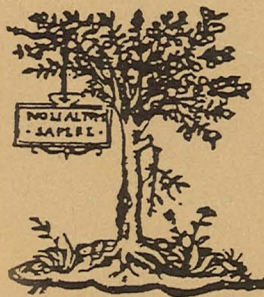


JESÚS CAÑAS MURILLO

**LA COMEDIA SENTIMENTAL,
GÉNERO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII**



UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
Cáceres, 1994

TRABAJOS DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

14

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

**LA COMEDIA SENTIMENTAL,
GÉNERO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII**

© Jesús Cañas Murillo, 1994

Editorial: UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
Servicio de Publicaciones. CÁCERES

Printed in Spain. Impreso en España
I.S.B.N.: 84-7723-177-X
I.S.S.N.: 0214-0675
Depósito Legal: S. 313-1994

Impresión:
Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 44. Teléf. (923) 26 33 88. Fax 27 15 12
37008 Salamanca

JESÚS CAÑAS MURILLO

**LA COMEDIA SENTIMENTAL,
GÉNERO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII**



UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
CÁCERES

1994

Índice

INTRODUCCIÓN	11
I. EUROPA Y ESPAÑA EN LOS ORÍGENES DE LA COMEDIA SENTIMENTAL	13
1. La comedia sentimental en los géneros neoclásicos	15
2. El problema de los orígenes	17
2.1. Contexto sociocultural	17
2.2. Los orígenes europeos. La comedia sentimental en Francia e Inglaterra	19
2.3. La introducción en España. Luzán y Jovellanos	31
II. LA COMEDIA SENTIMENTAL ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII	41
3. Sobre la poética de la comedia sentimental: los constituyentes básicos	43
4. Trayectoria y evolución del género	61
5. Los autores y sus textos	65
6. ¿Género romántico o enlace con el romanticismo?	66
BIBLIOGRAFÍA SELECTA	71
1. Ediciones	73
2. Estudios	74
2.1. Generales	74
2.2. Autores	75
2.2.1. Los inicios	75
2.2.2. La popularización	76
2.2.3. Los epígonos	77

*A José M.^a Cañas Moreno
y Josefa Murillo González,
mis padres.*

Introducción

Recogemos en estas páginas los textos originales de dos conferencias pronunciadas en la Universidad Internacional “Menéndez Pelayo”, en el verano del año 1992. Fueron incluidas en el Curso Superior de Filología Española que, sobre el tema “Fantasía y emoción en la cultura española (1750-1830)”, y dirigido por los profesores Guillermo Carneiro, de la Universidad de Alicante, y Nigel Glendinning, del Queen Mary and Westfield College de la Universidad de Londres, se desarrolló, en Santander, entre los días 13 y 24 de julio del mencionado año 1992.

El contenido general de dichas conferencias fue “*La comedia sentimental española del siglo XVIII*”. En ellas, en las dos sesiones en las que fueron dictadas, se pretendía hacer un estudio general de la comedia sentimental dieciochesca española. Se intentaba buscar, en la parte primera, que denominamos “*I. Europa y España en los orígenes de la comedia sentimental*”, sus orígenes y antecedentes inmediatos, destacar la forma en que se efectuó, en su momento, su creación. Se trataba de mostrar, en la segunda parte, “*II. La comedia sentimental, género español dieciochesco*”, cómo los textos que en ella se integran poseen un conjunto de rasgos recurrentes, una serie de constituyentes, una poética, en común, que permiten englobarlos en un mismo género literario histórico concreto, aquel que hoy identificamos con el marbete de comedia sentimental.

El tema fue concebido y tratado como un asunto unitario, como una sola lección en dos partes. De ahí que tenga perfecto sentido presentarlo ahora dentro de un único libro general. En él no se ha querido hacer un estudio de autores concretos u obras, textos, creaciones, específicas. Se busca y se presenta la situación general. Se estudia el género, sus orígenes, sus constituyentes y caracteres, su trayectoria histórica y evolución.

El volumen ha sido completado con una “Bibliografía selecta”, clasificada, en la que se incluyen los principales trabajos, –y, sin duda, se recogen los más importantes y esclarecedores aparecidos hasta la fecha presente–, fundamentalmente generales, no tanto sobre autores específicos y sobre textos concretos, editados en torno al género neoclásico, la comedia sentimental, que hemos estudiado.

JESÚS CAÑAS MURILLO
Universidad de Extremadura,
abril de 1993

I

Europa y España en los orígenes de la comedia sentimental

1. LA COMEDIA SENTIMENTAL EN LOS GÉNEROS NEOCLÁSICOS

El panorama que ofrecen los géneros dramáticos en el siglo XVIII español es tremendamente complejo, y, en parte, se encuentra sin esclarecer en su totalidad. Si pasamos la vista por las páginas de estudios, libros, tratados, folletos, artículos, escritos de polemistas... que históricamente a este problema se han dedicado, observamos que, en muchas ocasiones, lejos de ofrecer una visión precisa de la situación que existió en la realidad, confunden con sus afirmaciones e inexactitudes, abruman con la acumulación de denominaciones distintas, añaden considerables dificultades de comprensión. En ellos, para clasificar los textos escritos en la época ilustrada, es posible detectar la existencia de un sinfín de marbetes, etiquetas, como comedias de santos, comedias de figurón, comedia nueva, comedia de capa y espada, comedia heroica, comedias de batallas, comedia militar, comedia heroico-militar, auto sacramental, drama sacro, comedia de fábrica, comedias amatorias, comedias de enredo, tragedia, comedia moratiniana, comedia de buenas costumbres, comedia lacrimógena, comedia de magia, comedia sentimental, comedia lacrimosa, sainete, entremés, loa... La relación parece interminable. La realidad, sin embargo, aparece revestida de una sencillez mucho mayor. No de simplicidad. En realidad, la mayor parte de tales etiquetas no son sino meros nombres diferentes de un único asunto esencial. O constituyen, de hecho, subclasificaciones incluibles en un mismo apartado general.

Los géneros dramáticos históricos que encontramos en el siglo XVIII son menos abundantes de lo que tal *maremagnum* de denominaciones parece sugerir. Expliquemos previamente que nos estamos ateniendo a la definición de género histórico expuesta, en su momento, por Fernando Lázaro Carreter en su artículo "Sobre el género literario", incluido en el libro *Estudios de Poética. La obra en sí*¹. Formaría el géne-

¹ Madrid, Taurus (Persiles, 95), 1976, pp. 113-120.

ro histórico una serie de textos que comparten un conjunto de rasgos, formales y de contenido, llamados constituyentes, rasgos que integrarían, todos juntos, la denominada poética de ese género, base utilizada para realizar su definición. El género así concebido no sería intemporal, tendría un desarrollo histórico, dividido en tres fases, un inicio, una consolidación, o apogeo, y una decadencia, momento de los epígonos, que concluiría con su desaparición. Siguiendo tal concepción, el número de grupos de textos que pueden cumplir todos los requisitos esenciales es más reducido, si bien es más amplio que el detectable en otros momentos anteriores o posteriores de la historia.

En otro lugar, en un artículo publicado en el *Anuario de Estudios Filológicos* de la Universidad de Extremadura², tuve ocasión de explicar, no hace mucho tiempo, este problema. Veámos allí cómo, dejando a un lado casi todos los géneros musicales, de carácter mixto, si no aliterario, paraliterario, o no literario, podía defenderse la existencia de tres conjuntos de géneros dramáticos dieciochescos. En el primero quedarían integrados los géneros barrocos, pervivencia del siglo anterior, que se hallan en fase de absoluta decadencia, en trance de desaparición o transformación: la comedia nueva, el auto sacramental, la zarzuela, la loa, el entremés. En el segundo, los géneros derivados del Barroco, procedentes de algunos de aquellos que el siglo XVII quiso legar a su época sucesora: la que llamé comedia de espectáculo, que recogería, como subgéneros las llamadas comedias de magia, comedias heroicas, comedias militares, comedias heroico-militares..., y que tendría su origen en la comedia nueva anterior; y el sainete, adaptación, con las renovaciones pertinentes, del entremés barroco a las nuevas circunstancias y gustos propios del siglo XVIII. En el tercero, los géneros neoclásicos, manifestación de los nuevos gustos estéticos, defendidos por los hombres de la Ilustración: la comedia sentimental, la comedia de buenas costumbres, la tragedia neoclásica.

El panorama es complejo. Pero resulta, así, más claro de lo que, en un principio, parecía sugerir el cúmulo de denominaciones a que aludíamos. Y su complejidad se ve considerablemente reducida si, al estudio estático de la situación, añadimos un componente dinámico, el examen

² Jesús CAÑAS MURILLO, "Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, 1990, Cáceres, UEx., 1991, pp. 53-63.

de la evolución que va sufriendo progresivamente, con el paso de los años, la dramaturgia de la Ilustración. En la primera mitad de siglo, los géneros existentes son los incluidos en el primero de los grupos, los barrocos propiamente dichos, si bien paulatinamente los insertos en el segundo, los derivados del barroco, tienden a efectuar la sustitución de los anteriores. Hacia mediados (alguno un poco antes), junto con todos estos los géneros neoclásicos empiezan a irrumpir, aunque con poca fuerza todavía. Es el momento de mayor acumulación, de mayor, como decíamos, complejidad. En la segunda mitad, se produce la simplificación. Los géneros barrocos desaparecen, algunos por real orden (el auto sacramental, en 1765), otros por ser sustituidos plenamente por sus derivados dieciochescos, que, conocidos con la denominación de teatro popular, viven un momento de auténtico apogeo. Los géneros neoclásicos pugnan por hallar el hueco adecuado y el aplauso entre las gentes del momento. Con éxito desigual. Pues de todos, sólo uno, la comedia sentimental (también llamada lacrimosa, lacrimógena, urbana, llorosa, seria...) consigue arrastrar el fervor popular, hacerse un sitio propio en los escenarios del momento, triunfar plenamente, con carácter general, entre las gentes del periodo. De este género neoclásico popular, o que consigue, frente al resto, popularizarse, nos vamos a ocupar en este trabajo.

2. EL PROBLEMA DE LOS ORÍGENES

2.1. *Contexto sociocultural*

La totalidad de los géneros neoclásicos de la época ilustrada no aparecen en el panorama cultural y, en concreto, literario español como consecuencia de una evolución de géneros vivos, existentes en el periodo inmediatamente anterior. Constituyen creaciones prácticamente *ex novo*, adaptaciones de modelos literarios ensayados y aclimatados en otros países europeos antes que en España, o continuaciones de ensayos que tan sólo en el ya lejano siglo XVI, en el periodo renacentista del Siglo de Oro, habían rendido algunos frutos destacables y dignos de imitación. En ese sentido se puede hablar de una inserción artificial, in-

cluso forzada, de tales géneros en el conjunto literario del momento, inserción, por otra, y en buena, parte, contraria al verdadero devenir natural de los géneros heredados del siglo XVII. Los géneros literarios neoclásicos, de otro lado, nacen muy ligados a las abundantes polémicas políticas, sociales, culturales y literarias que en el siglo XVIII tuvieron lugar en nuestro país. Los hombres de la Ilustración mantenían una visión utilitarista de la literatura. Deseaban crear una nueva sincronía, transformar el mundo, su mundo, cambiar las bases de su sociedad, modernizar España, alineándola con las naciones puntales de Europa, con las más fuertes y desarrolladas. Postulaban un país distinto, asentado sobre nuevos y renovados principios. Para impulsar todo el proceso de reformas pensaban que la literatura tenía una importancia capital, podía cumplir un papel fundamental. Serviría para efectuar el cambio de mentalidad en las gentes. Y de toda ella el teatro era visto como el instrumento más adecuado, el óptimo, dada su capacidad para llegar a un amplísimo número de personas, que, a través de la escenificación, sin incluso saber leer, tenían la posibilidad de convertirse en sus receptores. De ahí la gran importancia que adquirió la polémica específica sobre el teatro en la Ilustración. De ahí su gran virulencia.

La introducción de los géneros dramáticos neoclásicos fue realizada en primer término por intelectuales bien intencionados que no siempre estaban revestidos de especiales dotes para la creación literaria. Es perfectamente lógico ante el contexto que acabamos de diseñar y recordar. Eran hombres que se consideraban patriotas, amantes de su país, deseosos de efectuar su cambio, su regeneración, de contribuir a su engrandecimiento. Hombres que utilizaban la literatura, y, en concreto, la llamada poesía dramática, como auxiliar básico que les permitiese alcanzar sus objetivos. Ella se iba a convertir en vehículo transmisor de enseñanzas, de nuevos modelos de comportamiento, en difusor de los nuevos ideales de individuo y de ciudadano. Ella se transformaría en ayuda fundamental para crear el modelo de hombre y de español típico de los nuevos tiempos, propio del siglo XVIII, para impulsar el ideario de la Ilustración.

Este pensamiento, esta concepción, utilitarista del hombre ilustrado le hace rechazar los modelos dramáticos imperantes, con carácter general, en el siglo XVIII, más pensados ya para divertir, para evadir de la realidad, que para educar, para concienciar, para mentalizar o cambiar de mentalidad, al auditorio. Le hace proponer el neoclasicismo, la esté-

tica neoclásica, como medio más idóneo de efectuar un verdadero cambio en el panorama teatral. Le hace ser, incluso, especialmente dogmático en la defensa de los principios que postula. La polémica dieciochesca sobre el teatro cobra, ante ello, un sentido especial.

A su amparo van a surgir los géneros nuevos. Así, la comedia de buenas costumbres, iniciada por Nicolás Fernández de Moratín y *La Pemetra* (1762), primer texto, de ese género, reglado que se publica, respetuoso con la preceptiva clásica y poseedor de todo un culmen de defectos que, desde su propia época, los críticos que se ocuparon de estudiarla, incluido el mismo Leandro Fernández de Moratín, se encargaron cumplidamente de señalar³. Él es ofrecido por su autor como ejemplo de teatro apropiado para la época, iniciador de una senda por la que se invita a transitar a personas, se dice, más dotadas, mejor capacitadas para la composición de piezas dramáticas; como prueba de que los principios que en escritos teóricos se estaban defendiendo tenían posibilidad de ser aplicados a la realidad de la creación literaria. En idénticas circunstancias se encuentra la tragedia neoclásica, comenzada por Agustín de Montiano y Luyando con sus obras *Virginia* (1750) y *Ataulfo* (1753), ejemplificadoras, respectivamente, de las ideas expuestas en el *Discurso sobre las tragedias españolas* y en el *Discurso II sobre las tragedias españolas*, y presentadas como prueba palpable de la falacidad de las afirmaciones sobre la incapacidad de los españoles para escribir textos dramáticos clasicistas, incluidas por Du Perron de Castrera en su famosa antología de comedias barrocas españolas⁴ (*Extraits de plusieurs pièces du Théâtre Espagnol, avec des réflexions et la traduction des endroits les plus remarquables*). Y en un contexto similar hace, por vez primera, acto de presencia, también, la comedia sentimental.

2.2. *Los orígenes europeos. La comedia sentimental en Francia e Inglaterra.*

La comedia sentimental española constituye una adaptación, iniciada en la primera mitad del siglo XVIII, a la realidad literaria del mo-

³ Cf. ed. de Jesús CAÑAS MURILLO, Cáceres, UEx. (Textos UNEX, 3), 1989.

⁴ Publicada en París, Pissot, 1738, 3 vols.

mento, de un género que en esos instantes gozaba en Europa de gran predicamento. Aunque es un problema que no está definitivamente resuelto, parece que el género sentimental tuvo su origen en Inglaterra a finales del siglo XVII. De hecho una obra de Colley Cibber, *Love's Last Shift*, o *The Fool in Fashion*, que data de 1696, es en ocasiones citada como la primera comedia sentimental europea que se compuso, dado que en ella ya aparecen algunos de los caracteres que van a figurar en las creaciones que con mayor diafanidad ofrecen los constituyentes propios del género (acción de carácter dramático y serio, incidencia en los aspectos más sensibles de la trama, ambientación en la vida cotidiana de la época –londinense en este caso–, personajes de lo que hoy llamaríamos clases medias, finalidad didáctica y moralizadora...). No obstante, algunos críticos prefieren afirmar que la verdadera comedia sentimental se inicia en Francia en la primera mitad del siglo XVIII, por los años treinta, y que cuenta con un conjunto de antecedentes ingleses y franceses propiamente dichos.

Hubo críticos, ya desde el mismo siglo XVIII, que han querido buscar precedentes en la propia literatura clásica greco-latina. Los nombres de Eurípides, Menandro, Plauto y Terencio han sido aducidos como prueba. Steel, por ejemplo, recuerda *Hauton Timorumenos* de Terencio como texto lleno de incidentes que apelan a la sensibilidad del auditorio, no a su risa. Diderot menciona *Hecira* como comedia seria, capaz de excitar el terror y la conmiseración del espectador. Oliver Goldsmith cita a Terencio como el dramaturgo que realizó una aproximación, si bien no excesivamente grande, entre los dos grandes géneros dramáticos tradicionales, la tragedia y la comedia. En las tragedias de Eurípides se destaca un aire de melodrama y un toque burgués en sus personajes. En las comedias de Plauto (*Captivi*, *Andria*, *Trinummus*...) se resalta la importancia que se concede a las emociones, la apelación a los sentimientos del receptor, la caracterización realista de sus personajes, el tono ético... No obstante, toda esa enumeración no pasa de ser una mera curiosidad. Los autores y obras recordados no deben ser vistos, ni de hecho lo son, como fuentes, como modelos conscientemente imitados. La lista de precedentes tiende, en muchos de los casos, a justificar la validez y el derecho a ocupar un lugar en las letras del momento de un género que, en parte, contrastaba con la estética imperante –defensa, incluso a ultranza, del clasicismo– en la Europa del siglo XVIII.

