

LA RECEPCIÓN DEL TEATRO SENTIMENTAL FRANCÉS EN ESPAÑA

MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA

El género sentimental es un género híbrido, a medio camino entre la tragedia y la comedia, que nació en Francia —aunque con antecedentes ingleses— cuando los géneros clásicos dejaron de tener validez para la sociedad en transformación del siglo XVIII. El teatro sentimental tuvo en Francia dos etapas representadas por dos fórmulas dramáticas diferenciadas: la *comédie larmoyante* y el *drame bourgeois*. El creador de la primera, según todos los criterios, fue Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée,¹ y el de la segunda Diderot. La diferencia entre ambas es principalmente formal; la *comédie larmoyante* se escribe mayoritariamente en verso y el *drame bourgeois* prefiere la prosa. Éste, además, apareció acompañado de una teoría estética² y prestó atención especial a la ideología y la moral burguesas.

No entraremos en detalles sobre la posible herencia del *genre sérieux* respecto de su predecesora, la *comédie larmoyante*, ni sobre el papel de ambos en la renovación dramática del siglo XVIII, porque no es ése el objetivo de estas páginas.³ Queremos únicamente destacar que el teatro sentimental se presenta como una alternativa a los géneros clásicos en un período de cambios estéticos y sociales, y que es un medio de difusión de la ideología ilustrada que da entrada en el teatro a una clase hasta ahora marginada estéticamente: la burguesía.

Esta fórmula teatral, desarrollada en Francia desde los años trein-

1. Gustave Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*, París, 1903 (Edición facsímil en Ginebra, Slatkine Reprints, 1970).

2. El *genre sérieux* fue definido por Diderot en *Entretiens sur le «Fils naturel»* (1757) y *Discours de la Poésie Dramatique* (1758). Más tarde aparecieron el *Essai sur le Genre Dramatique Sérieux* (1767), de Beaumarchais, y *Du Théâtre, ou Novel Essai sur l'Art Dramatique* (1773), de Mercier.

3. Remitimos a los trabajos, ya clásicos, de Lanson, cit., y Félix Gaiffe, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, París, Armand Colin, 1971.

ta del siglo XVIII llega a España en la segunda mitad del siglo. ¿Por qué se introduce en nuestro país un género extranjero?

La razón es semejante a la que provocó su aparición en Francia. Los géneros dramáticos del XVIII, que habían sido creados por y para el hombre de aquel siglo, no eran adecuados para el *honnête homme* del siglo XVIII. Pero además, en España, los teorizadores del Neoclasicismo se impusieron la tarea de renovar la escena española, en la que los grandes éxitos seguían siendo las piezas de los genios del barroco —Calderón, principalmente— y las de sus imitadores en el XVIII. Hacía falta un teatro acorde con los tiempos, un teatro que fuera didáctico y, sobre todo, que se ajustara a las normas clásicas de la dramática. Ese tipo de teatro existía ya en Francia; no había más que introducirlo en España, imitarlo y adaptarlo a la mentalidad y los gustos del público español.

La primera traducción de una pieza sentimental francesa se realizó en 1751. Luzán había pasado varios años en París desempeñando tareas diplomáticas y conoció directamente las últimas tendencias del teatro galo. Fruto de esta estancia fueron las *Memorias literarias de París* y *La razón contra la moda*, traducción de *Le Préjugé à la mode*, de Nivelles de la Chaussée, única obra de este autor que fue trasladada al español.

La traducción de Luzán fue poco conocida y no dejó de ser un hecho aislado. Sólo fue leída y representada en teatros de salón⁴ y no puede, pues, ser considerada como el verdadero inicio, al menos sistemático, de las traducciones en español de obras sentimentales francesas.

El teatro sentimental francés entró de manera «oficial» en España a partir de 1768. En esa fecha se inició una política de reformas que afectó a todo el teatro español y que tiene una relación directa con nuestro género. El conde de Aranda, promotor de estas reformas, decidió la construcción de unos teatros —los Teatros de los Reales Sitios— destinados a recoger representaciones, ante un público selecto, de las mejores obras dramáticas extranjeras del momento. Para ello, un equipo de hombres de letras —Clavijo y Fajardo, Olavide, Iriarte, Jovellanos— se consagró a la traducción de tragedias y comedias francesas e italianas. Entre las obras traducidas se encuentran algunas de los precursores de la *comédie larmoyante* (*Destouches*, Gresset) y *L'Écossaise*, de Voltaire, traducida por Tomás de Iriarte.⁵

También contribuyó de manera decisiva a la renovación del teatro y a la introducción en España del teatro sentimental francés don

4. Salvo error, sólo existe constancia de una representación pública de esta traducción; fue en Barcelona en 1775. Véase Alfonso Par, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII» *B.R.A.E.* XVI (1929), página 338.

