

SOBRE GARCÍA DE LA HUERTA, TEÓRICO Y TRADUCTOR

On García de la Huerta, Theoretician and Translator

Loreto BUSQUETS

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán

RESUMEN: El ensayo afronta dos facetas notoriamente controvertidas de García de la Huerta rescatándolas del menosprecio que han solidado reservas los críticos. De un lado, se muestra la sensatez y la «normalidad» de muchas de las aseveraciones teóricas de Huerta, y del otro, su *modus operandi* como traductor a partir de un cotejo pormenorizado del texto de *Xaira* con el original voltairiano. En él, Huerta ha sabido ser fiel al espíritu del original a través de una traducción relativamente literal, en la que ha intervenido con ampliaciones y cambios estructurales que han dado al texto el sello inconfundible de una obra española y el carácter de una obra clásica y al tiempo romántica, como es el propio *Zaire*: no sólo por el tema, sino sobre todo por el deseo y la capacidad de explicitar, con una dicción intensa, natural y arrebatada, aquellos sentimientos que el teatro romántico europeo aspira a expresar de forma inmediata emulando la música, y especialmente la ópera de la época, que vive a su lado inyectándole aspiraciones y logros.

Palabras clave: García de la Huerta, teórico de la literatura, traductor.

ABSTRACT: This essay deals with two notoriously controversial facets of García de la Huerta, rescuing them from the contempt critics have customarily reserved for them. On the one hand, the essay shows the common sense and «normality» of many of Huerta's theoretical statements, and on the other, his *modus operandi* as translator, based on a detailed comparison of the text of *Xaira* with the original by Voltaire. In it Huerta succeeded in being faithful to the spirit of the original by means of a relatively literal translation, in which he intervened with elaborations and structural changes that have conferred upon the text the unmistakable seal of a Spanish work, as well as the character of a work both classical and romantic, as *Zaire* itself is: not only for its theme, but above all for its desire and ability to make explicit, with an intense, natural and passionate diction, the feelings that European

Romantic theater aspires to express in an immediate way, emulating the music, and above all the opera, of the age, injecting into it aspirations and achievements.

Key words: García de la Huerta, theoretician, translator.

Parece ser destino de García de la Huerta hallarse enzarzado en vanas polémicas y quisquillas, que dan lugar a continuas incomprendiones de su obra. Existe una especie de aversión apriorística hacia un personaje que por lo visto carecía de simpatía y que instaba, e insta, a tratarle con injusticia apelando a minucias irrelevantes que la época consideró de vital importancia, pero que hoy carecen totalmente de sentido. Se persiste en negarle la comprensión e indulgencia que se otorga a otros autores que sostuvieron opiniones o mantuvieron posiciones parecidas a las suyas y en atribuirle incoherencias y contradicciones que acaso residan en quienes se aproximan a su obra. Es mi intención considerar aquí con la mayor equidad y objetividad posible el Prólogo de su maltratado *Theatro Español*, la no menos maltratada introducción a su traducción de *Zaïre* de Voltaire y, por último la traducción misma, con la que, como es sabido, García de la Huerta quiso dar «a los aficionados la justa idea de una traducción poética».

Esta frase, considerada de intolerable jactancia, así como la «extravagancia» de la ortografía empleada en el *Theatro Español*, además del tono destemplado y fogoso de los dos prólogos, y de su estilo, fuerza es decirlo, desaliñado, han contribuido a disminuir el posible interés de algunos de sus asertos y aun a ridiculizar aspectos que en otros autores pasan inadvertidos o son contemplados con particular condescendencia. Resulta curioso, por ejemplo, que todavía hoy produzca hilaridad la adopción de formas ortográficas etimologistas surgidas en un periodo en que se está fraguando la ortografía oficial, con las naturales vacilaciones que se producen en tales momentos, atestiguadas por las varias ediciones de la ortografía académica, la cual, como nos recuerda Ariza, en su edición de 1763 optó por un criterio menos etimologista que en la de 1741¹. Adscribir una importancia excesiva a esa convención ortográfica y deducir de ello una ideología «conservadora» no puede sino desencaminarnos de la tentativa de objetividad que debería animar nuestro conocimiento. Asimismo, insistir en la presunción que comporta el proponer la propia traducción como modelo significa por lo menos tratar a García de la Huerta con criterios y metros distintos de los que suelen aplicarse a otros autores. En el siglo XVIII todo el mundo propone modelos: desde Montiano hasta Moratín, desde Feijoo hasta Luzán. Nadie se escandaliza, por lo menos en términos de arrogancia, de que Montiano teorice sobre la buena tragedia y ofrezca como modelo dos mediocrísimos ejemplos de cosecha propia ni

1. ARIZA VIGUERA, Manuel. Algunos aspectos sobre la lengua literaria de García de la Huerta. *Revista de Estudios Extremeños*, 44, mayo-agosto de 1988, nº 11, p. 333.

que José de Covarrubias declare haber emprendido la versión castellana del *Telémaco* de Fénelon con el afán de mostrar que la lengua castellana «es igual, si no superior a la francesa», cosa que ninguna traducción había conseguido hasta aquel momento, y reiterar ser su intención que «la copia sirva de modelo para aprender los primores de la hermosa lengua castellana»². No se comprende por qué motivo se admiten tales afirmaciones sin asomo de sorpresa y en cambio produzca escándalo que Huerta pretenda mostrar con la suya lo que para él es una buena traducción cuando, además, es reconocidamente una más que discreta traducción y, por sí no bastara, tiene el buen gusto de no tratar con desprecio las que la han precedido al punto de basar la propia en la de Olavide, de la que él mismo dice salvar —y salva en efecto— muchos versos. ¿Por qué indignarse ante la jactancia de García de la Huerta (y estoy pensando en Menéndez Pelayo) cuando el propio Pelayo admite sin la menor indignación que, por ejemplo, «el Maestro Feijóo procedía con la singular satisfacción de sí propio que le acompañó y le sostuvo siempre en sus innumerables campañas científicas. No duda en proponerse a sí mismo por modelo [...]»³. ¿Por qué suscita animadversión que Huerta, al hablar del teatro francés, afirme lo mismo que han sostenido otros autores sin que por ello merezcan reacciones apasionadas y epítetos ofensivos? Menéndez Pelayo subraya como signo de independencia las palabras que siguen de Feijóo, que encierran la misma opinión que expresa Huerta en sus prólogos: «En los poetas franceses, añadía, se ve que por afectar ser muy regulares en sus pensamientos, dejan sus composiciones muy lánguidas, cortan a las musas las alas, o con el peso del juicio les abaten al suelo las plumas». En esto, a lo menos, no se dirá que el P. Feijóo adolecía de «flaqueza de juicio, arrimado siempre a la luz de los escritores franceses», como se dejó decir Alcalá Galiano»⁴. Y refiriéndose nada menos que a Lessing, el propio Pelayo recuerda que consideraba la *Virginia* de Montiano «un simple ensayo a la manera de los franceses, regular y glacial»⁵. La evidente exageración proclamada repetidamente por García de la Huerta de que el teatro español es superior al que han producido otras naciones europeas —acompañada de la relativa comparación acerca de la superioridad de las dos lenguas— se registra casi indefectiblemente a lo largo de todo el siglo, desde Feijóo a Covarrubias, y en cualquier caso se halla en respetados escritores como Montiano, a quien el propio Huerta cita en la mil veces vituperada «La escena hespañola defendida...», sin que ello haya producido estupor alguno ni haya puesto en tela de juicio el espíritu reformador y neoclásico de quien así escribiera: «[...] tenemos mayor número de Comedias perfectas y

2. *Aventuras de Telémaco, hijo de Ulises*, trad. de Joseph de Covarrubias, 2 t. Madrid, 1798.

3. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. En *Obras completas*. Santander: Aldus, S.A. de Artes Gráficas, 1947, III, p. 214.

4. *Ibidem*, p. 207.

5. *Ibidem*, p. 258.

según arte, que los Franceses, Italianos é Ingleses»⁶. No se entiende tampoco por qué debe suscitar la risa el que García de la Huerta, al confrontar la literatura francesa con la española, adscriba a la primera regularidad y frialdad y a la segunda libertad, abundancia, fervor y entusiasmo y apele, para explicar las diferencias, a causas naturales y climáticas, cuando todo el mundo, al amparo de las teorías de Montesquieu, está afirmando más o menos lo mismo y en Europa se está esbozando ya la teoría de las literaturas del Norte y del Sur en virtud de causas ambientales y sociales, destinada a tener amplia acogida durante toda la época romántica.

