimonio de Olimpia con Casandro, pues éste, según conoce la joven por su madre Estatira, es el asesino de su padre:

Est. «Casandro ha sido
quien con mano sacrílega y aleve,
a Alejandro tu padre, dio un veneno.

El fue quien inhumano, en este vientre
a quien debes el ser, en este pecho
que alimentó tu infancia, y que ahora vienes
por la primera vez a abrazar tierna,
clavó el puñal y procuró mi muerte.
El me persigue en fin, hasta en el santo
asilo que he buscado; y él, insolente,
a los Dioses insulta, y finge astuto,
que desea aplacarlos; él pretende
de mis maternos brazos apartarte;
y dudas si tu madre le aborrece?».

(pag. 326)

La revelación de la suma sacerdótica en *Olimpia* ejerce la misma función que la revelación del oráculo que Danao le manifiesta a su hija:

«Oráculo infalible de los Dioses,
por la mano de uno de sus yernos,
a perecer condena a vuestro padre.
De la muerte, que tanto está temiendo
sólo salvarle puede vuestra mano,
y quien la vida os dio, por vuestro medio
debe obtener la suya. En este caso
escoged entre un padre amante y tierno
y un marido de un día, que sin duda
odioso debe ser».

Tanto *Olimpia* como *Hipermenestra* deben renunciar a su amor (en ésta última aún es más grave, ya que debe matarlo), pues sólo los códigos del honor familiar pueden ser limpiados.

Si el conflicto actancial es similar en las tres obras, aunque con las variantes que hemos visto, también los orígenes de dos de las protagonistas son similares. Así, tanto *Zayda* como *Olimpia* cuentan en principio con su condición de esclavas que, gracias al adorno de sus cualidades morales y físicas, consiguen una ascensión social hasta el punto de ser elegidas como esposas por reyes:

Zay. «Nací a la orilla del Jordán famoso
y en mi tierna niñez habiendo sido
a este serrallo augusto conducida,
logró hacerme grato la costumbre».
(pág. 179)

Ol. «¿Qué Señor? Una mísera doncella,
casualmente encontrada en un desierto
que había destinado vuestro padre
para servir esclava»;
(pág. 303)

Las gracias y las virtudes de ambas son las prendas admiradas para adquirir este lugar deferente. Así Fátima, compañera de Zayda, le dirá:

«Tus virtudes, tu gracia, tu belleza
merecedoras son de la fortuna
que yo celebro mucho más que admiro».
(pág. 181)

Y el propio Orosmán la llamará «virtuosa Zayda» (pág. 183) o hablará de las «virtudes de mi esposa» (pág. 184) y «fiaré de tí misma tus virtudes» (pág. 184). En similares términos se declara Casandro cuando dice:

«Sírvenme tu virtud en mistormentos
de calma, de defensa; a los dioses
lleguen en mi favor tus dulces ecos».
(pág. 304)

«Ese semblante hermoso y halagüeño
en que se ve pintada tu alma noble,
tu índole blanda, tu candor sincero».
(pág. 333)

Ya esta igualación entre escalas sociales distintas es característico del teatro dieciochesco, pues sería impensable en el de los siglos anteriores. Aunque en honor a la verdad hay que apuntar que, más tarde, tras la anagnórisis, Zayda resulta ser del «linaje de reyes», «emparentada con el rey francés», y Olimpia asimismo hija del rey Alejandro. Y es el desvelamiento de sus orígenes y parentescos la causa de sus tragedias finales, pues, precisamente, a partir del reconocimiento de la identidad de ambas jóvenes, se imponen el autoritarismo y rigidez paterna o materna. En Hipermenestra, por el contrario, dicho autoritarismo aún aparece menos justificado y más caprichoso y refinado, ya que responde a una lenta y páfida venganza, tramada con engaño, de su padre. Por eso quizás el resultado sea muy distinto.