5. Véase Emilio Cotalero y Mori, *Iriarte y su época*, Madrid, 1897, pp. 68-69.

Pablo de Olavide, quien desde septiembre de 1767 ocupó en Sevilla el cargo de asistente y subdelegado de Comedias. En el teatro de su salón sevillano se representaban comedias que los contertulios escribían o traducían, como *El desertor*, de Mercier, traducida por el propio Olavide, y *Eugenia*, de Beaumarchais, en la versión de Luis Reynaud, traducciones que no siempre fueron impresas o lo fueron algún tiempo después.

Paralelamente, Olavide dio un nuevo impulso a la difusión del teatro sentimental con la creación en Sevilla de la primera escuela de actores de España. Las dos primeras obras que los actores ensayaron, con vistas a una representación ante la corte en los Teatros de los Reales Sitios, fueron precisamente dos traducciones de obras sentimentales francesas: *Eugenia* y *La Escocesa*.⁶

También en Sevilla se produjo un acontecimiento que marca un momento clave en el proceso de recepción del teatro sentimental francés en España: el famoso concurso en la tertulia de Olavide del que surgiría la primera comedia sentimental española. El género había sido introducido ya, había sido analizado, se había discutido sobre él en las tertulias, con la defensa entusiasta de unos y la crítica de otros. Era el momento de imitarlo, y se organizó un concurso literario ganado por Jovellanos con *El delincuente honrado*, obra pionera y punto de partida de un proceso paralelo al de las traducciones en el desarrollo del teatro sentimental en España: el de las creaciones originales.

A partir de 1773, las obras españolas comparten, pues, el favor del público junto con las traducciones francesas, que siguen realizándose en número creciente. Se inicia así otra etapa en la historia del teatro sentimental francés en España, un segundo período de traducciones, bastante diferente del primero, que comprende los últimos veinte años del siglo. Las traducciones reseñadas hasta ahora habían sido obra del equipo ilustrado, de hombres de una elevada formación literaria y buenos conocedores de las literaturas extranjeras. Querían renovar el teatro español y liberarlo de los que consideraban el lastre de la tradición barroca, y buscaron un modelo dramático que, en lo esencial, respondía a su idea de lo que debía ser el teatro: un medio de educar conforme a las leyes clásicas de la dramática. Su labor de iniciadores terminó a finales de los años setenta. Para entonces, el género sentimental había salido del círculo reducido en el que se desarrolló durante unos años y había empezado a cosechar sus primeros triunfos en los teatros públicos de Madrid y otras ciudades españolas.

Fue entonces cuando otros dramaturgos, sin el renombre y las cualidades literarias de Jovellanos o Iriarte, pero que ya eran cono-

6. Véase Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad, 1974, pp. 91-105.

cidos del gran público por su abundante producción en el terreno de la comedia, se iniciaron en el camino de la comedia sentimental. Escriben obras originales, pero realizan al mismo tiempo traducciones de piezas francesas. El traductor más representativo de este período es, sin duda, Antonio Valladares de Sotomayor, autor de las versiones españolas de *Cénie*, *Le Fabricant de Londres*, *La Brouette du vinaigrier* y *Le Cri de la nature*.

A partir de 1799 se inicia una tercera etapa en las traducciones del teatro francés. En noviembre de ese año quedó constituida la Junta de Reforma de Teatros, una de cuyas primeras medidas fue la prohibición de más de seiscientas obras,⁷ cifra exorbitante que dejó a los actores sin buena parte de su repertorio clásico. La Junta impuso en el nuevo repertorio títulos venidos de Francia e incentivó las traducciones. Precisamente en esos años hacía furor en Europa un especialista del género lacrimógeno, el alemán Kotzebue, que dio nuevos impulsos a un teatro que había perdido ya mucho de su contenido ideológico y que, convertido en una sucesión vertiginosa de escenas patéticas sin más objeto que provocar el llanto, caminaba hacia su irremediable decadencia. Sus obras *Misanropía y arrepentimiento* y *La reconciliación, o los dos hermanos*, dos de los hitos del teatro sentimental en España, fueron traducidas en 1800, a través de sendas versiones francesas, como lo fue también *El amor y la intriga*, de Schiller. Fruto de esta nueva oleada de traducciones son igualmente *El Abate de l'Epée* y *Cecilia y Dorsán*, que, junto con las tres anteriores, fueron las traducciones de piezas sentimentales más veces representadas en los teatros españoles.

