



SEUDÓNIMOS Y SIMULACIÓN:

En torno a una traducción de *Zaire* de Voltaire por un “vecino de Cádiz” en 1765

Alberto González Troyano
Universidad de Cádiz

En 1765 se imprime en Cádiz “con las licencias necesarias” la obra titulada *Combates de amor, y de ley*. Seguidamente, como subtitulación, se especifica que se trata de una “tragedia según el más moderno estilo de los mejores theatros de la Europa”. En ningún espacio o momento del volumen -páginas de cortesía, prólogo e introducciones- se hace alusión -aunque fuese en clave poco explícita- al verdadero origen y autoría de la obra. Es más, el nombre que aparece en la misma, Don Fernando Jugaccis Pilotos, se acoge a la figura retórica de “dar a luz” para simular así una manifiesta paternidad sobre ella.

En principio, podría considerarse que todo ello responde a unos hábitos acordes con la situación española que exigía velar o desfigurar el nombre de ciertos autores malditos, mal vistos o prohibidos por el poder político o religioso, con el fin de desviar y confundir así la atención y la suspicacia de los censores. O bien podría también tratarse de una prueba más de una frecuente tendencia de la época que llevaba a muchos traductores a disfrazar su cometido para aparecer como autores originales, para lo cual realizaban ciertos tipos de alteraciones, desfigurando rasgos, diálogos o personajes. En otros casos, más que

pretender hacer olvidar la fuente originaria, la intención de los cambios se debía al deseo de adaptar la obra a lo que ellos consideraban el gusto local.

Estas últimas opciones parecen poder descartarse, dado que si bien el traductor impuso un título aparentemente engañoso, *Combates de amor y de ley*, en lugar de *Zaïre*, y alteró todos los nombres de los personajes, pero en cambio en cuanto al contenido restante se atuvo no sólo fielmente a su fuente sino que incluso respetó toda la literariedad que permitía una traducción en verso. Por otra parte, no cabía la posibilidad de hacer pasar como propia una obra que había circulado por tantos teatros europeos y que llevaba por entonces ya treinta y tres años impresa en una lengua como la francesa, tan conocida en todos los ambientes cultos de España. De haber procurado una apropiación indebida, a la búsqueda de una rentabilidad, económica o de prestigio como dramaturgo, el traductor hubiera dado mayor extensión y cobertura a su simulación del texto.

Según las investigaciones del profesor Lafarga¹ *Zaïre* ya había sido traducida al castellano en 1759, o antes, por Margarita Hickey. Pese a sus esfuerzos, en los que “creyó conveniente insistir en la defensa de la religión cristiana”², para la cual “se ha visto precisada la traductora a apartarse alguna vez del original”³, su versión no pasó del estadio de manuscrita. Sólo pudo, pues, difundirse de esa forma primitiva y obtener un eco significativo en ciertos círculos -como atestigua García de la Huerta⁴- pero limitado a ese ámbito minoritario.

Con este precedente, aumentado por el efecto que en los censores pudo provocar la prohibición de leer a Voltaire dictada por la Inquisición desde 1762, cabe pensar que el nuevo traductor de *Zaïre* al plantearse mantener la máxima fidelidad hacia el sentido del texto de la obra que pretendía vertir -una cierta complicidad ideológica era previsible que fuese lo que le motivase para entregarse a tal tarea: no se prefería a Voltaire en la España de entonces por azar; dado el peligro que ello podía entrañar, debía tratarse de una afinidad conscientemente elegida-

1. Francisco Lafarga: *Voltaire en España*. Editions de la Universitat de Barcelona, 1982; pág. 164.

2. *ibidem*, pág. 165.

3. *Ibidem*, pág. 165.

4. V. García de la Huerta, Prólogo a *La fe triunfante del amor y Cetro*, 1784.

dióse a discurrir el medio o los medios que podían permitirle enmascarar mejor su propósito, de forma que burlase el control de una censura casi siempre ignorante y más dispuesta a dejarse impresionar por los nombres de los autores que figuraban en la cubierta de los libros, que capacitada para discernir la supuesta ortodoxia de un escrito cuando este implicaba una cierta complejidad.