Varias son las causas que pueden explicar el nacimiento europeo de la comedia sentimental. En primer lugar, los cambios que se han produ-

cido en la sociedad del momento. Como explica José Miguel Caso González⁵:

“era el ambiente, el público, el que fundamentalmente había cambiado y que sustituía la risa por las lágrimas. Nacía «l'esprit sensible», es decir, el espíritu que aplicaba su reflexión a las emociones de la sensibilidad, la cual es, en el siglo XVIII, conciencia de sentimiento”.

“Era la reacción de una sociedad dada con exceso al ejercicio intelectual. Es así como se busca con afán ese sentimiento en el amor, en la amistad y en la filosofía. En vez del amor a Dios se pone el amor a la humanidad, y en vez de la naturaleza corrompida, la naturaleza buena por excelencia”.

El interés por el sentimiento tiene, en el siglo XVIII, su origen en investigaciones científicas que se marcaron como objetivo estudiar

“los sistemas nervioso y visceral como desencadenantes de las reacciones anímicas del hombre, llegando a establecer una teoría fisiológica de la sensibilidad”⁶.

Se investiga, en trabajos fisisicológicos, la facultad sensitiva, como opuesta a veces a la racional y a la que se atribuye la posibilidad de facilitar la comprensión de aspectos que no son entendidos por la razón sin otro tipo de ayudas. Se publican “tratados de sensaciones”, como el redactado por Condillac, en los que se defiende que la sensibilidad es fuente de la virtud, como la reflexión lo es de la honestidad. El sentimiento es puesto por encima de la racionalidad. Él, se afirma, es el encargado de conducir al hombre, que nace con una inclinación natural al bien, por la senda de la bondad, de facilitarle la labor de diferenciar lo bueno de lo malo. Él debe ser cultivado y fomentado, y la defensa de la contención de las emociones, hasta esos momentos imperante, se dice,

⁵ José Miguel CASO GONZÁLEZ, “El drama sentimental: *El delincuente honrado*”, en Gaspar Melchor de Jovellanos, *Escritos Literarios*. Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva serie), 1987, pp. 74-109 (antes publicado, con el título de “*El delincuente honrado*, drama sentimental”, en *Archivum*, XIV, 1964, pp. 103-133). La cita en pp. 87-88.

⁶ M^a Jesús GARCÍA GARROSA, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*. Salamanca, Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid-Caja Salamanca, 1990, p. 18.

debe ser abandonada. El arte y la literatura se van a encargar de recoger y difundir esta nueva concepción de la sensibilidad; se van a convertir, así, en reflejo de unas preocupaciones, de unos intereses hondamente arraigados en el hombre de la época.

La importancia que progresivamente va adquiriendo la burguesía también incide en el nacimiento del género. Como indica M^a Jesús García Garrosa⁷:

“Este nuevo grupo social tiene una nueva filosofía, y lo que a nosotros nos interesa más, unos nuevos gustos literarios”.

La burguesía va a condicionar la selección de personajes, que ahora pertenecerán a su clase –jueces, mercaderes, hombres de negocios...–, en sustitución de los reyes, nobles, aristócratas, dioses y héroes de la mitología, típicos de la tragedia tradicional. Va a determinar el lenguaje y la forma de redacción, pues se va a terminar (aunque en un principio se utiliza el verso y un lenguaje bastante retórico y lleno de afectación) por dar preferencia a la prosa y a un tipo de lenguaje que intenta imitar el habitualmente utilizado por las personas reales que sirven de referente para crear a los agonistas encargados de desarrollar la acción de las comedias. Va a transmitir a los textos su propia ideología, su propia concepción de la moral, basada en la “exaltación de la virtud y en la búsqueda de la felicidad”⁸.

La comedia sentimental surge también como reacción ante el panorama literario existente en la era de la Ilustración. En la Inglaterra de fines del XVII y principios del XVIII se había producido un cansancio ante el modelo dramático incluido en la llamada comedia de costumbres cultivada, entre otros, por Congreve, reflejo de usos y convenciones propios de la sofisticada y artificial sociedad de la restauración⁹. En Francia el cansancio por los modelos representados por las viejas tragedia y comedia clasicistas, el agotamiento y la reiteración de los moldes compositivos era la norma general. Las grandes figuras habían desaparecido. Los discípulos no se atrevían a presentar propuestas que alterasen los modelos iniciales. El estancamiento, la ausencia de innovacio-

⁷ GARCÍA GARROSA, *ibidem*, p. 21.

⁸ GARCÍA GARROSA, *ibidem*, p. 22.

⁹ Joan Lynne PATARY KOSOVE, *The “Comedia lacrimosa” and Spanish Romantic drama. 1773-1865*. Londres, Tamesis books, 1978, p. 26.

nes fundamentales, la falta de imaginación, la repetición de argumentos son fácilmente detectables en los textos. Ante ello, la comedia sentimental aparece como una nueva alternativa, como un molde distinto al que hasta entonces se ofrecía a los hombres del periodo, como una forma de renovación, capaz de enlazar con los deseos del posible auditorio. Los contactos entre las diferentes literaturas europeas del momento van a explicar también no sólo la aparición del género sino la propia configuración concreta que se le otorgó en los respectivos países. Así, el éxito en Francia de las novelas sentimentales inglesas *Pamela, o la virtud recompensada*, de 1740, y *Clarisa Harlow*, de 1748, ambas de Richardson, explican algunos rasgos de las comedias sentimentales allí escritas (la especial importancia que se concede a las lágrimas, el tono novelesco que posee la acción, la caracterización del héroe como persona especialmente infortunada y llena de sensibilidad...).

Desde el momento de su aparición diferentes críticos se ocuparon de realizar la definición de la comedia sentimental, de detectar y aislar los caracteres que se consideraban más propios de las obras en ella incluíbles. En todos los casos se destaca su naturaleza de género situado entre la tragedia y la comedia clásicas. Se indica que sus personajes se hallan alejados de los héroes solitarios, aislados, responsables de sus actos y de las consecuencias de los mismos, pertenecientes a las clases altas de la sociedad, protagonistas de acciones graves, típicos de la tragedia tradicional; y de los individuos ridículos, muchas veces, y cuyas acciones mueven al auditorio a la risa, propios de la comedia clasicista. Se explica que son seres procedentes de las nuevas clases burguesas, reflejo de los ideales y formas de actuación de la burguesía, que padecen problemas serios, origen de un conjunto de sufrimientos que el autor se encarga bien de resaltar. Se señala que la finalidad perseguida es siempre la exaltación de la virtud. El testimonio de Diderot, recogido por Guillermo Carnero¹⁰, es a este respecto altamente elocuente:

“¿De qué género es la obra? ¿Del cómico? No tiene nada que pretenda hacer refr. ¿Del trágico? No pretende suscitar el terror, la compasión ni las otras grandes pasiones. Sin embargo, tiene inte-

¹⁰ Guillermo CARNERO, “Una nueva fórmula dramática: la Comedia Sentimental”, en *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1983, pp. 39-64. La cita en pp. 43-44.

rés, y lo habrá, sin sátira que haga reír, sin riesgo que haga temblar, en toda obra dramática cuyo asunto tenga importancia, en que el poeta adopte el tono que adoptamos en las cuestiones serias, y en que la acción progrese entre tribulaciones y obstáculos. Como creo que ese tipo de situaciones es el más común en la vida real, el género que se las proponga ha de ser el más útil y el más comprensible. Lo llamaré *género serio* [...]. No hay tragedia o comedia que no tenga fragmentos que quepan en el género serio, el cual, a su vez, llevará el sello de la una y la otra”.

y continúa explicando que, a diferencia de la tragedia, esta nueva clase de obras

“Es más próxima a nosotros. Es el retrato de las desgracias que nos rodean. ¿Acaso no podéis imaginar el efecto que os haría una situación real, vestiduras de hoy, parlamentos adecuados a las acciones, acciones naturales, y peligros que amenazan a vuestros padres y amigos, y a vos mismo? Un revés económico, el miedo a la vergüenza, las consecuencias de la miseria, una pasión que lleva al hombre a la ruina, a la desesperación y a la muerte violenta, no son sucesos infrecuentes, ¿y no admitís que os afectarían tanto como la muerte fabulosa de un tirano, o el sacrificio de un niño en el altar de los dioses de Atenas o de Roma?”

En las piezas, postula, se deben discutir asuntos graves, como los duelos, el suicidio, el honor, la fortuna..., enfocados desde el punto de vista de la moral.

Las primeras obras del género sentimental, con las salvedades que antes hemos indicado, parece que hicieron su aparición en Inglaterra. A la ya mencionada producción de Cibber siguieron textos de Richard Steele (*Los amantes sinceros*, de 1722), George Lillo (*El mercader de Londres*, de 1731; *La curiosidad fatal*, de 1737), Edward Moore (*El jugador*, de 1753). Son obras que contienen interesantes aportaciones. *El mercader de Londres*, por ejemplo, ya está escrita en prosa, frente al verso dominante en el teatro anterior. En *Los amantes sinceros* se incluye ya el tema de la libertad en la elección de pareja. Por otra parte, son piezas que tuvieron en Europa un éxito considerable, especialmente dos de ellas, *El mercader de Londres* y *El jugador*. La primera, estrenada en Londres en 1731, fue traducida al francés en dos ocasiones: por vez primera, con el título de *Le Marchand de Londres*, por Clément de Genève-

ve, en 1748; en segundo lugar, con el título de *Le Fabricant de Londres*, por Fenouillot de Falbaire, en 1771. La segunda tuvo también dos versiones: una de 1762, hecha, con el título de *Le Joueur*, por el abate Bruté de Loirelle; otra, montada, el 7 de mayo de 1768, en el Théâtre Français, titulada *Béverley*, fue realizada por Saurin. En España esas dos obras tuvieron imitadores. Valladares de Sotomayor estrenó, en septiembre de 1784, en Madrid *El fabricante de paños* o *El comerciante inglés*, versión un tanto libre del texto de Lillo, hecha a través de la traducción francesa de Falbaire. Gaspar Zavala y Zamora se basa también en la pieza de Lillo para componer *El triunfo del amor, Jenwal y Faustina*. De *El jugador* procede *El bueno y el mal amigo* de Gaspar Zavala y Zamora¹¹.

Continuadores del género en Inglaterra fueron igualmente Addison, Dance, Estcourt, Farquhar, Jacob, Popple, Shadwell...

En Francia la comedia sentimental parece, en principio, constituir una aclimatación de los textos encuadrables en el género que en Inglaterra se habían empezado a componer. Philippe Néricault Destouches fue el autor que compuso la primera creación francesa que manifiesta caracteres propios de la nueva forma de escribir comedias (hincapié en los sentimientos, la compasión y la pena, personajes virtuosos, especial uso del recurso de la anagnórisis, fin moralizador...), *El filósofo casado*, compuesto en 1727. Y fue esta obra escrita en Inglaterra, lugar en el que Destouches pasó varios años, durante los cuales tuvo conocimiento de las nuevas corrientes dramáticas. Tras ella, otros textos del mismo autor, como *Le Glorieux*¹², de 1732, y de algún otro creador, como *Los hijos ingratos* (titulada *La escuela de los padres* en su impresión posterior), de Aléxis Pirron, hecho en 1728, vieron la luz y continuaron la práctica de los rasgos que en el anterior se habían ido introduciendo.

No obstante, es considerado verdadero creador del sentimentalismo dramático francés Pierre Nivelles de la Chaussée. En su teatro aparece ya una conciencia de estar ensayando un nuevo tipo de comedia, diferente de la que en su momento realizó Molière, que no existía en Destouches ni en Pirron, razón por la cual son, en definitiva, estos considerados ha-

¹¹ Cf. Joan Lynne PATAKY KOSOVE, *The "Comedia lacrimosa" and Spanish Romantic drama. 1773-1865*. Londres, Tamesis books, 1978.

¹² "El vanidoso", "El fanfarrón".

bitualmente como simples precursores, pese a que, cada vez, más se constata la aparición en sus textos, especialmente en *Le Glorieux*, de caracteres plenamente pertenecientes a la poética de la nueva comedia sentimental.

En la historia de la comedia sentimental francesa se han distinguido dos etapas diferenciadas¹³. En la primera se produciría el asentamiento de la fórmula denominada *comédie larmoyante*. En la segunda, del llamado drama burgués (*drame bourgeois*). Las dos han sido frecuentemente confundidas, pese a que la cronología las separa. A veces, las denominaciones de una y otra se han intercambiado, y se llegó a utilizar la palabra “drama” para referirse a los textos de la primera época, unido al adjetivo “lacrimoso”, *drame larmoyant*. Incluso, en ocasiones, el propio sintagma completo “drama burgués” (*drame bourgeois*) se aplicó a las piezas de la primera fase; y las de la segunda se incluyeron en apartados individualizados con marbetes tipo *comique larmoyant*. Sin embargo, no se confunden en su totalidad. Las diferencias entre ambas son de carácter superficial, y no son absolutas. De hecho, en la misma época, el propio Beaumarchais las mezcla en su *Ensayo sobre el género dramático serio* (*Essai su le genre dramatique sérieux*). Los textos que en cada una se encuadran no pertenecen a géneros distintos. Ambos utilizan una misma poética que les es común. Las disimilitudes son mínimas, y de índole puramente formal o circunstancial. La *comédie larmoyante* se redacta en verso, aunque es detectable algún texto, como *Cénie*, de Mme. de Graffigny, comedia lacrimosa, que emplea la prosa. El drama burgués se hace en prosa. Sobre la *comédie larmoyante* no existen obras teóricas que pretendan delimitar la estética que subyace en sus textos, a diferencia de en el drama burgués, versión del género en la que, además, se procura reflejar con bastante exactitud los principios esenciales de la moral y el pensamiento burgués. La primera etapa surge en 1733, año en el que La Chaussée compone su primera obra, *La falsa antipatía*. La segunda, en 1757, fecha en que Diderot escribe *El hijo natural*.

Diversos autores se encargaron en su momento de definir como género, de forma teórica, la comedia sentimental francesa, si bien en su

¹³ M^a Jesús GARCÍA GARROSA, “La recepción del teatro sentimental francés en España”, –en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 299-305–, p. 299; y *La retórica de las lágrimas*, cit. en nota 6, pp. 35-37.

etapa de drama burgués, como decíamos. Denis Diderot, en el mismo 1757, fecha de composición de su obra *El hijo natural*, da a la luz sus comentarios teóricos sobre ella que tituló *Conversaciones sobre “El hijo natural”* (*Entretiens sur “Le Fils naturel”*). En 1758, a raíz de la conclusión de su comedia *El padre de familia*, escribe, para acompañarla, su *Discurso sobre la poesía dramática* (*Discours de la Poésie Dramatique*). Tras él, en 1767 Pierre-Caron de Beaumarchais presenta su *Ensayo sobre el género dramático serio* (*Essai sur le Genre Dramatique Sérieux*); y, en 1773, Louis Sébastien Mercier, su tratado *Del teatro, o Nuevo ensayo sobre el arte dramático* (*Du Théâtre, ou Novel Essai sur l’Art Dramatique*).

Diderot en sus escritos hace una defensa de la necesidad de la existencia de un género intermedio entre la comedia y la tragedia tradicionales. Es, dice, una exigencia de la misma naturaleza humana y de la vida, dado que el hombre no siempre ríe o padece. Ese género no es la tragicomedia, sino que se denominaría “género serio”. Sería respetuoso con las unidades. Tendría posibilidad de aproximarse a cada uno de los dos géneros clásicos según fuera conveniente. Se redactaría en prosa. En él quedarían plasmadas acciones de la vida cotidiana, protagonizadas por *condiciones* (personajes como magistrados, filósofos, hombres de letras, comerciantes, políticos, financieros, jueces, abogados...), y relaciones (el padre de familia, el hermano, la hermana, la esposa...), de modo que con estas piezas sea posible presentar un cuadro perfecto de la vida de la época, en el que los hombres del momento pudieran verse reflejados, ellos mismos y sus costumbres, problemas y forma de pensar. La finalidad de la comedia es moralizar, objetivo que se cumple a la perfección sólo si se consigue que el espectador llegue a identificarse plenamente con el argumento cuya escenificación está presenciando, se interese por él y medite sobre él, sienta y sufra con los personajes, asuma sus problemas, entienda y comparta la corrección de los premios que al final se conceden a los comportamientos correctos, aceptando así las conclusiones que el autor desea transmitir.