Yo creo que se debe a esa parcialidad y al prejuicio de que Huerta es, como tantos han insistido con McClelland, un pésimo teórico además de un mediocre traductor⁷, el contraste de opiniones y las contradicciones que se observan en los juicios críticos sobre su obra. No ayuda ciertamente a un mayor equilibrio la manía hispánica de separar a rajatabla a los neoclásicos fanáticamente afrancesados, de los nacionalistas no menos fanáticamente amigos de la tradición y hostiles a cualquier innovación teatral, pese a que los hechos demuestren que existía una amplia posición moderada que, como dice Menéndez Pelayo a propósito por ejemplo de los miembros de las academias o de los colaboradores del *Diario de los literatos*, manifestaban «más bien tendencias generales de buen gusto, sin detrimento del espíritu nacional y con grandes concesiones a la tradición del siglo XVII, que instintos de reforma a la manera francesa o italiana que Luzán y Montiano preconizaban»⁸. Si se ignora esta faja intermedia de opinión, puesta también de relieve por Ríos Carratalá⁹, es evidente que a un García de la Huerta no se sabe dónde colocarle, pues si se atiende a su defensa del teatro nacional y a su toma de distancia con respecto a la literatura francesa, a los críticos franceses e italianos y sobre todo a la moda fútil de lo francés a la que concretamente se refiere, no cabe sino situarlo entre los tradicionalistas antineoclásicos, conservador en todo y, por tanto, literariamente adscrito al barroco. Lo que significa ignorar o reducir a su mínima expresión todo lo que contradice esta colocación, desde su espíritu reformador y neoclásico, que le mantuvo al lado de indiscutibles reformadores como Montiano, hasta sus mismas preferencias y opciones literarias y aun formales, más próximas al neoclasicismo que al barroco. La predilección que muestra por Voltaire traduciendo

6. GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente. *La escena hespañola defendida en el Prologo del Theatro Hespañol*...Madrid: Imprenta de Hilario Santos, 1786, p. cxli.

7. MCCLELLAND, L. *Raquel*, drama histórico nacional. En RICO, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la literatura española, IV*, CASO GONZÁLEZ, José Miguel (ed.). *Ilustración y Neoclasicismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983, p. 282. De la misma opinión, si no peor, PELLISSIER, Robert E. *The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII Century*. Stanford: University, 1918.

8. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España, op. cit.*, p. 204.

9. «Hay toda una escala de situaciones intermedias, que rompe con la imagen de un teatro reformista y neoclásico opuesto radicalmente a la totalidad del teatro mayoritario» (RÍOS CARRATALÁ, José A. García de la Huerta y la polémica teatral del siglo XVIII. *Revista de Estudios Extremeños*, 44, mayo-agosto de 1988, nº 11, p. 455).

su obra, autor considerado revolucionario sobre todo a mediados de siglo, y que, inútil decirlo, gustaba a los neoclásicos y a un Olavide «el afrancesado», innegable progresista; el interés manifestado por el traducir mismo en unos años en que los conservadores miraban con recelo esta actividad por considerarla culpable del deterioro en que se hallaba la lengua y la literatura castellanas¹⁰; el carácter a mi ver «revolucionario» de la misma *Raquel*¹¹, deberían servir para por lo menos matizar algunos veredictos que a veces parecen lanzados al buen tuntún.

Sin ir un poco más a fondo de lo que se ha hecho hasta ahora, es inevitable atribuir a Huerta incongruencias¹² que acaso se deban a nuestra incapacidad de comprender la coherencia de las ideas que dictaron, no ya su ánimo polémico, que hoy interesa bien poco, sino su propia producción poética. Cabe entonces preguntarse qué sentido tienen definiciones tales como «ser clásico en la forma y romántico en la sustancia» (Rossi¹³) o ser clásico en la forma y barroco en la sustancia (Cotarelo y Mori, Menéndez Pelayo) por el mero hecho de no ajustarse su obra a las casillas que nuestra historiografía literaria ha establecido a partir de puras exterioridades formales, como el respeto de las unidades o, por ejemplo, la utilización del endecasílabo heroico: «Y esto es lo único que tiene de clásico esta composición [*Raquel*]: la armazón, el esqueleto. En todo lo demás, argumento, ideas, sentimientos, caracteres, versificación es indígena, es un drama del siglo XVII», sostiene Cotarelo¹⁴; y Menéndez Pelayo ratifica: «la *Raquel* sólo en la apariencia era tragedia clásica, en cuanto su autor se había sometido al dogma de las unidades, a la majestad uniforme del estilo y a emplear una sola clase de versificación; pero en el fondo era una *comedia heroica*, ni más ni menos que las de Calderón, Diamante o Candamo»¹⁵. Una visión miope que separa aún el fondo de la forma cuando todo parece indicar que Huerta está ya anunciando aquella especie de clasicismo romántico o de romanticismo clásico a que me he referido en un

10. Véase al respecto CHECA BELTRÁN, José. Opiniones dieciochistas sobre la traducción como elemento enriquecedor o deformador de la propia lengua. En DONAIRE, M.^a Luisa y LAFARGA, Francisco (eds.). *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991, pp. 593-602.

11. Véase BUSQUETS, Loreto. La tragedia neoclásica española y el ideario de la Revolución francesa. En BUSQUETS, Loreto (ed.). *Cultura hispánica y Revolución francesa*. Roma: Bulzoni Editore, 1990, pp. 87-127.

12. En general esos años aparecen «incongruentes» para el historiador que no advierta los cambios que se están produciendo y que no permiten ya aplicar el esquema *neoclásicos reformistas* versus *casticistas tradicionalistas*.

13. ROSSI, Giuseppe Carlo. *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*. Madrid: Gredos, 1967, p. 65. En alguna ocasión (*Historia de las ideas estéticas en España*) Menéndez Pelayo habla vagamente del romanticismo de Huerta aproximándole a la figura de Cienfuegos.

14. COTARELO Y MORI, Emilio. *Iriarte y su época*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1897, p. 191.

15. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*, op. cit., p. 318.

16. BUSQUETS, Loreto. El romanticismo clásico de Antonio Alcalá Galiano. *Studi Ispanici*, 2002, pp. 117-137.

ensayo reciente¹⁶: un romanticismo a la luz del neoclasicismo que nada tiene ya que ver con el barroco aunque de éste sepa recoger elementos útiles a sus fines. La recuperación europea de Shakespeare es en este sentido significativa y no necesita de ulteriores comentarios. Así como es elocuente que Huerta haya elegido entre tantas obras francesas ya traducidas del francés, el *Zaire* de Voltaire. Con ello demuestra ser hijo de su tiempo en el mejor sentido del término: ser neoclásico, viene a decirnos, no significa ajustarse a unas reglas ni repetir mecánicamente un modelo atemporal y abstracto. El neoclasicismo de Voltaire en esta obra que él mismo consideraba distinta y «nueva» con respecto a las suyas anteriores, representa, por así decir, un neoclasicismo hacia delante que, traspasando el estricto horizonte racionalista, se asoma a los abismos de lo psíquico en un interés ya plenamente romántico. No es en efecto casual que se haya detectado en ella la influencia de Shakespeare y concretamente de *Otello*¹⁷. Es un neoclasicismo que se abre a una dimensión nueva: la de la expresión *in-mediata* de la emoción y del sentimiento, o mejor, del tumulto y de la complejidad de las pasiones. Aunque no falten en esta pieza temas típicamente dieciochescos, como el carácter natural y universal del sentimiento religioso más allá de las religiones positivas y de sus convenciones¹⁸, prevalece el «sentimiento cristiano», con una dimensión y una tonalidad romántica extraños al sentir fideísta y dogmático de la religiosidad barroca. La fe no es un dogma y ni siquiera una creencia: es, por encima de todo, un sentimiento profundo e insobornable, una pasión, esto es, un pathos: sentimiento y sufrimiento. Ella abandona el dogmatismo católico calderoniano para asumir, anticipándose al romanticismo, el sentimiento cristiano del *Genie du christianisme* de Chateaubriand; lo que explicaría que el «descreído» Voltaire no desdenase dedicar a ese «sentimiento religioso» una obra que, a su decir, ocupaba un puesto privilegiado en su corazón. En cualquier caso, la aceptación que tuvo la *Xaira* de Huerta no sólo en ese fin de siglo XVIII sino sobre todo durante el período romántico, demuestra hasta qué punto respondía al sentir y al gusto de su tiempo y de los años que iban a seguirle ya bien entrado el siglo XIX.

Creo que es culpa de la visión simplificadora y maniqueísta a que me he referido si, a propósito de Huerta, nos encontramos con consideraciones críticas a decir poco sorprendentes. No habiéndose comprendido que Huerta ofrece un producto nuevo, diferente sea de las tragedias a lo Montiano, sea del teatro imitador de las peores producciones barrocas, sus dos mejores obras al decir unánime de

17. Véase al respecto DESCHANEL, Emile. *Le romantisme des classiques II. Le théâtre de Voltaire*. Ginebra: Slatkine Reprints, 1970, pp. 87-109.

18. McClelland insiste, creo excesivamente, en la importancia del pensamiento sociológico de la pieza, lo que explicaría su aceptación por parte de los ilustrados y progresistas españoles. A juzgar por los comentarios del propio Voltaire, no era éste su aspecto más relevante ni lo que hacía de ella una obra distinta y «nueva» con respecto a las suyas anteriores (McCLELLAND, L. «Pathos» dramático en el teatro español de 1750 a 1808. Liverpool: Liverpool University Press, 1998, pp. 158 y ss.)

los críticos, *Raquel* y *Xaira*, aparecen como fruto de la mera casualidad. Nuestro autor no sería un genio, pero considerarle un mentecato o disociado hasta el punto de predicar una cosa y hacer otra o, para mejor decir, «salirle» otra, es a todas luces una exageración. Gil de Zárate puede servirnos para ilustrar esa opinión recurrente entre los estudiosos de su obra:

Constituyóse en campeón de nuestra antigua escuela literaria, y no cesó de esgrimir su lengua y su pluma contra los innovadores que introducían el gusto y las máximas francesas;

[...]

Tan desgraciado fué, que después de tanto declamar contra los innovadores, hubo de ceder al contagio, y no sólo escribió una tragedia original arreglada al sistema clásico, sino que hasta dió en la flaqueza de traducir á los franceses que tanto aborrecía. Quiso sin embargo su buena suerte que en este desvío de su acostumbrada conducta hallase los únicos títulos de gloria que le han quedado. Con efecto su tragedia *Raquel* y su traducción de la *Zaira* de Voltaire, son sus dos obras más conocidas y apreciadas.