Este traductor, supuesto vecino de Cádiz (según manifiesta para identificarse, como si le pareciese ser este el único rasgo pertinente suyo que mereciera resaltar), eliminó todo atisbo nominal o figurado que relacionase la obra con Voltaire, buscando además un título que sin ser el mismo, no traicionase y evocara el conflicto en que se desenvolvía la tragedia. Pudo también pensar que un nombre propio español sería una coartada que alejaría aún más, ante censores y allegados, cualquier sospecha sobre la verdadera paternidad de la obra.

Pasados más de dos siglos se mantiene todavía la duda de quien pudo ser este tal Don Fernando Jugaccis Pilotos, que figura como el que "da a luz" la obra. García de la Huerta anota sin más aclaraciones que este nombre es un seudónimo anagramático de Juan Francisco del Postigo⁵. Pero de este personaje las noticias no son mayores, es decir nada se ha podido desentrañar de él en investigaciones posteriores. Alguien tan bien informado respecto a los escritores dieciochescos como Francismo Aguilar Piñal, descartada de momento la posibilidad de esclarecer quien es este Juan Francismo del Postigo, ha planteado que José Cadalso pueda ser el traductor buscado⁶. Algunos de los datos aportados inducen hacia esa atribución. Pero resulta extraño que ningún documento relacionado con este autor dé cuenta, de forma más o menos velada, de esa labor; aunque esa conjetura cobra más verosimilitud si se piensa que la temprana muerte de Cadalso le impidió vivir aquellos momentos en los que la situación política alcanzase ese grado de tolerancia en que no supusiera riesgo para un militar en activo reconocerse como traductor de Voltaire.

5. V. García de la Huerta: *La fe triunfante*, "Advertencia", pág. 10. Cfr. Francisco Lafarga, *Op. Cit.*, pág. 166.

6. Francismo Aguilar Piñal: "Soslava, en su contexto dramático", *Coloquio Internacional sobre José Cadalso*, Bolonia 1982, Piovani Editore, pág. 11.

Esconda un nombre u otro, de todos modos la hipótesis del seudónimo parece la más aceptable si se piensa que la omisión total del nombre de Voltaire debió ser la táctica requerida para facilitar la difusión íntegra de *Zaire*, desviando la atención de la censura y otros controles afines. En efecto, de alguien a quien se le supone un ideario ilustrado, cabe deducir que, en aras a la finalidad perseguida -la circulación impresa de la obra por España-, ocultara el peligroso nombre de Voltaire, pero no sería consecuente con ese criterio ideológico que impusiese su propio nombre sustituyéndolo, fingiendo públicamente ser el autor de la obra y atribuyéndose, falto de todo pudor, sus ya consolidados méritos.

El recurso al seudónimo incluso pudo ser menos sospechosa que la opción de presentar la obra como un producto anónimo -posibilidad que dióse también por aquella época con esa misma intención de evitar los rigores de la censura-. El contar la obra con una autoría, y además nacional, podía dar a su apariencia exterior una mayor naturalidad.

De todas formas, el interpretar todos estos signos anteriores como indicios de las vicisitudes a las que debía someterse una empresa ilustrada que quisiese difundir las obras que aportaban cierto tipo de ideas no supone nada novedoso. Estaba en el orden de las cosas de la España dieciochesca. En muchas ocasiones hubo que cifrar, velar, simular e incluso sacrificar el reconocimiento externo de la labor realizada si se quería que no sólo en la clandestinidad circularan aquellas creaciones a las que ya nada más que el nombre de su autor condenaba a la exclusión y al fuego.

Pero insistiendo en ello mismo, se dan también en esta traducción de *Zaire* otros elementos que pueden ser encajados dentro de esa tendencia orientada a desviar la mirada censora de lo esencial, desplazando los posibles valores y sentidos de esta tragedia hacia campos polémicos nada conflictivos desde la perspectiva política, religiosa y moral establecida. Conviene aludir a ellos porque pueden ser considerados mecanismos más sutiles dentro de esa estrategia encubridora. Más sutiles en el aspecto de que su función no recaía exclusivamente en ese intento desorientador frente a los controles ideológicos. Cumplían otras misiones al situar la obra dentro de las tendencias que las preceptivas en uso catalogaban.