Una vez planteado el conflicto, nuestras heroínas sólo tienen dos posturas: o seguir los dictados de su corazón o seguir la voluntad familiar para limpiar el honor mancillado. Sin poder renunciar al sentimiento del amor, al menos deberán renunciar a la persona física, objeto de su amor, y las resoluciones serán diferentes y gradativamente rebeldes: desde la sumisión total de Olimpia —incluso después de haber muerto su madre, sujeto inductor—:

«No, madre, no tengáis este recelo.
Estinguid desde luego la horrosa
antorcha del himeneo tan funesto
entre nuestras culpables impías manos.
Arrancad de mi triste infeliz pecho
la memoria fatal del lazo rohhibe
que ya se iba a tejer; que yo prefiero
el vestido que os cubre, a todo el fausto
de sus Grandezas, su corona y cetro:
mi alma no ha vacilado».

(pág. 334)

a la rebeldía de Hipermenestra contra la autoridad paterna:

«¿Y yo pudiera
 juzgar que sirvo a un Padre, levantando
 una mano cruel y sanguinaria
 contra un esposo tierno y engañado?

 No, no, mis ojos no han de ser testigos
 de tan fiera traición y asesinato».

(pág. 455)

Olimpia buscará en el suicidio la solución a sus males, pero Hipermenestra se alzaré con valentía para luchar por la felicidad junto a su esposo y no se arredrará ante nada: le propone la huída a Linceo, engañando incluso a su padre. Finalmente, será el pueblo el que se niegue a la decisión de Danao, la masa se levanta contra el tirano y éste se suicida. El triunfo de la virtud es su final: Linceo e Hipermenestra serán los nuevos reyes de Argos, por voluntad popular:

Erox. «Señor, ya todo está en tranquila calma,
 los Pueblos os proclaman: de aquí mismo
 podéis oír su voz alborozada.
 Venid, que ya os esperan placenteros,
 corresponded a su deseo ardiente.
 Argos dice, que digno sois del cetro
 pues habéis roto su tirano yugo».

(pág. 489)

En vísperas de la Revolución Francesa, la intencionalidad de la obra es más que evidente, el mensaje podía ser igualmente perjudicial para los españoles, no es extraño entonces que para la Inquisición, la osadía de Olavide hubiese llegado al culmen.

Entre estas dos posturas tan distintas, Zayda nos ofrece una postura intermedia, si bien por un lado se somete a la autoridad paterna; por otro, intentará desesperadamente hallar una solución a su conflicto y con esa esperanza cita a su hermano Nerestán. Dicha cita, malinterpretada por Orosmán, ajeno a la verdad de los hechos, pero lleno de recelos y dudas ante la actitud tan con-

fusa de su amada, agravada por la lectura de las líneas con las que Zayda cita a su hermano —parentesco desconocido por Orosmán—, motiva que éste dé muerte a su enamorada. La habilidad de Voltaire hace que, de cara al público que oía la obra, dicha muerte no pueda ser inculpada a Orosmán, que desconocía la tragedia, sino al fanatismo e intolerancia de la familia de Zayda, pues bien se encarga de mostrarnos desde el principio los nobles y elevados sentimientos del «bárbaro» Orosmán, remachados significativamente en la decisión final. Ante la muerte de Zayda y tras conocer la verdad, determina:

«Quitadle las cadenas.

Escucha Corasmín: haz que al instante
queden en libertad sus compañeros

y con pródiga mano distribuye

mis liberalidades a estos tristes

cristianos: cólmalos de beneficios.

Llénalos de riquezas: hasta el puerto

de Joppe ve tu mismo a acompañarlos

y servirles de escolta».

(págs. 235-36)

Luego, se quitará la vida.

La esperanza del *buen salvaje* sigue quedando intacta, pues la barbarie no se encontraba en estos seres, sino en aquellos que habían movido los hilos de la trama, así como en el destino. Frente al fanatismo de Lusiñán y Nerestán, la tolerancia de Orosmán. Con lo que Olavide, fiel al pensamiento enciclopedista pone de relieve una de las ideas centrales de los pensadores franceses del dieciocho: los conceptos de civilización y barbarie quizás estén invertidos, o dicho de otro modo, no se identifican necesariamente con mundo occidental / mundo oriental, sino que radica en los sentimientos, en el comportamiento, en una palabra, no se heredan, se practican. Fanatismo e intolerancia son denunciados y rechazados en *Zayda* e *Hipermenestra*.

