

Traducción y adaptación de piezas de tema americano en el teatro español del siglo XVIII

Antonietta Calderone

Frente a un inventario de piezas teatrales de tema americano escritas en el siglo XVIII, la primera deducción que se saca es su exigüidad, ya sea con respecto a la imponente producción total, ya sea al limitado corpus del «teatro menor» que, de manera más o menos desmistificante, gira en torno al mismo tema.¹

La segunda deducción ha de referirse a su «curiosa» disposición cronológica, formando casi dos bloques temáticos: un primer grupo, desde 1716 hasta 1782, comprende solamente obras basadas en la figura de Hernán

1. En este trabajo recojo resultados aparecidos en parte en estudios anteriores (sobre todo «Il Nuovo mondo per il teatro spagnolo del Settecento» en Aldo Albónico (ed.), *Libri, idee, uomini tra l'America Iberica, l'Italia e la Sicilia*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 205-220) y, en parte, otros de investigaciones en curso, como lo relacionado con *La bella guayanesa* de Goldoni. Indico a continuación las piezas que he logrado localizar, especificando —en los casos en que ha sido posible— el autor o traductor, el género y la fecha de composición o de estreno: José de Cañizares, *El pleito de Hernán Cortés con Pánfilo de Narváez*, comedia histórica, 1716; *Valor que admiran dos mundos, se engendra sólo en España y Hernán Cortés sobre México*, comedia, 1768; Agustín Cordero, *Hernán Cortés triunfante en Tlaxcala*, comedia, 1768; Eugenio de Llaguno y Amírola, *La joven isleña*, comedia 1770, trad. de *La jeune indienne* de Chmafort; José López de Sedano, *La joven isleña*, comedia, 1779, refundición de la anterior; Alonso Pérez de Guzmán, *Hernán Cortés*, tragedia, 1776, trad. de *Fernando Cortés* de A. Piron; Manuel Fermín de Laviano, *La bella guayanesa*, comedia, 1780, trad. de *La balle selvaggia* de Goldoni; Fermín del Rey, *Hernán Cortés en Cholula*, comedia, 1782; Cristóbal M^a Cortés, *Atahualpa*, tragedia, 1784; Bernardo M^a de Calzada, *Motezuma*, tragedia, 1784, adaptación de *Fernand Cortés* de Piron; Manuel Lassala, *Lucía Miranda*, tragedia, 1784; Bernardo García, *Hernán Cortés*, tragedia, 1784?; Margarita Hickey, *Alzira*, tragedia, 1787, trad. de *Alzire* de Voltaire; Bernardo M^a de Calzada, *El triunfo de la moral cristiana*, tragedia, 1788, trad. de *Alzire*; Juan Pisón y Vargás, *La Elmira*, tragedia, 1788, trad. de *Alzire*; Fermín del Rey, *Hernán Cortés en Tabasco*, drama heroico, 1790; Manuel de Sumalde, *Alcira*, tragedia, 1791, trad. de *Alzire*; Jacobo Soriano y Jiménez, *Hernán Cortés victorioso y paz con los tlascaltecas*, comedia, s.a. En cuanto al teatro menor, por su misma naturaleza no presenta la problemática histórica y social que constituye el mensaje fundamental de la comedia y de la tragedia. Como única excepción puede mencionarse el sainete *El gracioso salvaje americano* (1781), en el que aparece el tema del buen salvaje que A. Delisle había inaugurado en 1721 con su *Arlequin sauvage*. Véase a este propósito Deisy Ripodas Ardanaz, *El indiano en el teatro menor español del Setecientos*, Madrid: Atlas, 1986 (BAE, 294).

Cortés y su hazaña mexicana;² un segundo grupo, de 1784 a 1791, centra su interés prevalentemente en el mundo peruano. En estos últimos siete años, además, cuatro de ellas no son sino traducciones de *Alzire* de Voltaire, por lo que se pueden considerar como una única idea dramática diferentemente interpretada. Hay más: si se prescinde de la primera pieza considerada, *El pleito de Hernán Cortés con Pánfilo de Narváez* de José de Cañizares, que se remonta a 1716, todas las demás comienzan a aparecer a partir de 1768 y se concentran en las dos décadas siguientes, las cuales coinciden con el reinado de Carlos III.

