



*D&D-Naipes, yoly*

# Teatro y poder político en el siglo XVIII: consideraciones en torno a *El jugador*, de Pablo de Olavide

TIZIANA PUCCIARELLI  
*Universidad de Macerata, Italia*

**RESUMEN:** En la España del siglo XVIII es posible observar una politización general de la cultura. Dependiendo del período histórico las tendencias ideológicas varían, pero la estrecha vinculación entre arte y política es un denominador común. A través del análisis de la comedia *El jugador* (1774) de Pablo de Olavide (traducción-adaptación de *Le joueur* de Regnard) el presente trabajo se acerca, precisamente, al tema de la simbiosis entre cultura y política que ocurriría en la España de la Ilustración.

**PALABRAS CLAVE:** Pablo de Olavide, Ilustración, teatro del siglo XVIII, traducciones del siglo XVIII.

**ABSTRACT:** In the 18th century there was, in Spain, a general politicization of culture. Depending on the period, the ideological trends varied, but the close link between art and politics was a common denominator. Through the analysis of the comedy *El jugador* (1774) by Pablo de Olavide (translation-adaptation of *Le joueur* by Regnard) this paper is approaching the issue of this symbiosis between culture and politics that would occur in Spain during the century of the enlightenment.

**KEYWORDS:** Pablo de Olavide, *Ilustración*, eighteenth century theatre, eighteenth century translations.



Sin duda ninguna, don Pablo de Olavide es uno de los personajes más representativos de la renovación cultural y política que España vivió a lo largo del siglo XVIII; uno de esos literatos, emblemáticos del Siglo de las Luces, capaces de ser contemporáneamente testigos de su tiempo y actores cualificados de la historia (Aguilar Piñal, 2005: 9)<sup>1</sup>.

Nacido en Lima en 1725, Olavide comienza en el Virreinato de Perú una vertiginosa carrera pública, que lo llevará a desempeñar importantes cargos políticos también en España. En junio de 1767 es nombrado, entre otras cosas, Asistente de la ciudad de Sevilla y Superintendente de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena (Perdices Blas, 2003: 17), y al frente de los nuevos encargos Olavide estará hasta 1776, año en el que fue detenido y encarcelado por el Santo Tribunal de la Inquisición, en aquel entonces todavía activo en España. Dos años después, en noviembre de 1778, tras la celebración del famoso “autillo de fe”, se le acusó de infinidad de cargos, inculpándosele de “herético formal, desprovisto de espíritu de verdadera religión, y penetrado de los principales errores de los filósofos naturalistas y materialistas del tiempo” (Perdices Blas, 1992: 348).

Como afirma Luis Perdices Blas,

los historiadores y muchos contemporáneos mantienen por unanimidad que el “autillo de fe” contra Olavide pretendió quitar de la escena a un fiel ejecutor de las reformas propuestas por el gobierno ilustrado y darle un castigo ejemplar que sirviese de escarmiento aviso al resto de la minoría ilustrada (1992: 349).

<sup>1</sup> Sobre la figura de don Pablo de Olavide, ver: Aguilar Piñal, 1966a, 1989; Defourneaux, 1990; Marchena Fernández, 2001; Perdices Blas, 1992.

Lo cierto, es que la condena interrumpe definitivamente la intensa labor personal de Olavide en Andalucía, una labor que el Asistente ejerció en los cuatro dominios en que se libraba la “cruzada ilustrada” de la segunda mitad del siglo, es decir “beneficiencia pública, reforma agraria, reforma de la enseñanza y reforma del teatro” (Defourneaux, 1990: 8). De hecho, para la Europa de las Luces, Olavide fue el reformador condenado por la Inquisición, y a nuestro autor “le llenaba de orgullo y satisfacción que Diderot, D’Alembert, Voltaire y otros ilustrados europeos considerasen que su trabajo estaba transformando a España en un país próspero desde el punto de vista económico y cultural” (Perdices Blas, 2003: 14).

En cierto modo, Pablo de Olavide es la personificación misma de aquella simbiosis entre cultura y poder que se produce en la España del siglo de la Ilustración, cuando, dependiendo del período – revolucionario, josefino, constitucional o absolutista– las tendencias ideológicas varían, pero la estrecha vinculación entre arte y política es un denominador común<sup>2</sup>.

Los hombres de letras del siglo XVIII empiezan a trabajar y a ocupar puestos, muchas veces de relevancia, en la administración del Estado, algunos de ellos incluso desempeñan importantes cargos políticos, otros, como nuestro Olavide, fueron políticos que además escribieron.

Por otro lado, hay que decir que el perfil del hombre de letras tenía de por sí, en el siglo de las Luces, una componente política indudable. Como escribe Álvarez Barrientos (2005: 177), el XVIII es “el siglo del compromiso de los escritores con su público y con la realidad, sobre la que se vuelven por entenderla materia literaria y para explicarla. Este giro, tratar sobre el entorno, es ya una actitud política, pues implica una toma de posición”.