El amor triunfa en las tres obras, pues ninguna de las heroínas

logrará arrancar esa llama de su corazón. Hasta la más sumisa, Olimpia, manifiesta:

«Pero mi corazón os ama tanto
que no puede engañaros un momento,
yo estoy pronta, yo quiero separarme
de ese Esposo cruel. Ya me resuelvo
a no volverle a ver, a huirle siempre.
Mas señora, yo le amo».

(pág. 342)

Los desenlaces, unidos a las suertes de las protagonistas (suicidio voluntario —Olimpia—, muerte por homicidio —Zayra— y triunfo de la vida —Hipermenestra—) son, como hemos visto, gradativamente diferentes. El triunfo del amor, de la virtud, de los sentimientos nobles se imponen por encima de la tiranía, el fanatismo, e incluso las supersticiones —como en el caso del cuestionamiento de los oráculos en *Hipermenestra*—.

LAS COMEDIAS DE OLAVIDE

A) *Informaciones contextuales.*

Los intereses de los espectadores no siempre estuvieron de acuerdo con la tenaz pretensión de los hombres «ilustrados». Estos, por mucho que se empeñaron, no consiguieron eliminar las preferencias del público por las comedias de magia,⁴⁹ las comedias bíblicas o las de santos, a pesar de las reiteradas prohibiciones. La secularización de las representaciones teatrales sevillanas del siglo XVIII fue más un ideal que una realidad.

Dentro de este contexto socio-cultural hemos de incluir las comedias de Olavide *El jugador* y *El desertor*, ambas traducidas, muy probablemente, durante la época madrileña del peruano, por

⁴⁹ Uno de los últimos estudios publicados sobre el tema es el de Ermanno Caldera: *Teatro di magia*, Perugia, Bulzoni Ed., 1983.

el mensaje que nos proporciona su temática, poco trascendente y más destinado al mero *divertimento*.

La primera de ellas —conocida también por *El gran jugador* o *El jugador o estragos que causa el juego de Berlebei*,⁵⁰— es adaptación de *Le joueur*, de Jean François Regnard (1755-1809), aunque a veces se le ha atribuido a Lemierre.⁵¹ Fue estrenada en París en 1696 y en fechas muy tempranas se representó en Madrid, en el Teatro de los Sitios Reales (antes de 1771, según asevera Cotarelo).⁵² Pocos años más tarde será puesta en la escena del teatro sevillano: durante los días 4 y 5 de octubre de 1774, según indica Aguilar Piñal.⁵³ Con el título de *El jugador francés* aparece recogida una obra en la cartelera barcelonesa.⁵⁴ Es probable que se trate de la misma obra, haciendo alusión el título al país de origen del autor.

La comedia *El desertor*, escrita en cinco actos y en versos octosílabos —al igual que la anterior—, ha presentado a los diversos críticos problemas para su identificación. Según parece la problemática proviene de la existencia de dos textos franceses con distinta paternidad: a) *El desertor* de Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), y b) *El desertor francés* de Michel Jean Sedaine (1719-1797). De aquí que unos críticos se inclinen a adjudicar la paternidad de la obra traducida por Olavide a Mercier y otros a Sedaine.⁵⁵

En la única edición que se hizo de esta obra, en 1793 en la Librería de Quiroga, aparece como autor, M. Mercier, en donde una vez más la confusión continúa, ya que esa inicial correspon-

50 Al igual que sucede en todas sus novelas, esta obra recibe un título doble. Vid. Alonso Seoane, M. José: *Las novelas de Olavide*. Comunicación presentada al I Congreso histórico sobre las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena y Andalucía. La Carolina, 18-20 de marzo de 1983. (En prensa). Agradecemos a M. José —compañera y amiga— el haber podido consultar el original.

51 Vid. Aguilar Piñal, F.: *Sevilla y el teatro en el S. XVIII*, op. cit., pág. 277.

52 Vid. Cotarelo y Mori, Emilio: *Iriarte y su época*. Madrid, Tipografía Sucesora de Rivadeneyra, 1897, pág. 184.

53 Vid. Aguilar Piñal, F.: *Sevilla y el teatro...*, op. cit., pág. 277.

54 Se presentó los días 22 y 23 de mayo de 1780. Vid.: Par, Alfonso: *Representaciones teatrales en Barcelona durante el S. XVIII*, en: «Boletín de la Real Academia Española», XVI (1929), pág. 345.