Otra deducción se relaciona con los títulos (nunca del todo gratuitos en este siglo): el personaje de Cortés domina en todas las piezas de tema mexicano; en cambio, en las de argumento peruano (tragedias, todas ellas), en primer plano no se encuentra el conquistador español, sino el otro héroe (o heroína), los «otros», los antagonistas (Atahualpa, Alcira, Elmira).

Por otra parte, no parece casual que, generalmente, la comedia exalte la conquista, mientras que la tragedia la ponga en tela de juicio.

Y finalmente, dentro de este marco, las traducciones y refundiciones son muy pocas (tan sólo unas nueve), pero el papel que tienen es fundamental para la visión interpretativa del fenómeno teatral que aquí se quiere focalizar.

Ahora bien, tras estas premisas y un análisis de dichas piezas en su contexto histórico, político, económico, cultural y —cuando sea posible— también en el de su presencia (o ausencia) en la escena, he llegado a las conclusiones que siguen.

A propósito de la exigüidad, innatural e antihistórico hubiera sido lo contrario, o sea que el teatro tratara libre e impunemente una cuestión que, en otros aspectos de la vida de entonces —incluso literaria—, estuvo ausente del todo, o, cuando se empezó a dar a conocer, llegó a convertirse en causa de malestar, desorientación y, al final, de vivas polémicas. El teatro (so pena de desmentir su naturaleza) no podía sacudirse la responsabilidad de tomar partido en la campaña denigratoria que, a comienzos de los años setenta, empieza a minar la imagen civil y política de España en el campo internacional, dando nuevo vigor a esa «leyenda negra» que, desde la época de la conquista, nunca se había extinguido del todo. Por lo tanto, consciente

2. El conquistador de México es el protagonista por excelencia de este tipo de teatro —y del musical del mismo período— puesto que concentra en sí todas las características del «galán» de comedia, sobre todo la de ser un conquistador de corazones femeninos. Obviamente, Cortés representaba valores mucho más importantes. Para su significación en el plano ideológico, véase el excelente estudio de Hans Joachim Lope, «Cadalso y Hernán Cortés» *Dieciocho* 9,1-2 (1986), pp. 188-200.

más que nunca de su función formadora, al tratar el tema americano el teatro lo hace en términos de patriótica autodefensa, exaltando —hasta transformarlos en mitos— el heroísmo de la conquista y los beneficios de la colonización. Las piezas susodichas, por lo tanto, se presentan como una serie de respuestas que el autor teatral da en el momento en que se siente llamado a hacerlo, impulsado, en la mayoría de los casos, por concretos hechos históricos o bien por la voluntad de quien dirige el gusto del público. Analizar el pasado (ninguna pieza, de las vistas, dramatiza directamente un fragmento de vida contemporánea) ya sea de forma libremente novelesca y fantástica, ya sea pretenciosamente histórica y crítica, coincide siempre con un momento de crisis política que tiene como objeto ese Mundo cada vez menos «nuevo», del cual se empieza a tomar plena consciencia justo cuando está a punto de perderse.

Y son propiamente las traducciones las que delatan este compromiso político y social, dado que nunca son transposiciones literales de la pieza original: precisamente en los resultados de este «diferenciarse» va interpretado el nuevo mensaje.

Así se verifica en la primera pieza que he registrado, *La joven isleña*, traducida por un literato del círculo del conde de Aranda (muy probablemente Eugenio de Llaguno y Amírola) en 1770 y representada en el coliseo del Real Sitio de El Escorial cuatro años después.³ El traductor sigue al pie de la letra la idea dramática y también su desarrollo según el original, pero, al connaturalizar,⁴ se aleja tanto de éste, que termina por escribir una pieza totalmente nueva. De hecho cambia por completo la primera escena, en la que se establecen las coordenadas de la acción. En lugar del original Charlestown «colonie anglaise de l'Amérique septentrionale», en años supuestamente bastante contemporáneos al autor francés, la acción pasa en Lima, claramente «colonia española de América del Sur», hacia 1606, como es fácil deducir gracias a los abundantes datos históricos que el traductor introduce. Hay más: el protagonista encarna sin lugar a dudas la figura carismática —y tópica— del conquistador: es joven, valiente y noble; participa en una empresa colectiva y nacional, arriesga su vida entre los indios y enseña a la joven salvaje la lengua española y la religión cristiana.