Las traducciones continuaron durante algunos años, pero las obras traducidas, como las originales españolas, iban alejándose cada vez más del modelo creado por Nivelles de la Chaussée y redefinido por Diderot. A las comedias sentimentales del siglo XIX se les añadieron elementos que las desfiguraron cada vez más; por otro lado, el drama romántico que estaba en puertas, daría nuevos cauces a una sensibilidad que ya no era la del *honnête homme* del siglo XVIII. La historia del teatro sentimental había acabado, y con ella las traducciones.

Vistas las diferentes etapas de la recepción en España del teatro sentimental francés, convendría precisar qué o a quién se traduce. Considerando como *comédies larmoyantes* las obras escritas desde la creación del género por Nivelles de la Chaussée hasta la aparición de la teoría estética de Diderot definiendo el *genre sérieux* (1757-1758), y como *drame bourgeois* las obras posteriores a esas fechas, la conclusión es clara: todas las obras traducidas son *dramas*, a excepción de *La razón contra la moda* (*Le Préjugé à la mode*, 1735) y

7. Véase Emilio Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902, p. 85.

El marido de su hija (Cénie, 1750). Pero creemos que esta división es innecesaria. Los autores españoles traducen *comedias sentimentales francesas*, sin una noción clara de que esa fórmula dramática conoció en Francia dos etapas diferentes.

El autor francés más traducido fue L. S. Mercier, de quien se conocieron en nuestro país *Le Déserteur*, *La Brouette du vinaigrier*, *L'Indigent* y *Jenneval*, esta última en versión no impresa. Le siguen en interés Beaumarchais, del que se tradujeron *Eugénie*, *Les Deux amis, ou le Négociant de Lyon*, y *La Mère coupable* (manuscrita), y Diderot; sus dos dramas fueron conocidos en España: *Le Fils naturel* mediante una versión que, salvo error, no fue nunca representada, y *Le Père de famille*, que tuvo tres versiones.⁸

Explicar el proceso de recepción de un género extranjero implica no sólo determinar qué se tradujo, por quién y cuándo. Es necesario analizar, aunque sea someramente, el modo en que se realizan esas traducciones. Para ello, debemos remitirnos a los tres períodos de traducciones señalados en páginas anteriores. En la primera etapa, entre 1768 y finales de los años setenta, se realizan, en general, traducciones fieles al texto original; se respeta su estructura, el orden de sus escenas, la localización de la acción y el número y caracterización de los personajes, cuyos nombres, a lo sumo, aparecen ortográficamente españolizados, o, más raramente, sustituidos por nombres españoles. Se produce, sin embargo, un fenómeno que será característico de la mayoría de las traducciones españolas en todas las etapas: la supresión casi sistemática de las acotaciones e indicaciones escénicas, muy abundantes en los textos franceses, especialmente desde que Diderot recomendó el cuidado de estos aspectos. Los textos españoles resultan así bastante más pobres que los franceses, cuando no se prestan a confusiones o malas interpretaciones.

A partir de los años ochenta, coincidiendo con el relevo de los traductores, la traducción fiel va convirtiéndose en adaptación más libre del original, hasta el extremo de que parece más adecuado hablar ya ahora de adaptaciones que de traducciones. Tomemos como ejemplo a Valladares. Sus versiones conservan el esquema original del argumento inicial, y poco más. Valladares traduce en verso lo que en francés estaba en prosa, traslada la acción de París a Madrid, cambia el nombre de los personajes, introduce a otros que no se encontraban en el texto original, modifica los desenlaces, suprime unas escenas o añade otras, ingenia acciones secundarias que entorpecen y complican el desarrollo lineal de los acontecimientos, incluye, en fin, toda una serie de referencias a sucesos o costumbres de la Espa-

8. Cinco, según A. Coe, «Richardson in Spain» *Hispanic Review* III (1935), pp. 56-63. A las conocidas del marqués de Palacios, Juan de Estrada y Manuel Gómez Bustos añade, basándose fundamentalmente en Moratín, las de González Estéfani y Rodríguez de Ledesma.

ña del momento. El caso de Valladares, con ser el más significativo, no es un hecho aislado.

Lo que denotan todas estas modificaciones es el deseo de los traductores de estos años de acercar el texto a su público, de adaptarlo a sus gustos dramáticos, a su sociedad y a su tiempo. Las obras francesas se españolizan cuando pasan del público selecto y elitista de los teatros de salón o de los teatros de la corte que recibió las primeras traducciones, a los escenarios públicos de Madrid, Barcelona o Sevilla; cuando los traductores no son los partidarios de reformar el arte dramático borrando la huella del barroco sino autores educados en esa tradición y conocedores de un público que sigue aplaudiéndola.