Orgullosa debía estar Huerta, en medio de la guerra que sostenía, con haber hecho lo que sus rivales todos intentaban en vano: es decir, una tragedia digna de este nombre y digna de la escena. La *Raquel*, no obstante sus defectos, descuella á una inmensa altura entre todas las obras de su género que en el siglo pasado produjo España¹⁹.

Como se echa de ver, todo en el pobre Huerta es fruto de un azar más o menos venturoso. La flauta le sonó por casualidad un par de veces. Quizás merece la pena ver si detrás de la ignorancia y del azar²⁰, hay unas ideas que sustentan su labor, que puede no encajen ni con el rígido reformismo neoclásico de los unos ni con el conformismo teatral de los otros. Para ello debemos leer con atención los dos prólogos mencionados prescindiendo de las exageraciones y desaliños que ambos contienen y dejando también de lado la desafortunada selección que hiciera de las obras de nuestro teatro antiguo, que nada quita a lo que aquí nos interesa: la calidad indiscutible de la *Raquel*, la discreta calidad de la traducción que nos ocupa, y la bondad de sus versos, unánimemente ensalzados aun por sus detractores, empezando por Menéndez Pelayo, de reconocido olfato a la hora de «captar» la calidad literaria de un texto. Se trata pues de ver si más allá del «buen instinto de Huerta», reconocido por el propio Pelayo²¹, hay un plan que dé razón

19. GIL DE ZÁRATE, Antonio. *Manual de literatura*. París: Librería de Garnier Hermanos, 1889, pp. 680 y 684.

20. Augusto de Cueto escribe: «¿Qué son, para su fama, sus fogosas y algún tanto desatentadas defensas del espíritu antiguo, que sólo á medias comprendía e imitaba?». (CUETO, Leopoldo Augusto de. *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*. En VV.AA. *Poetas líricos del siglo XVIII*. Madrid: Rivadeneyra, 1869, p. CXIII).

21. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Biblioteca de Traductores Españoles, II*. En *Obras completas*, Santander: Aldus, S.A., 1952, p. 235.

de unos resultados. El hecho de que nuestro escritor escribiera a propósito de su *Agamenón vengado*, «elección meditada y preferencia / ha sido, no penuria del ingenio»²² debiera hacernos pensar que no sólo en este caso sopesó sus decisiones a la luz de su cultura y de su ingenio.

La «Advertencia del traductor» que precede la traducción de *Xaira*²³ así como la denostada «La Escena Hespáñola defendida», expurgadas de lo excesivo y aun superfluo, contienen algunas reflexiones que considero no desprovistas de interés. Anticipo que, exabruptos aparte, encuentro, como Sempere y Guarinos, que la crítica que García de la Huerta expone con desaforado furor patriótico en la «Escena Hespáñola», está «bien fundada»²⁴ y que sus opiniones, pese al tono, son en realidad sensatas, moderadas y, añadido, «modernas». Su defensa del teatro calderoniano no es ciegamente devota, pues no le impide ver errores, deficiencias y recursos de forma y de contenido que no son de su agrado. La cuestión de las reglas y de la normativa en general es tratada desde un punto de vista elevado y no escolar y puerilmente como fue frecuente entre los defensores y los detractores de uno u otro teatro. Huerta plantea la cuestión a partir del criterio de la verosimilitud y ya sabemos que no hay concepto más relativo e histórico que éste que pretende elevarse por encima de la historia como principio universal y eterno. Ahí distingue entre una «verosimilitud racional» (p. CXLVII) y una verosimilitud poética, la primera servilmente sujeta a una normativa que coarta la creación poética y se atiene a la verdad de los hechos (la realidad de la historia, por ejemplo), la otra a la verdad de la poesía, donde cabe lo sublime y lo maravilloso o, si queremos, lo que pertenece a la esfera de lo no estrictamente racional²⁵. No le falta razón cuando acusa a los defensores a ultranza de cierta normativa (no sólo de las unidades, sino también por ejemplo de la utilización rigurosamente histórica de la historia) de reducir el principio de la verosimilitud a un realismo pedestre que niega a la Poesía la invención que le es propia. García de la Huerta no dice nada particularmente nuevo, pero lo dice en un momento en que los franceses consideran la literatura española absurda y disparatada por no ajustarse a unos pre-

22. GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente. *Raquel/ Agamenón vengado*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1947, p. 101.

23. *La fe triunfante del amor y cetro*, trad. de Vicente García de la Huerta. Madrid: Pantaleón Aznar, 1784.

24. SEMPERE Y GUARINOS, Juan. *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, 3 vols. Madrid: Gredos, 1969, II, p. 118.

25. Puede que Huerta no estuviera al corriente de lo que Luzán denominaba «verosimilitud popular y noble» o de lo que otros teóricos llamaban «imitación particular y universal», pero su buen sentido le conducía a conceptos similares.

ceptos convencionales profundamente históricos que la época considera universales e imperecederos. Una vez más, García de la Huerta se está aproximando a una reivindicación del arte que es romántico²⁶, alejada tanto de un retorno al barroco como de ese neoclasicismo académico que sujeta la obra de arte a una racionalidad abstracta o, en el peor de los casos, a una normativa estéril.

Cabe asimismo subrayar algunas obviedades presentes en ambos prólogos a menudo olvidadas. Huerta decide traducir *Zaïre* de Voltaire porque la considera obra de mérito y de éxito, esto es, de un mérito que aprecian expertos y profanos, y porque muchos, antes de él, han vertido esta pieza al castellano con resultados dispares. Su traducción se añade a los experimentos realizados por otros escritores que el autor trata con respeto y aun con deferencia, al punto de servirse de la muy puntual versión de Olavide para escribir la propia, que ofrece al público con modestia: «[el público] disimulará las faltas que no será extraño contenga, en consideración a que no carece de dificultad este estudio» (p. 14). Con igual humildad afirma que su intento no ha sido otro que testimoniar el «deseo que me anima de contribuir en quanto me es concedido a la reforma del mal gusto que ha reinado en esta parte entre nosotros hasta hora» (p. 15), es decir, le anima el mismo espíritu de todos los reformadores dieciochescos. Por último, sea comentando cierta traducción francesa de Linguet, sea cotejando puntualmente otra de Voltaire, demuestra conocer de sobra el francés, cosa que no debería siquiera ponerse en duda puesto que si algo le achaca al gran Voltaire (y a cualquier traductor) es precisamente el desconocimiento profundo del idioma, que les impide distinguir matices, modismos, coloquialismos y otras finezas de la lengua de partida y trasvasarlos de modo equivalente y eficaz a la propia. Lo demuestra asimismo el hecho de que decida basarse en la traducción de Olavide por ser perfectamente adherente al texto original, cosa que sólo podía constatar conociendo bien la lengua francesa. Tengo para mí que Huerta, además, al hacer esta traducción tuvo delante el texto francés, como ya sospechara Lafarga²⁷. Lo dicen algunos detalles, entre los cuales destaco el haber mantenido el nombre del personaje Chatillon en vez del olavidiano Castellón²⁸, que transcriba la acotación inicial donde se indica el lugar de la acción, suprimida en la traducción olavidiana («La Escena es en un Patio interior del Serrallo», en correspondencia con el original: «La scène est au

26. No estoy utilizando este término en la acepción de Romanticismo como fenómeno histórico relativo a unos años determinados, que no tengo ningún interés en anticipar; hablo de un espíritu e intencionalidad románticos que creo surgen muy prematuramente también por influjo de la ópera. En cualquier caso, no es extraño que un crítico como Emile Deschanel, estudiando algunas obras de Voltaire, entre las que figura *Zaïre*, hable de «romantisme des classiques» (*op. cit.*).

27. LAFARGA, Francisco. *Voltaire en España (1734-1835)*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, s.a., p. 172.

28. Me refiero siempre a la siguiente edición de la traducción de Olavide, que es la utilizada por García de la Huerta: *Tragedia La Zayda, traducida del francés al castellano*. Barcelona: En la imprenta de Carlos Gibert y Tutó, 1782, 2ª ed.

sérail de Jérusalem»²⁹) y que recupere las últimas palabras pronunciadas por Nerestán, versos finales de la pieza que Olavide suprime. Un cotejo pormenorizado muestra que Huerta ha salvado asimismo algunas formas del original que aquél ha eliminado o modificado. Por ejemplo, en el famoso parlamento de Nerestán del segundo acto, los versos franceses rezan: «Vois ces murs, vois ce temple [...] Tourne les yeux, sa tombe est près de ce palais» (II, 3). Olavide reduce la insistencia del original a un solo «mira» («mira / ese Templo, esos muros asolados / por tus infames robadores [...] Allí el sagrado monte») mientras que Huerta respeta la insistencia del original con los imperativos «repara», «mira», «advierte», con los cuales el padre incita a Xaira a contemplar cuanto les rodea como manifestación del Dios cristiano que ella ha abandonado.