3. Ms. 9-9-6-1912 de la Academia de la Historia (Madrid).

4. En el sentido que le dio Tomás de Iriarte, alñ declarar que el buen traductor debía verse precisado a «buscar los equivalentes con propiedad, a corregir, o disimular a veces los yerro del original mismo, a limar la traducción de suerte que no pueda conocerse si lo es, y o connaturalizarse (digámoslo así) con el autor cuyo escrito traslada, bebiéndole las ideas, los afectos, las opiniones, y expresándolo todo en otra lengua con igual concisión, energía y fluidez»: *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Iriarte*, Madrid, Imprenta Real, 1805, vol. VII, p. 94.

Hace ya algunos años, al ocuparme de ésta, entre otras versiones de la pieza de Chamfort,⁵ afirmaba que precisamente esta alteración del texto original, con la consiguiente elección de un tema tan español como el descubrimiento y la colonización de nuevas tierras en el siglo XVI, podía, quizás, aclarar la génesis misma de la tarea del traductor y su finalidad, y más aún si la pieza se debiera a Llaguno y Amírola. La «obsesión americana» de Aranda⁶ y su profundo conocimiento de la nefasta gestión española de lo americano, en tierra americana, no podía dejar de afectar a sus más cercanos colaboradores y amigos. Y he aquí cómo se aclaran algunas respuestas indirectas a los ataques extranjeros en las obras de Cadalso, de Menéndez Valdés, de Llaguno y Amírola en este caso, representantes todos de aquella corriente de «simpatía» —según la definición de J. Sarrailh— de raigambre rusioniana con que los *philosophes* españoles consideraron a toda clase de humildes y oprimidos por las injusticias sociales, en primer lugar a los indios, que representaban un ingente número de súbditos. Por lo tanto, lejos de ser una versión españolizada del mito del «buen salvaje», mero reflejo de una moda literaria, considero que la traducción ha de ser interpretada como una expresión artística más —entre otras muchas— de esa vasta y compleja preocupación político-social de la que arrancó el reformismo de Carlos III.

Si éste fue el intento reformista del traductor «docto» —el cual sabía que podía contar con la inteligencia y la sensibilidad afectiva de su selecto público del Escorial— muy diferente sería el del refundidor de pocas luces que puso en verso esta traducción y consiguió que se representara en el coliseo del Príncipe del 5 al 9 de agosto de 1779.⁷ José López de Sedano, el adaptador, sencillamente insertó en la estructura típica de una comedia popular de intriga, lo que más llamara su atención y gusto, introduciendo los consabidos ingredientes. El proceso de «nacionalización» es llevado al máximo grado, más que de españolización, diría yo de «provincialización», dado que América desaparece de la ambientación geográfica, siendo sustituida por una España mucho más cercana a la comprensión del público: y así el Cuzco pasa a ser Cádiz y Lima, Madrid. Una sola alusión histórica nos

5. «La traducción de *La Jeune Indienne* entre el siglo XVIII y el XIX» en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, PPU, 1992, vol. II, pp. 1167-1176.

6. Véase a este propósito Ovidio García Regueiro, «América en la política de Estado de Carlos III» *Cuadernos hispanoamericanos* (*Los complementarios/2*), número dedicado a *Carlos III y América* (dic. de 1988), pp. 25-52, y José A. Ferrer Benimeli, «Política americana del conde de Aranda» *ibid.*, pp. 71-94.

7. Ms. 39-11 de la Biblioteca Municipal de Madrid.

confirma que la acción aún se sigue situando a principios del siglo XVII; el resto no son más que anacronismos concientemente insertados por López de Sedano para ensalzar la figura del gran monarca, Carlos III. Poco o nada queda del mensaje de la traducción en prosa; pero, en cambio, el refundidor amplía y agudiza, concepto tras concepto, las críticas contenidas en aquélla (naturalmente, las de Chamfort: la desigualdad de la riqueza, la incompatibilidad entre nobleza y trabajo, etc.) actualizándolas y añadiendo críticas supuestamente relacionadas con un concreto resentimiento del proletariado madrileño.

