# *EL AMOR CONYUGAL O LA AMELIA* (1794), DE L.F. COMELLA, Y OTRAS ADAPTACIONES DRAMÁTICAS ESPAÑOLAS DESCONOCIDAS DE NOVELAS DE F.-T. BACULARD D´ARNAUD

## PRELIMINARES

El 7 de julio de 1794, el *Diario de Madrid* inserta en sus páginas el programa de ese día en el teatro del Príncipe:

> En el Coliseo de la calle del Príncipe por la Compañía del Sr. Eusebio Rivera, se representa una pieza trágica adornada de una agradable música que acompaña a espresar con la acción de los Actores las situaciones de ella por medio de dicha música análoga. Se divide en tres actos; su título es el Amor conyugal; la executan la Sra. Gabriela Laporta, el Sr. Manuel García, el Sr. Feliz de Cubas, y el Sr. Rafael Ramos; después se cantará una tonadilla [...], y concluirá con una pieza en un acto de carácter jocoso, por fin de fiesta, todo nuevo; a las 8.[1]

El anuncio vuelve a publicarse los tres días siguientes, y, por datos aparecidos con fecha 9 a 12 del mismo mes, sabemos que la recaudación fue de 4919, 3776, 2474 y 1693 reales res-

[1] La pieza en un acto fue el fin de fiesta *Las falsas apariencias*, de Luis Moncín. Ver **Andioc, René-Coulon, Mireille**. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 442 y 587. En los textos impresos que cite, tanto españoles como franceses, modernizaré la acentuación y la puntuación, pero mantendré la grafía original.

pectivamente. Una taquilla discreta para esta pieza con música que, al parecer, sólo tuvo estas cuatro representaciones.[2]

El anuncio del *Diario de Madrid* no menciona el nombre del autor. Sí lo hace, en cambio, la reseña aparecida en noviembre de ese mismo año 1794 en el *Memorial Literario*: "*El Amor conyugal o la Amelia*. Drama trágico dividido en tres actos, por D. Luciano Francisco Comella".[3] Aunque en el único manuscrito de la obra no consta nombre de autor, la autoría de Comella queda confirmada por el recibo firmado el 7 de julio de 1794, día del estreno.[4]

No debía de conocer Carlos Cambronero[5] estos datos, porque no cita *El amor conyugal o la Amelia* entre las obras de Comella, sin duda por carecer de nombre de autor el texto conservado. Sí lo hace, en cambio, José Subirá, aunque sin más comentario que la fecha de composición y su carácter de pieza de música: "En este mismo año 1794 produce Comella dos melólogos: *La Andrómaca o la triste viuda de Héctor*, y *El amor conyugal o la Amelia*, este último con música de Laserna, que desempeñaba un papel decisivo sin asociar el canto a la orquesta, como nos dice el *Memorial Literario*".[6]

---

2 **Andioc y Coulon**, *ob. cit.*, no recogen más representaciones en Madrid. Los días 21 a 23 de agosto de 1784 se representa en Barcelona una obra titulada *El amor conyugal*. Ver **Par, Alfonso**. *Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII // BRAE* XVI (1929) 499, pero, por las fechas, no puede tratarse del drama de Comella, dado que, como veremos, consta que el autor entregó su pieza a la compañía de Ribera en Madrid en 1794. La *Cartellera del Teatre de Barcelona (1790-1799)* de **Josep Maria Sala Valldaura** (Barcelona : Curial Edicions Catalanes-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999) no recoge representación alguna de esta obra.

3 *Memorial Literario*, Noviembre 1794, p. 214-220.

4 Ver **Aguilar Piñal, Francisco**. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, tomo II. Madrid : CSIC, 1983, p. 463.

5 **Cambronero, Carlos**. *Comella // Revista Contemporánea* 102 (1896) 567-572; 103 (1896) 41-58, 187-199, 308-319, 380-390, 479-491, 637-644; 104 (1896) 49-60, 206-211, 288-296, 398-405, 497-509.

6 **Subirá Puig, José**. *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella*. Madrid : 1953, p. 31.

Poca —por no decir nula— atención más ha recibido esta obra poco conocida de Comella, por lo que evitaré el repaso pormenorizado, pero de resultados infructuosos, por la bibliografía sobre el comediógrafo catalán. Hay, sin embargo, un estudio que quiero mencionar, porque de algún modo puede servir de punto de arranque para el análisis que ofreceré en las páginas siguientes sobre *El amor conyugal*.