De todos los autores que en Francia se dedicaron a componer comedia sentimental uno es especialmente importante para la literatura española, dado su influjo en las obras que lograron implantar ese género en nuestro país. Se trata de Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée. Él, como indicábamos pasa por ser el iniciador del género en Francia. Es el creador de *La falsa antipatía*, ya citada (1733), *El prejuicio de moda* (1735),

La escuela de los amigos (1737), *Mélanide* (1741), *Paméla* (1743), *La escuela de las madres* (1745), *El aya* (1747), *La escuela de la juventud* (1749), *L'Homme de fortune –El hombre de fortuna–* (1751). En todas ellas se suele destacar la capacidad de su autor para mantener al auditorio expectante, en tensión; la abundancia de escenas montadas sobre el recurso de la anagnórisis; la constante complicación de la acción mediante la continua acumulación de incidentes; la habilidad con que se traza la acción para que desemboque, de forma un tanto natural, en el final feliz; el uso de personajes excesivamente divididos en dos grupos, buenos y malos, con el fin de dar más fuerza a la moralización última, pero que resultan, por ello uniformes, monolíticos y faltos de evolución real; el tono melodramático; la constante inserción de llantos, suspiros y desvanecimientos; el empleo de temas y motivos argumentales especialmente aptos para comunicar sensaciones marcadamente sensibles: el amor, la amistad, la caridad, la compasión...; la insistencia en la inclusión del tema de las relaciones paternofiliales y del matrimonio, vistos siempre desde la perspectiva de los conflictos que surgen en ellos (imposición de la voluntad de los padres a los hijos, dificultades o imposibilidad de los enamorados para y de alcanzar sus objetivos –la unión con la pareja escogida–...), conflictos, por otro lado, que producen dolor a los protagonistas; la aparición de sentencias y conjuntos de versos poseedores de una función didáctica, con la misión de resaltar más aún las enseñanzas morales que se desean transmitir. De todas sus obras una es especialmente importante para la literatura dieciochesca de España: *El prejuicio de moda*, cuya traducción, más o menos cercana al original, realizada por Ignacio Luzán con el título de *La razón contra la moda*, se convirtió en la primera comedia del género que vio la luz en español. En ella se critica la moda extendida en Francia de que los hombres no se ocupen ni sientan, y muestren, afecto y amor por sus esposas. Es un asunto inspirado, como recuerda M^a Jesús García Garrosa¹⁴, en “una farsa de Voltaire titulada *Monsieur du Cap-vert*, representada en 1732 en casa de Mme Fontaine Martel”.

Otros autores, animados por la aceptación que iban teniendo entre el público del momento los nuevos textos patéticos, decidieron cultivar también el género. Todos ellos quedan también integrados en esa prime-

¹⁴ *La retórica de las lágrimas*, cit. en nota 6, p. 25.

ra fase identificable en la historia general de la comedia sentimental francesa, la comedia lacrimosa, la *comédie larmoyante*, a la que nos referimos. Así, Voltaire, con *El hijo pródigo*, de 1736; *Nanine*, de 1749; *La escocesa*¹⁵, de 1760 y *Charlot*, de 1767. También P. Landois, con *Silvie, ou le jaloux*¹⁶, de 1742; J.B. Gresset, con *Sidney*, de 1745; Mme. de Graffigny, con *Cénie*, de 1750.

En la segunda mitad del siglo XVIII podemos encontrar la segunda etapa de la comedia sentimental, el drama burgués. Su obra iniciadora, *El hijo natural*, de Diderot, de 1757, que escenifica los problemas que un joven virtuoso, Dorval, hubo de padecer debido a la ilegitimidad de su nacimiento, llegó a ser estrenada hasta el año 1771. Fue montada en el Théâtre Français, y no tuvo una acogida favorable por parte del público del momento. Diderot obtuvo mayor aplauso con *El padre de familia*, de 1758, sobre el tema de la libertad de elección de pareja, estrenada en 1760. De esta época son también *El filósofo sin saberlo* (1765), de Jean-Michel Sedaine, estrenado, tras superar diversas dificultades con la censura, en diciembre, el día 2, de 1765, y que pasa por ser una de las mejores piezas del género; *Eugénie* (1767) y *Los dos amigos* (1770), de Beaumarchais; *El criminal honrado*, de 1767, pero no estrenada hasta 1790, y *El fabricante de Londres*, de 1771, ambas de Fenouillot de Falbaire; *Béverley* (traducción de *El jugador*, de Moore), de Saurin, de 1768; *El huérfano inglés* (1769), de Longueil; *El desertor* (1771), *El juez* (1774), *La carretilla del vinagrero* (1775), de Mercier.

En los últimos años del siglo XVIII la comedia sentimental comienza a decaer. A los textos, como señala M^a Jesús García Garrosa¹⁷,

“se le van añadiendo progresivamente nuevos elementos; primero fue la música, luego el sentimiento exagerado, después el horror”.

“Pero no son éstas –a nuestro juicio– las principales razones de la decadencia del drama. La razón profunda nos parece más simple, y hay que buscarla en la propia esencia del género, en su *seriedad*”.

“La razón de que el drama se hiciera aburrido [...] fue precisamente su excesivo realismo”,

¹⁵ *L'Écossaise*.

¹⁶ *Silvie, o el envidioso*.

¹⁷ *La retórica de las lágrimas*, cit. en nota 6, p. 43.

un excesivo realismo que llegó a cansar al espectador, más ávido a veces de observar aventuras capaces de distraerle de sus preocupaciones cotidianas.

En Francia la comedia sentimental se convirtió en un género polémico. No todos vieron con buenos ojos su aparición. El público lo aceptó sin reservas. Pero los críticos dividieron sus opiniones sobre el particular. Algunos lo recibieron con benevolencia. Otros decidieron arremeter contra él. Entre sus detractores más feroces se cuenta Chassiron, quien, en 1749, publica, en París, sus *Reflexiones sobre lo cómico lacrimoso* (*Réflexions sur le comique larmoyant*), obra en la que rechaza toda la filosofía, el planteamiento y la concepción general del nuevo género, desconfía de su carácter híbrido, denunciado por artificial y contrario a la preceptiva clásica, lo acusa de inverosímil, falto de inventiva real, de ser producto de escritores que no son capaces de redactar textos siguiendo el camino marcado por Molière. En ocasiones los censores del género no se limitan a presentar críticas de carácter general, sino que arremeten directamente contra autores y textos concretos que juzgan defectuosos e imperfectos. Tal sucede, por ejemplo, con Janvier de Flainville, quien en su *Carta de un arquero de la Comedia Francesa a Mr. de La Chaussée* ataca fuertemente *La escuela de las madres* a raíz de su estreno, en la Comedia Francesa, del 27 de abril de 1744. Defensores hubo que intentaron contrarrestar las voces de los detractores y contestaron a sus argumentos. Así, Fréron, quien en sus *Cartas sobre algunos escritos de este tiempo* se opone a los argumentos de Chassiron, y considera que la comedia sentimental es género muy apropiado para su época y cuenta con antecedentes en la literatura clásica grecolatina. O D'Alembert, gran defensor de La Chaussée, y Chevrier, autor de unas *Observaciones sobre el teatro, en las cuales se examina con imparcialidad el estado actual de los espectáculos de París*, que constituyen una gran y apasionada defensa de la nueva forma de hacer teatro.

La comedia sentimental francesa fue un género importante en la literatura de su época. Principalmente porque lo que tuvo de nueva alternativa a los géneros dramáticos tradicionales, y por lo que supuso de renovación del desgastado y anquilosado teatro de su época. Sus autores tuvieron en el teatro español una importancia considerable. Sus textos se convirtieron en modelos que los dramaturgos españoles de la era ilustrada quisieron con frecuencia imitar. Así, comedias como *Cecilia*, *Eduardo y Federica*, *Rufino y Aniceta*, *Las víctimas de amor*, *Natalia y Carolina*,

Cecilia, la ciegucecita... se convirtieron en directas deudoras de *El prejuicio de moda* de La Chaussée. *El vinatero de Madrid*, *El precipitado*, *El amor dichoso*, *El amante generoso*, *La buena nuera...* siguen los pasos de Diderot. La comedia sentimental española no puede ser correctamente entendida sin tener muy presentes las obras del género similar que se compusieron en país gallo, como vamos a tener ocasión de comprobar.

2.3. La introducción en España. Luzán y Jovellanos

La introducción primera de la comedia sentimental en España se produjo a mediados del siglo XVIII, por los años cincuenta. El género en un principio no contó con demasiadas dificultades para su aceptación. Fundamentalmente por dos razones. Primero, porque los intelectuales del periodo estaban empeñados en efectuar una renovación de los géneros dramáticos existentes. Y, por ello, se hallaban en magnífica disposición para aceptar cualquier tipo de obras que cumplieren la preceptiva clásica y que, además, estuviesen recibiendo una gran acogida en una tierra que contaba con tan honda y larga tradición clasicista como Francia, país cuya literatura se hallaba en la mira de los neoclásicos españoles, que la tenían como uno de sus puntos de referencia. Por otro lado, el modelo teatral que incluían los textos del nuevo género no chocaba de manera frontal con la tradición dramática española y con el ambiente literario dominante en esos momentos en el país, razón por la cual el público del momento podía acogerla sin muchos problemas, sin extrañar demasiado sus pautas de composición. Las nuevas comedias sentimentales francesas tenían, como ya fue señalado por críticos españoles cercanos a la época, muchas concomitancias con textos de autores barrocos hispanos que tenían una peculiar y propia manera de aplicar a su creación los constituyentes básicos de la comedia nueva, que mostraba una forma característica de poner en práctica los principios del género dramático creado por Lope de Vega a finales del siglo XVI. Tal sucede con las piezas sentimentales y las comedias de Juan Ruiz de Alarcón, cuyo teatro, ya en el siglo XIX, fue relacionado con *El delincuente honrado* de Jovellanos por críticos como Fernández y González en su *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días*¹⁸.

¹⁸ Madrid, 1867, p. 51, n. 1.

El introductor de la comedia sentimental en España fue Ignacio de Luzán. Él, encontrándose en París, entre 1747 y 1750, para realizar trabajos diplomáticos que le habían encomendado, al ser nombrado secretario, primero, y encargado de negocios, después, de la embajada española en la capital gala, tuvo conocimiento del nuevo género y, en concreto, de las obras de Nivelles de la Chaussée. Dio noticia de él, al igual que de otros aspectos de la literatura y de la cultura francesas contemporáneas, en sus *Memorias literarias de París*, publicadas en Madrid, en 1751¹⁹:

“M. de la Chaussée, de la Academia Francesa, es autor de excelente comedias a quienes se les había dado el epíteto de *larmoyantes* (llorosas) por los tiernos afectos que en ellas exprime con grande arte el autor. *Mélanide*, *La escuela de las madres* (*L'École des mères*), *La aya* (*La Governante*) y el *Préjugé à la mode* son de este autor. Todas son muy buenas, y pueden competir con las más célebres que se hayan representado hasta ahora en parte alguna. Pero la última (*Le Préjugé à la mode*) está trabajada con un acierto, con un arte y con un gusto apenas imitable”²⁰.

Y, a su regreso a la corte española, decidió intentar contribuir a la implantación del género en su país, con el fin de coadyuvar a la renovación del panorama dramático imperante. Hizo así una versión de *El prejuicio de moda* de La Chaussée, que tituló *La razón contra la moda*, y que imprimió en Madrid, en 1751, dedicada a la marquesa de Sarriá, promotora y protectora de la Academia del Buen Gusto madrileña, en una de cuyas sesiones el mismo don Ignacio quiso dar a conocer, mediante una lectura cuando el texto se hallaba manuscrito, su propio trabajo. Por el momento el esfuerzo de Luzán fue en gran parte en vano. Los que en la Academia del Buen Gusto oyeron su obra la celebraron convenientemente. Pero nadie, por aquellos días, deseó continuar la tarea que él había iniciado. Tuvieron que pasar unos diecisiete años para que el género volviera a hacer acto de presencia en las letras españolas.

Fue a partir de la asunción por parte de Aranda de las tareas de gobierno cuando se inició la puesta en práctica de un plan de reformas, en 1768, para el teatro, uno de cuyos puntos era impulsar el aumento en el

¹⁹ En pp. 79-80.

²⁰ *Apud* PATAKY KOSOVE, *op. cit.* en nota 9, p. 43.

nivel de los textos que se representaban mediante la realización de toda una serie de traducciones de obras extranjeras de calidad. Dichas traducciones serían destinadas a alimentar montajes especialmente realizados para los teatros de los Reales Sitios que acababan de ser creados y de los cuales José Clavijo había sido nombrado director. En la puesta en práctica de esa tarea tomaron parte algunos de los más insignes intelectuales del momento (Pablo de Olavide; Engracia de Olavide, su hija; Jovellanos; Miguel Maestre; Tomás de Iriarte; el propio Clavijo...). Ellos dieron entrada en el país a un buen número de piezas clasicistas, entre las cuales se encontraban producciones encuadrables en el género sentimental.

La redacción de textos sentimentales españoles originales se inició en Sevilla. En esta ciudad la llegada de Pablo de Olavide como asistente y subdelegado de comedias, en septiembre de 1767, consiguió animar el ambiente cultural. Olavide impulsó el teatro, con la creación de una escuela de arte dramático y el apoyo a la escenificación de obras clasicistas de calidad, traducidas a veces por él mismo. Y promovió la creación de tertulias y academias a las que asistieron algunos de los intelectuales que, por diversas razones habían coincidido en el lugar (Jovellanos, Trigueros...). En esas tertulias se debatía sobre la realidad literaria de la época y se insistía en las necesidades de renovación. Precisamente una de esas reuniones estuvo dedicada, a primeros de 1773, a debatir en torno a la comedia sentimental. Como colofón del debate surgió la idea de hacer un concurso de textos que imitasen los compuestos en Francia dentro del género lacrimoso. Fue el certamen al que pudo concurrir Trigueros con *El precipitado*, hecha en ese año, aunque publicada en 1785. Y fue el concurso que ganó *El delincuente honrado* de Jovellanos, publicada en el mismo 1773 y representada en 1774, habitualmente citada como la primera pieza española original del género y una de sus creaciones unánimemente más alabadas.

Los orígenes de la comedia sentimental española hay, pues, que buscarlos en reducidos grupos de público selecto, intelectuales preocupados por la decadencia cultural y literaria de su país. Fue en principio un género minoritario, poco difundido y poco, o nada, conocido por el gran público. La situación en los últimos años del siglo XVIII se va a ver modificada de forma sustancial. Se va a producir su expansión y va a convertirse en género de mayorías, y uno de los que obtuvo un mayor éxito en la era de la Ilustración.

En esta expansión del género tuvieron una importante intervención todas aquellas personas que se preocuparon de realizar versiones de textos foráneos que juzgaron interesante divulgar en España. La traducción fue un sistema al que se acudió con frecuencia. Las piezas de ello resultantes son incluso más abundantes que los textos originales. Así, si consultamos la relación de traducciones de teatro dieciochescas que recoge Francisco Lafarga en su obra *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*²¹, observamos que aparecen registrados más de seiscientos textos que del francés fueron vertidos al español. Un buen número de ellos son comedias sentimentales.

En la historia de la traducción al español de textos franceses se pueden distinguir, como señala M^a Jesús García Garrosa²², tres etapas.

La primera se desarrollaría entre 1751, año de la publicación de *La razón contra la moda* de Luzán, y 1773, fecha de composición de las primeras comedias españolas del género originales. Es el momento en el que tiene lugar, a partir de 1768, la reforma de Aranda y numerosos intelectuales se ocupa de pasar al español importantes comedias lacrimosas para que fuesen montadas en los teatros de los Reales Sitios o en las representaciones sevillanas organizadas bajo la protección de Olavide. Se traducen, por ejemplo, *La escocesa*, de Voltaire, por Tomás de Iriarte; *El desertor*, de Mercier, por Pablo de Olavide; *Eugenia*, de Beaumarchais, por Luis Reynaud; comedias de Destouches, Gresset...

La segunda etapa transcurriría entre 1773 y 1799, año en el que queda aprobado el plan de reforma elaborado por Santos Díez González. Es el momento más fecundo de todo el periodo. En él se produce la popularización de la comedia sentimental como género. Deja de ser una clase de obras sólo conocida por los miembros más cultos de la sociedad, por ilustrados y neoclásicos, para pasar a ser dominio del gran público. Los traductores no van a ser ya intelectuales interesados en eliminar los géneros dramáticos populares y crear un tipo de teatro clasicista

²¹ Barcelona, Universidad de Barcelona, 1983 y 1988, 2 vols. Vol. I, Bibliografía de Impresos. Vol. II, Catálogo de manuscritos.

²² GARCÍA GARROSA, "La recepción del teatro sentimental francés en España", -en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 299-305-, pp. 300-302; y "El comerciante inglés y El fabricante de paños: de la traducción a la adaptación", -en *Anales de Literatura Española*, 7, 1991, pp. 85-97-, p. 86.

y didáctico. Van a ser los dramaturgos más populares, los que se encargaban de escribir las comedias más celebradas por el gran público del siglo XVIII, aquellas que se encuadran en el género que llamamos comedia de espectáculo, las comedias de magia, heroicas, militares, de batallas..., como Comella, Valladares, Enciso..., los que se van a ocupar de efectuar la versión al castellano de textos franceses lacrimosos que ellos seleccionaban.