La Ilustración –como nueva manera de pensar, como camino para alcanzar la emancipación del hombre, su “mayoría de edad”, como diría Kant– conlleva la voluntad de cambiar la sociedad, de reformar el entorno, para llegar al objetivo común de la “felicidad pública”. Los pensadores y los políticos tenían una idea clara de cual era la sociedad que se quería y de los medios que había que emplear para llegar a ella; entre esos medios destaca, principalmente, la educación, contra la “santa ignorancia” de los siglos anteriores: para el Absolutismo ilustrado legislación y educación son las bases sobre las que asentar el cambio de la sociedad.

---

<sup>2</sup> Sobre el tema del compromiso político de los literatos en el siglo XVIII, ver: Álvarez Barrientos, 2004.

Esa atención hacia la educación implica: el marcado interés del gobierno para la reforma de la enseñanza –principalmente universitaria–<sup>3</sup>, la protección política de las nuevas instituciones culturales que iban apareciendo –como las Academias–<sup>4</sup>, y el apoyo gubernamental a un tipo de literatura –esencialmente la poesía, ya fuera lírica o dramática– “que debía responder a los modelos estéticos clásicos, inspirados en escritores y teóricos grecolatinos y, más tarde, españoles, franceses e italianos del Siglo de Oro que en su producción literaria se habían ajustado a esos cánones” (Álvarez Barrientos, 2005: 189). El patrocinio del gobierno a este tipo de literatura, la así dicha “Neoclásica”, se insertaba en las medidas tomadas para “civilizar” España e instalarla en las corrientes modernas que iban difundiendo por la Europa de la época. En consecuencia, siendo el teatro el espectáculo de mayor alcance ideológico y de mayor aceptación popular, también era el medio de comunicación más eficaz para divulgar la nueva estética, para proponer, en concreto, nuevos modelos de conducta aplicándole el patrón del “buen gusto”, el ideal estético y cultural dominante<sup>5</sup>. De hecho, el teatro era el género que más importancia tenía para los ilustrados y, al mismo tiempo, él que más preocupaba a los censores políticos y religiosos. Sin embargo, la intervención de los políticos en la vida teatral no se limitaba a la censura de los textos; ya desde 1716, por ejemplo, se creó la figura del Juez Protector de Teatros, “con poderes para reglamentar las representaciones, autorizar la formación de las compañías cómicas y velar por la moral y la seguridad pública” (Aguilar Piñal, 2005: 220).

No es de extrañar, entonces, que los fervores ilustrados de nuestro Pablo de Olavide, recién nombrado Asistente de la ciudad de Sevilla en 1767, se dirijeran a librar en esa ciudad la que Francisco Aguilar Piñal ha llamado “la gran batalla moderna por el teatro”; es precisamente “en el campo del teatro – dice el eminente estudioso– donde Olavide va a desplegar una actividad más constante y fructífera y en el que espera obtener los más deslumbrantes éxitos de las ‘luces’ que intenta implantar” (Aguilar Piñal, 1966a: 162)<sup>6</sup>.

Poniendo en práctica las ordenes del Consejo de Castilla, acordes a sus propias ideas, el Asistente volvió a permitir oficialmente las representaciones teatrales, que habían quedado prohibidas en Sevilla – aunque fuera con alguna que otra relajación– desde 1679, es decir durante un período de 88 años<sup>7</sup>. Los detractores fundaban sus acusaciones en la consideración del teatro como objeto de placer y, en

<sup>3</sup> El mismo Olavide fue autor de un plan de reforma universitaria. Ver: Aguilar Piñal, 2003; Fernández Sanz, 1996.

<sup>4</sup> De las Academias en el siglo XVIII se han ocupado, entre otros: Aguilar Piñal, 1966b; Velasco Moreno, 2000.

<sup>5</sup> Sobre el tema de la función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración, ver: Maravall, 1982.

<sup>6</sup> Sobre la labor teatral de Olavide en Sevilla, ver también: Barrera – Bolaños, 1985.

<sup>7</sup> Para un estudio del teatro en Sevilla entre los siglos XVII y XVIII, ver: Aguilar Piñal, 1974.

consecuencia, como hecho inmoral. Olavide y los demás ilustrados, en cambio, consideraban el teatro como manifestación cultural y como medida política para educar al pueblo. En noviembre del mismo 1767 el Asistente promulga un edicto para proteger y reglamentar la vida teatral sevillana, edicto que “podía satisfacer las exigencias de la moral más rigurosa” (Aguilar Piñal, 2005: 164). Es nuevamente Aguilar Piñal quien se ha ocupado de darnos cuenta del contenido de dicho edicto, y su relación resulta muy interesante, por un lado porque testimonia la intensa dedicación de Olavide al tema de los espectáculos teatrales, y por otro porque dicha reglamentación, al intentar corregirlas, refleja algunas de las malas costumbres que habían contaminado las diversiones teatrales del pasado. Con el edicto de Olavide, por ejemplo:

Se organizaba el tráfico de los coches [...] y se prohibía la presencia de hombres embozados a la entrada y salida del teatro "que se ponían de vista para reconocer cuando entraban y salían las mujeres". Las molestias del humo y los riesgos de incendios eran evitados prohibiendo fumasen en el teatro. La moral y orden públicos quedaban asegurados prohibiendo entrar en los vestuarios a toda persona ajena a la Compañía y dar voces o turbar de alguna manera la representación (Aguilar Piñal, 2005: 164).