En su *Spanish Drama of Pathos*, Ivy McClelland se refiere a la influencia de la narrativa inglesa en el desarrollo del teatro sentimental en España, y dedica algunas páginas a las adaptaciones dramáticas de novelas de Richardson, Fielding, y otros autores británicos. Una de las muchas piezas españolas que siguen la estela de la inefable Pamela Andrews al recoger el modelo de heroína virtuosa propuesto por Richardson es precisamente *El amor conyugal o la Amelia*, que McClelland considera una adaptación de *Amelia* (1751), de Henry Fielding: "*Amelia* was adopted, apparently by Comella, and probably through a French intermediary, in *El amor conyugal o La Amelia*, a play of excessive sensibility and nearer in this respect to *Pamela* or *Clarissa* than to *Amelia*".[7]

McClelland añade algunas líneas más a esta afirmación: una cita del texto de Comella, con el fin de ilustrar el tono excesivamente sentimental al que ella misma se había referido, y una breve síntesis argumental que permite, no obstante, tener una clara noción del contenido del drama. Por ello, basta un cotejo superficial con la obra de Fielding para darse cuenta de que en modo alguno la pieza de Comella puede estar basada en el texto propuesto como fuente, y de que la Amelia de Comella no tiene ninguna relación con el personaje homónimo de la novela inglesa. Sencillamente, *El amor conyugal o la Amelia* no es una adaptación de *Amelia* de Henry Fielding.[8]

---

7 **McClelland, Ivy L.** *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*. Liverpool : Liverpool University Press, 1970, p. 439.

8 De lo que no hay duda es del conocimiento en España de esa novela de Fielding, que fue traducida y editada en nuestro país al año siguiente del estreno del drama de Comella: *Historia de Amelia Booth, escrita en inglés*

La citada reseña del *Memorial Literario* de *El amor conyugal*, después del pertinente resumen argumental, da paso a un análisis del drama poniendo especial énfasis en las inverosimilitudes que encierra, imputables básicamente a lo forzado de la trama. Por esta razón, al comentarista la obra le parece, en su concepción y realización dramáticas, "un disparate, y desde luego —apostilla— no sería así el suceso aunque se cita sucedido y como verdadero; por lo qual no está bien desfigurado, sino violentamente forjada la acción" (p. 218).

El crítico del *Memorial Literario* da la pista de una fuente que sirvió de base a la dramatización de Comella: un suceso realmente acaecido, según aquél, que el comediógrafo catalán no supo adaptar con acierto a la escena. Ahora bien, ¿cuál fue ese suceso?, ¿de dónde lo tomó Comella?

McClelland no andaba muy descaminada al considerar *La Amelia* como adaptación de una novela. Pero no era en la narrativa inglesa donde había que buscar, por mucho que la acción dramatizada sucediera en Inglaterra y en sus colonias americanas alzadas en guerra de independencia. La fuente de *El amor conyugal o la Amelia* es un relato de François-Thomas Baculard d'Arnaud: *Amélie. Anecdote anglaise*, novela basada según su autor en un hecho real acaecido en 1779.

## ADAPTACIONES TEATRALES ESPAÑOLAS CONOCIDAS DE NOVELAS DE BACULARD D'ARNAUD

De *Épreuves du sentiment*, colección de novelas de Baculard d'Arnaud, podría decirse lo mismo que se dijo de otra colección, los *Contes moraux* de Jean-François Marmontel; fueron "le grand grenier où les auteurs dramatiques venaient s'ap-

---

*por el famoso Fielding, traducida al castellano por D.R.A.D.Q.* Madrid : Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1795-6, 5 vols. Ha estudiado esta versión española **Philip Deacon**. *La historia de la traducción española de 'Amelia' de Henry Fielding* / Francisco Lafarga (ed.). *La traducción en España (1750-1830). Lengua, Literatura, Cultura*. Lleida : Universitat, 1999, p. 335-344.

provisionner".[9] Hace muy poco, Guillermo Carnero lo expresó más castizamente: la obra de Baculard d'Arnaud es "el mayor bazar dieciochesco de productos novelescos de toda especie",[10] en el que —podría añadirse— los dramaturgos españoles encontraron a buen precio materiales de múltiples usos.