La tercera época se inicia en 1799, fecha de constitución de la Junta de Reforma de Teatro, creada a partir del plan de Díez González. Entre las competencias de esa Junta se hallaba la elaboración del repertorio de las compañías, con lo cual se terminó con la libertad de los autores para seleccionar los textos que ellos juzgaran más convenientes para representar. La Junta va a impulsar la labores de traducción, pero también va a determinar, entonces, el tipo de comedias, y los títulos mismos, que se habían de traducir. Es un momento en el que el teatro lacrimoso alemán gozaba de gran predicamento en Europa. La Junta va a patrocinar la versión de textos alemanes al castellano, hecha a través de traducciones francesas. Las piezas seleccionadas son las típicas de la decadencia del género sentimental, obras en las que el contenido ideológico había perdido prácticamente toda su importancia, y que daban especial relevancia a la acción, construida como una sucesión de escenas llenas de patetismo, que buscaban hacer llorar al espectador. En los escenarios españoles aparecen ahora algunos de los textos que más éxito obtuvieron, que más representaciones iban a recibir. Así, *Misanropía y arrepentimiento* y *La reconciliación, o los dos hermanos*, ambas del alemán August Kotzebue, trasladadas al español por Dionisio Solís y Vicente Rodríguez de Arellano, respectivamente, desde versiones hechas al francés; *El amor y la intriga*, de Schiller, por, según Leandro Fernández de Moratín (en la edición no figura el nombre del traductor), Nicolás Rebolledo; *El Abate de L'Epée*, de Monsieur Bouilly, por Juan de Estrada y D. Laas-Litzos; *Cecilia y Dorsán*, de Benoît-Joseph Marsollier de Vivetières (el título original de esa obra es *Adèle et Dorsan*), por Vicente Rodríguez de Arellano. Con el advenimiento del romanticismo, y la desaparición del género sentimental propiamente dicho, en la primera mitad del siglo XIX se cierra esta última etapa.

Entre los autores y textos traducidos en todo el siglo XVIII, además de los que acabamos de citar, se encuentran Destouches, con *El malgastador* y *El filósofo casado, o el marido avergonzado de serlo* (versión

de Tomás de Iriarte), *El vanaglorioso* (versión de Clavijo), *La orgullosa* (versión de Francisco del Plano); J.B. Louis de Gresset, con *El Mal-hombre* (versión de Tomás de Iriarte); Marc-Antoine Rochon de Chabannes, con *Los amantes generosos* (versión firmada por D.G.F.G.); François-Thomas Baculard D'Arnaud, con *Los amantes desgraciados, o El conde de Cominge* (versión de Manuel Bellosartes); Louis-Sébastien Mercier, con *La carretilla del vinagrero*, titulada en España *El trapero de Madrid* (versión de Antonio Valladares de Sotomayor); Mme. de Graffigny, con *Cénie*, titulada en España *El marido de su hija* (versión de Antonio Valladares de Sotomayor); Fenouillot de Falbaire, con *El fabricante de Londres* (versión de Antonio Valladares de Sotomayor, titulada *El fabricante de paños o el comerciante inglés*); Jacques-Marie Boutet de Monvel, con *Clementina y Desormes* (versión de Vicente Rodríguez de Arellano); Pierre-Auguste Caron de Beaumarchais, con *Los dos amigos, o sea el negociante de León* (en el original *Lyon*; versión de Domingo Botti)...

La lista de traductores que en el siglo XVIII dieron a conocer el teatro europeo sentimental al público español es también bastante abultada, como puede comprobarse en la enumeración que acabamos de realizar. Entre ellos se encuentran los más insignes neoclásicos (Tomás de Iriarte, Pablo de Olavide...) y los más celebrados compositores de los textos encuadrables en los géneros del llamado teatro popular (Comella, Valladares, Enciso, Solís, Ramírez de Arellano, Moncín...).

Las técnicas empleadas por los traductores dieciochescos para realizar su trabajo distan mucho de las que utilizaría un profesional de nuestra época. El traductor del XVIII no desea respetar siempre fielmente el texto original. No quiere dar una idea lo más aproximada posible de la versión de la obra sobre la que trabaja que salió de la pluma de su creador originario. Prefiere realizar una adaptación, en la que numerosos cambios van a ser introducidos, tantos que, a veces, cuesta trabajo reconocer la pieza original, que el resultado es un texto nuevo, meramente, en los más de los casos, basado en la obra que supuestamente se traduce. Un cambio general es, si procede, el paso de los cinco actos a tres, siguiendo la tradición del teatro español. Hay, no obstante, diferentes grados de fidelidad al original vertido. En la primera etapa de las traducciones los autores suelen ser más respetuosos con sus textos europeos, sin que se renuncie, por ello, a incluir algunos cambios. *La razón contra la moda* de Luzán es perfecta muestra de este periodo. En la se-

gunda etapa los autores hacen gala de una libertad casi absoluta. Pasan a prosa los originales en verso. Modifican la localización de la acción, trasladada a España, a una ciudad española, muy frecuentemente Madrid. Cambian la ambientación, y, a veces, la época, e, incluso, el vestuario. Eliminan y añaden escenas. Modifican los desenlaces. Añaden incidentes y acciones secundarias. Suprimen personajes e introducen otros nuevos. insertan nuevos contenidos. Suprimen temas, sermones y moralizaciones que, juzgan, pueden resultar tediosas para el público español. Cambian el significado de la pieza, el mensaje que el autor deseaba transmitir a su auditorio. Las versiones de Antonio Valladares de Sotomayor ejemplifican claramente esta situación, como ha destacado M^a Jesús García Garrosa²³ en su artículo sobre la versión suya de *El fabricante de Londres* de Falbaire, que se tituló, como vimos, *El fabricante de paños o comerciante inglés*, estrenada en Madrid, en septiembre de 1784. En la tercera etapa los traductores españoles adoptan menores cambios con respeto al original sobre el que trabajan. Y son, casi siempre, cambios de carácter formal (paso del verso primigenio a la prosa, adición de incidentes o acciones, supresión o adición de personajes...). La razón es que los textos europeos ya habían sufrido una gran pérdida en su contenido ideológico, motivo por el cual los españoles no han de plantearse el problema de si los temas profundos, o las moralizaciones, son o no adecuados, pueden o no gustar o interesar, al público de su país.

Las causas que explican el auge de las traducciones de piezas teatrales en el siglo XVIII español, y el carácter específico de la selección efectuada, son diversas. Destaquemos varias, sin afán de exhaustividad. No es solamente el deseo de contribuir a renovar el panorama dramático del momento. A veces, incluso, ese ni siquiera es un motivo, dado que algunos autores se sentían identificados con el tipo de comedias que habitualmente se estaban representando y que gozaban del favor general del público del momento. El traductor, en estos casos, va a escoger aquellas obras que más se adecúan a su propia manera de ver y entender el teatro, a sus propios gustos dramáticos, independientemente de la función renovadora, o contrariamente a ella, que el texto elegido pudie-

²³ GARCÍA GARROSA, “*El comerciante inglés y El fabricante de paños: de la traducción a la adaptación*”, cit. en nota 22, pp. 88-97.

ra llegar a cumplir. El deseo de efectuar un aprendizaje de las técnicas dramáticas sí llevó a algunos escritores a ejercitarse en la mecánica de la traducción de comedias. Tal aconteció con Tomás de Iriarte, como Juan Antonio Ríos Carratalá²⁴ se ha encargado de señalar. El deseo de difundir a un determinado autor o una determinada clase de comedias también se convierte en móvil de una traducción y en justificante de la selección de un texto. O el ansia de mostrar cómo se ejemplifican en una pieza concreta las ideas estéticas que un escritor intenta defender y extender. El objetivo, en fin, de contribuir a la renovación de la carteletera y ofrecer obras que pudieran atraer al público a los locales, con el fin de obtener beneficios económicos, también se convierte en explicación del fenómeno que estamos comentando.

La calidad de las traducciones realizadas en el siglo XVIII español es diversa. Los intelectuales neoclásicos suelen realizar trabajos encomiables. Ellos, y es el caso de Leandro Fernández de Moratín, Tomás de Iriarte, Pablo de Olavide..., muy frecuentemente se quejan de los textos que ofrecen escritores como Comella, Valladares, Ramírez de Arellano, textos de los que afirman, muchas veces, que necesitan ser traducidos, a su vez, para poder entenderlos correctamente. Pese a todo las traducciones dieciochescas cumplieron un papel importante. Ellas fueron los artífices de la introducción, asentamiento y difusión de los nuevos géneros dramáticos de la Ilustración, como es el caso de la tragedia neoclásica y de la comedia sentimental. Ellas abrieron el camino a otro conjunto de textos, ya originales, que consiguieron aclimatar en España un nuevo tipo de literatura más acorde con el momento histórico, o, al menos, así sus artífices lo pretendían, que al hombre de la época le había tocado vivir.

Las traducciones de comedias sentimentales que se representaron en los escenarios españoles del XVIII tuvieron una aceptación muy notable por parte del público de la época desde el principio, aceptación que se fue transformando en gran éxito a medida que nos acercamos hacia los primeros años del siglo XIX. Así la buena acogida de piezas como *El desertor*, *La escocesa*, *El trapero de Madrid*, o *Eugenia*, se convirtió en triunfo rotundo en textos como *Misanropía y arrepentimiento*, *La re-*

²⁴ Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ, "Destouches en España (1700-1835)", -en *Cuadernos de traducción e interpretación*, 8-9, 1987, pp. 257-265-, p. 261.

conciliación, o *El Abate de l'Epée*, todos los cuales consiguieron mantenerse más de cuarenta días en la cartelera, un triunfo que sólo tiene un perfecto correlato en una obra como *El delincuente honrado*, la más representada, de su género, en la España del momento.

Los críticos a veces lo aceptaron. Santos Díez González, por ejemplo, afirmaba sobre ellas:

“Luego que salieron al teatro las que se llaman “Tragedias urbanas”, fueron por los común bien recibidas y aplaudidas. Esto fue bastante para despertar la envidia de los orgullosos, que reprueban todo lo que ellos no han inventado”²⁵.

Francisco María de Silva (seudónimo del duque de Almodóvar, Pedro Francisco de Luxán Silva y Góngora) dice en su *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia*, de 1781:

“son unos dramas que interesan, están llenos de sentimientos nobles, de pensamientos discretos bien ajustados; de una inquietud y un dulce patético que suspende y afecta el ánimo”²⁶.

Pero no siempre compartieron el entusiasmo del público de los teatros populares. Algunos tradicionalistas vieron en las obras del nuevo género lacrimoso una agresión contra el más genuino teatro autóctono español. Algunos neoclásicos, aunque no atacaban el género en sí, arremetieron contra las obras aduciendo la baja calidad de las versiones. Incluso hubo comediantes que tampoco aceptaron de buen grado los nuevos textos porque, afirmaban, no les permitían tanto como los tradicionales lucirse ante el auditorio.

De todos modos, la comedia sentimental logró, pese a todo, enraizar perfectamente en la tradición dramática peninsular. Pero, sobre todo, fue un género que logró, y en buena medida gracias a las traducciones, aunque, también, debido a los textos originales que progresivamente se fueron ofreciendo, una aceptación tremenda entre el público del mo-

²⁵ Apud MCCLELLAND, “Foreranners of Nineteenth-Century Drama: The Sentimental Drama”, —en *The Origins of the Romantic Movement in Spain. A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason*. Liverpool, Liverpool University Press, 1975, 2ª ed., pp. 220-241—, p. 221.

²⁶ Apud PATAKY KOSOVE, *op. cit.* en nota 9, pp. 44-45.

mento; consiguió enlazar perfectamente con él, obteniendo así un éxito a nivel general que no tiene parangón con ninguno de los otros géneros dramáticos que los intelectuales se encargaron de introducir con el fin de renovar el panorama teatral de la Ilustración.

II

La comedia sentimental española del siglo XVIII

3. SOBRE LA POÉTICA DE LA COMEDIA SENTIMENTAL: LOS CONSTITUYENTES BÁSICOS

La comedia sentimental es un género típico de la Ilustración. Por sus caracteres queda perfectamente encuadrado en la época en la que nace. Por la importancia que se concede a las pasiones, por la reiterada inclusión del motivo de la virtud perseguida en su argumento, por la clase de personajes que en ella se insertan, representantes de la naciente burguesía... La filosofía que subyace en sus textos es, igualmente, propia de su período histórico, como vimos en el correspondiente lugar. Pero no por ello fue siempre y en todo momento un género neoclásico. Surgió como tal, pero en su evolución se le fueron introduciendo rasgos que lo apartaron de la estética originaria en la que nació.

Es un tipo de obras que mantuvo relaciones con otros géneros existentes en su misma época histórica o próximos a ella. Así con la comedia nueva, con cuyo constituyente tragicomedia fue frecuentemente relacionado e incluso confundido. De igual modo con la comedia de espectáculo, de cuyos subgéneros, como la comedia de magia, comedia militar, comedia heroica..., llegó a tomar préstamos tales como escenas de luchas, caracterizaciones de personajes..., al igual que ella le transmitió rasgos a estos, como el motivo de los llantos, los gritos y los suspiros de los personajes, acumulación de escenas patéticas... Sin embargo no se identifica con ninguno de los mismos. Tiene su propia personalidad. Forma un género independiente, definido por un conjunto de rasgos, de constituyentes, por una poética, cuya auténtica naturaleza está todavía en buena parte por desvelar.

En su propia época se hicieron varios intentos de definición del género lacrimoso. Jovellanos, en su *Curso de humanidades castellanas*, se refiere a él con las siguientes palabras²⁷:

²⁷ En *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, I. Colección hecha e ilustrada por D. Cándido María Nocedal. Madrid, Rivadeneyra (BAE, XLVI), 1858, p. 146.

“Ha pocos años que apareció en el teatro francés una especie de comedia tierna o drama sentimental, de que tenemos un buen modelo en *El delincuente honrado*, original, y en la traducción de *La Misantrópía*. Esta especie de drama o comedia tiene por principal objeto el promover los afectos de ternura y compasión, sin que deje de dar lugar al desenvolvimiento de caracteres ridículos, que fueron desde sus principios el fundamento de las composiciones cómicas. No es fácil decidir cuál especie es más digna de imitación; pues si la primera castiga los vicios y extravagancias de los hombres con el ridículo, esta otra forma el corazón sobre los útiles sentimientos de humanidad y benevolencia. Todas serán interesantes bien manejadas y dispuestas de forma que induzcan el amor a la virtud, aunque se mire oprimida, y el horror al vicio, aunque parezca afortunado, que es el fin primordial que se debe proponer todo poeta dramático, y aun los compositores en todos los demás géneros de poesía”.

Santos Díez González, en sus *Instituciones poéticas*²⁸, de 1793, lo define como

“Imitación dramática en verso de una sola acción, entera, verisímil, urbana y particular, que excitando en el ánimo la lástima de los males ajenos, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz, lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros a que está expuesta la vida humana, instruyéndolo juntamente en alguna verdad importante”²⁹.

En los primeros años del siglo XIX, en 1827, Juan Cayetano Losada, en sus *Elementos de poética, extractados de los mejores autores e ilustrados con ejemplos latinos y castellanos*³⁰, especifica, además, que

“En ésta ocupan las pasiones y su pintura todo el lugar que en la precedente [comedia] tiene el ridículo, si bien no se le excluye del todo: su objeto es presentar situaciones interesantes, y que pintadas con toda expresión excitan las lágrimas” (...). “Deben ser muy

²⁸ Libro IV, p. 111.

²⁹ Apud McCLELLAND, “Forerunners of Nineteenth-Century Drama: The Sentimental Drama”, –en *The Origins of the Romantic Movement in Spain. A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason*. Liverpool, Liverpool University Press, 1975, 2ª ed., pp. 220-241–, p. 221.

³⁰ Barcelona, 1827, Tratado 3º, pp. 93-94.

bien pintadas las situaciones y los caracteres para mover los afectos de lástima, y tener dudosos los espectadores, aunque con algún recelo de futura prosperidad, la que en realidad deberá seguirse; pues a los infortunios del protagonista sólo habrá dado motivo un error, falso crimen, o fragilidad de las que se hallan en hombres buenos”³¹.

Las denominaciones que se utilizaron para hacer referencia al género fueron, desde su época tremendamente numerosas y variadas. M^a Jesús García Garrosa³² llega a recopilar nada menos que veinticuatro del siglo XVIII. Entre ellas se encuentran, –además de las tan extendidas comedia sentimental, lacrimosa y lacrimógena–, comedia patética, comedia seria, comedia llorosa, comedia llorona, comedia lastimera, comedia tierna, comedia triste, comedia burguesa, tragicomedia, drama, género patético... Son términos y sintagmas que los autores utilizan indistintamente, que, incluso, pueden ser alternados dentro de un mismo texto crítico o erudito. Así, Leandro Fernández de Moratín, en el “Discurso preliminar” que sitúa al frente de la edición de sus comedias³³, señala:

“Propagóse entonces un género importado de fuera, y que no por esto era de difícil aclimatación, mediante un buen cultivo: hablamos del *drama sentimental*, que por el abuso que de él se hacía fué motejado con el nombre de *comedia llorona*”³⁴.

Aunque uno de los casos más curiosos, y extremos, de esa alternancia lo hallamos en el “Prólogo” de Andrés Miñano a su comedia *El gusto del día*³⁵:

“El Gusto del Dia tien por objeto contener los progresos de las *Comedias tristes é lastimeras*. El Autor conoce bastante lo arduo

³¹ Apud McCLELLAND, *op. cit.* en nota 29, p. 221.

³² 1990, p. 47.