De todas formas, como ha escrito Defourneaux, “la iniciativa de Olavide que causó más sensación por su novedad, fue la constitución de un verdadero conservatorio de arte dramático destinado a mejorar los actores en la ejecución de sus papeles y a formar futuros comediantes” (1990: 212). En la escuela creada en Sevilla por Olavide niños y niñas pobres aprendieron el arte dramático, con gran escándalo de los piadosos enemigos del teatro, pero con tal acierto “técnico” que la Corte acudió a esos actores para las representaciones de los Reales Sitios.

Pablo de Olavide juntó constantemente su labor política con una intensa actividad dramaturgía. En su residencia del Alcázar sevillano organizó una tertulia de enorme interés para la historia literaria de España; a ella asistieron miembros de la alta sociedad, y también escritores y socios de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. En las reuniones periódicas se conversaba de filosofía, de religión, de literatura y de ciencias. Pero lo que más nos interesa destacar es la dimensión teatral de la tertulia: en el Alcázar se representaron pequeñas piezas, a la vez que se estimuló la creación dramática mediante concursos y lecturas públicas. Así nacieron obras de Jovellanos, Bruna, Aguirre, Trigueros y, por supuesto, las del propio Olavide.

No cabe duda de que la actividad más amplia de la tertulia del Asistente sevillano fue la traducción del teatro extranjero, para traer nuevos aires al decadente panorama dramático nacional, estancado en formas y modelos del siglo anterior. Conocido es el encargo que el Conde de Aranda, recién llegado al

poder en 1766, le dio a Bernardo de Iriarte, entonces empleado del Ministerio de Estado, pidiéndole buscar en el viejo repertorio dramático español las obras que parecían susceptibles de ser arregladas al nuevo gusto: un ejemplo claro del interés y de la protección del gobierno ilustrado hacia la nueva literatura de gusto neoclásico. Respecto al tema de los arreglos del teatro antiguo, dijo Olavide:

El designio de dar a la nación un teatro ilustrado y corregido es, en mi modo de pensar, uno de los más importantes y útiles, porque en mi concepto nada forma tanto las costumbres de un pueblo, nada amenaza más a la nobleza y a la plebe, nada inspira tanta dulzura, urbanidad y amor a la honradez como las frecuentes lecciones que se dan al público en el teatro (consultado en Defourneaux, 1990: 53).

Sin embargo al Asistente le parecen pocos convincentes las piezas del teatro clásico nacional adaptadas al nuevo gusto:

[...] no digo que no habrá algunas susceptibles de esta mejora, sin perjuicio de la obra. Dudo que sean muchas [...]. Yo pienso que lo que necesita la nación son tragedias que la conmuevan y la instruyan, comedias que la diviertan y corrijan. Y que, lográndose estos fines, importa poco que sean de griegos o de romanos, con tal que se acomoden a nuestras costumbres, y muy indiferente hayan sido de Calderón o de Moreto [...]. Hay que buscar el bien de la nación que quiere buenas piezas en todos los géneros, cual que sea su origen (consultado en Defourneaux, 1990: 54).

Contrario, en general, al arreglo del teatro antiguo, fue en Francia donde Olavide buscó los modelos que quería proponer al público español. En un lapso de quince años, de 1760 a 1775, el limeño tradujo nueve obras de teatro, entre comedias y tragedias, todas de autores franceses: *Mitridates* y *Fedra*, de Racine; *Zayda*, *Casandro* y *Olimpia* y *Merope*, de Voltaire; *Celmira*, de du Belloy; *Hipermenestra*, de Lemierre; *El desertor*, de Mercier; y *El jugador*, de Regnard (Nuñez, 1970: 199).

Jean-François Regnard (1655-1709) es uno de los autores más representativos de la segunda mitad del siglo XVII del teatro francés, y *El jugador*, escrita en 1696, es una de sus comedias más conocidas, que todavía se pone en escena, hoy en día, en la Comédie-Française (Leal, 2006: 199). La traducción que de esta pieza nos ha ofrecido Olavide es un ejemplo claro y significativo de las dos caras, opuestas pero complementarias, de la política ilustrada, es decir: legislación y educación, dos caras perfectamente reunidas en la labor administrativa y teatral de Pablo de Olavide en Sevilla.