Y en efecto, la polémica sobre las normas a las que debían someterse las obras dramáticas fue intensa en el mundo neoclásico e ilustrado español. La discusión de las características que debía reunir una tragedia para ser aceptada como tal y la consecuente crítica hacia la tradicional comedia española llegó a todos los ámbitos y se reprodujo en cuantas ocasiones se hacía posible. Por tanto convertir la traducción castellana de *Zaire* en un modelo, al que se debía acudir, porque en ella se había respetado ejemplarmente las reglas neoclásicas, era algo sumamente verosímil en 1765. Que esa motivación pudo estar en el ánimo del traductor (enmascarado de autor) es posible. Lo que ya no lo es tanto, es ese afán por convertir esa cuestión en la determinante de la edición de la obra. Y esto es lo que pretende dar a entender Don Fernando Jugaccis Pilotos, o quien se acogiese bajo la sombra de ese nombre, al colocar seguidamente del título, como justificación de la validez de la obra el que ha sido escrita “según el más moderno estilo de los mejores theatros de la Europa”. Para el lector inicialmente no advertido *Combates de amor y de ley* era, en efecto, una tragedia cuyo mérito venía avalado por su “estilo”, “el más moderno” en esa Europa que era entonces el mayor punto de referencia de los ilustrados españoles. Parece así haberse desplazado la garantía de la obra, que ya no reside en la autoridad de su autor, sino en pertenecer a un “estilo”, en responder a la misma preceptiva que triunfa en los mejores teatros.

Pero hacer acopio de una tragedia de Voltaire sólo para utilizarla como arma de combate formal y normativo, por muy candente que por entonces estuviera la pugna entre neoclásicos y partidarios de la comedia tradicional, parece demasiado *reductor*. Sobre todo, además, si se se prescinde totalmente de señalar el argumento de autoridad que significaría declarar quien era el verdadero autor.

Este mismo mecanismo es el que va a presidir el prólogo en prosa que antecede a la traducción de la obra. Pero junto a las ya resaltadas virtudes formales -sumisión a las reglas de las tres unidades, presencia exclusiva de personajes nobles y heroicos, que actúan y hablan como tales y dirimen conflictos y pasiones igualmente nobles- para el autor, la obra exhibe otro valor: carece de gracioso, ese personaje cómico que como “figuras ridículas interrumpen con sus truhanerías, y bufonadas los lances más serios, y los asuntos más graves”⁷. Se trata de una

7. *Combates de amor, y ley*, tragedia según el más moderno estilo de los mejores theatros de la Europa. Que da a luz, y dedica a la erudita nación española Don Fernando Jugaccis Pilotos, vecino de Cádiz. Año 1765. Impresa en dicha por Don Manuel Espinosa de los Monteros, Impresor de la Real Marina, Calle San Francisco; s/p.

introducción de gran interés literario y programático, en la que sólo resultan artificiales esas referencias y esa utilización de la tragedia, cuyas páginas han de seguir, como ejemplo modélico de bien hacer gracias a la no presencia de ningún "gracioso". De nuevo cabe sospechar que ahí subyace una táctica de simulación destinada a distraer la atención de la paternidad de la obra. Lo que queda aún más de manifiesto, cuando a continuación, en otro "prólogo o introducción", pero esta vez en verso, asimilable a una especie de pieza corta irónica con aires de sainete, esos "graciosos" antes tan denostados se convierten paradójicamente en los protagonistas. Por descontado que la crítica vertida en el primer prólogo se dirigía más bien hacia la comparecencia inadecuada del "gracioso" en las tragedias, cuando el territorio que deben tener reservado es el de la comedia, o en el sainete, tal como sucede en la acción del segundo prólogo, pero de todos modos puede pensarse que la traducción de la tragedia de Voltaire no debió elegirse sólo para servir de ilustración ejemplar, cara a unas polémicas internas españolas de tipo normativo, de lo que formalmente se hacía en los mejores teatros de Europa.

En ambos prólogos el autor de la traducción aludió con buenos conocimientos a un debate que apasionaba al mundo del teatro español. Aparentemente, para el lector no avisado, quiso Don Fernando Jugaccis Pilotos servirse de *Zaïre* para incidir y apoyar la causa de los neoclásicos. Pero sin excluir que pudiese existir también esa motivación, parece más ilustrativo leer toda la serie de signos comentados como las simulaciones retóricas a las que veíase obligado un ilustrado español de 1765 para poder dar a conocer el combate por el amor y la ley del más peligroso de los excluidos extranjeros: de Voltaire.