³³ En *Obras de Don Nicolás y de don Leandro Fernández de Moratín*. Ed. Buena-ventura Carlos Aribau. Madrid, Rivadeneyra (BAE, 2), 1846, pp. 307-325. La cita en p. 318, nota 14.

³⁴ Apud GARCÍA GARROSA, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*. Salamanca, Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid-Caja Salamanca, 1990, p. 49.

³⁵ Madrid, 1802, p. I, XIV-XV y XI, respectivamente.

de su empresa; sabe muy bien que esta especie de *Dramas sentimentales* lleva en sí misma grande atractivo y recomendación”.

“Nada á la verdad era tan difícil como hacer reír en el Teatro á gentes de buena educación, y así la cosa se redujo á presentar Comedias romanescas, que eran menos la pintura fiel de las ridiculeces de los hombres, que unos ensayos de aquella *Tragedia urbana*, ó especie bastarda de Poesía, que no siendo trágica ni cómica, manifiesta en sus Autores la impotencia de hacer ni Tragedias ni Comedias. (...) Desengañémonos, si se trabaja en el gusto de la *Comedia plañidera*, es solo por ser este género mucho mas fácil que el otro”.

“Pasemos ahora á tratar en general de los defectos del *género patético*”³⁶.

Pese a todo, como explica M^a Jesús García Garrosa, la denominación más extendida es, en los momentos más próximos a los orígenes del género, “comedia sentimental” o drama sentimental”, si bien se alude, en muchas ocasiones, a sus concomitancias con la tragicomedia y puede ser también llamado así, por considerar las obras como “una especie de tragicomedia”. A medida que el género se afianza, y queda plenamente insertado en el panorama teatral de la época, y a medida que los textos exageran la carga sentimental que incluyen, las denominaciones que aluden a las lágrimas, “llorosas”, “lacrimosas”, “lastimeras”..., proliferan, aunque, en la mayoría de los casos, se utilizan en tono peyorativo, para ridiculizar el tipo de comedias que en esos instantes se estaba ofreciendo al espectador y los caracteres concretos con que aparecían revestidas. En la actualidad los problemas de denominación aparecen prácticamente resueltos en su totalidad. Y es el sintagma “comedia sentimental” el que habitualmente es empleado por la crítica para individualizar el tipo de obras de teatro que introdujo Luzán en España, con *La razón contra la moda*, a mediados del siglo XVIII.

Carecíamos hasta hace muy pocos años de trabajos dedicados a efectuar una caracterización, más o menos exhaustiva, de la comedia sentimental como género, a realizar una enumeración, y explicación, más o menos completa de los constituyentes que en su poética quedan integrados. En los últimos años se han ido publicando algunos estudios,

³⁶ Apud GARCÍA GARROSA, *La retórica de las lágrimas*, cit. en nota 34, p. 49.

y especialmente queremos destacar los excelentes de Guillermo Carnero y de M^a Jesús García Garrosa, que han conseguido cubrir en una buena parte esa laguna. Gracias a ellos podemos hoy efectuar una definición más científica del género sentimental; y más integral, capaz de abarcar tanto sus aspectos formales como de contenido, y que, igualmente, atiende a la manera en que se producía la representación de las comedias y a las indicaciones que, para esta finalidad, los escritores quisieron introducir en las obras que ofrecían a los escenarios del momento.

Si empezamos por el final, por los aspectos externos, por la forma de representación, hay que señalar que los textos sentimentales no ofrecen en un principio un montaje especialmente aparatoso. Son obras sencillas, sin grandes pretensiones escenográficas, próximas a los ideales de representación propios de los géneros clasicistas y de la estética neoclásica, tal y como queda explicada en España, por ejemplo, en *La Poética* de Luzán. Al respetar las unidades, no hay grandes cambios de decorados, y, al ser historias cotidianas contemporáneas, tampoco vestuario aparatoso ni grandes escenas espectaculares conseguidas mediante la utilización de efectos especiales, maquinaria, música... Debido a ello, en un primer momento los escritores no insertan demasiadas acotaciones portadoras de indicaciones para el montaje. Es una característica que queda especialmente resaltada en las traducciones españolas de piezas francesas, en las cuales sus autores suelen reducir el número de acotaciones que figuran en el texto original al efectuar su versión castellana del mismo.

En la época de apogeo y popularización del género la situación se ve parcialmente modificada. Los autores que adaptan, traducen o componen obras del género sentimental son los mismos cuyas comedias de espectáculo triunfan en los escenarios de los teatros populares del momento. Ellos van a efectuar una aproximación entre ambos géneros. Van, dejándose guiar por los gustos de su público, a acercar la comedia sentimental a la de espectáculo, aumentando la complejidad del montaje que a la primera se proporcionaba. Se va a cuidar más la decoración y el vestuario. Se van a buscar épocas pasadas para situar la acción, con lo que se puede ofrecer una escenografía más exótica y de mayor fuerza visual. Se van a componer escenas espectaculares, con lo que el montaje, por medio de efectos especiales, música, máquinas..., se torna tan aparatoso, incluso, como el de las comedias de espectáculo, a las que llegan a imitar en motivos tales como la inclusión de animales en la re-

presentación (caballos...) o de un ejército... Por todo ello, el número de acotaciones insertas en las piezas se acrecienta. Y casi todas ellas hacen alusión a estos aspectos de montaje y no incluyen descripciones de la situación interna en la que se hallan los personajes.

Desde el punto de vista de la composición interna, hay que destacar que el argumento de las obras sentimentales de España suele ser distribuido habitualmente en tres actos. Los autores se dejan llevar, en este sentido, por la tradición del teatro peninsular que, desde la segunda mitad del siglo XVI, desde sus últimas décadas, había elegido la división tripartita como la más adecuada para efectuar el reparto de la acción en los tres momentos básicos que la preceptiva clásica había juzgado necesario establecer, el planteamiento, el nudo y el desenlace. Las excepciones a esta tendencia general son absolutamente minoritarias. Hay textos escritos en dos actos, en cuatro o en cinco. Pero no es ello lo general. La tradición barroca española tiene todavía una gran fuerza, al no oponerse, tampoco, de forma radical a las normas de los preceptistas, quienes, sobre este particular, se muestran bastantes flexibles en sus escritos, al no encontrar en sus fuentes clásicas, Aristóteles y Horacio, tampoco sobre ello una postura dogmática ni rígida. La tradición barroca ante ello, insistimos, prevalece. Y, a veces, no sólo en la forma de distribución general, sino en la denominación concreta que a cada una de las partes establecidas se otorga. En ocasiones, como sucede en *El marido de su hija* o en *El carbonero de Londres*, los escritores desean mantener el típico nombre de jornada tan característico de la comedia nueva.

Las comedias sentimentales españolas suelen generalmente estar reductadas en verso, frecuentemente en octosílabo con rima en asonante los pares (si bien el endecasílabo, igualmente con rima asonante los pares, es, algunas veces, como en *Los Menestrales* de Trigueros, empleado). No obstante, en ocasiones, tanto en traducciones (*La virtud en la indigencia*) como en creaciones originales (*El delincuente honrado*, *El precipitado*), los autores pueden utilizar la prosa también. Hay textos que incluyen la polimetría tan típica de la comedia nueva barroca. Tal sucede en *El hijo natural*. En estos casos, la variedad métrica suele reservarse, como explica M^a Jesús García Garrosa³⁷, para

³⁷ GARCÍA GARROSA, *La retórica de las lágrimas*, cit. en nota 34, p. 192.

“versos acompañados de música o (...) formas ‘cultas reservadas a personajes o temas especiales”.

La polimetría, añadimos, marca situaciones de excepción dentro de la comedia, momentos especiales que con ese recurso quedan resaltados del conjunto. La polimetría, en todo caso, suele aparecer sistemáticamente en escenas de bailes o cantos, en los momentos en que se introducen letras de canciones construidas sobre el modelo de las populares. En esas circunstancias los versos más utilizados son los heptasílabos, pentasílabos, trisílabos..., todos hechos a imitación de los que figuran en las letras de las canciones populares y tradicionales.

Los escritores de la comedia sentimental muestran, en un principio, una enorme preocupación por obtener textos verosímiles. Es consecuencia clara de la preocupación por respetar la preceptiva clasicista, que incidía muy especialmente en esa faceta de la obra. La finalidad didáctica de toda comedia,—y el género sentimental es, ante todo, comedia—, exigía que los argumentos fueran creíbles para el público, por lo cual debían ser verosímiles. Así el receptor se sentiría más próximo al asunto tratado, y podría recibir mejor las enseñanzas que en el texto se incluían. No obstante, el paso de los años hizo también modificar esta característica. El acercamiento de la comedia sentimental a la comedia de espectáculo llenó las obras de personajes irreconocibles en la realidad cotidiana, de lances y motivos inverosímiles, de casualidades difíciles de aceptar, de reconocimientos (anagnórisis) forzados, de sucesos que sólo se explican por el azar. Es el tributo que el género hubo de pagar por su popularización. Con él el apartamiento de la preceptiva neoclásica quedó absolutamente acrecentado.

Como todo el teatro neoclásico, la comedia sentimental muestra un gran interés por respetar las unidades clásicas. No obstante, los límites de permisividad, o de interpretación de esas unidades, que se observan en las piezas incluíbles en el género son más amplios que los detectables en los textos de otros géneros dramáticos que comparten la misma estética literaria. Las comedias respetan la unidad de acción, pero la entienden, más que otras manifestaciones teatrales del periodo, como unidad de intención. Se tiende a efectuar la acumulación de incidentes, y a la inserción de historias secundarias, que a veces tienen tanto desarrollo que llegan a convertirse en verdaderas acciones secundarias, e incluso escenas costumbristas. Es una complicación que es consubstancial con

el carácter novelesco que poseen las acciones utilizadas en las piezas lacrimosas. Todo se admite si la intencionalidad permite detectar la existencia de una unión real en los diversos componentes. La unidad de tiempo se interpreta en su sentido más amplio. Incluso existen textos del periodo de formación del género, el más clasicista, como *El delincuente honrado*, que traspasan, aunque levemente, el límite máximo admitido de las veinticuatro horas (la historia escenificada se desarrolla en unas treinta horas). Y lo mismo acaece con la unidad de lugar. Es respetada, pero en su versión más permisiva. Se admite que aparezcan varios lugares en la obra siempre y cuando correspondan a estancias o zonas próximas de una misma casa o, como mucho, de una misma ciudad. Si es preciso incluir algún acontecimiento ubicado en otro sitio más distante, se utiliza, al igual que se hace con aquel que supone una ruptura de la unidad temporal, la táctica de no escenificarlo, sino simplemente relatarlo, narrarlo en una conversación o largo parlamento.

A medida que avanzan los años y que la comedia sentimental se aproxima a la comedia de espectáculo, el respeto por la unidades se va progresivamente debilitando. Las acciones se llenan de sucesos que se desarrollan en diferentes lugares, próximos en muchas ocasiones, y, a veces, incluso en los límites de las veinticuatro horas, con lo cual el mantenimiento del principio neoclásico de la verosimilitud queda seriamente comprometido. En otros casos no se intenta mantener, siquiera, la ficción del acatamiento de la preceptiva; y los autores optan directamente por ofrecer la ruptura al espectador.

La localización de la acción inserta en las comedias suele ser realizada en la mayoría de los casos en España y en la época contemporánea a los espectadores, con el fin de facilitar el acercamiento al auditorio y, con ello, la recepción de las enseñanzas morales que se transmiten. Pero no es ello característica absolutamente general. De hecho, a veces por contaminación con las comedias de espectáculo, alguna pieza tiene la acción situada en un país algo más apartado, Inglaterra por ejemplo, y en una fecha algo más lejana, como la Edad Media. Es lo que acontece, por citar un caso, con *El carbonero de Londres*, de Valladares.

En la ambientación se trata, en muchos casos, al menos en determinados momentos de la comedia, de crear una atmósfera lúgubre, un clima de misterio, de horror, que contribuyan a hacer más patéticos los sucesos que se desea escenificar.

La acción es repartida en las piezas del género siguiendo el esquema de división tripartita, en planteamiento, nudo y desenlace, consagra-

do por la tradición clásica, y por la preceptiva, desde los tiempos de la antigüedad grecolatina. La distribución de la acción en los actos respectivos es realizada de una manera un tanto irregular. Hay textos que muestran una gran claridad compositiva, en los que la presentación de los sucesos es hecha de forma paulatina en el acto primero, su complicación se efectúa en el segundo y en la primera parte del tercero, y el desenlace, bien planificado, figura en las postrimerías del último acto. Es la situación que predomina en las creaciones de la primera época de la comedia sentimental española, como *El delincuente honrado*, de Jovellanos, o *El precipitado*, de Trigueros. Pero en las piezas posteriores los autores muestran una mayor precipitación en los resultados de su escritura. Los textos están menos pensados, menos trabados internamente, con lo que se resiente su calidad. Los tópicos de composición de la acción en cada uno de los actos se repiten, con lo que las obras se muestran más carentes de un valor literario real.

Varios son los ingredientes y los motivos argumentales (breves hechos, sucesos puntuales tópicos, de carácter recurrente, sobre los que se construye una escena o un grupo de escenas, una parte de la obra), que reiteradamente se utilizan para efectuar la composición de la acción en las comedias. Así, los arrepentimientos, las emociones, las lágrimas y llantos, los remordimientos, los suspiros, las pasiones, la compasión, los perdones, la violencia, los duelos, hechos de armas, sucesos patéticos (introducción de niños que sufren las consecuencias de los hechos o presencian determinados acontecimientos, o son los hijos de alguno de los agonistas que padecen infortunio...), esperas (del perdón de una condena, llegada de noticias, llegada de un personaje que puede aclarar una situación...), relaciones familiares, despedidas de parejas de enamorados, enfrentamientos de padres con los hijos, muertes, a veces por suicidio, en brazos de un pariente (la esposa, el padre, la madre...)...

La acción suele comenzar con un episodio de carácter climático, generador de un proceso de tensión, con una escena en la que se utiliza el recurso de la expectación, es decir, la transmisión al auditorio de la sensación de que algo grave, distinto a lo cotidiano, a lo habitual, va a suceder, o la notificación de que algo grave está sucediendo. Puede ser la escenificación del momento en el que se produce la ruptura de la armonía; o la aparición de un personaje que provoca un cambio en la rutina de la vida y desencadena acontecimientos posteriores; o la lectura, por parte de alguno de los personajes, de una carta portadora de noticias im-

portantes para el desarrollo de los hechos; o una confesión, una declaración de culpas o el reconocimiento de la autoría de unos sucesos, realizados, en cualquiera de los casos, por uno de los agonistas... Con ello se consigue atraer desde el primer momento la atención de espectador, interesarle por el argumento, obligarle a seguir pendiente del desarrollo posterior de los acontecimientos.

En el nudo se incluye un conglomerado de sucesos que progresivamente se van acumulando sobre los hechos iniciales, y de circunstancias que paulatinamente logran aumentar la gravedad de los acontecimientos insertados en los primeros instantes de la comedia. Todos ellos van teniendo lugar en las pocas horas en que transcurre la acción, con lo cual, tal y como se pretende, se respeta lo más posible la unidad de tiempo, pero los textos pueden perder en verosimilitud, como indicábamos.

El desenlace se ofrece en las últimas escenas de la comedia. Aparece de una manera un tanto precipitada, y no siempre es consecuencia del desarrollo que ha recibido una acción perfectamente planificada. Para su advenimiento se utilizan, como ha explicado M^a Jesús García Garrosa³⁸, diversos recursos y motivos argumentales. Así, la anagnórisis, el reconocimiento de unos personajes o la notificación de la verdadera naturaleza de unos hechos que resuelve los problemas; la justicia poética, que proporciona a cada uno su merecido según la línea de actuación mantenida a lo largo del argumento; la figuración de la muerte de un personaje, que, aunque al final se especifica que resulta no ser real, sirve en ese momento para provocar un cambio en los planteamientos que resuelve los conflictos; una donación de bienes modificadora de una situación económica que impide llevar a buen puerto unas relaciones, o la felicidad de los agonistas...; un acto de generosidad que lleva al perdón de las injurias o de las penas que a uno de los personajes le ha correspondido padecer como consecuencia de los hechos de los que ha sido protagonista (puede ser el perdón, por parte del rey, de una condena...); un reconocimiento de la virtud, del comportamiento modélico de que ha hecho gala alguno de los agonistas a lo largo de la obra... Tales recursos y motivos no han necesariamente de aparecer separados, sino que en el desenlace de un mismo texto varios de ellos pueden confluír.

³⁸ *La retórica de las lágrimas*, cit. en nota 34, pp.196-199.

Varios son los recursos dramáticos que habitualmente se utilizan en las comedias sentimentales dieciochescas españolas. De entre todos la anagnórisis es el que solemos encontrar con mayor reiteración. Es entendida la anagnórisis de una manera amplia, en la forma en que la explica, por ejemplo, Luzán en *La Poética*³⁹:

“Agnición o reconocimiento, como el mismo nombre lo manifiesta, es pasaje imprevisto del desconocimiento al conocimiento de una persona, o de alguna especial calidad suya, o de algún hecho, de donde resulte la amistad o enemistad de las personas que son destinadas a ser felices o infelices en el drama”.

