

Yvonne Fuentes

El triángulo sentimental
en el drama del Dieciocho
(Inglaterra, Francia, España)

SUMARIO

INTRODUCCIÓN I

PRIMERA PARTE: TRASFONDO HISTÓRICO DE LA
COMEDIA SENTIMENTAL

CAPÍTULO I

*De la comedia de la Restauración a la comedia sentimental
inglesa (1660-1696): reflejos de una sociedad* 9

1.1. Cambios políticos y sociales que culminarían
en el cierre de los teatros 9

1.2. La Restauración y su teatro 13

1.3. La función moral del teatro y las consecuencias
de la polémica desatada por Jeremy Collier 19

1.4. La importancia de *The Tatler* y *The Spectator*
para los lectores 24

1.5. La comedia sentimental inglesa 29

1.6. Temas y rasgos de las comedias y tragedias
domésticas inglesas 33

1.7. El actor: transmisor de unas emociones 41

CAPÍTULO II

"Sentimental Comedy" y el "Genre Serieux" 43

2.1. La representación como vehículo
de un proyecto educador 43

2.1.1. Las figuras o personajes 45

2.1.2. El lenguaje 49

2.1.3. El ambiente y el espacio	51
2.2. La comedia lacrimógena y el drama serio francés	60
CAPÍTULO III	
<i>El proyecto ilustrado y su proyección social</i>	71
3.1. Cambios políticos, sociales y económicos de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII	71
3.1.1. El último tercio del siglo XVII	72
3.1.2. El padre Feijoo	76
3.1.3. El siglo XVIII	78
3.2. “Felicidad” como resultado de la “industria” y el “bienestar”	83
3.3. El hombre y la sociedad según Jovellanos: sus influencias inglesas	86
3.3.1. El <i>Hombre</i>	86
3.3.2. La pasión	87
3.3.3. Sobre el estudio de las lenguas modernas	90
3.3.4. Sobre las poéticas.	91
3.3.5. Sobre la instrucción	92
3.3.6. Sobre la economía política	94
3.3.7. Sobre la sensibilidad como amable virtud	96
CAPÍTULO IV	
<i>El Neoclasicismo español y el género sentimental</i>	99
4.1. Los preceptos neoclásicos de Luzán según su <i>Poética</i> y la introducción del sentimiento	99
4.2. La tertulia de Olavide en Sevilla y su repercusión en el drama y los dramaturgos sentimentales	104
4.3. Evolución de la tesis estética de Luzán y Arteaga, o de la razón al sentimiento	113
4.4. Elementos diferenciales entre los dramas sentimentales ingleses, franceses y españoles	129

SEGUNDA PARTE: LOS DRAMAS SENTIMENTALES Y SUS FUENTES LITERARIAS INGLESAS	141
CAPÍTULO V	
<i>La huella de George Lillo y Richard Steele en "El delincuente honrado"</i>	143
5.1. <i>The Conscious Lovers</i> y <i>El delincuente honrado</i>	148
5.2. La tragedia personal de Barnwell y Torcuato	163
CAPÍTULO VI	
<i>El apogeo y popularización del drama sentimental</i>	181
6.1. La enseñanza del inglés y el francés	186
6.2. El concepto de "original", "traducción" y "traductor"	194
6.3. <i>The London Merchant</i> y sus derivados	210
6.4. Lo "inglés" en algunas comedias	233
6.5. <i>The Gamester</i> y demás jugadores	242
6.5.1. <i>Beverlei, drame en cinq actes et en vers libre</i>	244
6.5.2. <i>El Beberley, el jugador inglés o Estragos que causa el juego</i>	250
6.5.3. <i>El bueno y el mal amigo</i>	254
6.5.4. <i>La buena casada</i>	256
6.6. Dos finales para un mismo engaño	258
CAPÍTULO VII	
<i>El efecto de las novelas "Pamela" y "Clarissa" en España</i>	267
7.1. Inglaterra y España como receptores y emisores de ideas y estética en los siglos XVII y XVIII	267
7.2. Notas sobre la situación de la novela	272
7.3. Apuntes sobre la vida y obra de Richardson	275
7.4. <i>Pamela</i> y las demás Pamelas	279
7.4.1. Su homónima francesa y española	282
7.4.2. Las Pamelas dramáticas	291