Sea como fuere, asegurado de la efectiva adherencia a los contenidos, Huerta decide basarse en la traducción puntual de Olavide para eliminar de ella todo lo que la afea, o mejor, todo lo que «desfigura» el original. Quienquiera que tenga experiencia de traducción sabe que suele escribirse una primera versión que transcribe lo más fielmente posible el texto de partida para trabajar luego únicamente con ésta al objeto de aclimatarla a la lengua de arriba y hacer que aparezca como surgida espontáneamente del suelo en que ha sido trasplantada. Olavide le ha facilitado la primera tarea; su labor va a consistir en esa aclimatación, que no es propiamente la connaturalización a que se refiere Sebold en su estudio sobre el *Agamenón vengado*³⁰, sino que consiste en salvar o trasladar la «belleza» del original en moldes estéticos propios.

Concebidas así las cosas, Huerta, al examinar las distintas versiones españolas del *Zaïre* voltairiano, advierte que o son arbitrariamente libres o son servilmente literales, con el resultado, en ambos casos, de «desvirtuar» el espíritu del original. De las primeras dice sólo que con la libertad han destruido la gracia original sin adquirir otra nueva (y es la acusación principal que dirige a las traducciones de Linguet y de Voltaire: la impuntualidad y la falta de gracia), mientras que de las segundas se para a considerar por qué motivo un respeto excesivo del texto de partida y el afán por trasplantar sus características formales suelen dar resultados opuestos a los que se propone el voluntarioso traductor. Descartando de entrada la libertad arbitraria y optando por la literalidad, pasa a dilucidar qué es lo que debe entenderse por buena literalidad. Para ello apela a la «naturaleza» o «índole» de las lenguas, a la índole de quienes hablan estas lenguas y a la índole de la literatura que en correspondencia de todo ello brota necesariamente de ellos. Cada literatura (lengua, estilo, formas de versificación, etc.) tiene su «carácter», análogo al de sus naturales. Cada texto tiene su «natural valor» con unas características

29. Cito siempre por la siguiente edición: VOLTAIRE. *Zaïre*. En *Théâtre de Voltaire, II*. Paris : Antoine-Augustin Renouard, 1809, pp. 75-190.

30. SEBOLD, Russel P. Connaturalización y creación en el «Agamenón Vengado» de García de la Huerta». *Revista de Estudios Extremeños*, 44, mayo-agosto de 1988, nº 11, pp. 465-490.

endógenas que dependen de la calidad del escritor, pero también de la cultura a la que pertenece. No importa ahora que Huerta vea esa cultura condicionada por el clima³¹ y no hable todavía de otras causas naturales y sociales, como harán más tarde un Alcalá Galiano y los románticos europeos³². Importa que apele a la «naturaleza» y a las varias «naturalezas nacionales» como fuente común de las distintas manifestaciones de la nación: la lengua ante todo pero también, dice Huerta, las ideas, los conceptos, las expresiones y frases. En realidad, está formulando una teoría del genio nacional muy próxima a las de Capmany y Covarrubias³³, y no inventa ciertamente nada nuevo cuando sostiene que existe un «genio» hispánico que se caracteriza por la fecundidad y viveza de la imaginación (la fantasía, la inventiva) y por la exuberancia, el vigor y el fuego de su expresión, como revela la misma lengua, «copiosa» y magnilocuente, y dotada de cierta afectación connatural a sus habitantes y a sus manifestaciones literarias. Ideas muy extendidas en todo el siglo XVIII tanto entre los españoles como entre los extranjeros (y los franceses en particular, quienes, no sin desprecio, admitían que «le feu et l'imagination ne leur manque pas»³⁴), así como la de atribuir dichas peculiaridades al influjo de la cultural oriental. Son características permanentes, «indígenas», que Huerta rastrea en la historia literaria de España, desde la hispano-latinidad hasta el barroco, llegando a la conclusión a que, medio siglo más tarde, llegará Alcalá Galiano al sostener que existe un estilo barroco permanente ínsito en la lengua y en la literatura españolas. Huerta, en una palabra, está apostando por una teoría que es ya romántica en el sentido precedentemente especificado, y que, formulada por Humboldt, será plenamente asumida por la poética del Romanticismo. El no haber advertido la filiación romántica de sus asertos ha llevado a adscribir el «españolismo» huertano, entendido como permanencia constitutiva de lo hispánico, a la tradición barroca en vez de adscribirlo al romanticismo en ciernes.

Si Huerta, pues, se opone a una literalidad estricta es porque no ve posible trasladar un organismo constituido inseparablemente por forma y fondo en formas que, por decirlo así, pertenecen a cuerpos vivos diversamente constituidos. La versificación francesa es la forma en que naturalmente se extrinseca la poesía francesa, y su rima pareada es la música con la que parece compensar esa «frialdad»

31. Como recuerda el propio Menéndez Pelayo, los escritores italianos de la época, por ejemplo, «inferían que debía de haber en el clima de España y en el temperamento de los españoles alguna influencia maléfica para el buen gusto, en todas edades y civilizaciones» (*Historia de las ideas estéticas en España, op. cit.*, p. 338).

32. Sobre ello puede verse mi *El romanticismo clásico de Antonio Alcalá Galiano, op. cit.*

33. Véase ARAGÓN FERNÁNDEZ, M.^a Aurora. Una teoría de la traducción en el siglo XVIII: Covarrubias. En DONAIRE, M.^a Luisa y LAFARGA, FRANCISCO (eds.). *Traducción y adaptación cultural: España-Francia, op. cit.*, pp. 531-539.

34. En COLOMER, JOSÉ LUIS. España o la barbarie: Jean Chapelain, traductor y crítico de la literatura española. En DONAIRE, M.^a Luisa y LAFARGA, FRANCISCO (eds.). *Traducción y adaptación cultural: España-Francia, op. cit.*, p. 608.

que los extranjeros captan en ella; música que, trasplantada a otro idioma, produce monotonía y cansancio. Si Huerta utiliza el romance y en sus dos obras reconocidas como felizmente logradas, recurre al romance asonantado, no es porque rechace de plano lo foráneo y retorne patriótica y cerrilmente a lo antiguo, sino porque el romance, y la asonancia, es la forma espontánea, natural, necesaria, en que se manifiesta la poesía española constituyendo la «calidad propia y privativa de la Poesía Castellana» (p. XXV), del mismo modo que la francesa se explicita natural y espontáneamente en formas rígidamente rítmicas. Lo confirma Menéndez Pelayo: «Hasta el romance endecasílabo adoptado por Huerta [...] contribuyó a poner el sello nacional a la pieza [*Raquell*], siendo por decirlo así, una ampliación clásica del metro popular favorito de nuestro teatro, dilatado en cuanto al número de sílabas, pero conservando el halago de la asonancia, tan favorable a la recitación dramática»³⁵. No le falta razón a Huerta cuando los extranjeros que no encuentran ninguna gracia a la asonancia española replica que se les podría responder preguntándoles «*Qué deleyte hallan los versiblanquistas en los versos sueltos?*» (p. III, nota) y cuando presume que quienes desprecian los autos sacramentales o los entremeses son incapaces de percibir su belleza por una falta de predisposición natural que les impide apreciar lo que es ajeno a su naturaleza.

Así pues, el buen traductor debe salvar del texto original el pensamiento, el espíritu, su gracia y energía, y hacerlos revivir en formas inherentes y exclusivas de la lengua de arriba. La imagen del huésped a quien se rinden todos los honores con los modos y modales propios del anfitrión indica un respeto que no obligue al primero a desprenderse de su valor y fuerza en su intento de asumir formas extrañas que no le pertenecen. La única manera de realzar el texto de partida es captar lo que constituye sus elementos de fuerza y expresarlo con los medios que son consubstanciales a la propia lengua. Es lo que parece entender Tomás de Iriarte con el término *connaturalización*: el buen traductor debiera «connaturalizarse (digámoslo así) con el autor cuyo escrito traslada, bebiéndole las ideas, los efectos, las opiniones, y expresándolo todo en otra lengua con igual concisión, energía y fluidez»³⁶.

Huerta parece haber captado muy bien, por instinto o por cultura, no importa, que la fuerza del texto francés reside en la naturalidad de la elocución y de la sentencia («une démarche noble et aisée», al decir del propio Voltaire³⁷), en la expresión fluida y apasionada del sentimiento: el amor, la ternura, el azoramiento, la duda, el temor, la irracionalidad de los celos, la turbación y la locura, la pasión, en suma, que es lo que, con mejor o peor fortuna, intentará expresar

35. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*, op. cit., p. 318.

36. IRIARTE, Tomás de. *Los literatos en Cuaresma*. En *Colección de obras en verso y prosa*. Madrid: Imprenta Real, 1805, 2ª. ed., t. VII, p. 94. Véase a este respecto el trabajo ya citado de SEBOLD, Russel P. *Connaturalización y creación en el «Agamenón Vengado» de García de la Huerta*.

37. VOLTAIRE. Seconde lettre à M. Falkener. En *Théâtre de Voltaire*, op. cit., p. 103.

de forma in-mediata todo el teatro romántico. Y esa naturalidad la encuentra Huerta ante todo en el romance heroico, que une la espontaneidad de lo popular con la sobriedad y nobleza del género trágico (como ha hecho en la *Raquel*), ajustándose en eso no tanto a la normativa neoclásica como al espíritu del texto voltairiano, de estilo elevado y solemne y al tiempo íntimo y espontáneo, grave y leve, majestuoso y «naïve», como gusta decir Voltaire; un estilo que, sin renunciar a la arquitectura rigurosamente geométrica de la tradición clásica francesa, sirve de vehículo a la expresión de un sentimiento que brota libre del corazón humano: «J'ai enfin osé traiter l'amour; mais ce n'est pas l'amour galant et français; mon amoureux n'est pas un jeune abbé à la toilette d'une bégueule; c'est le plus passionné, le plus fier, le plus tendre, le plus généreux, le plus justement jaloux, le plus cruel et les plus malheureux de tous les hommes». No es casual que de esta pieza escribiera el propio Voltaire: «*Zaïre* est la première pièce de théâtre dans laquelle j'ai osé m'abandonner à toute la sensibilité de mon coeur»³⁸.