Es notorio que los juegos eran una costumbre muy arraigada en el pueblo español del siglo XVII, que aventuraba su dinero en rifas y loterías provocando los ataques de los moralistas por perniciosas para el alma y para la bolsa. El gobierno ilustrado de Carlos III volvió a permitir las mesas de trucos, antes prohibidas, pero “sólo para deshaogo de las clases distinguidas y honestas” (consultado en Aguilar Piñal,

2005: 100). A pesar de su popularidad las autoridades siempre estuvieron en contra de los juegos para las clases modestas en lugares públicos, “mientras se tenía por costumbre digna de aplauso en las casas de abolengo, para entretener el ocio de los elegantes” (Aguilar Piñal, 2005: 100).

El mismo Pablo de Olavide promulgó, en 1767, un edicto sobre la permisión de las mesas de trucos en la ciudad de Sevilla, donde:

El Señor Asistente, con noticia de que varias personas de esta ciudad y sus arrabales tienen en su casa un crecido número de mesas de trucos, que han puesto a jugar con autoridad propia sin preceder licencia judicial [...] manda: que se obtenga licencia por escrito del Alcalde Mayor de la Justicia; que la pieza donde esté la mesa tenga franca entrada para la Justicia; que no se admitan hijos de familia, criados ni otras personas sin caudal; que no se admitan los trabajadores en horas de trabajo, y que no haya otros juegos, como naipes, porque la experiencia enseña la facilidad con que, a la sombra de juegos indiferentes, se introducen los prohibidos (consultado en Aguilar Piñal, 1966: 153).

La traducción de la pieza *Le joueur*, de Regnard, *El jugador* en la versión castellana del Asistente, no es más, entonces, sino el complemento didáctico del edicto promulgado por el mismo Olavide: la ley dice lo que es permitido o no es permitido hacer, la comedia ofrece modelos de comportamiento verosímiles, que enmienda por medio de la burla.

No conocemos la fecha exacta en la que el limeño llevó a cabo su versión, pero seguramente lo hizo en el marco de las actividades de su tertulia sevillana, y en el teatro del Coliseo de la misma ciudad de Sevilla su comedia se representó, los días 4 y 5 de octubre de 1774.

La traducción de la pieza de Regnard, similar a otras del mismo Olavide, resulta ser una labor activa, conforme al concepto de traducción propio del siglo XVIII, muy distinto del que tenemos en la actualidad y que, en cualquier caso, concedía mayor libertad al traductor, cuyo trabajo se hallaba, muchas veces, al límite, impreciso, entre traducción y adaptación. La finalidad didáctica de la literatura, característica de la estética neoclásica, justifica la intervención del traductor en el texto original para adaptarlo, en la forma y en el contenido, al nuevo contexto social y cultural, facilitando la identificación del público con los modelos y las situaciones que se le proponen desde la ficción<sup>8</sup>.

A pesar de las intervenciones de Olavide en el texto francés, el sentido general de la comedia permanece inalterado. La historia gira en torno al joven don Carlos –Valère en el texto francés– que, a causa de su pasión por el juego y su manía irrefrenable de apostar por todo, menosprecia a su prometida,

<sup>8</sup> La traducción de textos conformes al gusto teatral neoclásico representa, de hecho, uno de los instrumentos privilegiados adoptados por los ilustrados para favorecer la renovación de las escenas nacionales. Sobre el tema, ver: Buigues, 2002; Gelz, 2001; Lafarga, 1986-1987, 1996, 1999.

doña Luisa –Angélique en el original–, joven y rica mujer cuyo tutor es don Manuel, tío de Carlos. El mismo don Manuel es quien ha querido y organizado la unión entre los dos jóvenes pero, ante el comportamiento del sobrino, empieza a dudar de su decisión y a pensar de casarse él mismo con la joven Luisa, a pesar de la diferencia de edad. Después de una partida de cartas donde pierde todo su dinero, Carlos se arrepiente y jura cambiar de vida para reconciliarse con Luisa, quien le ha puesto como condición abandonar su vicio. La reconciliación surte efecto con el beneplácito del tío Manuel, pero Carlos, acosado por los acreedores, empeña un retrato engarzado con diamantes que Luisa le ha regalado como prueba de amor. Además, instigado por su amigo Jacinto, juega de nuevo y pierde dinero y retrato; incapaz de dominarse, terminará siendo víctima de su vicio, mientras Luisa, concedora del tratamiento otorgado por el joven a su retrato, lo rechaza definitivamente y decide casarse con el tío Manuel.

Tanto el original francés como la traducción están divididos en cinco actos y escritos en verso, pero Olavide transforma el alejandrino de Regnard en verso octonario, adaptando formalmente el texto a la tradición escénica nacional. Si durante los primeros tres actos original y traducción proceden casi a la par, las diferencias se hacen notables en el cuarto y en el quinto acto, sobre todo a causa de la decisión de Olavide de eliminar algunos personajes para simplificar el enredo. En efecto, la fábula de la comedia francesa –que en general respeta las reglas de las convenciones del buen gusto– resulta compleja en las escenas que conducen a la conclusión y al fracaso del jugador. El traductor opta por una mayor linealidad de los acontecimientos, para que la historia, y la enseñanza que ésta ejemplifica, resulten claras y evidentes a los ojos del público, en sintonía perfecta con la poética dramática neoclásica.