7.5. <i>Clarissa</i> y las <i>Lettres angloises</i>	297
7.5.1. La historia de Clara Harlowe en castellano	301
7.5.2. Née de la Rochelle	305
7.5.3. El “drame” se convierte en “drama”	306
7.5.4. La tragedia de Ana	309
7.5.5. <i>La Leandra</i> : novela epistolar, moral, sentimental a la manera richardsoniana	313
CONCLUSIONES	317
BIBLIOGRAFÍA	321
I. FUENTES	321
1.1. Dramas sentimentales españoles: originales y adaptaciones	321
1.2. Dramas sentimentales ingleses y franceses: originales y adaptaciones	322
1.3. Novelas sentimentales inglesas, francesas y españolas	323
1.4. Prensa y artículos del siglo XVIII	324
1.5. Otras obras consultadas del siglo XVIII	325
II. ESTUDIOS CRÍTICOS	328
2.1. Historia, educación, economía, política y sociedad española del siglo XVIII	328
2.2. Sociedad y literatura inglesa	330
2.3. Literatura francesa	333
2.4. Teatro español	333
2.5. Novela española	340
2.6. Otros estudios críticos: poesía, traducción y prosa	341

INTRODUCCIÓN

Este trabajo nació como reacción a una pregunta inicial, ¿a qué se debe el cierto vacío que rodea el estudio de las letras españolas del siglo dieciocho? Comprobamos, en un primer instante, que la creencia general de que la producción literaria española del Siglo de las Luces carece de originalidad y calidad, ha permitido que, a pesar de su nombre, continúe siendo éste un siglo oscuro para la mayoría.¹

Observamos a continuación que al hablar sobre el siglo XVIII palabras como *razón*, *luces*, *clasicismo*, *Ilustración* surgen casi como sinónimos del mismo, creando así la idea de que la centuria, y concretamente la Ilustración, basó su proyecto exclusivamente en la razón, siendo su manifestación literaria el Neoclasicismo.

Sin embargo, descubrimos que la realidad es otra. Veremos cómo a mediados y finales del siglo, dentro del ámbito ilustrado se llegó a la conjugación de la razón y la sensibilidad.

En efecto, la sensibilidad no sólo no desapareció, sino que llegaría a convertirse en una de las bases primordiales del nuevo hombre de bien. El crítico ilustrado, rechaza el ingenio sin freno, ni lógica, ni verosimilitud propio del siglo anterior, creyendo por lo tanto necesario volver al orden que establecieron los clásicos. No obstante, también comprende que el hombre es razón y sentimiento, y es en el equilibrio de ambos donde encuentra la perfección deseada.

En Inglaterra, en economistas de la talla de Smith, en filósofos como Locke, en dramaturgos como Steele, y en ensayistas como Addison, entre otros, comprobaremos que la sensibilidad aparece como complemento necesario de la razón. Se pretende una refor-

1 Sirva de testimonio el hecho de que en las universidades españolas y estadounidenses el número de cursos sobre el Siglo XVIII español sea mínimo, si no inexistente.

ma total en el campo de la economía, la política, la educación y, sin embargo, los cambios se conciben no sólo desde la perspectiva de la razón fría y abstracta, sino también desde la sensibilidad. Comprenden que la solidaridad necesaria para esas enormes reformas parte del sentimiento y simpatía afín y connatural a todos.

Nos encontramos ante una visión optimista del hombre y de la vida en la cual no hay barrera ni antagonismo entre razón y sentimiento. Es precisamente esa perspectiva positiva la que lleva a la pretensión de reforma, que a la vez implica una esperanza de algo mejor en el futuro, y no mera resignación. Al concebirse entonces un futuro prometedor, surge toda una dinámica dentro de la cual la literatura, y concretamente el drama, deja de ser un mero instrumento de deleite, para convertirse en vehículo de divulgación de ese proyecto de reforma.

Es en el contexto de estas intenciones de cambio y renovación donde surge la comedia sentimental. Podríamos afirmar que los dos supuestos polos, decimos supuestos polos pues veremos que no son tales, sino complementos, el sentimiento y la razón, se confunden para formar este nuevo género. La intención será didáctica, por lo tanto la apelación final será al cerebro/razón, pero el medio será la emoción. Pretendiendo influir sobre el hombre, resaltarán la virtud a través de dramas que tocan el corazón. El mensaje, como es de suponer, será generalmente optimista, pues al final el hombre de naturaleza buena rectificará su mal proceder y obtendrá el perdón. Incluso en las tragedias, a pesar de que se aplique la justicia poética, habrá lugar para el arrepentimiento.