En los textos el motivo de los reencuentros, de los reconocimientos, de la comprensión de la situación auténtica en la que se hallan los personajes, o de clase social o familia real a la que pertenecen... son utilizadísimos. La función que se le otorga es efectuar la caracterización de un agonista, crear expectación, o escenas patéticas o sentimentales, o abrir o cerrar procesos de tensión, o facilitar el advenimiento del desenlace de la comedia...

Los cambios de fortuna son empleados con frecuencia. Serían llamados peripecia por Luzán, quien se refiere a ellos con las siguientes palabras⁴⁰:

“Es (...) la peripecia una mudanza de fortuna en contrario de lo que los lances y sucesos de la acción hubieren prometido hasta aquel punto; pero no mudanza como quiera sino repentina, impenzada y contra toda expectación”.

Se hacen estos cambios recaer sobre la vida de los personajes, que, con ellos, ven surgir o aumentar sus padecimientos, causando así lástima al espectador, o consiguen resolver sus problemas, posibilitando, de tal modo, la inclusión del desenlace. Generan, pues, procesos de tensión, o introducen anticlímax.

Con el fin de mover y conmover al espectador, de integrarlo en la comedia, de lograr que se identifique con los sucesos que se le presentan, y de obtener momentos especialmente tensos en la acción, que, de

³⁹ Ed. Russell P. Sebold. Barcelona, Labor (THM, 34), 1977, p. 470.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 469-471.

ese modo, quedan resaltados, el autor procede a acumular en el argumento escenas patéticas, provocadoras de grandes llantos en el auditorio. En ellas se efectúa una abundante inclusión de motivos que buscan impresionar al público (reconocimientos, rupturas, enfrentamientos de padres e hijos, desgracias...). En ocasiones el patetismo de las escenas no se consigue tanto por los hechos que en ellas se insertan cuanto por las actitudes y los gestos de los personajes, marcados por el autor en las acotaciones correspondientes, acotaciones que, a veces, llegan a tener una extensión considerable, incluso superior al mismo texto de los diálogos, monólogos... Es, en todo caso, un recurso que con el paso de los años fue acrecentando su importancia hasta convertirse en el más destacado de todos. Con él los textos fueron perdiendo contenidos auténticos, que eran sistemáticamente relegados en aras de la pura exageración del sentimentalismo. Con ello se produjo una evidente caída en la calidad, causa inmediata de la desaparición del género en la primera mitad del siglo XIX.

Los contrastes, las oposiciones binarias y los enfrentamientos duales hacen en las piezas habitual acto de presencia. En las comedias es muy frecuente que los personajes aparezcan escindidos en dos grupos antagónicos, los positivos y los negativos, los buenos y los malos. Esos dos bloques contrastan entre sí, y entre ellos surgen enfrentamientos que recrean la tópica, y, a veces, tan manida oposición entre el bien y el mal, enfrentamientos que se ven convertidos, en muchos casos, en la base de moralizaciones parciales y de la moralización final inserta en la obra. El contraste se puede producir entre situaciones, pero también entre personajes que con ello pueden recibir caracterización. Lo mismo sucede con las oposiciones binarias, que, si se aplican a personajes, pueden posibilitar la comprensión de determinadas actitudes o determinadas posturas ante la realidad. Los enfrentamientos duales pueden, además, facilitar la aparición de ciertos momentos climáticos o desencadenar, continuar o culminar procesos de tensión. Los tres son recursos de carácter evidentemente didáctico en origen, pero pueden emplearse sólo para aumentar el sentimentalismo, el patetismo o para conmover, o estremecer..., al espectador.

Los personajes en la comedia sentimental reciben un tratamiento tanto peculiar. La naciente burguesía va a prestar los modelos sobre los que se van a basar los autores para realizar su construcción. Ya lo explicaba Jovellanos, en su *Memoria para el arreglo de la policía de los es-*

pectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España, conocida, abreviadamente, por el título de *Espectáculos y diversiones públicas*, cuando afirmaba que los personajes de este género eran

“magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y de patriotismo, prudentes y celosos padres de familia, amigos fieles y constantes; en una palabra, hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos, y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad”⁴¹.

Los personajes de la comedia sentimental no están dotados de una gran carga de psicologismo. A los escritores no les interesa utilizarlos como medio para realizar un análisis profundo de determinados aspectos de la personalidad del individuo. Tampoco son seres que se autoanalicen, que utilicen la introspección para investigar las más hondas profundidades de su personalidad. Son más bien presentados como representantes de determinadas profesiones, grupos o funciones sociales, tales como el padre de familia, el abogado, el juez, el ciudadano, el comerciante, el esposo... No interesan como caracteres, sino, siguiendo las explicaciones de Diderot, como condiciones. No se presentan los individuos en sí, sino las circunstancias en las que se hallan los individuos, circunstancias, condiciones, sociales, familiares, profesionales...

En la caracterización concreta de los personajes hay un conjunto de rasgos que suelen ser repetidos. Muchos de ellos responden a un patrón que define M^a Jesús García Garrosa de la siguiente forma⁴²:

“seres buenos, ingenuos, generosos, virtuosos, víctimas de alguna desgracia o injusticia. Son los más adecuados para provocar la compasión del espectador”.

De todos se suelen presentar especialmente los sentimientos, las emociones, con el fin de buscar el enlace con la propia emotividad del auditorio. En ellos se va a encarnar, como explica Guillermo Carnero⁴³, el ejemplo de

⁴¹ *Apud* PATAKY KOSOVE, *op. cit.* en nota 9, p. 44.

⁴² *La retórica de las lágrimas*, cit. en nota 34, pp. 219-220.

⁴³ Guillermo CARNERO, “Una nueva fórmula dramática: la Comedia Sentimental”, –en *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1983, pp. 39-64–, p. 45.

“la lucha del individuo contra un mundo social erizado de obstáculos que unas veces proceden de la pervivencia de las convenciones y prejuicios del orden aristocrático, otras del nuevo orden burgués”.

Su especial sensibilidad les lleva a sufrir, ante el choque con la realidad, desequilibrios emocionales que exteriorizan por medio de llantos, furia, desesperación, muestras de enajenación mental...

El lenguaje que utilizan los personajes se pretende que sea natural, cercano al que podía utilizar un hombre de su clase social en la época. Por ello se recomienda que los textos se escriban mejor en prosa que en verso, por encontrarse la prosa más próxima al lenguaje coloquial. Junto a ello se indica que hay que insertar ciertas notas de sentimentalismo en la expresión que apele directamente a la sensibilidad del espectador. No obstante, ese ideal de naturalidad lingüística dista mucho de ser alcanzado en las piezas. Al igual que el equilibrio entre el lenguaje cotidiano y las expresiones y frases de carácter sentimental. En la práctica, las comedias se llenan de estas últimas, con sus exclamaciones, frases entrecortadas, puntos suspensivos, interrogaciones (retóricas o no retóricas), acumulación de palabras pertenecientes al campo semántico de las emociones (infortunio, lágrimas, dolor, desesperación...)..., todo lo cual les comunica un aire especialmente artificioso, defecto este en el que, paradójicamente, caen cuando lo que pretendían era la búsqueda de la naturalidad. En todo caso, los compositores suelen procurar una adecuación entre lenguaje y personaje. Así, los criados tienen su propia forma peculiar de expresión, caracterizada por su espontaneidad, uso de léxico más sencillo... Los burgueses, la suya, en la que hacen frecuente acto de presencia galicismos, muy de moda en la época...

Para los personajes del género lacrimoso es fundamental la gesticulación. Incluso hay escenas en las que el gesto tiene una importancia básica, que parecen concebidas como auténticas pantomimas. Con el gesto el agonista destaca más para el público sus estados de ánimo interiores, sus penas, sus padecimientos, sus emociones. Igualmente, las lágrimas, que se emplean para remarcar estados de felicidad, o de desgracia, o como instrumento útil para conmover a otros personajes o al mismo espectador. Junto a ello, la forma de declamación es especialmente cuidada, las entonaciones, la modulación de la voz, aspectos todos que en las correspondientes acotaciones el autor se encarga bien de especificar.

La necesidad de facilitar a los personajes la comunicación de sus padecimientos, torturas interiores, alegrías, emociones... hace a los au-

tores utilizar con frecuencia dos recursos que en otros géneros son el vehículo perfecto para efectuar una introspección. Se trata del monólogo y del largo parlamento, formas ambas de facilitar el relato de la situación interior a la que las circunstancias exteriores han llevado a los agonistas. Existen textos en los que, incluso, se llegan a establecer momentos de alternancia entre uno de esos recursos y el diálogo, como sucede en *El precipitado* de Trigueros con monólogo y diálogo. Y otros, como *El delincuente honrado* de Jovellanos, en los que el monólogo se puede emplear para cerrar actos con escenas que introducen un culmen climático emocional. Los dos recursos, en todo caso, aparecen en escenas cargadas de gran patetismo.

Debido a la gran importancia que en el género se conceden a las emociones, en los textos se cuida mucho el explicar el entramado de relaciones que une a los personajes. Las relaciones más frecuentes son las familiares, las matrimoniales, las paternofiliales, las amorosas, las de amistad. Todas enlazan a los agonistas entre sí. Todas marcan vínculos de dependencia y obligaciones entre ellos, todo lo cual puede llevarles, en muchos casos, a padecer fuertes sufrimientos adicionales, al sentir como propios los males de los demás.

Entre los personajes de la comedia sentimental ocupan un lugar importante los niños. Son presentados siempre con rasgos tópicos de ternura, ingenuidad, debilidad, propios de la visión tradicional. Son utilizados como medio de acentuar el patetismo de determinadas escenas, o de hacerlas más conmovedoras y llenas de sensibilidad, o de efectuar la presentación de un ambiente familiar concreto en el que sobresalga el carácter tierno y emotivo.

El protagonista de los textos sentimentales es un héroe de nuevo cuño, distinto del propio de la tragedia y la comedia tradicionales, que pretende enlazar con los individuos del siglo XVIII, con su ideología, con sus preocupaciones, con su forma de sentir. Este personaje, como explica M^a Jesús García Garrosa⁴⁴, debe tener una serie de cualidades bien concretas. Así, sensibilidad, ingenuidad, sinceridad, bondad, espontaneidad, capacidad de reconocer sus equivocaciones, de llorar y provocar el llanto... Todas ellas lo convierten en individuo manifiestamente vulnerable, claro pasto de los antihéroes que en las piezas pueden

⁴⁴ *La retórica de las lágrimas*, cit. en nota 34, pp. 175-176.

también aparecer. Pero, también, en ser especialmente apto para conmover al auditorio (sobre todo, dada la corriente de simpatía, de sentir en común, que entre ambos se podía establecer) y ayudarle a aceptar las enseñanzas que a través del argumento se ha deseado transmitir.

Hay varias clases de héroes masculinos. Así, el joven lleno de virtudes y cualidades positivas, de serenidad y buen juicio, capaz de encarar con buen ánimo la adversidad y de acatar la voluntad del destino que lo persigue. Junto a él, el joven dubitativo, conflictivo, violento, repleto de conflictos interiores, a quien sólo la muerte puede dar sosiego, que puede pensar en el suicidio, que lucha con y se opone a su sociedad, y muestra un claro contraste con el anterior, en cuyo antagonista a veces se puede convertir.

Los personajes femeninos tienen una importante intervención. Su caracterización es siempre similar. Suelen ser mujeres, jóvenes, hermosas, sensibles, amables, generosas, modelos de comportamiento y de virtud, de gran fuerza y rectitud morales. Pueden carecer, en muchos casos, de padres e incluso desconocer sus orígenes familiares, aunque la anagnórisis suele resolver, al final, al menos, esta situación. Sufren infortunios, mudanzas de fortuna que las llevan a vivir grandes penalidades que las obligan a lamentarse, a suspirar, a llorar. A veces son personas que padecen las consecuencias de un error cometido en el pasado, en los años de juventud y, arrepentidas, dedican su existencia a procurar la expiación de la culpa. Sobre todas ellas recae, en gran manera, la función de efectuar el desarrollo de la acción, de crear momentos especialmente emotivos y de comunicar unas enseñanzas a los espectadores.

Por lo demás, los personajes del género aparecen distribuidos en dos grupos bien definidos. Unos presentan una caracterización positiva. Otros, negativa. Los dos grupos contrastan, se oponen, chocan entre sí, en la acción y en la caracterización. Y de ese enfrentamiento surgen momentos climáticos, escenas repletas de tensión, y buena parte de la moralización de la comedia.

Como explica Guillermo Carnero⁴⁵,

⁴⁵ Guillermo CARNERO, "Una nueva fórmula dramática: la Comedia Sentimental", -en *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1983, pp. 39-64-, pp. 49-51.

“Los temas de la Comedia Sentimental se pueden agrupar en tres grandes ámbitos (...): el de una ética fundada en el amor sincero, el matrimonio y la familia; el de la economía, y el del Derecho.

En el primero, se plantean situaciones que suponen la censura del amor libertino y la exaltación del honesto, la condena del matrimonio forzado por conveniencias sociales o de las profesiones religiosas sin vocación, o los perniciosos efectos de la inclinación desordenada a los juegos de azar o a las cortesanas y prostitutas. Se pondera la felicidad de la vida familiar ordenada y fundada en el amor, y se recomienda la comprensión y tolerancia entre esposos y padres e hijos; o se utilizan, como resortes dramáticos, situaciones de separación involuntaria entre miembros de una misma familia, adulterios o nacimientos ilegítimos,

Al segundo corresponden los avatares económicos en la industria o el comercio, tales como las situaciones creadas por la bancarrota, las deudas o la laboriosidad no premiada por el éxito.

El tercero extrae sus recursos de la casuística relativa a la forma de aplicarse las leyes (injusticia de la rigidez de un legalismo excesivamente aplicado a la letra y no al espíritu de las normas, humanidad o inhumanidad de los magistrados) y al conflicto entre ley y honra fundada en una opinión convencional y socialmente generalizada”⁴⁶.

Del conjunto de los temas que se abordan varios resultan especialmente redundantes, hacen reiterado acto de presencia, en los textos. El amor, la libertad de elección de pareja, el matrimonio, el afán de ascenso social, la exaltación de la virtud.

El amor es visto como una fuerza impetuosa y ciega que se superpone a los agonistas de las comedias y, en muchos casos, les lleva a padecer. Puede ser una pasión. Pero está, si es positivo, exento de connotaciones sexuales. Es un amor puro, platónico, que tiene su origen en la constatación de la existencia de la virtud en el amado o la amada. La finalidad de los enamorados es el matrimonio.

El tema de la libertad en la elección de la pareja contaba con una arraigada tradición de tratamiento en la comedia nueva barroca española. En la comedia sentimental aparece muchas veces con carácter con-

⁴⁶ Se halla esta cita en *Ibidem*, p. 49.

flictivo, y se hace hincapié en los sufrimientos que los individuos a los que se desea forzar la inclinación han de padecer. Parte de una visión de las relaciones paternofiliales en la cual la sumisión de hijo a la autoridad de los padres o tutores era absoluta, una visión que, en términos generales, suele rechazarse con mayor o menor intensidad.

Relacionado con el tema de la libertad se halla el del adulterio, que es presentado como consecuencia de la imposición del matrimonio a una persona, y utilizado como fuente para general conflictos o justificar la caracterización o la actuación de un personaje.

El matrimonio es visto como una situación ideal, capaz de hacer la felicidad del individuo, o de hacerle sufrir si las circunstancias se interponen en las relaciones de los casados. Se une, en muchas ocasiones, con el tema de la familia, utilizado como medio de producir determinadas escenas sentimentales. En otras, la faceta de las desavenencias conyugales es abordada, creando así momentos especialmente tensos y emotivos.

Del matrimonio se encara en algunos casos el problema de los casamientos desiguales. En estos casos el tema se relaciona con el del afán de ascenso social. Se muestran los intentos de algunos individuos de superar las trabas de las barreras sociales mediante la consecución de un matrimonio ventajoso. En otros casos, se ofrece la historia de dos auténticos enamorados de diferente clase social que, por ello, han de padecer la oposición de la familia, especialmente los padres, para llevar a buen puerto sus deseos. Ante eso sufren. Para resolver la situación, se puede optar por presentar su casamiento conseguido a pesar de todos los impedimentos que los separan; o acudir al recurso de la anagnórisis, que permite descubrir que el miembro de la pareja de clase en principio inferior, realmente pertenecía, por cuna, a la clase superior, la misma en la que el otro miembro de la pareja estaba integrado desde el principio.

El tema de la virtud es básico en la comedia sentimental. Es frecuente presentar en ella una serie de personajes virtuosos, prototipo de las cualidades positivas que se consideraban propias de la naciente burguesía. Se defiende en las piezas que la virtud no es patrimonio exclusivo de una clase social, que no se obtiene con el nacimiento, con la cuna. Se postula que cualquier persona puede ser virtuosa y que la virtud la debe adquirir el individuo con su esfuerzo y su comportamiento cotidiano habitual.

Junto a todos esos temas aparecen en las comedias determinadas visiones de grupos o figuras sociales o profesionales específicas. Jueces,

comerciantes, abogados... se insertan en las piezas. Y de ellos muchas veces se proporcionan dos planteamientos, uno positivo, que es ensalzado, y uno negativo, que se rechaza. El modelo positivo suele encarnar todas las virtudes que se suponen características del referente real, y suele estar definido por la bondad, la integridad y la racionalidad. El caso de los jueces en *El delincuente honrado* ejemplifica perfectamente esta situación.