El corte de los personajes conlleva un cambio en el papel del tío del jugador. En el original francés el joven tiene un padre, quien lo ha echado de casa por su vicio y que participa activamente en la acción dramática, incluso en contra de su hermano, el tío del jugador y rival en amor de éste. Olavide, en cambio, elimina al personaje del padre, convirtiendo a la figura del tío en protector del disoluto y tutor, a la vez, de Luisa, además de organizador, él mismo, de la boda entre los dos jóvenes, en contra de sus propios sentimientos. De esta forma, el papel de don Manuel resulta mucho más significativo: en él Carlos encuentra su espejo, donde se ofrece una imagen clara –y opuesta a la del jugador– de honestidad, sinceridad y amor verdadero. En la primera escena del cuarto acto Tomasa, criada de la joven Luisa, interroga a don Manuel: “si conoce que el maula / de su sobrino no puede / hacer feliz la muchacha / ¿por qué protege su amor?” (Olavide, 1971: 554). La respuesta de su interlocutor es muy significativa para entender el carácter del personaje; dice don Manuel: “Mi propia delicadeza / me impone tantas tantas / travas en este negocio / que para desenlazarlas / no es suficiente el deseo / ni alcanza prudencia humana. / Si me opusiera a la boda, / si de Luisita lograra / la mano, y luego la viere / aunque tarde disgustada / ¿cuál



no fuera mi agonía?” (Olavide, 1971: 555). Al final, el personaje “positivo” del tío ganará contra la incapacidad del sobrino de abandonar su vicio, casandose con la joven Luisa.

Es precisamente al personaje “positivo” de don Manuel, a quien Olavide confía el encargo de explicitar la moral, el mensaje edificante para todos incluido en su versión, explicitación que falta en la comedia original, donde, como afirma Leal (2006: 199), “se ofrece un final abierto sin ningún tipo de moral añadida para suavizar –parece– el tono de la derrota”. En la traducción, en cambio, Jacinto, el amigo de Carlos al que no le parece justo el castigo que ha recibido éste, pregunta a don Manuel: “[...] mas ¿quién es el que no juega / en nuestra actual sociedad?” (Olavide, 1971: 589). Me parece útil leer por completo la respuesta de don Manuel:

DON MANUEL: Si juega por recreación  
como noble y caballero  
puede a costa del dinero  
encontrar la diversión.  
Quizá muy fácil le fuera  
y mucho más conveniente  
otra hallar más inocente  
y que menos le expusiera:  
sin embargo, siempre tiene  
en el uso la disculpa,  
porque ¡bien haya la culpa  
que en si el castigo contiene!  
Pero aquel necio que hollando  
los más sagrados deberes  
en pos de infames placeres  
pasa su vida jugando;  
el que vive de engañar,  
el que su familia olvida,  
el que no piensa ni cuida  
sino en deber y trampear;  
en fin, el que a todo precio  
juega, pierde y se envilece  
don Jacinto, no merece  
compasión, sino desprecio (Olavide, 1971: 589-590).

Además de la simplificación de la estructura narrativa y de la explicitación de la moral en la comedia, el resto de las alteraciones que Olavide establece respecto al original tienen como fin naturalizar

la pieza francesa, “españolizarla”, como diría Cándido María Trigueros, otro de los más importantes representantes de la ilustración española y contertulio de Olavide<sup>9</sup>. El término “connaturalización” indica una forma particular de traducción –entre las muchas que se pueden encontrar en el contexto literario de la España del siglo XVIII– que se caracteriza, exactamente, por “adaptar el texto a los gustos, usos y costumbres del país para el que se traduce” (Urzainqui, 1991: 633).

En consecuencia de tal naturalización, de la voluntad de acercar el texto al contexto del nuevo público, Olavide traduce los nombres de todos los personajes, y también la ambientación de la comedia aparece trasladada: mientras la historia de Regnard se desarrolla en un hotel de París, la de Olavide se desenvuelve en una fonda de Madrid.

Sin embargo, la adaptación, como naturalización, más interesante que Olavide lleva a cabo sobre el texto de *El jugador* es la que concierne a temas y tipos nuevos y característicos de la sociedad española dieciochesca, que el traductor introduce por medio de alteraciones y añadidos al texto francés, reflejando animadamente algunas de las costumbres y de las controversias de la sociedad española de la época, tan conocidas por el Asistente de la ciudad de Sevilla.