Hasta el momento, tenemos constancia de la adaptación a la escena por parte de autores españoles de tres textos narrativos de Baculard d'Arnaud, todos ellos recogidos en la mencionada colección *Épreuves du sentiment*, publicada en seis volúmenes entre 1772 y 1780, y formada por veinticinco novelas que habían ido apareciendo desde la década de 1760 de forma independiente.

Cronológicamente, la primera de las adaptaciones a la escena española fue la que realizó Gaspar Zavala y Zamora en 1788, en un drama estrenado en 1789: *Las víctimas del amor, Ana y Sindham*. Guillermo Carnero descubrió que la obra no era, en sentido estricto, "pensamiento de una novela inglesa", como declaró Zavala, sino adaptación de la "historia inglesa" *Anne Bell, histoire anglaise.*[11]

Antes de este hallazgo de Carnero, Ivy McClelland había mencionado, de pasada y sin más comentarios, que *El dichoso arrepentimiento*, drama en dos actos de Luciano Comella, estaba basado "on Baculard d'Arnaud's novel *Fanni, ou La*

---

9 **Desnoiresterres, Gustave**. *La Comédie satirique au XVIIIè siècle*. París : E. Perrin, 1885, p. 162. Citado por **Félix Gaiffe**. *Le Drame en France au XVIIIè siècle*. París : Armand Colin, 1971, p. 456.

10 **Carnero, Guillermo**. *François-Thomas Baculard d'Arnaud y Gaspar Zavala y Zamora: la fuente de 'Las víctimas del amor'* / Nicasio Salvador Miguel (ed.). *Letras de la España contemporánea. Homenaje a José Luis Varela Iglesias*. Alcalá de Henares : Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 65-72. La cita en p. 69. Este trabajo aparece refundido en *Comedia seria / comedia sentimental / tragedia doméstica: una definición (A propósito de 'Las víctimas del amor' de Gaspar Zavala y Zamora)* / **Carnero, Guillermo**. *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997, p. 91-134.

11 *François-Thomas Baculard d'Arnaud y Gaspar Zavala y Zamora...*, *ob. cit*, p. 70. Remito a este trabajo, y a su refundición y ampliación citadas, para toda la información pertinente sobre la adaptación de Zavala.

*nouvelle Paméla, histoire anglaise*".[12] Repito que no dice más McClelland; pero, sin detenernos en un análisis detallado que no es el objetivo de este trabajo, sí se puede añadir algo más de información.

El drama de Comella se estrenó el 2 de agosto de 1790 en el teatro del Príncipe,[13] y es, en efecto, una adaptación de *Fanni ou Paméla, histoire anglaise*, la primera de las obras que componen las *Épreuves du sentiment*, publicada en 1764.[14] Pero así como parece que Zavala y Zamora procedió a una adaptación directa del texto narrativo francés —que, según Guillermo Carnero el dramaturgo español tuvo que conocer en su versión original—, en el caso de Comella el proceso pudo ser diferente.

Existen al menos seis obras dramáticas francesas basadas en el texto narrativo de Baculard d'Arnaud o inspiradas en el personaje de Fanny; una de ellas es el drama en tres actos de Desgagniers titulado *Fanny ou l'Heureux repentir* y publicado en 1774.[15] La coincidencia de títulos me parece altamente significativa. Luciano Comella bien pudo conocer

---

12 **McClelland, Ivy L.**, *ob. cit.*, p. 500, nota 44. Como en el caso de *El amor conyugal o la Amelia*, lo escrito por Cambronero y Subirá sobre esta obra de Comella no recoge ninguna información relativa a fuentes.

13 Ver *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, ob. cit.*, p. 691. La obra se editó con posterioridad al estreno: *Drama en dos actos: El dichoso arrepentimiento. Representado por la Compañia de Manuel Martinez el año de 1790. Por Don Luciano Francisco Comella*, s.l., s.i., s.a.

14 Ver **Dawson, Robert L.** *Baculard d'Arnaud: life and prose fiction* (*Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, CXLI-CXLII). Banbury : The Voltaire Foundation, 1976. Sobre las fechas de aparición de los diversos tomos de *Épreuves du sentiment* y las ediciones sueltas de los diferentes relatos, a algunos de los cuales voy a referirme más adelante, ver p. 672-712. Sobre *Fanni ou Paméla*, ver en especial las páginas 282-286 y 308-322. En las varias ediciones que tuvo, la novela adoptó títulos ligeramente diferentes: *Fanni*, *Fanny*, o *Fanni ou la nouvelle Paméla*.