Captado el espíritu de la pieza, Huerta, sin abandonar el texto, puede explicarse dando realce a los pensamientos del original con los medios y rasgos que son propios de su cultura: la sublimidad, la exuberancia, el énfasis y aun la irruencia, la afectación y la pompa. Estos son los rasgos que captó el público, según puede verse en los juicios críticos que aquí recojo, y que resumen la impresión generalmente recabada por aficionados y expertos:

ANTONIO ALCALÁ GALIANO: *sobre Raquel*: Pero si Huerta vistió á su modo su composicion á lo clásico, no acertó á darle la clásica sencillez agena de la naturaleza de su ingenio y de la clase de sus poco vastos conocimientos. / Trozo [se refiere a los 8 versos iniciales de la pieza] donde si no hay toda la clásica sencillez, tampoco se nota cosa que de ella desdiga/ se nota el estilo idéntico de las relaciones de nuestras comedias antiguas con sus hipérboles, con sus amplificaciones, con sus circunloquios, y tambien con sus primores de diction y algunas veces de estilo./ *sobre Xaira*: [Huerta] se valió de una version castellana, pero no de una en prosa, sino de una traduccion [la de Olavide] en versos sueltos flojos, desmayados, donde estaban sin discrepar de ellos un ápice todos los pensamientos del original, faltando solo la belleza de estilo / Don Vicente García de la Huerta no podia tomar una entonacion tan baja y humilde. Comenzando, pues, á su modo [...] rompió en los bien sonantes versos: [«Deja que extrañe Jaira unos afectos...»] Aquí se deja ver García de la Huerta, aunque sin faltar á la sencillez, ó aun á la fidelidad en medio de su sonoridad y pompa / por muchos años la *Jaira*, de García de la Huerta, ha sido oida con aplauso y gusto; tanto es el poder de una diction robusta y lozana y de un verso fluido y sonoro para los oidos españoles, y

38. Citado en DESCHANEL, Emile. *Op. cit.*, pp. 104 y 107, respectivamente.

aun para los entendimientos, en los cuales lleva á desatender ciertas faltas el regalo de los sentidos³⁹.

LEOPOLDO AUGUSTO DE CUETO: *sobre Raquel*: versos sonoros, versificador rotundo y numeroso en sus obras dramáticas/ en esas tragedias se encierra copioso caudal de la índole tradicional del pueblo castellano/ en *La Raquel* está el verdadero lirismo de Huerta/ la verdadera entonación poética no se encuentra sino en sus obras dramáticas. Allí tiene vigor y vuelo y armonía / Nosotros recordamos tambien [...] cuán rotundas resonaban en nuestros oídos y vibraban en nuestra alma algunas cláusulas de *La Raquel*, por su enérgica armonía, por su noble sentido. Estas cláusulas tienen un encanto que no muere con los vaivenes de los tiempos, porque sale del corazón del poeta⁴⁰/ *sobre Xaira*: *Quintana* recordaba con gusto el magnífico efecto que en los labios de Maiquez producía aquel bello final del acto tercero de la *Jaira* [se refiere a «El sexo que amenaza...»].

EMILIO COTARELO Y MORI: *sobre Raquel*: su excelente lenguaje, su versificación robusta y armoniosa [...] cosas todas que, ó no bien sentidas ó mal comprendidas por oídos extranjeros, suenan agradablemente en los nacionales⁴¹.

ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO: [supo] dar entonación castiza al romance castellano, y toda su versificación, en general, se ajustaba a los moldes tradicionales⁴².

MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO: *sobre Raquel*: versos ampulosos, floridos y bien sonantes, de aquellos que casi nadie sabía hacer entonces sino Huerta, y que por la pompa, la lozanía y el número, tan brillantemente contrastaban con las insulsas prosas rimadas de los Montianos y Cadalsos⁴³ / Es la única tragedia del siglo pasado que tiene vida, nervio y noble inspiración⁴⁴/sobre tener [Huerta] imaginación, en genio, poseía el arte de espresarse con sin igual gala y pompa y al mismo tiempo con facilidad y fluidez, dando no sólo á sus versos sino á su período poético magnífica amplitud y sonoridad. Así en su tragedia *la Raquel* se distinguió particularmente por la belleza de la versificación/ agregó Huerta pensamientos nobles aunque expresados con jactancia é hinchazón/ y con un tanto de soberbia palabrería en sus mejores momentos y alguna escena tierna donde conceptos de mal gusto desfiguraban una situación bien ideada/ hallando auditorios fáciles de dejarse cautivar por hermosos sonidos, y por decirlo así,

39. ALCALÁ GALIANO, Antonio. *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII*. Madrid: Imprenta de la Sociedad literaria y tipográfica, 1845, pp. 240-241 y 243-246.

40. Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII, *loc. cit.*, pp. CXIII-CXIV.

41. *Iriarte y su época*, *op. cit.*, p. 192.

42. *El Teatro Español*. Barcelona: Editorial Ibero-Americana, s.a., pp. 73-74.

43. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*, *op. cit.*, p. 318.

44. *Ibidem*.

retumbantes pensamientos; *sobre Xaira*: versificóla gallardamente y la adornó con todas las galas de una dicción robusta, sonora y verdaderamente castellana⁴⁵; ingenio [Huerta] muy español y de mucha pompa y sonoridad, que fácilmente eclipsó a los restantes [traductores de *Xaira*], dilatándose hasta nuestros días la fama tradicional de su *Zaira* sostenida por el recuerdo de Máiquez⁴⁶.

Todo en la traducción huertana mira a conseguir esos efectos que el público español captó gracias al «espíritu» común que comparte con la obra que escucha. Dicho sea de paso: Voltaire, al comentar la traducción inglesa de *Zaire* y explicar las diferencias e incompatibilidades que surgen a la hora de trasladar una obra de un país a otro, apelaba también a la «naturaleza» o índole sea del texto, sea del receptor: «Vous avez ici la réputation de n'être ni assez dévots pour vous soucier beaucoup du vieux Lusignan, ni assez tendres pour être touchés de Zaire. Vous passez pour aimer mieux une intrigue de conjurés qu'une intrigue d'amants. On croit qu'à votre théâtre on bat des mains au mot de *patrie*, et chez nous à celui d'*amour*; cependant la vérité est que vous mettez de l'amour tout comme nous dans vos tragédies. Si vous n'avez pas la réputation d'être tendres, ce n'est pas que vos héros de théâtre ne soient amoureux, mais c'est qu'ils expriment rarement leur passion d'une manière naturelle»⁴⁷.

Es muy posible que Voltaire encontrara que la expresión del sentimiento en la traducción de Huerta no está expresada «d'une manière naturelle», pero así pareció al público español pese a los cambios aportados al texto francés. Veamos cuáles con unos pocos ejemplos.

Ante todo, y en términos generales, nuestro traductor elimina del original dos rasgos fundamentales que, de haberlo querido, habría podido conservar sin esfuerzo: la rima pareada, explícitamente desechada por resultar en español, según Huerta, monótona e «insípida», y la esticomitía a todas luces dominante, que otorga a la pieza la impresión visual y auditiva de una estructura geométrica. Los versos esticomíticos suelen además estar atados por la rima consonante, con refuerzo ulterior de la simetría. Aun cuando se trata de largas frases subordinadas, el texto francés suele disponerlas de forma simétrica, de modo que por ejemplo las oraciones de relativo inicien con el verso y terminen con él. A la simetría de las subordinadas se une la ulterior simetría de las copulativas o adversativas y aun de los epítetos, que pueden ser ulteriormente modificados con formas restrictivas del tipo «Libres sans déshonneur et sages sans contrainte». A ello se añaden repeticiones simétricas de sustantivos, adjetivos y formas verbales, paralelismos fonéticos, anáforas y quiasmos, que enfatizan la rigurosa geometría del conjunto. Al lado de esta ela-

45. *Biblioteca de Traductores Españoles*, op. cit., p. 238.

46. *Historia de los Heterodoxos españoles*, V. *Obras completas*. Santander: Aldus, S.A., 1947, p. 295.

47. *Épître dédicatoire à M. Falkener. Théâtre de Voltaire*, op. cit., p. 95.

borada disposición del discurso, el lector queda favorablemente sorprendido por la naturalidad extrema de la elocución, la fluidez del discurso y el tono íntimo e inmediato, que cabe atribuir a la «normalidad» del léxico y a una sintaxis que evita complicaciones y contorsiones innaturales. Sirvan de ejemplo de lo que vengo diciendo los versos iniciales de la tragedia (marco en cursiva las características estilísticas mencionadas):

Je ne m'attendais pas, *jeune et belle* Zaire,
Aux nouveaux sentiments que ce lieu vous inspire.
Quel *espoir si flatteur* ou quels *heureux destins*
De vos *jours ténébreux* ont fait des *jours sereins* ?
La paix de votre cœur augmente avec vos charmes.
Cet éclat de vos yeux n'est plus terni de larmes;
Vous ne les tournez plus vers ces heureux climats
Où ce brave Français devait guider nos pas;
Vous ne me parlez plus de ces belles contrées
Où d'un peuple poli les femmes adorées
Reçoivent cet encens que l'on doit à vos yeux,
Compagnes d'un époux et *reines* en tous lieux,
Libres sans déshonneur et sages sans contrainte
Et ne devant jamais leurs vertus à la crainte.