En el primer acto Tomasa, la criada de Luisa, se queja de las decisiones que muchas veces toman las mujeres en tema de amor y de hombres. Comparado con el texto original, el razonamiento de la mujer resulta más largo. En él, Olavide aprovecha la ocasión para polemizar contra un “tipo” muy difuso entre los jóvenes de la nobleza española: el petimetre. Se trata, evidentemente, de un neologismo derivante del francés *petit-maitre*, unos “mozalbetes” y “linditos”, como los llama Tomasa, cuyas ocupaciones serían, según la criada:

TOMASA: [...] hacer de la noche día  
fumar, jugar, componerse  
acicalarse, mirarse  
al espejo, llevar lente  
por tono, tener luneta  
decir a todas se mueren  
por ellas, y ser mentira,  
cuando sólo a sí se quieren:  
no bailar porque se suda  
no cantar, porque se siente  
la garganta del esfuerzo

<sup>9</sup> Para un estudio de la obra y de la personalidad de Cándido María Trigueros, ver: Aguilar Piñal, 1987.

no discurrir; porque duele  
la cabeza, ¿abrir un libro?  
No se diga ni se piense,  
que la maldita jaqueca  
al instante sobreviene.  
En fin no ser nunca nada  
sino meros petimetres  
fastidiosos para amantes,  
y para maridos pestes (Olavide, 1971: 498).

Al hombre viril, valeroso y esforzado del siglo XVII, sucede, en la España del siglo XVIII, el petimetre –“vanidoso y mujeriego, según las palabras de Aguilar Piñal (2005: 98), más pagado de su habilidad en la conversación que en lides bélicas, refinado y amanerado, sin sentido del honor ni del ridículo”– causando un cambio evidente de modelo en la masculinidad. Aparte del extremo narcisismo, los petimetres españoles, con respecto a los franceses, tenían el valor añadido de lucirse en modas y usos extranjerizantes, con manías, la mayoría de las veces cómicas, que ponían en peligro el programa reformista de los ilustrados, porque banalizaban y ridiculizaban su atención hacia la cultura extranjera. De ahí que autores como Jovellanos, Cadalso, Iriarte, Trigueros y, por supuesto, nuestro Olavide, propusieran en sus trabajos visiones tan descalificadoras de los petimetres<sup>10</sup>.

Al cambio de modelo en la masculinidad, se acompañó la transformación moral de la mujer, que empezó a cobrar mayor protagonismo literario y social. Las del siglo XVIII son mujeres con entereza de carácter, “que asumen valores positivos a favor de la vida y de la felicidad, que tienen fuerza y defienden sus intereses sin necesidad de tener un hombre al lado, aunque lo prefieran, pues suelen querer formar una familia” (Álvarez Barrientos, 2005: 116). Se trata de un nuevo modelo de conducta que, por supuesto, se refleja en bastantes comedias y novelas de la época, y que el mismo Olavide pone en evidencia en su traducción.

En unos versos añadidos por el traductor al texto original, Luisa, la dama enamorada del joven jugador, reconoce que su razón la llevaría a aceptar los sentimientos del tío don Manuel, si no fuera por: “[...] esa / maldita debilidad, / que en favor de su sobrino / agita mi corazón” (Olavide, 1971: 525). En el eterno conflicto entre la honra (o la razón) y la pasión, para Olavide sigue ganando la primera y, por medio del personaje de don Manuel, el dramaturgo pone en evidencia como, por mucho que estén enamoradas: “las mujeres son capaces de todo / si las desairan” (Olavide, 1971: 558). Sin esperar que sea “el hombre”

<sup>10</sup> Para unos estudios sobre el petimetre español del siglo XVIII, ver: Gómez Jarque, 2007-2008; González Troyano, 1994; Lucena Giraldo, 2009; Prot, 2002.

quien decida el desenlace de su historia, la mujer misma toma ahora sus decisiones, y Luisa, una vez descubierto el tratamiento reservado por Carlos al retrato que ella le regaló como símbolo de su amor, afirma en términos perentorios: “Carlos, mi mano está dada / a don Manuel” (Olavide, 1971: 588).

La alteración de los modales y de la conducta de ambos sexos, conlleva un cambio sustancial en el modo de tratarse los hombres y las mujeres, destacado también por Olavide a través de unos versos de don Manuel, el cual, comentando con su sobrino la historia de la relación entre los dos jóvenes, cuenta:

DON MANUEL: [...] procuré  
que mutua correspondencia  
entre ambos se estableciese;  
y como por dicha nuestra  
(efecto sin duda alguna  
de la cacareada influencia  
de las luces) son ahora  
las amorosas cadenas  
más fáciles de llevar  
o menos etiqueteras,  
permití, por fin y postre  
que te murieses por ella  
antes del tercer día,  
que al quinto se lo dijeras,  
y que al sexto ya tubieses  
el sí de tu amada prenda (Olavide, 1971: 515).

De todos modos hay que añadir que en el siglo XVIII los matrimonios por amor seguían siendo bien escasos y siempre que el sentimiento amoroso coincidiese fortuitamente con igualdad de clases y fortunas. La desigualdad, en cambio, se daba muy a menudo en cuanto a la edad de los contrayentes, porque el marido solía ser mucho más mayor que la mujer. Una costumbre muy común entre la sociedad coeva, que tuvo también muchos reflejos literarios; baste pensar en *El viejo burlado*, de Ramón de la Cruz, o *El viejo y la niña*, de Moratín. El tema, sin duda de gran actualidad, se da también en la comedia de Regnard, y es aprovechado por Olavide.