15 Ver **Dawson, Robert L.**, *ob. cit.*, p. 282-3. La referencia completa de la obra de Desgagniers es *Fanni, ou l'Heureux repentir, drame en 3 actes et en vers libres*, Genève et Paris, 1774 (Ver **Brenner, Clarence D.** *A Bibliographical list of plays in the French Language 1700-1789*. Berkeley : University of California Press, 1947, entrada 5481).

este texto teatral basado en el relato de Baculard d'Arnaud, y adaptarlo a su vez, añadiendo de su propia cosecha las escenas musicales. En todo caso, *El dichoso arrepentimiento* es una adaptación muy libre de la novela francesa y con importantes cambios con respecto a ella.

Queda, en fin, una tercera adaptación dramática conocida de una novela de François-Thomas Baculard d'Arnaud. En un reciente artículo[16] descubrí que *Las hermanas generosas*, comedia moral de Nicasio Álvarez de Cienfuegos, no era una creación enteramente original, sino que estaba basada en la novela *Lucie et Mélanie, ou les deux soeurs généreuses*, aparecida como relato autónomo en 1767 e incorporada posteriormente a las *Épreuves du sentiment*. No ha sido posible determinar la fecha de composición de la comedia de Álvarez de Cienfuegos, pero parece seguro que es una adaptación posterior a las de Zavala y Comella, y que está hecha directamente de la novela francesa. En todo caso, mi análisis de la comedia española destacó la libertad del tratamiento del relato original por parte de Cienfuegos, aunque la naturaleza de esas modificaciones resulta sensiblemente diferente a la de los dos autores populares.

## NUEVAS APORTACIONES

Hasta el momento, se conocían estas tres adaptaciones teatrales hechas en España de obras narrativas de François-Thomas Baculard d'Arnaud.[17] Pero, antes de adentrarme en

---

[16] **García Garrosa, María Jesús**. *La elaboración de una comedia moral ('Las hermanas generosas'): Cómo transformó Cienfuegos un relato de Baculard d'Arnaud // Bulletin of Hispanic Studies* LXXVI (1999) 199-214.

[17] Para las traducciones en español de obras teatrales de este autor remito a **Francisco Lafarga**. *Catálogo de traducciones de comedias francesas*, y **María Jesús García Garrosa**. *Catálogo de traducciones de dramas franceses* / Francisco Lafarga (ed.). *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida : Universitat de Lleida, 1997, p. 240, 289 y 308-9. Sobre las diferentes versiones de su drama *Les amants malheureux ou le Comte de Comminge* puede consultarse también mi artículo: *El Conde de Comminge : fortuna literaria de un mito dieciochesco en Francia y en España // Epos* VIII (1992) 353-375.

un análisis más detenido de *El amor conyugal o la Amelia*, quiero añadir otros tres títulos más a esa lista. Como en el caso del drama de Comella que ha motivado estas páginas, el descubrimiento de estos tres nuevos títulos es fruto de la lectura de las novelas que componen *Épreuves du sentiment* y de su reconocimiento en forma dramatizada al leer textos teatrales españoles de los años finales del siglo XVIII. También como ha ocurrido con *El amor conyugal*, o como sucedió en su momento con *Las hermanas generosas* de Álvarez de Cienfuegos, la consulta de la bibliografía sobre esos autores y obras teatrales no reveló en ningún caso una filiación de las mismas con las novelas de Baculard d'Arnaud.

A los nombres de Zavala y Zamora, Comella y Cienfuegos como adaptadores del novelista francés, hay que añadir a partir de ahora los de Moncín y Valladares de Sotomayor, con lo que se confirma la conocida tendencia de los dramaturgos populares españoles —excepción hecha, claro está, de Álvarez de Cienfuegos— a buscar inspiración para su casi siempre prolífica obra en textos ajenos, fueran éstos de carácter dramático, novelesco, histórico, etc., y fuera su procedencia nacional o extranjera.