(Acto I, Escena I)

Si he elegido estos primeros versos es porque, como es sabido, el propio Huerta ofrece al lector tres versiones de los mismos: la de Juan Francisco del Postigo (1765), la de Olavide de 1782 y la suya propia. La de Postigo muestra una literalidad preocupada por trasplantar la rima pareada del original y la rigurosa medida de los versos. Ambas aparecen de inmediato como una jaula que aherroja el discurso, obligando al traductor a rellenar los versos con sinónimos ripiosos para alcanzar la rima versal perseguida con ahínco. La brevedad de las palabras francesas respecto a las castellanas obliga a alargar sistemáticamente las frases y a rebasar la disposición esticomítica del original, con lo que se produce un incremento del número de los versos y una dilución del discurso, agravada con una adjetivación obvia y reiterativa. Que es lo que justamente dice Huerta: que una literalidad así entendida obliga al traductor a decir lo que no quiere. A juzgar por este breve ejemplo, suficiente para apreciar la pésima calidad de esa traducción, Postigo no ha conseguido transcribir lo más relevante del texto voltairiano: la estudiada naturalidad del original, la armonía interna que Voltaire obtiene, como se ha dicho, con el tono íntimo y sobriamente elegante de la elocución, ornada con discretas simetrías. El traductor ha ido a buscar la «elegancia» en un lenguaje ridículamente áulico, en sustantivos y epítetos emparejados del peor gusto sin eludir el quiasmo (*sitio fatal y dura estrella / lastimosos y funestos días / pacífico tu pecho y sosegado / la pena y amargura*, etc.) y, desde el arranque mismo, en un

hipérbaton molesto, que aleja la traducción de la naturalidad que distingue los parlamentos voltairianos. Véanse esos primeros versos:

¿Quién habia de pensar, o Zayda bella,
que este sitio fatal y dura estrella
nuevas te suscitase inclinaciones?
¿Qué esperanza, destino, o qué blasones
tan lastimosos y funestos dias
han ya mudado en tantas alegrías?
Pacífico tu pecho y sosegado
Tranquilidad gustoso ha demostrado
Al paso que se aumenta tu hermosura.
De tu llanto la pena [...]

Comparado con la traducción de Postigo, el arranque de la de Olavide parece casi magnífico. No es de extrañar que Huerta salve algunos de sus versos, porque los hay aprovechables y ciertos incluso afortunados. Olavide abandona la idea de los pareados y opta por un endecasílabo suelto que cojea con frecuencia, buscando acá y allá alguna rima alterna o pareada asonante o consonante, que confiere una vaga musicalidad al discurso. La tirada pasa de los 34 versos de Postigo a 25 (contra los 18 del original), ganando en concisión; el vocabulario y la sintaxis adoptan un registro medio y una andadura regular e incluso esticomítica que favorece la naturalidad, casi el prosaísmo, del estilo. Olavide intenta embellecer el discurso con alguna que otra figura retórica, como la anadiplosis de los vv. 16-17 («donde son compañeras de su Esposo, / y el esposo las trata qual señoras»), pero el aumento silábico producido por el mayor número de sílabas de las voces españolas le obliga a alargar los versos para luego rellenarlos con epítetos banales, que diluyen y hacen insípidos los versos concisos del original. Sirvan estos dos ejemplos: «De vos jours ténébreux ont fait des jours sereins» se ha convertido en «han cambiado los días de horror llenos, / en días agradables y tranquilos?» y «Cet éclat de vos yeux n'est plus terni de larmes» deviene «y las continuas lágrimas no turban / la brillantez serena de tus ojos». Dos casos, entre los muchos que podrían citarse, en que un verso aumenta del doble su volumen mediante una adjetivación de puro relleno que rebaja la tensión emotiva, dando la impresión, relevada por Alcalá Galiano, de versos «flojos» y «desmayados» y, en cualquier caso, faltos de aquella «belleza de estilo que en una obra poética, aun cuando sea dramática, es de todo punto indispensable»⁴⁸.

Ante estos precedentes, el arranque de *Xaira* se presenta con un vigor inusitado, que el mismo Galiano advirtió y ensalzó debidamente al notar que el traductor, desde el principio mismo, se alejaba de aquella «entonación tan baja y

48. ALCALÁ GALIANO, Antonio. *Op. cit.*, p. 242.

humilde» (p. 243) de la versión olavidiana. No escapaba a Galiano que el principal mérito del estilo voltairiano en esta tragedia estriba en la «sencillez» con la que «acertó á hacerla patética y grata» (p. 244), y que Huerta, sobre ser fiel, respeta esta sencillez aun cuando acude a una dicción rotunda, llena de «sonoridad y pompa». La solemne naturalidad del original, adherente al espíritu del país de origen, adopta una solemnidad distinta, más sonora y gallarda, destinada al «regalo de los sentidos» (p. 246); una sonoridad que, al sentir de Huerta y de sus conciudadanos, es propia de la cultura de arribo. Sorprende entonces que Galiano le eche en cara la libertad con que amplía y modifica algunos párrafos⁴⁹, acusándole de alejarse de la «obra escrita cual es de presumir que la habría escrito el autor en la lengua á que el intérprete la traspasa» (p. 244). ¿Por qué no reconocer entonces que éste es precisamente el resultado que generalmente obtiene Huerta en su traducción recurriendo con seguro instinto al registro de la propia lengua y, lo que es más, al registro de la lengua que el romanticismo español está acuñando en ese fin de siglo y seguirá utilizando hasta ya bien entrado el siglo XIX? ¿No será que se parte de la idea de que Huerta, defensor del teatro antiguo, no podía sino expresarse en la «mala escuela literaria» del pasado (p. 245), demostrando Galiano tal aserto con algunos versos malos que sin duda esta traducción contiene, a veces incluso peores que los más concisos y planos de Olavide?

Pero volvamos a esos versos iniciales que, en mi opinión, reúnen las cualidades que Galiano advierte en el texto francés, aunque expresadas de «otra» forma. Huerta aumenta aquí de un solo verso la versión literal de Olavide, lo que comporta 8 versos más con respecto al original. Salta ante todo a la vista que el traductor rompe con la esticomitía del original y da al discurso una andadura encabalgada que mueve sinuosamente los versos. Las frases se alargan, no tanto con una adjetivación de relleno sino añadiendo subordinadas o uniendo en oraciones copulativas lo que en el original son frases sueltas coincidentes con la unidad versal. Compárense los cuatro primeros versos del texto francés con la versión de Olavide y la de Huerta, crecidas ambas de un solo verso. Olavide respeta la unidad sintáctica pareada del original añadiendo el insulso verso 5, sin el cual no le cabe el contenido de los versos franceses. Huerta renuncia al lugar («ce lieu vous inspire»), que Olavide traduce con «esta mansion», y se concentra en el tono íntimo y confidencial de la charla, en la emoción que manifiesta el rostro de Xaira y en el estupor que despierta en el alma de la confidente el cambio que se ha producido en el corazón de la protagonista. Hablan sobre todo los sentimientos, que ahora, gracias al encabalgamiento, fluyen rebasando dulcemente la tenue rima asonante: ligero, casi imperceptible freno de un discurrir que podría fácilmente desbordarse.

49. Covarrubias, al aceptar que el traductor fuera infiel, de un lado desaconsejaba la ampliación y de otro la admitía «quando el sentido lo exige para la claridad, o el sentimiento para la viveza, la armonía para el agrado» (en ARAGÓN FERNÁNDEZ, M.^a Aurora. *Op. cit.*, p. 537).

El discurso suena grato a los oídos por tantos motivos que sería imposible y acaso inútil enumerar. Digamos que asume la andadura de la prosa gracias al alargamiento sistemático de que he hablado. Pero es una prosa armoniosamente ritmada, ornada con discretas asonancias internas (*afectos/aquellos*) y con no menos discretas anadiplosis, repeticiones, anáforas y quiasmos (*tan tristes días, en días tan alegres*) que se oyen y no se oyen, asumiendo acá y allá la hermosa y sentenciosa concisión del original, que a veces se la ofrece directamente Olavide. Lo vio muy bien Galiano cuando evidenciaba aquel verso, «Di que la amaba y di que la he vengado», con que traducía el «Dis que je l'adorais, et que je l'ai vengée» del texto francés, y que con buen tino Huerta aprovecha: «Con la belleza crece tu alegría» («La paix de votre coeur augmente avec vos charmes»), corrigiendo ligeramente y con acierto el verso de Olavide («Con tu belleza crece tu alegría») mediante la supresión del doble posesivo, torpe traducción del «votre» y «vos» del original, y cortando esta vez la frase para iniciar otra que prosigue en ondulante encabalgamiento durante cuatro versos y medio con el resultado de transformar la monótona e insulsa cadencia binaria del texto olavidiano en una línea fluida y expresiva.