55 Vid. Aguilar Piñal, en su obra *Sevilla y el teatro...*, op. cit., pág. 85, se inclina por Mercier. M. Defourneaux en su obra *Pablo de Olavide...*, op. cit., pág. 54, se inclina por Sedaine, pero siempre con el título de *El desertor francés*. Juan María Gutiérrez habla de *El desertor*, escrita por M. (?) Mercier.

dería al nombre de Sedaine y no al de Mercier, o simplemente es la abreviatura de «monsieur».

Los tres cuadernillos manuscritos que contienen la obra, depositados en la Biblioteca Municipal de Madrid (Mss. 1-105-1) no hacen referencia, en ningún momento, ni al nombre del autor ni al del traductor. Sin embargo, dos de ellas llevan en la portada un año distinto: 1777 para una y 1782 en otra. Además aparece el reparto de la compañía que llevó a cabo la representación, siendo distinto en cada caso.

Como mera hipótesis nos atrevemos a lanzar una opinión sobre la posible autoría ya que, como ha quedado dicho, en este trabajo no es ese nuestro cometido: nos resistimos a reconocer, en un primer momento, que Mercier fuera el autor de la obra que tradujera Olavide por la corta edad que habría de tener cuando la redactara (de 25 a 30 años); sin embargo, su formación, actividades literarias y modo de vida nos hacen olvidar lo anterior para inclinarnos a admitir que la obra que tradujo y elaboró Olavide fuera la de Mercier.

B) *El proyecto ideológico*

Como ha quedado indicado, con estas comedias, a diferencia de todas sus tragedias, Olavide no buscó proyectar ninguna lección moral profunda y, sirviéndose de autores como Mercier que luchan contra el aristocratismo en la escena, a favor de un teatro para todo el pueblo, consigue, sin más, entretenerlo.

En la comedia *El jugador* vemos, a través del personaje central —Carlos— una exacta descripción del vicio del juego y las costumbres perversas del jugador, prefiriendo el protagonista —como dice Tomasa, la criada—:

«...la vayeta a mi señora,
sus vicios a sus deberes».

(pág. 495)

Así, sin saber resistirse a la pasión del juego, olvida las promesas que una y otra vez hace a su amada, hasta que se encuentra en

la miseria, tanto material como espiritual. Debe pasar a depender económicamente de su tío, don Manuel de Gocheneche, el cual conseguirá, también, a su prometida. Jacinto, amigo de Carlos, no le parece justo el castigo que ha recibido éste y pregunta a don Manuel:

«... más, ¿quien es el que no juega
en nuestra actual sociedad?»,
(pág. 589)

para responderle, en posesión de la verdad, y con ello el mensaje edificante para todos:

«Si juega por recreación
como noble y caballero
puede, a costa del dinero,
encontrar la diversión.
Quizá muy fácil le fuera
y mucho más conveniente
otra hallar más inocente,
y que menos le expusiera;
sin embargo, siempre tiene
en el uso la disculpa,
porque bien haya la culpa,
que en sí el castigo contiene.
Pero aquel necio que hoyando
los más sagrados deberes,
en pos de infames placeres
para su vida jugando;
el que vive de engañar,
el que su familia olvida,
el que no piensa ni cuida
sino en deber y trampear;
en fin, el que a todo precio
juega, pierde y se envilece,
don Jacinto, no merece
compasión, sino desprecio».
(págs. 589-590)

Si atendemos a la autoría francesa de esta obra reconoceremos el paralelismo entre el vicio que se relata aquí y el que el propio Regnard tenía. Así, podemos decir, que tras nuestro personaje se encierra un realismo dramático inusitado.