La intencionalidad primitiva de la comedia sentimental es didáctica y moralizante. Los autores pretenden ofrecer a su auditorio modelos que demuestran que, en todos los casos, la virtud siempre prevalece sobre el vicio, siempre recibe el premio que se merece, mientras que su opuesto es, en todos los casos, escarnecido. La enseñanza es frecuentemente destacada en los últimos momentos de las piezas mediante exposiciones que funcionan como moralejas. En este sentido las comedias aparecen construidas desde el final. El autor tiene una tesis que desea transmitir, y acomoda la composición de la obra a cumplir esa finalidad primordial. Con el paso de los años, y la evolución del género, el didactismo y la moralización fue progresivamente transformándose, perdiéndose. El significado cambió de signo. Los autores dejaron de estar solamente interesados en ofrecer modelos de conducta que reciben galardón. Prefieren conmovier, hacer llorar al espectador, apelar a su sensibilidad, para que se divierta y se olvide de sus preocupaciones cotidianas. El significado se convierte en la búsqueda de la evasión. Es éste uno de los rasgos del género en su época de decadencia.

4. TRAYECTORIA Y EVOLUCIÓN DEL GÉNERO

En la historia de la comedia sentimental como género, en su trayectoria, es posible distinguir tres momentos fundamentales. Nos encontramos con una fase de creación, una de consolidación y una de decadencia, como acontece con cualquier género literario. En relación con otras series literarias, la historia de la comedia sentimental ofrece ciertas peculiaridades.

El periodo de creación de cualquier género está protagonizado por un texto o un grupo de textos, obra de un mismo autor o de distintos autores. Él, o ellos, va a efectuar la primera formulación de los constituyentes, la

primitiva creación de la poética. En la comedia sentimental este momento muestra ciertas variantes con respecto a la situación general. La comedia sentimental española no es un género autóctono, sino importado de la cultura y la literatura francesas. No se produce, pues, en nuestro país la creación de los rasgos definitorios, de los constituyentes, de la poética. Los españoles se limitan a hacer una adaptación de una poética que ya estaba creada, ensayada y consolidada en Francia. Existen diferencias con respecto a los textos franceses. Pero son de carácter más circunstancial. Los constituyentes son básicamente los mismos. Las diferencias esenciales son de interpretación y, sobre todo, de aplicación práctica.

En la creación de la comedia sentimental española podemos distinguir dos momentos diferenciados. En el primero se produce la introducción del género en nuestro país. Luzán, en 1751, a su regreso de París, da a conocer en Madrid, un texto, *La razón contra la moda*, que constituye una versión adaptada de *El prejuicio de moda* de La Chaussée. Con él se pretende dar a conocer en España el género sentimental, tan aplaudido en Francia, y animar a los escritores españoles a efectuar su adaptación a las circunstancias de su propia nación. Con ello se podría renovar el panorama dramático peninsular, juzgado caduco y decadente. Él se convierte en el primer representante español de la comedia lacrimosa, en su introductor. Por el momento Luzán no logró los objetivos que pretendía. *La razón contra la moda* quedó convertido en una muestra aislada. Hasta después de 1768 esta obra no tuvo continuidad. Tras iniciar el conde de Aranda sus funciones de primer ministro, pone en práctica, a partir de ese año de 1768, un plan que pretende reformar la dramaturgia del país. Uno de los puntos del plan es fomentar las labores de traducción de buenos textos extranjeros. Entre las obras traducidas se encuentran varias comedias sentimentales europeas. El género, así, empieza a aclimatarse con más fuerza en las letras españolas. El segundo momento de la creación del género peninsular hace, de ese modo, su aparición. En los primeros años la continuidad de la tarea iniciada por Luzán corre tan sólo a cargo de las traducciones. Obras originales no se componen hasta 1773, fecha en la que Jovellanos, a raíz del famoso concurso organizado en el círculo de Olavide, al que ya nos referimos, compone *El delincuente honrado*, y Cándido María Trigueros *El precipitado*, textos ya originales que logran la fijación concreta de la poética, la aclimatación y el asentamiento del género español en todas sus facetas, versiones de obras foráneas y piezas de nueva composición.

A partir de estas fechas, el género no pierde en España continuidad. Se siguen dando a conocer piezas, que sistemáticamente van siendo montadas en los escenarios del momento. Su éxito es creciente, cada vez más abultado. Se produce su total consolidación. Se inicia así la segunda fase en la historia de la comedia sentimental. En ella hay, por otra parte, un cambio sustancial. En el primer periodo el género aparece ligado exclusivamente a los intelectuales. Uno de ellos, lo introduce primero. Otros traducen sus obras extranjeras para los teatros cultos, de círculos más reducidos (los sevillanos de Olavide, por ejemplo) y de los Reales Sitios (Clavijo, Tomás de Iriarte, Pablo de Olavide, Engracia de Olavide...). Otros escriben los primeros textos originales (Jovellanos, Trigueros). Ahora el género se extiende, se difunde, se populariza. Los intelectuales ceden el paso a los cultivadores de los géneros integrados en el llamado teatro popular. Los textos pierden rigidez en su aceptación y utilización de la preceptiva neoclásica, y se contaminan de los caracteres propios de las piezas incluidas en la que llamamos comedia de espectáculo. El interés por la enseñanza y por la moralización disminuye hasta llegar prácticamente a desaparecer. Los autores, más que transmitir modelos de comportamiento al espectador, prefieren procurar que olvide sus preocupaciones cotidianas, conseguir un teatro en el que las emociones obtengan como resultado una auténtica evasión. Es el periodo de máximo apogeo de la comedia sentimental, que recoge sus más celebradas creaciones, como *La Cecilia* (de 1786), *Los dos amigos* (de 1790), *El hijo reconocido* (de 1799), de Comella; *Los perfectos comerciantes* (de 1782), *El carbonero de Londres* (de 1783)..., de Valladares; *Las víctimas del amor*, *Ana y Sindham* (de 1788), de Zavala y Zamora; *Misantrópía y arrepentimiento* (de 1800), de Dionisio Solís... Se inicia cronológicamente a finales, aproximadamente, de los años setenta, cuando finaliza la fase anterior, se afianza en las décadas de los ochenta y los noventa y concluye en los primeros años, en los albores, del siglo XIX.

El tercer periodo de la trayectoria de la comedia sentimental es el de decadencia y desaparición. Queda localizado en los comienzos del siglo XIX. Está protagonizado por los epígonos, los últimos cultivadores del género. Ellos van a componer sus últimas creaciones, lo van a dar por concluido. Ellos van a servir de enlace con el naciente drama romántico español que poco a poco, paulatinamente, se va a acabar por imponer. Con ellos los textos van a perder casi por completo la calidad compositiva que les quedaba. La preceptiva neoclásica va a ser rechazada casi

sin excepción. La acción se complica mediante la adición de acciones e historias secundarias cuya unión con la principal no es conseguida en su totalidad. Las acciones se llenan de incidentes, muchos de ellos totalmente superfluos, y la mayoría de carácter fuertemente sentimental, lacrimógeno, incluidos con el fin de apelar a la sensibilidad del espectador, de buscar que éste quede poderosamente conmovido. La mezcla de ingredientes cómicos y sentimentales, que se encuentra en la base de todo el género, se empieza a deshacer, o, al menos, a realizar de una forma peculiar, al dar preferencia a los segundos sobre los primeros. Los personajes se encuentran estereotipados, faltos de vida. No son objeto de análisis de ningún tipo. Sus caracteres, recurrentes, se repiten sin cambiar. Son puras funciones, encargadas de desarrollar una acción de carácter tópico, que nadie se ocupa demasiado de innovar. De ellos se destaca especialmente una cualidad, su capacidad para sufrir, para lamentarse, para llorar y hacer llorar al resto de los agonistas y al auditorio. Los recursos que se utilizan resultan también tópicos, puros esquemas, sin función literaria, dramática, profunda. Se hace un excesivo uso de la anagnórisis, pero un uso ya lejano a aquel que aconsejaban los preceptistas neoclásicos. Los temas también se topifican, se estereotipan, se vacían de auténtico contenido profundo, se convierten en meros guiones recurrentes que facilitan la redacción de la comedia. Los textos quedan trocados en conglomerados de puros esquemas formales, en cultivadores de aspectos externos, en colecciones de escenas lacrimosas, buscadoras de la emotividad, sentimentales. El significado deja de ser de tipo aleccionador. No se procura transmitir enseñanzas o moralizaciones. Sólo se desea conseguir que el público pase, sufriendo, unas horas agradables, que consiga, por unos momentos, olvidar sus preocupaciones cotidianas. Del significado se adueña la evasión.

Ante esa falta de nuevas aportaciones, ante esa forma mecánica, sin planificación, de componer, ante esa pérdida de contenidos, ante ese culto al puro esquema formal, y esa sobreabundancia de emotividad, ante ese escribir prácticamente con una falsilla que genera obras semejantes, cuyo argumento se puede adivinar, la decadencia total del género estaba asegurada. El género llega al agotamiento absoluto y desaparece al ser sustituido por otro, el drama romántico, con el que comparte algunos caracteres y que estaba revestido, por entonces, de una vitalidad que él había perdido por completo, especialmente en los últimos años de su historia, de su trayectoria general.

5. LOS AUTORES Y SUS TEXTOS

Los escritores españoles que se dedicaron a componer obras sentimentales, o a realizar versiones de piezas europeas, son de la más variada formación y tienen los gustos estéticos más diversos. Los primeros son intelectuales ilustrados, de formación clasicista, defensores de los principios del neoclasicismo. Es el caso de Ignacio de Luzán, Tomás de Iriarte, Clavijo, Olavide, Jovellanos, Cándido María Trigueros... Son personas poco prolíficas en el género. Escriben, o traducen, pocos textos lacrimosos. A veces uno tan sólo. Luzán finaliza su aportación con *La razón contra la moda*. Olavide ofrece *El desertor*. Jovellanos, *El delincuente honrado*. Trigueros, *El precipitado y Los menestrales...*

Con la llegada de los años de apogeo del género cambia un tanto la situación. La comedia sentimental pasa a mano de los cultivadores de la comedia de espectáculo. Son personas, en muchas ocasiones, de menor formación intelectual. No son defensores de la estética clasicista, sino, a veces, detractores de ella. Buscan ante todo el éxito de público en los escenarios, con lo cual van a explotar y resaltar especialmente todos aquellos caracteres que gocen más del favor del auditorio, independientemente de su aceptabilidad desde el punto de vista de la preceptiva neoclásica, y van a tomar préstamos de los subgéneros encuadrados en la comedia de espectáculo, de las piezas que se encuadran en el denominado teatro popular. Y son individuos marcadamente prolíficos, autores de muchas piezas lacrimosas, bastantes de las cuales gozaron de un enorme favor por parte de los espectadores que acudían a los teatros públicos del momento.

Entre ellos unos cuantos merecen ser destacados, y algunas de sus producciones siquiera mencionadas. Es el caso de Antonio Valladares de Sotomayor, cuyos textos son considerados precedentes de la alta comedia decimonónica, creador o adaptador de comedias lacrimosas que tuvieron gran fortuna entre el público de las últimas décadas del siglo XVIII, como *La Adelina* (1781), *Los perfectos comerciantes* (1782), *El fabricante de paños o el comerciante inglés* (1783), *El carbonero de Londres* (1783), *El trapero de Madrid* (1783), *El vinatero de Madrid* (1783), *Las vivanderas ilustres* (1792).

Luciano Francisco Comella y Villamitjana suele ser habitualmente reconocido por el enfrentamiento que mantuvo con Leandro Fernández de Moratín, y los ataques que de éste recibió. Fue uno de los escritores

más populares de toda su época, y uno de los que más aplausos arrancó al público de los locales no privados del momento. Fueron celebradas sus comedias sentimentales *El abuelo y la nieta* (1778), *La Cecilia* (1786), *La Cecilia viuda* (1789), *Natalia y Carolina* (1789), *Los dos amigos* (1790), *La buena nuera* (1794), *El hijo reconocido* (1799).

Gaspar Zavala y Zamora es uno de los más prolíficos creadores de piezas sentimentales. Fueron muy ensalzadas sus obras *Las víctimas del amor*, *Ana y Sindham* (1788), *El amante generoso* (1790), *La Justina* (1790), *El amor dichoso* (1790), *El naufragio feliz* (1790), *El perfecto amigo* (1790), *El premio de la humanidad* (1790), *El amor perseguido y la virtud triunfante* (1793), *El amante honrado* (1793), *El bueno y el mal amigo* (1793), *El triunfo del amor y la amistad*, *Jenwal y Faustina* (1793)...

Dionisio Solís, con *Misantropía y arrepentimiento* (1800), obtiene uno de los más rotundos éxitos de toda la historia de la comedia sentimental. Es un autor que enlaza con la última fase de la evolución del género, la de decadencia y desaparición.

Los autores de la fase de epígonos continúan la tradición de los anteriores. A veces son las mismas personas que iniciaron su aproximación al género en el estadio evolutivo anterior. Otras son personas que de una manera tardía, cuando el género había realmente concluido su trayectoria evolutiva, deciden ofrecer una última muestra de él, volver a utilizar los constituyentes de una poética ya caduca y agotada para generar una obra postrera. Es la situación en la que se halla Antonio Gil y Zárate, quien nada menos que en 1843 ofrece a su público una pieza sentimental que quiso titular *Cecilia la ciegucecita*.

6. ¿GÉNERO ROMÁNTICO O ENLACE CON EL ROMANTICISMO?

La comedia sentimental es un género típico del siglo XVIII, de la era de la Ilustración. Por su concepción y estética iniciales, por su ideología, por su primitiva finalidad, por el ambiente y el mundo que en él se refleja. Pero por la forma concreta en que ha sido construido muestra una serie de caracteres que lo sitúan en la línea que hasta el drama romántico había de conducir. Es este un hecho que podemos perfectamente constatar si examinamos las definiciones que los primeros teóricos

del romanticismo español hacen de las creaciones dramáticas que van surgiendo dentro del movimiento. Así, Ramón López Soler, en el artículo “Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas”, publicado en *El Europeo*⁴⁷, afirma sobre el drama romántico:

“Si, en lugar de irritar a nuestros nervios procura ablandarlos por medio de cuadros más delicados y melancólicos; si se propone excitar en nosotros sentimientos de amor, de suavidad y de ternura, presentándonos situaciones patéticas en las que más lleguen a interesarnos los delirios y la profunda tristeza del alma que los furiosos arrebatos del cuerpo, probaremos cierto placer en el interés que nos cause y derramaremos tal vez lágrimas dulcísimas de sublime compasión”⁴⁸.

Las concordancias de construcción y finalidad son evidentes.

Las similitudes entre ambos tipos de textos se ponen más de relieve si examinamos algunos aspectos concretos de sus respectivas pautas de composición.

Tal sucede con la ambientación y los lugares en los que la acción queda ubicada. En las piezas sentimentales es muy frecuente encontrar ambientes de pobreza, de miseria, de carencias materiales en los que se desenvuelven la vida de los agonistas, junto a otros de opulencia absoluta; habitaciones lúgubres, sin apenas luz, poco amuebladas; lugares sombríos, a donde la luz del sol no consigue llegar. Junto a ello, es frecuente que los hechos transcurran en países lejanos, exóticos, orientales. En el argumento se suelen incluir escenas de carácter costumbrista, que pretenden recrear ambientes propios, o supuestamente propios, de ciertas tierras o ciudades.

En el problema de las unidades también pueden hallarse puntos de contacto. El drama romántico suele respetar la unidad de acción, pero rechaza las unidades de tiempo y de lugar, por juzgarlas cortapisas innecesarias que pueden llevar a la caída en inverosimilitudes. Es la situación que termina predominando en la comedia sentimental, que mantiene la unidad de acción, aunque a veces entendida como unidad de intención (varios asuntos enlazados por una misma finalidad común), pero no las dos restantes. El género lacrimoso anticipa, también aquí, un uso del romanticismo.

⁴⁷ I, 1823, pp. 207-214 y 254-259.

⁴⁸ *Apud* PATAKY KOSOVE, cit. en nota 9, p. 103.

En la concepción general de la comedia encontramos, igualmente, concomitancias. Los autores del género sentimental muestran una acentuada tendencia a idear y configurar la escenas como auténticos cuadros, parecidos a muchos de los grabados que adornan las páginas de las obras similares del periodo, cuadros en los que los tonos oscuros, lúgubres, patéticos quedan resaltados en su totalidad. El sentido pictórico se halla muy arraigado, y enlaza, del mismo modo, con la equivalente visión de la escena vigente en el drama romántico.

Coinciden los motivos argumentales que se utilizan para componer la acción. Tal sucede con la importancia que se concede al motivo del incesto, perfectamente estudiado por Russell P. Sebold⁴⁹, o el del enfrentamiento entre el individuo y la sociedad en la que vive, o los matrimonios secretos, o la persecución sufrida por una persona que es sustancialmente buena y virtuosa, por citar tan sólo unos ejemplos sin el menor ánimo de ser exhaustivos.