Aunque más adelante se especifique la cronología del fenómeno sentimental en Inglaterra, Francia y España, podemos adelantar que aparece como tal por primera vez en Inglaterra en 1696 con la comedia *Love's Last Shift; or, The Fool in Fashion* de Colley Cibber.² En ella se representa la historia de un marido díscolo, una esposa virtuosa y abnegada, y un arrepentimiento final. Nos interesa recordar las últimas palabras con las que termina la comedia.

2 No podemos estudiar el teatro inglés sin que aparezca la figura de Colley Cibber, dramaturgo, actor y empresario de gran éxito. Tenía 24 años cuando se representó por vez primera su comedia *Love's Last Shift* en el teatro de Drury Lane en enero de 1696.

And sure the nearest to the joys above,
Is the chaste rapture of a virtuous love.

Una primera conclusión sería que estamos ante una visión cristiana de la vida con sus castigos, remordimientos y perdones, pero veremos que más que una moral religiosa es una moral social basada en la ética. La razón dictará el proceder correcto a seguir y la emoción les devolverá a ese camino del que en ocasiones se han apartado.

El género sentimental ejemplifica lo que para muchos es la contradicción del siglo. En realidad es una conjunción que los dramaturgos y ensayistas lograron al comprender que las dos esencias del hombre, la razón y el sentimiento, no suponían una incompatibilidad, sino más bien un equilibrio saludable y deseable.

El género sentimental nacería, como dijimos, en Inglaterra, pasando después a Alemania, Francia, y posteriormente a España. Si desde un punto de vista cronológico podemos admitir que la divulgación de gran número de las obras se realizó a través de sus adaptaciones o traducciones francesas, nuestra tesis es que existió también una influencia inglesa directa en bastantes dramaturgos españoles. De hecho, llama la atención que encontremos abundante bibliografía sobre las influencias de los dramas sentimentales franceses en las obras españolas, información de la cual se podría deducir que la mayoría de las comedias traducidas o adaptadas lo fueron del francés.³ Si los estudios se han interesado sobre todo por las raíces francesas, no ocurre lo mismo con las inglesas, a pesar de que los temas, los nombres y los espacios teatrales llaman inevitablemente a estos orígenes. Nuestra investigación nos lleva a afirmar que hubo una enorme influencia inglesa, que llegó a la literatura española sin la intermediación ineludible de la dramaturgia francesa.

Debemos precisar que en ocasiones las obras fueran traducidas desde su original versión inglesa al francés y de ahí al castellano.

3 La bibliografía sobre las raíces francesas se encontrará a lo largo de todo este trabajo, pero específicamente en: Capítulo IV, *El Neoclasicismo español y el género sentimental*; Capítulo VI, *El apogeo y popularización del drama sentimental*; y el Capítulo VII, *El efecto de las novelas "Pamela" y "Clarissa" en España*.

No obstante, sabemos que a pesar de ello en ocasiones el dramaturgo español conocía la versión inglesa tomando de ésta y no la otra parte de su influjo. Hemos encontrado el caso de una obra española que debe una gran parte de su tesis, estructura e incluso expresiones lingüísticas a varias obras inglesas.

El método que hemos seguido para nuestra investigación ha sido estudiar en primer lugar los nueve dramas sentimentales ingleses de mayor relevancia y repercusión dramática europea, además de las dos novelas richardsonianas que contribuyeron a la expansión de la moda sentimental: *Pamela* y *Clarissa Harlowe*. A continuación hemos seguido el “rastros” de estas obras en once dramas y novelas francesas, y posteriormente en dieciséis dramas españoles que fueron traducciones de las originales, y adaptaciones libres, haciendo un análisis comparativo entre el original inglés, la traducción o traducciones francesas, y finalmente la versión castellana. Los siguientes dos puntos conforman la base de la evolución literaria de las obras:

1. El nacimiento del género sentimental en Inglaterra, su adaptación en Francia, y la recepción en España.
2. El seguimiento y análisis de las obras inglesas, francesas y españolas, mostrando y resaltando las similitudes y paralelismos entre las primeras y las últimas.