Sin embargo, muy distinto se nos presenta el panorama cuando la misma temática se traslada a manos de Olavide. Ya hemos visto cómo el juego es condenado en los versos de la obra, pero al poner esta idea en relación a la vida política de Olavide, tendríamos que hablar de un hecho «paradójico». No tenemos que hacer nada más que recordar cómo él, a los pocos días de su toma de posesión como Asistente, promulga un edicto, el 26 de septiembre de 1767, reglamentando la permisión y uso de las «mesas de truco». Según Aguilar Piñal el juego fue autorizado en el reinado de Carlos III sólo «para desahogo de las clases distinguidas y honestas»,⁵⁶ pero con el paso del tiempo, ya en época de Domezain, se había producido tal exceso y desorden que se tiene que dictar un auto de buen gobierno sobre estas mesas de trucos.

Existen diversos expedientes sobre prohibiciones de los juegos de naipes en el Archivo Histórico Nacional referidos a Sevilla y sus habitantes, lo que hace pensar en la gran afición que este pueblo tenía ya desde el siglo XVI, haciendo caso omiso a condenas y prohibiciones.⁵⁷

¿No representa, acaso, motivo más que suficiente como mensaje aleccionador el haber elegido Olavide esta comedia para el público sevillano, tan propenso al derroche?

En cuanto a *El desertor* —comedia larga y urdida con una temática muy común— poco podemos decir respecto a su lección moral. El protagonista, Dorimel, mozo francés huido a un pueblo de Alemania por motivos militares, se encuentra en su plenitud existencial: tiene un buen empleo y se casará en unos días con la hija de su patrona. Cuando se presenta el momento de los esponsales un ejército francés, en tránsito por aquel pueblo, le reconoce

⁵⁶ Aguilar Piñal, F.: *Historia de Sevilla...*, op. cit., pág. 263.

⁵⁷ Para los curiosos remitimos a una carta documento del Archivo de Protocolos de Sevilla en la que Manuel Nicolás Básquez arrienda a Juan de Medinilla y Pineda «una casa para jugar a los trucos» y en la que encontramos una detallada descripción de las mismas. (Oficio XVII, Año 1775, libro 2.º, fol. 1.040r-v).

y le aplica el castigo como a cualquier otro desertor: la pena de muerte.

Uno de estos soldados, fanfarrón por excelencia, se encarga de airear las buenas cualidades del hombre francés:

«...Hombres como los franceses
tan amables no se encuentran,
Conocen bien los quilates
de la hermosura y los pesan
con cuantas obligaciones
dicta la mejor escuela».

Sin embargo, no parece cargar la mano Olavide en vanalidades como la anterior —aunque no le desagradaran—, sino en la defensa del honor militar. Tal es así que Francal, mayor del regimiento francés y padre del condenado, se nos presenta firme en el cumplimiento de su deber, aunque se trate de dar muerte a su hijo. Todo parece que ha de realizarse como estaba previsto ya que: «son inmutables las leyes», y la ley francesa permitía tal castigo. No puede dejar de expresar Estefanía, mujer alemana y madre de la prometida de Dorimel, su repulsa ante la situación, y exclama:

«¡Tremenda Constitución!».

Y aquí está la clave de la elección, por parte de Olavide, de esta comedia: la propuesta de Mercier, avanzada y de acuerdo con su postura política que manifestó siendo Diputado de la Convención (votó en contra de la pena de muerte implantada por Luis XVI), no estaría en desacuerdo con el pensamiento e ideología del propio Olavide que demostró, en más de una ocasión, su esfuerzo progresista en el campo de todas sus actividades.

Por lo tanto, el personaje no podía morir y con la llegada al pueblo del propio General de ese regimiento, se ve el acusado libre, cifrando su puesta en libertad en el reconocido valor personal, tanto del padre como del hijo, ante una decisión de tal envergadura.

Tras el estudio de las obras analizadas, advertimos un pensamiento ideológico similar en todas ellas, a excepción del *El jugador* que es la que más cabalmente responde al propósito del puro divertimento característico de la comedia. Estas piezas, tragedias y comedias, exaltan el poder de la razón para dominar el sentimiento, pero entendiendo esta razón frente a la irracionalidad que proponen determinados sujetos, y aunque sea veladamente no hay una condena de los sentimientos sin más ya que permanecen vivos en los corazones de las heroínas aunque relegados a un segundo plano frente a los códigos centrales del honor, la religión y la razón de estado.