Aquel mismo «dirigismo reformador»⁸ que animaría, entre los primeros traductores ilustrados, al de la comedia de Chamfort, para sus fines específicamente políticos contará sobre todo con la tragedia, género desde sus orígenes destinado a ser instrumento de educación y emisor de modelos de comportamiento. Por lo tanto la tragedia no sólo no podrá renunciar a tocar el tema americano, sino que de éste se servirá como instrumento de «revisiónismo histórico y social», dicho con palabras de Antonio Mendoza Fillola, quien se ocupó de este argumento hace ya algunos años, en un interesante (aunque a veces no demasiado puntual en las atribuciones) artículo sobre «El compromiso colonial y el despotismo en la tragedia neoclásica».⁹ A éste remito directamente por lo que se refiere a las motivaciones de política teatral en el género trágico en los años 1780, queriendo aquí tan sólo recordar, como apunta Mendoza Fillola, que a las tragedias de asunto colonial, en un momento de grave crisis en la política interna e internacional de España, se les confió la función de

alegar la justificada y necesaria labor de colonización hecha por España, para que sirviera de recordatorio de los deberes que, como vasallos de la corona española, debían mantener los criollos, con el fin de revitalizar el compromiso colonial.¹⁰

Ocho años antes de que se produjera la primera tragedia original, *Atahualpa*, que es de 1784, Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medinasionia, traducía *Fernand Cortès* de Alexis Piron (1744), primera y quizás única pieza extranjera en la que no sólo no se atacaba, sino que se ensalzaba

8. La expresión es de Juan Antonio Maravall en «Política directiva en el teatro ilustrado» en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovan, 1988, pp. 11-29.

9. En *Coloquio int. sobre el teatro español del s. XVIII*, op. cit., pp. 267-287.

10. *Ibidem*, p. 282.

la figura del conquistador.¹¹ En 1966 Albert Mas hizo un interesante estudio de las características de ambos textos, con el que coincido completamente, por lo cual remito directamente al ensayo del estudioso francés.¹² En 1784, volvería sobre el tema cortesiano Bernardo M^a de Calzada en su *Moteczuma*,¹³ que, contrariamente a lo que registra A. M. Coe, no es traducción de *La Logique* de Condillac, sino en parte refundición del anterior texto de *Hernán Cortés* y en parte libre creación de Calzada.

A partir de 1784, se ofrecen una serie de traducciones de *Alzire ou les Américains* que Voltaire había escrito en 1736. No voy a detenerme en su comentario, puesto que ya lo hizo detalladamente, años ha, Francisco Lafarga en su monografía *Voltaire en España (1734-1835)*.¹⁴ Quisiera tan sólo subrayar que el mismo hecho de que diferentes autores quisieran traducirla y, de alguna manera, difundir su contenido, evidencia su voluntad propia de neutralizar el mensaje volteriano. Las cuatro versiones dieciochescas que aparecieron en cuatro años, de 1787 a 1791, hacen pensar, una vez más, en una especie de reacción nacionalista. Más, si se considera el hecho de que, además de ser interpretaciones diferentes, y a menudo libres, se trata de textos que han sido expurgados si no de todos, al menos de buena parte de los conceptos «peligrosos» de Voltaire.¹⁵

11. *Hernán Cortés. Tragedia de Alexo Pirón, Traducida del francés al castellano*, Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1776. La atribución se debe a L. Fernández de Moratín. En una nota preliminar se lee: «El traductor no es responsable de las alteraciones de la historia en el original, ni tampoco ha querido esclavizarse a las reglas de una rigurosa traducción, por no desfigurar el pensamiento».

12. Albert Mas, «*Fernand Cortès (tragédie d'Alexis Piron, 1744)*» en *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, París, Institut d'Études Hispaniques, 1966, vol. II, pp. 109-119. Según este crítico, «inimitié avec Voltaire, sympathie pour une Espagne redevenue actuelle, scrupule d'objectivité historique, souci littéraire, telles sont les diverses raisons qui poussent le Dijonnais Piron à placer Cortès parmi les grands héros de l'humanité, à en faire un de ces hommes *tel que les autres devraient être*, et l'on conçoit que ce portrait ait surpris mais flatté un Espagnol de 1776» (p. 119).