Sin embargo, como el drama sentimental nace dentro del ámbito ilustrado en el que se concibe la literatura como utilidad, y ésta constituye parte de un proyecto de reforma global que abarcaría la sociedad en todo su conjunto, no podíamos limitarnos solamente a la creación literaria, sino que debíamos indagar en los aspectos socioeconómicos y políticos de esa sociedad.

Como consecuencia de la fuerte relación género/sociedad en este caso en particular, nos encontramos en la obligación de empezar con un estudio histórico, político y social de la Inglaterra de finales del siglo XVII y principios del XVIII que nos explique las circunstancias que hicieron propicio ese momento para el nacimiento de la comedia sentimental. A partir de ahí seguimos el género hasta el “drama serio” de Diderot, y su posterior introducción en España.

Una vez establecida esa parte histórica, nos dedicamos a estudiar el entorno e inquietudes de personalidades como Jovellanos y otros ilustrados, quienes gozarían de una gran relevancia en la sociedad española del siglo XVIII al ser ellos los propulsores de las reformas sociales y literarias. Ello nos lleva al descubrimiento de que en temas económicos, filosóficos, morales, políticos, y en general en todas las áreas relacionadas con el hombre y la sociedad, esas figuras españolas comparten la intención, proyecto y capacidad de reforma y muestran una enorme afinidad y deuda con Smith, Locke, Addison, Pope, o Shaftesbury. Vemos pues, que sus lecturas, fuentes y citas no sólo no excluyen a ensayistas y pensadores ingleses, sino que además, en bastantes ocasiones, su influencia es total.

Si esto resulta cierto en temas extraliterarios, ¿por qué dudar de que se produzca la misma relación en el campo de la estética y creación literaria? En efecto, sería así: Jovellanos traduce a Milton, lee y admira a Addison y Steele; Valladares conoce perfectamente las obras de Richardson, Defoe y Fielding. En *Las víctimas del amor: Ana y Sindbam* (1788) de Zavala y Zamora leemos que:

El presente drama, ya sea cómico en todas sus partes, ó ya trágico, como quieren algunos, por hallar en él una catástrofe lastimosa, es pensamiento de una Novela Inglesa, nada desfigurada por la parte episódica de la composición.⁴

La novela a la que alude es *Clarissa*, aunque también existen rasgos de *Pamela* de Richardson, obra que no fue traducida al castellano hasta 1794.

Una vez probada la existencia de un conocimiento y relación entre los dramaturgos españoles y los dramaturgos y pensadores ingleses, pasamos al análisis detallado de cada obra. De ellas hemos destacado minuciosamente los “aspectos ingleses”. Convie-

4 Gaspar Zavala y Zamora, *Las víctimas del amor, Ana y Sindbam*, Madrid, Imprenta de Manuel González, 1797, p. 36. La obra se desarrolla en Londres y cercanías, según acotación del autor en su primera escena. En la citada advertencia al lector que sigue al drama, Zavala y Zamora afirma su deuda con una “Novela Inglesa”, novela que nosotros creemos se refiere a *Clarissa*.

ne explicar que estos aspectos o huellas se manifestarán en diferentes grados y formas. En ocasiones veremos que las obras españolas son prácticamente traducciones exactas de la versión original, en otras, observamos que aun incorporando grandes rasgos propios del autor español, la comedia guarda una fuerte semejanza con su modelo inglés. Y finalmente encontraremos obras en las que el autor ha tomado prestadas las circunstancias o personajes de una obra inglesa para crear su propia comedia.

Con este trabajo histórico y analítico pretendemos mostrar que los dramaturgos españoles de comedias sentimentales, aun debiendo su primer conocimiento del género a Francia, son receptivos a las ideas, personajes y circunstancias de sus colegas ingleses, incorporándolas y haciéndolas suyas en sus obras. Beben de las fuentes originales y su conocimiento del género no está siempre mediatizado por la influencia francesa, llegando ésta a ser en ocasiones inexistente. Encontramos, y creemos haber probado, que además de la enorme influencia que ejerció Inglaterra en el ámbito filosófico, social y económica, aquélla se manifestó de igual manera en la literatura, y en especial en el género sentimental.