Véanse ahora uno de los pasos más apreciados por la crítica decimonónica a causa de los sentimientos paternos, filiales y cristianos que en él se expresan y sobre todo por el dolor inefable que brota del pecho de Lusiñán en acentos verdaderamente patéticos. Se trata de la escena III del acto segundo, cuando el padre irrumpe con su: «Que la foudre en éclats ne tombe que sur moi! / Ah, mon fils! À ces mots j'eusse expiré sans toi», traducido pobre y torpemente por Olavide con «Caiga sobre mi un rayo: ay hijo mio: / tu estorvas que al oirlo yo fallezca». El texto francés sigue su consuetud andadura esticomítica con a lo sumo una frase compuesta dispuesta regularmente en dos versos, pero recurre a una maldición exclamativa, a otra exclamación en el segundo verso y a puntos suspensivos, repeticiones y asíndetonos propios del estilo sublime: «c'est ton père, c'est moi, / c'est ma seule prison». Y luego: «Songe... songe... c'est le sang... c'est le sang... c'est le sang», seguido aún de admirativas e interrogativas enriquecidas de rimas internas (*instant/flanc, massacrer/forcenéé, egorgés*), que crean rebotes acústicos en un conjunto sacudido por la tempestuosidad de la conmoción.

Ésta era una buena ocasión para «copiar» los recursos del original y servirse de un rasgo de estilo muy español, muy barroco y muy calderoniano: la correlación. Quizá Huerta no vio el original, pero Olavide le daba la triple repetición de la palabra «sangre», con la que podía construir una repetición o correlación parecida. Y, sin embargo, el traductor rechaza esta posibilidad y simplifica con una frase en encabalgamiento de la máxima naturalidad y aun prosaísmo. Por contra, el parlamento da principio con un verso intensamente musical, ya plenamente romántico, que podía haber salido de la pluma de un Duque de Rivas. Cortando a mitad del verso las palabras de Xayra, Lusiñán irrumpe con un endecasílabo enfático, esto es, con un fuerte acento inicial que lanza la frase, rica en vibrantes

múltiples, al aire («Bibre sus rayos / contra mi vida el cielo»), recogida por una nueva exclamación, vibrante aún, al borde del verso («Dios eterno»), con la que se apunta a una altura enfatizada por una feliz paráfrasis («que estáis mis graves penas contemplando»); altura que, con alguna amplificación, desciende al texto original, y subraya con nuevas exclamaciones el lamento proferido por un padre, y un cristiano, transido de dolor.

Los ejemplos podrían multiplicarse. Sin ver el original, cabría suponer que la abundancia de exclamaciones y suspiros en el texto huertano son fruto arbitrario de un poeta llorón, como alguien lo ha definido⁵⁰. En ello, por el contrario, el traductor sigue de cerca el texto francés, aplanado, en la versión de Olavide, por su habitual falta de vigor y de vuelo. Véanse, para ello, los versos que anteceden los ahora mismo estudiados, cuando Lusiñán reconoce en Xaira a su propia hija. En ellos Huerta alterna momentos felices y aun de concisión con otros menos afortunados, en los que sin embargo da mayor contención al desbordamiento sentimental del texto francés. Así, de un lado se permite la licencia de introducir en el diálogo entre padre e hija una intervención del primero que en el original corresponde a un simple gesto de admiración (Z. «Depuis que je respire. / Seigneur... eh quoi! D'où vient que votre âme soupire?» X. Desde mi infancia. / L. Cielos, ¡qué escucho! / X. ¡Qué nuevo quebranto a sollozar os mueve?). De otro, otorga mayor sobriedad a algunas expresiones de dolor y desesperación en las que Voltaire se abandona con profusión inusitada, sin duda en el intento de «jeter dans cet ouvrage tout ce que la Religion chrétienne semble avoir de plus pathétique et de plus intéressant, et tout ce que l'amour a de plus tendre et de plus cruel»⁵¹. Así, «De quel trouble nouveau tous mes sens sont atteints!» se convierte en un simple «Qué extraña turbación!», y el verso «O ciel! ô Providence! / Mes yeux, ne trompez point ma timide espérance», en una sola imprecación, «¡O providencia!», seguida de un afortunado «No engañéis mi esperanza, ojos turbados» con que sustituye el más literal «Ay / ojos míos, / no engañéis a mi tímida esperanza!» de Olavide.

Paso ahora a considerar algunos versos de la pieza que, por motivos diferentes, destacó el propio Voltaire o llamaron la atención del público hispano. Empiezo por los que el autor francés extrae de su propia obra como ejemplo de sencillez y naturalidad⁵², subrayando, al mismo tiempo, la habilidad con que el traductor inglés de *Zaïre* supo ser fiel al espíritu del original: «Le traducteur de *Zaïre* est le premier qui ait osé maintenir les droits de la nature contre un goût si éloigné d'elle. Il a proscrit cet usage; il a senti que la passion doit parler un langage vrai, et que le poëte doit se cacher toujours por ne laisser paraître que le héros». Y añade:

50. ARIZA VIGUERA, Manuel. *Op. cit.*, p. 343.

51. Citado en DESCHANEL, Émile. *Op. cit.*, p. 103.

52. VOLTAIRE. Seconde lettre à M. Falkener, *loc. cit.*, p. 106.

«C'est sur ce principe qu'il a traduit, avec naïveté et sans aucune enflure, tous les vers simples de la pièce, que l'on gâterait si on voulait les rendre beaux»⁵³.

Dudo que Voltaire, con sus prevenciones hispánicas, considerara los versos de Huerta «sans aucune enflure», pero veamos cómo se ha comportado el traductor español:

Voltaire

On ne peut désirer ce qu'on ne connaît pas]. (Acto I, Escena 1)

Olavide

Jamás desea nadie lo que ignora.

García de la Huerta

Pocos, Fatima, anhelan lo que nunca
conocieron:

Como se ve, la sentencia del original, acentuada en la traducción de Olavide mediante los tajantes «jamás» y «nadie», queda atenuada no sólo reduciendo lo que es afirmación universal en el texto francés con un restrictivo «pocos», sino y sobre todo con la destrucción de la esticomitía mediante el usual alargamiento del verso y relativo encabalgamiento. La sinuosidad que éste le otorga suaviza el tono perentorio y abstracto de la sentencia, ya amortiguado mediante la libre inserción de la *exclamatio*, la cual, de acuerdo con la mejor tradición literaria, coloca al lado del hablante un interlocutor o confidente, que confiere al discurso una tonalidad íntima, propia de la media voz.

Voltaire

J'eusse été près du Gange esclave des faux dieux,
Chrétienne dans Paris, musulmane en ces lieux] (Acto I, Escena I)

Olavide

Si en el Ganges hubiera yo nacido,
sería esclava de los falsos Dioses;
si estuviese en París fuera Christiana:
estoy aquí, y aquí soy Musulmana.

García de la Huerta

Si en el Ganges naciera, sería fuerza,
que siguiese la falsa idolatría;
si naciese en París, fuera Christiana.
¿Pues qué extrañas, que siendo aquí nacida,
del Corán me modéle a los preceptos?

53. *Ibidem*.

La triple proposición del original, condensada en dos versos, se diluye efectivamente en los cuatro de Olavide y los cinco de Huerta. Obligado a aumentar el número de versos por falta de espacio, Huerta opta por ampliar el escueto «musulmane en ces lieux», contrastando el impecable razonamiento de Xaira con la extrañeza que éste suscita en su confidente y amiga. Acertada, en mi opinión, la supresión de la voz «esclava» por ese más discreto «seguir la falsa idolatría».

Voltaire

Mais Orosmane m'aime, et j'ai tout oublié]. (Acto I, Escena I)

Olavide

Sólo me acuerdo de Orosman: el gozo
De ver quanto me quiere, ya no cabe
Dentro de mi: figurate en la idéa
Aquel amable aspecto, [...]

García de la Huerta

Pero él me ama; las más apetecidas
cosas olvido, quando dél me acuerdo;
¿mas quando falta en la memoria mía?

Es uno de aquellos momentos en que se diría que Huerta tiene delante el *Zaire* voltairiano. El verbo *oublier* está ausente de la traducción de Olavide, pero reaparece en la suya, que, por lo demás, echa a perder la concisión y simplicidad del original obtenidos con los habituales versos en esticomitía. Quizás el deseo de «citar» ese clásico «memoria mía» de garcilasiana memoria haya instado al traductor a enfatizar ulteriormente el obsesivo pensar de la protagonista con la reiteración del verbo *recordar* (*acordarse, memoria mía*).

Voltaire

Non, la reconnaissance est un faible retour,
Un tribut offensant, trop peu fait pour l'amour. (Acto I, Escena I)

Olavide

La gratitud es debil recompensa,
y vil tributo que al amor ofende:
amo á Orosman, no amo su corona,
Mi amor es solamente á su persona:

García de la Huerta

contempla que me adora y excogita
dentro allá de tu idea, la mas tierna,
la mas extraordinaria y excesiva
especie de pasion, verás que es siempre
desigual paga, recompensa tibia
este amor.

Hay que reconocer que, en este caso, Olavide supera con creces la inútil intensificación de los versos huertanos. Versos desafortunados, y no hay más que decir.

Voltaire

-Je me croirais hai d'être aimé faiblement.

De tous mes sentiments tel est le caractère.

Je veux avec excès vous aimer et vous plaire.

Si d'un égal amour votre cœur est épris,

Je viens vous épouser, mais c'est à ce seul prix;

Et du nœud de l'hymen l'étreinte dangereuse

Me rend infortuné, s'il ne vous rend heureuse. (Acto I, Escena II)

Olavide

Soi extremoso en todo, Zayda, amado;

Sin ardor me creyera aborrecido.

Mi carácter es este. Quiero amarte,

y quiero complacerte hasta el exceso:

si tu pecho se halla poseído

de igual amor, hoy has de ser mi esposa.

Consideralo, y mira que himeneo

hacerme lograria desdichado,

quando á ti no te hiciese venturosa.