13. *Moteczuma. Tragedia en tres jornadas por D. Bernardo M^a de Calzada, capitán del Regimiento de Caballería de la Reina*, Madrid, 1784. El texto del traductor contiene una advertencia en la que él se justifica, declarando: «Con relación a estas noticias históricas [la caracterización de Cortés hecha por Solís en la *Historia de México*] ha formado el autor el plan de la tragedia. La muerte de Moteczuma (asunto de la pieza) está alterada de cierto modo, para que tenga una conclusión digna del teatro; pues de seguir literalmente la historia se originaba el inconveniente de hacer finalizar muy mal a quien viviendo obró con acierto y manifestó los mejores deseos».

14. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1982, pp. 122-131.

15. Así parece deducirse del juicio dado por el censor al manuscrito de la traducción, hoy perdida, de Margarita Hickey: «La *Alcira* nos debe interesar por ser asunto perteneciente a nuestra nación, y dos de sus personajes principales españoles, los cuales, con todos los demás, sostienen admirablemente el carácter heroico. Los razonamientos y discursos de don Álvaro

Y, *dulcis in fundo*, me es grato cerrar este rápido excursus con la traducción de una pieza de Carlo Goldoni, hecha en 1780 por Fermín de Laviano y representada aquel mismo año, en Madrid, teniendo a «La Tirana» como protagonista.¹⁶ Dado que hasta ahora la pieza no ha sido objeto de estudio alguno, se me disculpará que le dedique más espacio que a las anteriores.

De las dos tragicomedias de tema americano escritas por el veneciano, *La Peruviana* (estrenada en 1754) y *La bella selvaggia* (en 1758), fue traducida tan sólo la segunda. Aunque muy semejantes en algunos aspectos, especialmente por hablarse en ambas piezas el lenguaje de la «naturaleza»,¹⁷ no gozaron de la misma suerte. *La Peruviana* ya en Venecia había sido un fracaso y no debió resultarles interesante tampoco a los traductores españoles, a pesar de ser peruanos los dos protagonistas «exóticos», por lo tanto, más cercanos —por decirlo así— a la sensibilidad nacional española que los de *La bella selvaggia*, víctimas de conquistadores portugueses.

En cambio obtuvo mucho éxito la segunda pieza mencionada, la cual apareció en España bajo el título de *La bella guayanesa*.

Prescindiendo aquí aunque sólo sea de la mención de las posibles fuentes del italiano (entre ellas *Alzire* de su admirado Voltaire), *La bella selvaggia* trataba el tema de la «virtud de naturaleza», tan grato al Setecientos prerrománico, en una acción llana y bien construida, a pesar del error histórico de fondo. Esta, en efecto, está ambientada en el curso de la exploración y conquista de la, entonces, desconocida Guayana, por parte de los portugueses, hazaña que, en la realidad histórica, éstos nunca intentaron llevar a cabo.

de Guzmán son muy doctrinales y brillan por sus sentimientos tiernos y llenos del respeto y veneración debidos a nuestra santa religión, y por su política discreta, afable y humana», cit. por F. Lafarga, *op. cit.*, p. 123.

16. Ms. 13-1 de la B. Municipal de Madrid. Para las citas me sirvo de la suelta *Comedia nueva. La bella guayanesa. En cinco actos*, Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s.a. Los actos no están divididos en escenas. Su autor, Manuel Fermín de Laviano, pertenecía a esa clase de dramaturgos de transición aún fieles a la tradición teatral postbarroca, como Luis Moncín, Fermín del Rey y Antonio Valladares entre los más destacados, cultivadores de un teatro muy espectacular (especialmente de tipo histórico o pseudohistórico), pero que gustaban de tratar temas más modernos, como la comedia sentimental y moralizadora. No es casual que los cuatro se ocuparan de la traducción de diversas obras de Goldoni. *La bella guayanesa* fue una comedia de éxito, siendo representada durante dieciocho años. «Mal drama de Goldoni —opinaba Emilio Cotarelo— pero que tiene en Delmira una interesante figura de mujer» (véase *María del Rosario Fernández, la Tirana, primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, p. 75).

17. Véase *L'Autore a chi legge*, que precede al texto de la comedia, en C. Goldoni, *Tutte le opere*. Ed. de Giuseppe Ortolani, Milán, 1950, p. 1365. Las citas textuales proceden de esta edición.