De la década de 1790 son dos comedias de Luis Moncín emparentadas con la obra narrativa de Baculard d'Arnaud. El 9 de diciembre de 1790 se estrenó en el teatro de la Cruz la comedia *La virtud premiada o el verdadero buen hijo.*[18] Francisco Lafarga señaló que esta comedia era traducción de la pieza francesa *Le Bon Fils ou la Vertu récompensée* (1777), de François-Jean Villemain d'Abancourt.[19] Pues bien, Mon-

[18] Ver *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, ob. cit.*, p. 879. También en este caso existe edición posterior al estreno. *Comedia nueva en tres actos, La virtud premiada, ó el verdadero buen hijo. Por L.A.J.M. Representada por la compañía de Ribera en este proximo año pasado de 1790*, s.l., s.i., s.a. Existe otra edición en Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s.a. Ver **Aguilar Piñal, Francisco**. *ob. cit.*, tomo V, 1989, p. 758.

[19] **Lafarga, Francisco**. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835). I. Bibliografía de impresos*. Barcelona : Universidad de Barcelona, 1983, p. 252.

cín estaba traduciendo una obra teatral basada a su vez en otro de los relatos que conforman las *Épreuves du sentiment: D'Almanzi, anecdote française*, publicado en la colección en 1776, relato que acaba convertido, en su versión teatral, en una pieza militar en toda regla.

Más de la mitad del texto francés lo ocupa un larguísimo y lacrimoso relato en el que el Conde de Ossemont cuenta a su amigo Frémicourt las causas de su infelicidad: su abandono hace años de la mujer amada y el hijo de ambos para obedecer a las ambiciones de un matrimonio impuesto. En seis líneas se ventila la batalla en la que el general es herido y salvado por d'Almanzi, para dar paso al relato del desenlace esperable: el reencuentro con los seres amados (d'Almanzi resulta ser su hijo), el perdón y el premio a la virtud. En la obra de Moncín, cuya acción se concentra en la última parte del relato original, tenemos en cambio desplegado todo el espectáculo de una comedia militar: desfiles con música, revista de tropas, campamento equipado con todos los artilugios bélicos, estruendo de batalla,... y hasta el mismísimo Enrique IV recibiendo aclamaciones de sus hombres y lanzando las esperables proclamas sobre los deberes del buen rey ilustrado. Todo ello, lógicamente, acompañado de lágrimas, emociones y demás extremos del sentimiento propios del peculiar sincretismo genérico de los dramaturgos populares.

Dos años más tarde, del 9 al 12 de julio de 1792,[20] la compañía de Ribera representa en el teatro del Príncipe la comedia en verso de Luis Moncín *Cómo ha de ser la amistad.*[21] No se ha señalado fuente alguna para esta obra, pero se trata de una nueva versión escénica de una novela de Baculard d'Arnaud. El texto adaptado es *Daminvile, anecdote*, perteneciente también a la colección *Épreuves du senti-*

---

20 Ver *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII, ob. cit.*, p. 431 y 663.

21 *Como ha de ser la amistad. Comedia nueva en tres actos: Escrita por L.A.J.M. Para Representarse en la Compañia de Eusebio Ribera en la noche del 9 de julio de 1792*, s.l, s.i., s.a.

*ment*, en cuyo tomo V se publicó en 1778. No he encontrado referencia de ninguna obra dramática francesa inspirada en el relato de Baculard, que, como en el caso de *La virtud premiada*, hubiera podido ser el texto intermediario traducido por Moncín, por lo que aventuro que, en este caso, el actor y dramaturgo catalán adaptó directamente el relato francés.

Moncín permanece esta vez dentro de los mismos límites "genéricos" que el texto del que parte. *Daminvile* es una novela moral y moralizante (lecciones morales esparcidas a discreción, maniqueísmo extremo de los personajes, voz del narrador que se cuela en lo narrado para aleccionar, etc.), cargada del sentimentalismo, el patetismo y la retórica que son consustanciales a todo lo que escribe Baculard d'Arnaud. Y *Cómo ha de ser la amistad* es asímismo una obra moral-sentimental, pero en una versión bastante libre de la novela original. Luis Moncín complica la ya de por sí embrollada trama, introduce personajes nuevos, acentúa, si cabe, el maniqueísmo de los caracteres, y, sin renunciar a la enseñanza de *Daminvile* (a saber, que la virtud nunca queda sin premio) prefiere decantar la lectura moral de su versión hacia el elogio de la verdadera amistad, tema muy de moda, por cierto, en los escenarios madrileños en esta década.