Éste, además, introduce en su versión referencias a dos nuevas costumbres que se habían puesto muy de moda entre las clases sociales más altas de la España del siglo XVIII, “españolizando”, como dijimos ya precedentemente, el texto de la comedia francesa. En la tercera escena del acto primero Carlos, de vuelta a casa, derrotado, después de una noche de juegos, le pide a su criado le traiga la levita y los cigarros, detalle

ausente en el texto original. De la misma manera, al final del acto cuarto, don Manuel le pide a Tomasa que le sirva chocolate al escribano, para que éste se entretenga mientras espera a que Carlos –quien, por cierto, poniendo una excusa se ha ido nuevamente a la mesa de trucos– llegue para firmar los esponsales con Luisa. Citando a Francisco Aguilar Piñal, podemos decir que el chocolate es

la bebida dieciochesca por excelencia, de consumo principalmente privado pero que también se podía tomar de merienda en las botillerías. [...] Ningua bebida más distinguida que el chocolate, favorito de las clases sociales más refinadas, que se entregaban también con pasión al consumo de tabaco, en polvo o en cigarros puros (2005: 107).

Para darse cuenta de la importancia, incluso económica, del fenómeno, baste pensar que entre Sevilla y Cádiz se fabricaban cada año, para el consumo nacional y para la exportación, 2.300.000 “atados” de 64 cigarros cada uno, encontrándose justamente en la Sevilla de Olavide la fábrica de tabacos más importante del país –la Real Fábrica de Tabacos– cuyo edificio es, hoy en día, sede central de la Universidad.

Cual gran y hábil hombre de teatro, en su versión de la obra de Regnard Olavide no se olvida de secundar el gusto del público, para poder “enseñar deleitando”, como quería una de las máximas más repetidas y conocida de la poética literaria neoclásica. Me refiero, en particular, a las intervenciones que el traductor opera en el personaje de Perico, criado de Carlos, cuyo papel, en la versión española, se acerca de forma evidente al gracioso de la comedia áurea.

En el siglo XVIII el público teatral seguía esperando la salida de éstos personajes cómicos en las piezas largas, con la misma ansiedad con la que anhelaba la comicidad de los sainetes y tonadillas; no sólo por el personaje en sí mismo, sino porque era el actor cómico, el que acaparaba el entusiasmo de los espectadores.

Los cambios sociales y culturales del siglo ilustrado influyeron en el papel de la “figura de donaire”, como la denominó Lope de Vega, que perdió la característica de la estrecha relación entre amo y criado para volverse, según la definición que dio el *Diccionario de Autoridades* en 1734, el personaje “que en las comedias y autos tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene”. Las intervenciones del criado, en la comedia de Olavide, recuerdan con claridad algunos de los convencionalismos estudiados en los graciosos del teatro clásico español, como, por ejemplo, en la alusión al carácter hambriento del criado. La comedia se abre precisamente con un largo monólogo cómico de Perico, que busca la compasión del público por haberle tocado ser el criado de un jugador:

[...] ¡cuan desdichado  
es el mísero criado  
de un maldito jugador!  
¡Qué compasión merece!  
velar las noches enteras  
y correr tras las prenderas  
desde el punto que amanece.  
Y hoy lo mismo que mañana,  
y ahora y siempre tener hambre,  
y comer sólo fiambre,  
y malo, y poco, y con gana (Olavide, 1971: 491).

Del mismo modo, en la escena primera del acto tercero, Carlos contempla la imagen de su enamorada en el retrato que ella acaba de regalarle, mientras el criado no puede dejar de fijarse en los diamantes engarzados en el marco del precioso objeto, dando lugar a un cómico malentendido. Le dice Carlos a Perico: “Mira, hombre, mira / el retrato prometido / de mi idolatrada Luisa. [...] Repara que lindos ojos”, y éste le contesta: “¡Qué gordos son!”, y el otro “¡Qué pupilas tan negras!, y el criado: “por poco más como el puño”, y Carlos: “Tú deliras”, Perico: “No tal”, Carlos: “Pues dime ¿qué dices?”, Perico: “Dígame usted que decía”, Carlos: “Yo de sus ojos hablaba”, Perico: “Y yo de los diamantes”.