Los personajes comparten caracteres en común. Así, el diseño de individuos egocéntricos, precipitados, que hacen gala de un gran furor en sus actuaciones, que se “arrebatan”. Individuos que sienten inmensos dolores, transmitidos al espectador en parlamentos en los que predomina un léxico que incluye palabras tales como las siguientes recogidas por Sebold⁵⁰ en *El precipitado* de Trigueros, perfectamente aceptables en cualquier texto dramático romántico posterior:

“La más negra desesperación, funesto, mil espectros horrorosos, insepulto y abominado, execración universal, el corazón me palpita, frío sudor, tormento, inocente desventurada, revolcado en mi propia sangre, macilento, rebelde”.

Del mismo modo, la aparición de algunas circunstancias en los protagonistas, como el convertirse en personas que, pese a su bondad intrínseca, en un momento determinado se encuentran fuera de la ley, sirve de enlace entre los dos géneros teatrales.

En los contenidos hay relación en el uso del tema del incesto, de las relaciones amorosas conflictivas que producen dolor, de la idealización exaltada del amor.

⁴⁹ SEBOLD, “El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español”, en *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona, Crítica, 1983, pp. 109-136.

⁵⁰ *Op. cit.* en nota 49, p. 113.

Ante todo ello cabe preguntarse si podemos hablar con propiedad de la existencia de una relación directa, de causa a efecto, entre la comedia sentimental y el drama romántico. Varias respuestas se han dado al respecto. Ha habido críticos que han hablado, y escrito, de prerromanticismo en el género sentimental, de anticipación de rasgos que en posteriores manifestaciones literarias van a recibir un mayor desarrollo. Otros, lo conciben como género de transición, como enlace entre la estética de la Ilustración, el neoclasicismo, y la estética romántica⁵¹. Otros, como Sebald⁵², lo consideran una perfecta manifestación de lo que se denomina, o él denomina, con razones poderosas, el primer romanticismo español. El asunto no ha sido completamente resuelto. Entre las obras lacrimosas y el teatro romántico existen concomitancias, como hemos visto. Pero también se encuentran discrepancias y disimilitudes⁵³. Así, la completa ausencia de moralización en el drama romántico, la diferente utilización de los ingredientes sentimentales, los temas empleados y su enfoque inicial... El problema no ha sido totalmente agotado y solucionado, aunque hallemos aproximaciones muy certeras y atinadas. Pero, en todo caso, ésta es otra historia que tal vez en otro momento tengamos ocasión de abordar⁵⁴.

⁵¹ McCLELLAND, *op. cit.* en nota 29.

⁵² *Op. cit.* en nota 49, y "Jovellanos, dramaturgo romántico", en *Anales de Literatura Española*, 4, Alicante, Universidad de Alicante, 1985, pp. 415-437.

⁵³ Cf. PATAKY KOSOVE, *op. cit.* en nota 9, pp. 103-104.

⁵⁴ Encontrándose este libro en imprenta llegan hasta nosotros dos interesantes trabajos sobre la comedia sentimental española del siglo XVIII, que, obviamente, no hemos podido tener en cuenta en los momentos de elaborar nuestro propio estudio, pero que no queremos dejar de mencionar, siquiera, en esta nota postrera, añadida en el momento de corregir pruebas. Se trata de los artículos de Emilio Palacios Fernández, "La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII", publicado en la *Revista de Literatura*, LV, 109, 1993, pp. 85-112; y "La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII", impreso en *Entre Siglos, Actas del Congreso Entre Siglos. Cultura y Literatura en España desde finales del siglo XVIII a principios del XIX. Bordighera, 3-6 abril de 1990*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 217-225. Igualmente, tras ser concluido nuestro trabajo, se publican los artículos de Joaquín José MARTINEZ, "Género y congéneres de la Comedia Sentimental", impreso en *Analecta Malacitana*, 1, 1991, pp. 103-128; y de John C. DOWLING, "Vida azarosa y drama llorón de Pablo de Olavide y Gaspar de Jovellanos: agonistas en la reforma del teatro español", incluido en *Pen and Perule: Spanish Literature of the Eighteenth Century*. Ed. Monroe Z. Hafter. *Michigan Romance Studies*, 12, 1992, pp. 1-24. En nuestra "Bibliografía selecta" también hemos tenido la oportunidad de incorporar los.

Bibliografía selecta

1. EDICIONES

- COMELLA, Luciano Francisco: *El abuelo, y la nieta*. Ed. Alva V. Ebersole. Valencia, Albatros-Hispanófila (Clásicos Albatros), 1992.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *El delincuente honrado*. Ed. Cándido Nocedal, en *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, I. Madrid, Rivadeneyra (BAE, XLVI), 1858, pp. 77-100.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *El delincuente honrado*, en *Teatro español del siglo XVIII. Antología*. Edición, estudio preliminar y bibliografía seleccionada por Jerry L. Johnson. Barcelona, Bruquera, 1972, pp. 733-820.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *El delincuente honrado*. Ed. José Luis Abeillán, en *Poesía. Teatro. Prosa*. Madrid, Taurus (Temas de España), 1979, pp. 57-118.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *El delincuente honrado*. Ed. José Miguel Caso González, en *Obras Completas*, I. Oviedo, Universidad de Oviedo, Centro de Estudios del Siglo XVIII (Colección de Autores Españoles del siglo XVIII), 1984, pp. 467-565.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *El delincuente honrado*. Ed. José Miguel Caso González, en *Escritos Literarios*. Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva serie), 1987, pp. 353-458.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *El delincuente honrado*. Ed. John H. R. Polt, en *Poesía. Teatro. Prosa literaria*. Madrid, Taurus (Clásicos Taurus), 1993, pp. 223-288.
- OLAVIDE, Pablo de: *Obras selectas*. Estudio preliminar, recopilación y bibliografía por Estuardo Núñez. Lima, Ediciones del Centenario. Banco de Crédito del Perú (Biblioteca Clásicos del Perú, 3), 1987.
- OLAVIDE, Pablo de: *El desertor* (Teatro). Ed. Trinidad Barrera y Piedad Bolaños. Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, 1987.
- TRIGUEROS, Cándido María: *El precipitado* (Comedia sentimental). Ed. Piedad Bolaños Donoso. Sevilla, Alfar, 1989.

2. ESTUDIOS

2.1. *Generales*

CALDERA, Ermanno: "Il teatro del Pathos e dell'orrore al principio dell'ottocento: fedeltà ai cannoni del classicismo e presentimenti romantici", en *EntreSiglos*, a cura di Ermanno Caldera y Rinaldo Froldi, n° 1. Roma, Bulzoni, 1991, pp. 57-74.

CAÑAS MURILLO, Jesús: "Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, 1990, Cáceres, UEx., 1991, pp. 53-63.

CARNERO, Guillermo: "Una nueva fórmula dramática: la Comedia Sentimental", en *La cara oscura del Siglo de las Luces*. Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1983, pp. 39-64.

COOK, John A.: "Sentimental comedy", en *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, Publishers, 1974, reprint, pp. 414-427.

GARCÍA GARROSA, M^a Jesús: "La recepción del teatro sentimental francés en España", en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 299-305.

GARCÍA GARROSA, M^a Jesús: *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*. Salamanca, Secretariado de Publicaciones Universidad de Valladolid-Caja Salamanca, 1990.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

LAFARGA, Francisco: "Acerca de traducciones españolas de dramas franceses", en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Bolonia 15-18 de octubre de 1985. Abano Terme, Piovani Editore, 1988, pp. 227-237.

LAFARGA, Francisco: "El teatro ilustrado en España entre tradición y modernidad", en *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung. Internationales Kolloquium and der Universität Duisburg vom 8-11. Oktober 1986*. Ed. Siegfried Jüttner. Frankfurt / Main, Peter Lang (Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache, Band 2), 1991, pp. 143-156.

MARTÍNEZ, Joaquín José: "Género y congéneres de la Comedia Sentimental", en *Analecta Malacitana*, 1, 1991, pp. 103-128.

- MCCLELLAND, I. L.: "Approach to Low Tragedy", "Theme Shifts", "Drama of Domestic Thesis", en *Spanish Drama of Pathos. 1750-1808*. Liverpool, Liverpool University Press, 1970, 2 vols. Vol II, *Low Tragedy*, pp. 397-425, 426-470, y 471-507.
- MCCLELLAND, I. L.: "Forerunners of Nineteenth-Century Drama: The Sentimental Drama", en *The Origins of the Romantic Movement in Spain. A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason*. Liverpool, Liverpool University Press, 1975, 2ª ed., pp. 220-241.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio: "La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII", en *Revista de Literatura*, LV, 109, 1993, pp. 85-112.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio: "La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII", en *Entre Siglos*, Actas del Congreso *Entre Siglos*. Cultura y Literatura en España desde finales del siglo XVIII a principios del XIX. Bordighera, 3-6 abril de 1990. Roma, Bulzoni, 1993, pp. 217-225.
- PATAKY KOSOVE, Joan Lynne: *The "Comedia lacrimosa" and Spanish Romantic drama. 1773-1865*. Londres, Tamesis books, 1978.
- REAL RAMOS, César: "De los 'desarreglados monstruos' a la estética del fracaso (Prehistoria del drama romántico)", en *Anales de Literatura Española*, 2, Alicante, Universidad de Alicante, 1983, pp. 419-445.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: "Destouches en España (1700-1835)", en *Cuadernos de traducción e interpretación*, 8-9, 1987, pp. 257-265.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: "Traducción / creación en la comedia sentimental dieciochesca", en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 229-237.
- SEBOLD, Russell P.: "El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español", en *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona, Crítica, 1983, pp. 109-136.

2.2. Autores

2.2.1. Los inicios

- AGUILAR PIÑAL, Francisco: "Jovellanos (Gaspar Melchor de)", en *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII*, IV, G-K. Madrid, CSIC, 1986, pp. 682-736.

- AGUILAR PIÑAL, Francisco: "Olavide y Jáuregui (Pablo de)", en *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII*, VI, N-Q. Madrid, CSIC, 1991. pp. 115-137.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*. Madrid, CSIC, 1987.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco: "El fracaso de *Los Menestrales*", en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Bolonia 15-18 de octubre de 1985. Abano Terme, Piovan Editore, 1988, pp. 31-44.
- BARRERA, Trinidad y BOLAÑOS, Piedad: "La labor teatral en Sevilla del peruano Pablo de Olavide", en *Andalucía y América en el siglo XVIII*, II. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1985, pp. 23-56.
- BEVERLY, John: "The Dramatic Logic of *El delincuente honrado*", en *Revista Hispánica Moderna*, 37, 1972-1973, pp. 151-161.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel: "El drama sentimental: *El delincuente honrado*", en Gaspar Melchor de Jovellanos, *Escritos Literarios*. Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos. Nueva serie), 1987, pp. 74-109. Antes publicado, con el título de "*El delincuente honrado*, drama sentimental", en *Archivum*, XIV, 1964, pp. 103-133.
- DEFOURNEAX, Marcelin: *Pablo de Olavide, el afrancesado*. Traducción de Manuel Martínez Camaró. México, Renacimiento, 1965.
- DOWLING, John C.: "La sincronía de *El delincuente honrado* de Jovellanos y las *Noches lúgubres* de Cadalso", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1984, pp. 218-223.
- DOWLING, John C.: "Vida azarosa y drama llorón de Pablo de Olavide y Gaspar de Jovellanos: agonistas en la reforma del teatro español", en *Pen and Puke: Spanish Literature of the Eighteenth Century*. Ed. Monroe Z. Hafter, *Michigan Romance Studies*, 12, 1992, pp. 1-24.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús: "Diderot y Trigueros: Sobre las posibles fuentes de *El precipitado*", en *Revista de Literatura*, LIV, 107, 1992, pp. 183-202.
- MENARINI, P.: "Tre contemporanei e il duello: Jovellanos, Iriarte, Montengón", en *Spicilegio Moderno*, 2, 1973, pp. 53-79.
- MENARINI, P.: "Una commedia politica dell' Illuminismo: *El delincuente honrado* de Jovellanos", en Fabbri, Garelli y Menarini, *Finalità ideologiche e problematica letteraria in Salazar, Iriarte, Jovellanos*. Pisa, 1974, pp. 93-168.
- PERDICES BLAS, Luis: *Pablo de Olavide (1725-1803). El Ilustrado*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

- SARRAILH, Jean: "A propos du *Delincuenta honrado* de Jovellanos", en *Mélanges d'Études portugaises offerts a M. George le Gentil*, 1949, pp. 337-351.
- SEBOLD, Russell P.: "Jovellanos, dramaturgo romántico", en *Anales de Literatura Española*, 4, Alicante, Universidad de Alicante, 1985, pp. 415-437.

2.2.2. La popularización

- AGUILAR PIÑAL, Francisco: "Comella (Luciano Francisco)", en *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII*, II, C-CH. Madrid, CSIC, 1983, pp. 460-513.
- EBERSOLE, Alva V.: *La obra teatral de Luciano Francisco Comella (1789-1806)*. Valencia, Albatros-Hispanófila, 1985.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús: "La Versión Española de *La Brouette du vinaigrier* (L. S. Mercier, 1775): *El trapero de Madrid* (Valladares de Sotomayor, 1784)", en *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 327-330.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús: "El comerciante inglés y El fabricante de paños: de la traducción a la adaptación", en *Anales de Literatura Española*, 7, 1991, pp. 85-97.

2.2.3. Los epígonos

- CALDERA, Ermanno: "Da *Menschenhass und Reue* a *Misanthropía y arrepentimiento*: storia di una traduzione", en *Studi Ispanici*, 1980, pp. 187-209.
- CARNERO, Guillermo: "Boutet de Monvel, La Harpe y Carnerero", en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona, PPU, 1989, pp. 271-279.
- DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso: "Autores dramáticos de otros siglos. Dionisio Solís", en *Boletín de la Real Academia Española*, XCIV, 1929, pp. 440-448.
- GIES, David T.: "Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís (1774-1834)", en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII, 1, enero 1991, *The Eighteenth Century in Spain*. Essays in Honour of I. L. McClelland, edited, with an introduction, by Ann L. Mackenzie, pp. 197-210.
- STOUDEMIRE, Sterling A.: "Dionisio Solís's «refundiciones» of Plays (1800-1834)", en *Hispanic Review*, VIII, 1940, pp. 305-310.

Índice

INTRODUCCIÓN	11
I. EUROPA Y ESPAÑA EN LOS ORÍGENES DE LA COMEDIA SENTIMENTAL	13
1. La comedia sentimental en los géneros neoclásicos	15
2. El problema de los orígenes	17
2.1. Contexto sociocultural	17
2.2. Los orígenes europeos. La comedia sentimental en Francia e Inglaterra	19
2.3. La introducción en España. Luzán y Jovellanos	31
II. LA COMEDIA SENTIMENTAL ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII	41
3. Sobre la poética de la comedia sentimental: los constituyentes básicos	43
4. Trayectoria y evolución del género	61
5. Los autores y sus textos	65
6. ¿Género romántico o enlace con el romanticismo?	66
BIBLIOGRAFÍA SELECTA	71
1. Ediciones	73
2. Estudios	74
2.1. Generales	74
2.2. Autores	75
2.2.1. Los inicios	75
2.2.2. La popularización	76
2.2.3. Los epígonos	77

Esta primera edición de *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, número catorce de la colección Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, de la Universidad de Extremadura, que consta de 500 ejemplares, se acabó de imprimir en los Talleres de Gráficas Varona, Rúa Mayor, 44, de Salamanca, el día 18 de abril de 1994

TRABAJOS DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

VOLÚMENES PUBLICADOS

1. Antonio Rodríguez Moñino: EL CRITICÓN. PAPEL VOLANTE DE LETRAS Y LIBROS.
2. Juan Manuel Rozas: TRES SECRETOS (A VOCES) DE LA LITERATURA DEL 27.
3. Julio Neira: JORGE GUILLÉN: LA EDICIÓN DE “TRÉBOLES” (Y OTRAS PUBLICACIONES SANTANDERINAS).
4. Juan Manuel Rozas: LOS PERIODOS DE LA BIBLIOGRAFÍA LITERARIA ESPAÑOLA EJEMPLIFICADOS CON LOS BIBLIÓGRAFOS EXTREMEÑOS.
5. Gregorio Torres Nebrera: LA OBRA LITERARIA DE MARÍA TERESA LEÓN (AUTOBIOGRAFÍA, BIOGRAFÍA, NOVELAS).
6. José Luis Bernal: LA BIOGRAFÍA ULTRAÍSTA DE GERARDO DIEGO.
7. Jesús Cañas Murillo: BLAS NASARRE. *DISERTACIÓN O PRÓLOGO SOBRE LAS COMEDIAS DE ESPAÑA.*
8. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes: MOROS Y TURCOS EN LA NARRATIVA ÁUREA (EL TEMA DEL CAUTIVERIO).
9. María de los Ángeles Pérez Álvarez (Traducción): MIJA'IL NU'AYMA. *LA VOZ DEL MUNDO.*
10. Antonio Salvador Plans: LA “FABLA ANTIGUA” EN LOS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO
11. Carmen Galán Rodríguez: APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL ESTUDIO DE LAS ORACIONES FINALES EN ESPAÑOL.
12. Isabel Román: LA *INVENTIO* EN LA ESCRITURA EXPERIMENTAL. DEL BARROCO A LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.
13. María Isabel López Martínez: ALEIXANDRE: ECOS Y AFINIDADES.
14. Jesús Cañas Murillo: LA COMEDIA SENTIMENTAL, GÉNERO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII.