En las versiones españolas desaparecen ciertas ideas transpirenaicas demasiado atrevidas, o se añaden sermones moralizantes que ningún sentido tienen en una obra escrita sin ellos. Censura obliga, es cierto. Pero en obras o temas no tan «peligrosos» también los planteamientos originales del autor han sido modificados. Un ejemplo: los matrimonios desiguales del texto francés son casi siempre eludidos en el texto español. Esto no implica un problema de traducción; significa que la realidad social francesa es distinta a la española en estos últimos años del siglo XVIII, y que el traductor no se limita a poner en español un texto que estaba en francés, sino que se siente obligado a modificarlo para que el espectador —y ésta es una de las premisas que definen el género sentimental— se sienta identificado con la situación escénica, único medio de extraer la lección moral pertinente.

En el último período de traducciones, a partir de 1800, los autores españoles se muestran menos proclives, en general, a la alteración del texto francés. Sigue transformándose en octosílabos la prosa del original, sigue prefiriéndose la división en tres actos a la más clásica francesa en cinco; pero se trata de modificaciones puramente formales que en casi nada afectan al contenido del texto primitivo. La razón es, tal vez, como ya hemos apuntado, que el teatro sentimental de estos años tenía poco contenido y mucho patetismo, patetismo de validez y comprensión universal y sin problemas de censura.

No quedaría completo el estudio de la recepción en España del teatro sentimental francés sin hacer alusión a la repercusión que estas obras tuvieron en los escenarios.

Cuando las obras traducidas llegaron a los grandes teatros tuvieron una favorable acogida, que se transformó en éxito desbordante a partir de 1800. Las piezas más representadas fueron *Eugenia*, *La Escocesa*, *El trapero de Madrid* y *El desertor*, en la primera etapa. Pero las cifras de representación de estas obras fueron triplicadas por *Misantrópia y arrepentimiento*, obra que alcanzó recaudaciones sólo comparables a las de las comedias de magia, y cuyo éxito queda más que demostrado en *El gusto del día*, parodia que don Andrés

Miñano publicó en 1802 (sólo dos años después del estreno de la obra de Kotzebue). Únicamente *La reconciliación* y *El Abate de l'Epée* hicieron sombra a las desdichas de la infeliz Eulalia, baronesa de Menó.

El éxito alcanzado por las traducciones quedará más patente si acudimos a los datos comparativos. Las versiones de las obras sentimentales francesas tuvieron un número parejo o mayor de representaciones que las obras españolas del género. Baste un ejemplo. Entre 1791 y 1819, *El delincuente honrado*, la obra original española de más éxito, se representó en Madrid en cuarenta ocasiones. *Misantrópia y arrepentimiento* se representó también cuarenta veces, y *El Abate de l'Epée* cuarenta y nueve, pero en un intervalo de tiempo más reducido.

Con estas cifras queda suficientemente confirmado que el público español recibió de manera entusiasta el teatro venido de Francia. No fue, sin embargo, actitud compartida por otros sectores. Los ataques llegaron desde todos los flancos. Los defensores acérrimos del teatro nacional criticaron lo que consideraban una invasión de lo peor de la literatura extranjera, que había impuesto la moda nefasta de llorar sin mesura, cuando lo sano y natural era reír en el teatro con la ridiculización de los vicios. No faltaron tampoco quienes, aun apoyando este teatro, hicieron suya la opinión de Moratín de que había llegado a España mediante traducciones que necesitaban traducción. Tampoco fueron muy bien vistas por ciertos actores y en ciertos momentos estas obras extranjeras que impedían su lucimiento en los tradicionales papeles del gracioso o del galán, aunque no es menos cierto que, en otras ocasiones, el éxito de estas obras traducidas se debió en gran medida a la excelente interpretación de Isidoro Máiquez o Rita Luna.

En definitiva, creemos que es posible afirmar que la recepción en España del teatro sentimental francés se cumplió plenamente: las obras traducidas fueron muchas y se representaron con gran éxito. Además —y este hecho es más importante— el modelo extranjero dio lugar a una producción nacional abundante, que fue más allá de la mera imitación y se convirtió en un subgénero totalmente integrado en el amplio y heterogéneo contexto de la comedia española del siglo XVIII.

Por otro lado —y más que hacer una afirmación quisiéramos presentar una sugerencia— el teatro sentimental venido de Francia fue la fórmula dramática que los espectadores españoles eligieron como alternativa ante otras fórmulas que la estética neoclásica quería imponerles y que nunca acabó de aceptar un público a quien, por encima de todo, gustaba el espectáculo.