Mucho más quedaría por decir sobre *El jugador* de Olavide. Estas consideraciones mías –muy lejos de pretender analizar por completo todas las características de la traducción– simplemente han puesto la atención sobre una de las más logradas adaptaciones realizadas por el limeño, la cual –como la mayor parte de su producción literaria– todavía está esperando una edición y un estudio exhaustivo y bien hecho. Con toda razón Trinidad Barrera y Piedad Bolaños han dejado claro que “si la obra creativa propia no tentó –a Olavide– de forma especial, su labor traductora y, por ende, divulgativa fue quizás tan señera como lo hubiere sido la personal” (Barrera y Bolaños, 1985: 23). Como he dicho al principio de mi trabajo, Olavide personifica esa simbiosis entre poder y literatura que representaría uno de los mayores logros de la cultura ilustrada dieciochesca, una época hacia la cual quizás hoy en día deberíamos de volver la mirada, para recuperar esa sensibilidad y atención “política” hacia el tema de la cultura, de la enseñanza y del papel de los intelectuales en nuestras sociedades.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Piñal, F. (1966a). *La Sevilla de Olavide, 1767-1778*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- (1966b). *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*. Madrid: CSIC.
  - (1974). *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
  - (1987). *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*. Madrid: CSIC/Instituto de Filología.
  - (1989). *Historia de Sevilla. Siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
  - (2003). La reforma universitaria de Olavide. *Cuadernos Dieciochistas*, 4, 31-46.
  - (2005). *La España del Absolutismo Ilustrado*. Madrid: Espasa Calpe.
- Álvarez Barrientos, J. (Ed.). (2004). *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*. Madrid: Biblioteca Nueva/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- (2005). *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Barrera, T. y Bolaños, P. (1985). La labor teatral en Sevilla del peruano Pablo de Olavide. En J. Hernández Palomo (Ed.). *Andalucía y América en el Siglo XVIII* (tomo II) (pp. 23-56). Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Buigues, J. M. (2002). Les traductions dans l'Espagne des Lumières: langues, rythmes et contenus. *Bulletin Hispanique*, 1, 101-119.
- Defourneaux, M. (1990). *Pablo de Olavide el afrancesado*. Sevilla: Padilla Libros.
- Fernández Sanz, A. (1996). La reforma universitaria del ilustrado Pablo de Olavide. *Anales del seminario de historia de la filosofía*, 1, 327-345.
- Gelz, A. (2001). Traducir como práctica cultural. Tertulias, academias y traducción en la España del siglo XVIII. *Revista de literatura*, 125, 89-114.
- Gómez Jarque, N. (2008). El cortejo y las figuras del petimetre y el majó en algunos textos literarios y obras pictóricas del siglo XVIII. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2007-2008, 37, (s/pp).
- González Troyano, A. (1994). El petimetre: una singularidad literaria dieciochesca. *Ínsula*, octubre, 20-21.

Lafarga, F. (1987). Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español. *Anales de Literatura Española*, 1986-1987, 5, 219-230.

– (1996). La investigación sobre traducciones teatrales en el siglo XVIII: estado actual y perspectivas. En J. M. Sala Valldura. *El teatro español del siglo XVIII* (tomo II) (pp. 573- 587). Lleida: Universitat de Lleida.

– (Ed.) (1999). *La traducción en España (1750-1830)*. *Lengua, literatura, cultura*. Lleida: Universitat de Lleida.

Leal, J. (2006). *El teatro francés de Corneille a Beaumarchais*. Madrid: Síntesis.

Lucena Giraldo, M. (2009). El petimetre como estereotipo español del siglo XVIII. En V. Bergasa. *¿Verdades cansadas? Imágenes y estereotipos acerca del mundo hispánico en Europa* (pp. 39-51). Madrid: CSIC.

Maravall, J. A. (1982). La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración. En *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre* (tomo II) (pp. 617-642). Valencia: Universidad de Valencia.

Marchena Fernández, J. (2001). *El tiempo ilustrado de Pablo de Olavide: vida, obra y sueños de un americano en la España del S. XVIII*. Sevilla: Alfar.

Nuñez, E. (1970). *Consideraciones en torno de la obra literaria de don Pablo de Olavide*. En C. Magis (Ed.). *Actas del tercer congreso internacional de hispanistas* (pp. 643-648). Mexico: El Colegio de México de la A.I.H.

Olavide, P. de. (1971). *El jugador*. En E. Nuñez (Ed.) *Obras dramáticas desconocidas*. Lima: Biblioteca Nacional de Lima, pp. 490-591.

Perdices Blas, L. (1992). *Pablo de Olavide (1725-1803), el ilustrado*. Madrid: Editorial Complutense.

– (2003). Pablo de Olavide (1725-1803) a través de sus escritos. *Cuadernos dieciochistas*, 4, 13-30.

Prot, F. (2002). Las afinidades equívocas del petimetre con el discurso ilustrado en la España del siglo XVIII. *Dieciocho*, 25/2, 303-328.



Urzainqui, I. (1991). Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor. En M. L. Donaire y F. Lafarga (Eds.). *Traducción y adaptación cultural: España-Francia* (pp. 625-638). Oviedo: Universidad de Oviedo.

Velasco Moreno, E. (2000). Nuevas instituciones de sociabilidad: las academias de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII. *Cuadernos Dieciochistas*, 1, 39-55.