García de la Huerta

[...] Creyera aborrecido

ser en el punto que con excesiva

pasion no respondieses a mis ansias

Si de este afecto te hallas poseída,

hoy (no lo dudes) te he de hacer mi esposa.

Consideralo bien, pues lograrías

hacerme desdichado de otra suerte,

quando anhelo a colmarte yo de dichas.

El tono sentencioso de los versos esticomíticos del original, que Olavide salva con poco o ningún acierto, queda fuertemente atenuado en la larga oración de Huerta, dispuesta en encabalgamiento aunque con alguna forzatura, debida en este caso al violento hipérbaton («aborrecido/ser»), al que recurre raras veces. Nada pierde su versión eliminando el obvio «De tous mes sentiments tel est le caractère», que Olavide conserva con el coloquial y prosaico «Mi carácter es este». Bueno, a mi juicio, el resto. Prevalece la naturalidad, sea por la selección del léxico (nada se pierde suprimiendo el «nudo» y el «himeneo» y sobre todo el «dangereuse»), sea por la fluidez naturalísima de la sintaxis y por el respeto del discreto ornamento del original (la antítesis *infortuné/heureuse*), que Huerta trasvasa con una elegante *derivatio*: *desdichado/dichas*.

Voltaire

L'art n'est pas fait pour toi, tu n'en as pas besoin:
Qu'il ne souille jamais le saint nœud qui nous lie!
L'art le plus innocent tient de la perfidie.
Je n'en connus jamais, et mes sens déchirés,
Pleins d'un amour si vrai... (Acto IV, Escena II)

Olavide

[...] ¡Es artificio? ¡Cuán odioso!
Escusale: las artes no se hicieron
para Zayda, que no las necesita.
El arte, la ficcion mas inocente
se acompaña con algo de perfidia.
Por mi parte jamás la he conocido;
Arrebatado de un amor sincero
Mi corazón...

García de la Huerta

[...] Son arterias,
para hacer más preciosa tu fineza?
Escusalas, que no las necesitas.
El arte y la ficcion mas inocentes
Cierta especie de engaño simbolizan,
Que yo siempre ignoré. Un amor sincero,
Mi noble corazón...

Cambia por supuesto el tono del fragmento. Bien resuelto el tercer verso con ese «Escusalas, que no las necesitas», mientras que el primero pierde en naturalidad y coloquialidad tanto por las «arterias» como por las «finezas». Queda atenuado el arrebatado de «mes sens dechirés», que Olavide se siente obligado a plasmar en un desafortunado «arrebatado de un amor sincero», mientras que Huerta, apelando al «amor sincero» y al «noble corazón», salva al tiempo la intensidad y aquella «naïveté» que tanto ponderaba Voltaire en su propia obra: «Tous les vers qui sont dans ce goût simple et vrai» —afirma a propósito de los versos que acabo de analizar— «sont rendus mot à mot dans l'anglais. Il eût été aisé de les orner; mais le traducteur a jugé autrement que quelques-uns de mes compatriotes: il a aimé et il a rendu toute la naïveté de ces vers»⁵⁴.

Véase asimismo de qué forma Huerta resuelve el «Zaire, vous pleurez» de los versos siguientes, del que Voltaire andaba particularmente orgulloso («ces trois mots, *Zaire, vous pleurez*, qui font un grand effet sur notre théâtre»⁵⁵) y cuyo efecto, a su juicio, el traductor inglés, aun permaneciendo literal al verso, malogró

54. *Ibidem*.

55. *Ibidem*, p. 110.

a causa de haber anteriormente modificado el gesto de la protagonista sin tener en cuenta las repercusiones que ello acarrearía al texto:

Voltaire

Que je vous adorai, que je vous abandonne,
Que je renonce à vous, que vous le désirez,
Que sous une autre loi... *Zaïre, vous pleurez?* (Acto IV, Escena II)

Olavide

[...] Yo te adoré, y ahora
te abandono: tu misma lo deseas;
y otra fé mas sincera... *Zayda, ¿lloras?*

García de la Huerta

[...] ya te desvia
de sí Orosman, si te adoró algun tiempo.
Tú lo deseas; y otra... ¿Mas suspiras?
¿Lloras, Xayra? ¡Ay de mí!

Como se echa de ver, Huerta opta de nuevo por una simplificación que modifica la acumulación anafórica y correlativa del original (de nuevo un rasgo barroco desechado) en favor de un mayor movimiento versal producido con el violento encabalgamiento del primer verso y con la expresión directa del sentimiento mediante dos interrogativas que enfatizan la sorpresa y la conmoción, y un lamento que evidencia, una vez más, el dolor y la consternación del hablante.

Consideremos ahora los versos finales del tercer acto, tan apreciados por el público español decimonónico en la traducción de García de la Huerta, así como los versos finales de la pieza que Alcalá Galiano, citando acaso de memoria (dadas las inexactitudes de las citas), juzga severamente, prefiriendo, no sin razón, la austera y literal traducción de Olavide:

Voltaire

Mais il est trop honteux de craindre une maitresse;
Aux mœurs de l'Occident laissons cette bassesse.
Ce sexe dangereux, qui veut tout asservir,
S'il règne dans l'Europe, ici doit obéir. (Acto III, Escena VII)

Olavide

Dexemos que practiquen tal baxeza
los necios y engañados Europeos.
El sexo peligroso que parece
intenta someter al mundo entero;
si en la Europa domina, aqui obedece.

García de la Huerta

Practique en hora buena tal bajeza
el Européo: el sexo que amenaza,
con su blandura avasallar al mundo,
mande en Europa, y obedezca en Asia.

Traducción sin duda afortunada tanto más si la comparamos con la de Olavide, ampliada inútilmente con adjetivos ripiosos («necios y engañados»), fiel a ese «dangereux» no menos ripioso del original, y desprovista del vigor que poseen los perentorios verbos franceses («laissons», «ici doit obéir»), perfectamente trasladados por Huerta con los imperativos «practique», «mande», «obedezca»), armoniosamente dispuestos en una línea melódica encabalgada, y por ende sinuosa, que cobra ulterior vigor en el paralelismo binario de los hemistiquios del último verso.

He aquí, por último, los versos finales tan severamente juzgados por Alcalá Galiano: «Huerta en este paso incurrió en gravísimos defectos desfigurando este trozo importante hasta lo sumo, pues son faltas propias de una mala escuela literaria, personificando y haciendo activos á la diestra y al puñal en vez de al personaje que habla» (p. 245).

Voltaire

Dis-leur que dans son sang cette main s'est plongée;
Dis que je l'adorais, et que je l'ai vengée. (Acto V, Escena X)

Olavide

[...] Dí que engañado
bañé mi diestra en su inocente sangre:
Dí que la amaba y dí que la he vengado.

García de la Huerta

Y en fin, dirás, que si bañó mi diestra
en su sangre el puñal, el mismo acero,
castigando a Orosman, a Xaira vengá.

Concuerdo con Galiano que quizá era el caso de respetar la esticomitía del verso, traducido «no sin acierto» por Olavide con «Dí que la amaba y dí que la he vengado». Su objeción, sin embargo, queda paliada si, junto con dicho verso, se examina el que lo precede. Voltaire ha personificado «cette main», correspondiente a la personificación del «acero» que tanto disgusta a Galiano; el repetido «je» queda absorbido en «mi diestra» aunque es cierto que el público español pierde la emoción de ese conmovedor «je l'adorais», que contrasta con el espíritu de venganza que anima el gesto de Orosmán, poniendo de relieve su combate interior, la irracionalidad de sus sentimientos y, en suma, las contradicciones del ánimo humano. Pero este final, que introduce un *topos* de la literatura heroica, muy dieciochesco por cierto (piénsese en el gesto similar de Bruto en los varios *Brutos* y *Lucrecias*), presenta un paralelo de ritmo y tonalidad con el afortunado final del acto tercero

antes analizado. Es de nuevo un final grandioso y enfático (como el de un aria operística), que debe su energía a la acentuación rigurosamente paralela de los dos versos finales (ooóooooó, oóóó): ambos veloces en su primer hemistiquio por el volumen silábico que media entre los dos acentos, y ambos incisivos en la breve secuencia del segundo hemistiquio por la proximidad de los dos acentos.

Es hora ya de poner fin a este recorrido, en el que, de un lado, creo haber mostrado la sensatez y la «normalidad» de muchas de las aseveraciones de Huerta, y del otro, su *modus operandi* en su actividad de traductor. *Xaira* demuestra que nuestro escritor ha sabido ser fiel al espíritu del original a través de una traducción relativamente literal, en la que ha intervenido con ampliaciones y cambios estructurales que han dado al texto el sello inconfundible de una obra española y el carácter de una obra clásica y al tiempo romántica⁵⁶, como es el propio *Zaire*: no sólo por el tema, sino sobre todo por el deseo y la capacidad de explicitar, con una dicción intensa, natural y arrebatada, aquellos sentimientos que el teatro romántico europeo aspira a expresar de forma inmediata emulando la música, y especialmente la ópera, que vive a su lado inyectándole aspiraciones y logros.

56. Escribe Menéndez Pelayo a propósito de la polémica teatral en que se vio involucrado Huerta: «no hay episodio de la historia literaria del siglo XVIII que mejor nos haga comprender hasta qué punto se iba engrosando y haciendo cada vez más poderosa la vena latente de romanticismo que antes de ahora hemos señalado» (*Historia de las ideas estéticas en España, op. cit.*, p. 329).