La acción se orienta en varias direcciones: al lado del tema de la guerra, se desarrolla, naturalmente, el del amor (amor y celos) y el religioso, en la contraposición entre la doctrina católica y la idolatría sustentada por las virtudes de la naturaleza. El desenlace es feliz: paz, conversión de los indígenas al cristianismo y bodas de los dos protagonistas «positivos».

El cotejo de los dos textos ofrece un ejemplo de traducción pedestremente fiel (a pesar de la dificultad de verter en un metro ágil como el romance, el originario verso marteliano de dieciséis sílabas), no único por cierto, pero tampoco muy frecuente en un período en que los traductores y adaptadores solían connaturalizar el texto fuente, tomándose a menudo la libertad de modificarlo, caso de que fuera necesario. Aparentemente, ninguna intención en este sentido parece haber movido a Fermín de Laviano, el cual usó la invención goldoniana así como la encontró. Por otra parte, frente a un tema «americano», no se presentaba la necesidad de ofrecer las claves de una connaturalización, como en cambio se presentó para con el resto del teatro goldoniano centrado en concretas problemáticas éticas y sociales de Venecia. Laviano llevaba directamente a la escena española un acontecimiento que nada tenía de «exótico», en el sentido que este adjetivo adquiriría para el público veneciano: la exploración, conquista y colonización de nuevas tierras —como ya hemos visto— no son sólo materia de ficción escénica, sino reflejo verosímil de una propia experiencia histórica real, de la cual pueden darse grados diferentes de conocimiento y de consciencia crítica, pero que de todas formas pertenecen de derecho al ser mismo del mundo hispánico. Y poco importa que los protagonistas de la tragicomedia sean portugueses en vez de españoles, franceses, ingleses u holandeses: los mecanismos de comportamiento en la aventura americana fueron más o menos iguales. Sin embargo resulta curioso que en 1780, cuando ya se habían arraigado en el pensamiento español —y de reflejo, en los escenarios— las ideas de los *philosophes*, sobre todo las de Rousseau, el contenido ideológico de la pieza goldoniana (que se movía según las coordenadas de un genérico humanitarismo, con ecos diderotianos en la condena de la perversión importada por los europeos, pero no, en cambio, de la explotación de las riquezas), quede inalterado y no deje vislumbrar ningún matiz de modernidad.

Los cambios efectuados por el traductor se reducen a poquísimos casos, pero pueden interpretarse como indicio de una diversidad de fondo.

Ante todo el título, que pasa de *La bella selvaggia* a *La bella guayanesa*. Con él, el traductor parece «recuperar» parte de ese exotismo originario que se había perdido de Venecia a Madrid, deseando cautivar la curiosidad del espectador con la referencia a una área geográfica poco conocida; al mismo

tiempo, podría revelar una voluntad de denotación temática; y quizás, también la de rehuir de algunas acepciones del adjetivo «salvaje», que la tradición teatral había usado en contextos casi exclusivamente cómicos y grotescos, más propios de la comedia y del género menor que no de una tragicomedia o comedia seria. De todas formas, me parece, ésta, una primera y decidida toma de postura del traductor frente al tema «serio» a tratar, aunque es la menos relevante.

El distanciamiento del texto fuente se verifica en el terreno más rico de significados ideológicos, el de la religión. Esta no es sólo el eje principal de la acción, sino también el móvil del comportamiento de cada personaje. La empresa americana no se justifica ya como explotación de las riquezas no utilizadas por los indios —como lo había establecido el comediógrafo italiano—, sino como obra de evangelización. Nótese la diferencia entre los martelianos:

Gli inutili tesori sepolti in queste arene
 Per ordine sovrano a procacciar si viene,
 Non a spargere il sangue dei popoli selvaggi;
 Non sono gli animi nostri sì perfidi e malvagi; (I, 5)

y los octosílabos españoles:

...no deseamos
 los tesoros que estas tierras
 esconden en sus entrañas;
 que salgáis es nuestra idea
 de vuestra torpe ignorancia,
 y conocáis la suprema
 inmortal causa por quien
 subsistimos, y se alienta. (p. 7b)

En otro pasaje, la referencia a la explotación de las riquezas:

Noi non venimmo armati per il desio malvagio
 Di seminar le stragi fra il popolo selvaggio.
 L'unica nostra cura è sol quella ricchezza
 che le miniere asconde, e che da voi si sprezza. (V, 6)

desaparece del todo en el texto español:

Nuestro continuo desvelo
 es difundir la enseñanza
 por solo el intreés vuestro
 de nuestra ley sacrosanta;
 y así, luego que pisamos
 vuestras areniscas playas,
 de benignidad os dimos
 evidentes pruebas claras. (p. 34b)¹⁸

Don Alonso es el máximo representante de esa clemencia que se configura cada vez más como fruto de piedad cristiana. Después de una breve pero dramática lucha interior, D. Alonso le concede la gracia a su rival Zadir, varias veces reo de traición y de atentados contra su persona, y lo hace en un aparte que no figura en el original.¹⁹ El héroe de la pieza italiana, en cambio, aun concediéndole la gracia, le otorga al traidor una libertad infamante.

Por otro lado, la conversión de Delmira al cristianismo se presenta en el texto español como condición imprescindible para su unión en matrimonio con don Alonso y es tan insistentemente evocada cada vez que se toca el argumento, que hasta resulta algo obsesiva.²⁰

En ambos casos, el traductor no hace sino conectarse pasivamente con una consolidada tradición teatral; sobre todo en cuanto a la justificación de la conquista, no deja entrever una postura decidida en defensa de la patria atacada por la fortalecida leyenda negra. Su modernidad, a nivel ideológico, es nula incluso en la visión positiva del «otro». Esta visión no es exclusiva de la heroína americana, ya que D. Alonso, que es un europeo, es presentado como imagen especular de la pasional pero virtuosa guayanesa. Y a propósito del concepto de «virtud», hay que notar que Fermín de Laviano lo propone y lo enfatiza sin alejarse de su fuente, por lo tanto según las tra-

18. La pieza fue traducida al portugués en 1778 con el título *A bella selvagem*, Lisboa, Officina Luisiana. Superfluo es decir que los versos italianos tal «malsonantes» para el nacionalismo portugués, fueron enmendados y sustituidos por otros en los que aparece el mismo concepto de colonización como instrumento de los europeos para librar a los salvajes de su «barbara cegueira» e instruirlos en la religión católica.

19. «Si mi clemencia reclaman,/ ¿qué he de hacer? Tener la que / dicta la piedad christiana» (p. 37a).

20. A cambio de los beneficios otorgados al pueblo vencido, el noble conquistador le declara a Delmira que quiere como premio tan sólo «tu mano, después que admita/ la religión que profeso» (p. 32a).

dicionales connotaciones de amor por la patria, fidelidad en amor, espíritu de sacrificio, franqueza; nunca en su significado más nuevo, de utilidad social y colectiva.

Estas ampliaciones, sin embargo, inciden menos en el significado global de la pieza italiana, que otro tipo de intervención, entre moralista y formal (fruto, sin duda, de una manera moderna de concebir la función del teatro), a la que el traductor somete el texto italiano cada vez que éste se aleja de la acción seria principal. Fermín de Laviano reduce notablemente casi todas las escenas en que actúan Rosina, criada portuguesa, y Schichirat, versión «salvaje» de Arlecchino, como por ejemplo la del acto I en que la criada hace una descripción de la mujer «vezzoza» o bien un breve monólogo en el cual esta nueva imagen de la «eterna Mirandolina» comunica al público su intención de cortarle la barba a Schichirat, cueste lo que cueste, o cuando defiende el uso de los cosméticos para mejorar el aspecto femenino.²¹

Hacia finales del siglo, por tanto, al acercarse al tema americano, con una pieza moderna, sentimental, también Manuel Fermín de Laviano se mantiene en la línea de una tímida e indirecta defensa de los valores positivos del mundo hispánico.

En cuanto al tema «América», se podría concluir, de Cañizares a los «traductores» de Voltaire, o sea de la ideología absolutista monárquica a la del despotismo ilustrado, en el curso del siglo, no parecen cambiar en los intentos y en los resultados, ni la postura de los detentores del poder cultural, ni la de los intérpretes artísticos de aquel poder: el mensaje que se quiere lanzar desde el escenario delata, siempre, su naturaleza política.

21. El traductor, al reducir al mínimo los diálogos de más grosera comicidad, y al censurar las costumbres que desde hacía años se querían eliminar de la sociedad española, mantiene la acción dentro del esquema serio del drama y gana en unidad, aunque despoja al original de toda su gracia especial.