Hay una tercera pieza española que consignar en este apartado de adaptaciones hasta ahora ignoradas de novelas de Baculard d'Arnaud. Se trata de *Sidney y Wolsan*, tragedia de Antonio Valladares de Sotomayor. Lamentablemente, la obra no ha sido localizada, y sólo sabemos que fue representada "en el teatro particular de Felipe Nadal en Barcelona, el 24 de octubre de 1795".[22] A pesar de no poder confirmarlo

[22] **Herrera Navarro, Jerónimo**. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 1993, p. 458. En *Fuentes manuscritas e impresas de la obra literaria de don Antonio Valladares de Sotomayor // Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 6 (1984) 104, Jerónimo Herrera señala que es Leandro Fernández de Moratín quien, en su *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII*, atribuye a Valladares la obra *Sidney y Wolsan*.

con la lectura del texto, no me cabe ninguna duda de que esta tragedia es adaptación escénica del relato *Sidnei et Silli*, publicado en 1766, e incorporado a las *Épreuves du sentiment* con el título de *Sidney et Volsan, histoire anglaise*.

Este relato de Baculard d'Arnaud es en realidad más un "exemplum" que una novela. Con su irrenunciable afán moralizante, el narrador francés escribe esta vez una fábula que ilustra la idea de que la fuente de la felicidad personal es procurar la felicidad de los demás. Para ello elabora un discretísimo hilo narrativo que no es sino un largo muestrario de todas las desgracias que hubo de pasar el "desgraciado Volsan", que le hacen desconfiar del género humano y los valores sociales al uso hasta que se cruza en su camino Sidney, que no repara en gestos de generosidad y altruismo para ayudarle. Cómo reelaboró Valladares este relato para convertirlo en una tragedia es algo que, por el momento, no podemos saber.

He entrecomillado la alusión al "desgraciado Volsan" para mencionar otra pieza de la que, desgraciadamente, tampoco tenemos muchos datos. Los días 7, 8 y 10 de agosto de 1784 se representó en Barcelona *El desgraciado Volsán*.[23] Tanto en esta obra como en la tragedia de Valladares, la coincidencia de título y nombre de los protagonistas no me hace dudar de que estamos ante una adaptación del citado relato de Baculard d'Arnaud. ¿Se trata de la propia versión de Valladares de Sotomayor, representada, como hemos visto, en la ciudad condal una década más tarde, o es *El desgraciado Volsán* una adaptación diferente? El hecho de que sean textos no localizados impide dar una respuesta. En cualquier caso, no he encontrado tampoco referencia a ninguna obra teatral francesa que hubiera podido servir de intermediario entre el relato de Baculard d'Arnaud y sus versiones dramatizadas en español.

---

23 Ver **Par, Alfonso.** *ob.cit.*, p. 499. No he hallado referencia a otras representaciones de esta obra.

Lo que sí podemos plantearnos ante la existencia de estas tres (quizá cuatro) nuevas adaptaciones de relatos de François-Thomas Baculard d'Arnaud, es cómo llegaron a conocimiento de los dramaturgos españoles. Como señalé en otro lugar, la primera versión en español de *Épreuves du sentiment* parece datar de 1795, pues el *Memorial Literario* anuncia en 1796 la aparición del primer tomo de *Pruebas del sentimiento, por el Señor d'Arnaud, traducidas del Francés.*[24] En ese caso, puesto que las dramatizaciones citadas son todas anteriores a esa fecha, resulta evidente que los autores españoles no pudieron servirse de esta traducción de la colección de relatos francesa. Tampoco se conoce traducción española aislada de las respectivas novelas en las que se basan anterior a las fechas de estreno de *La virtud premiada, Cómo ha de ser la amistad*[25] y *Sidney y Wolsan.*[26]

---

[24] Ver **García Garrosa, María Jesús**. *La elaboración de una comedia moral...*, *ob.cit.*, p. 201 y 213, notas 12 y 13. También en este punto la suerte es esquiva para la investigación. De esta edición sólo se conserva ese anuncio de su aparición, pero como señalo en las páginas antes citadas, sí he localizado una traducción española de esta colección, que considero una reedición de la de 1795: *Pruebas del sentimiento por el Señor D'Arnaud. Traducidas del francés,* Barcelona : José Solá, 1830. En los tres tomos de esta edición tan tardía sólo aparece traducida una de las novelas adaptadas al teatro: *Fanny historia inglesa* (tomo I, pp. 1-111).

[25] De estas tres novelas, *Daminvile* parece que fue la que más aceptación tuvo en España. Con el título de *Historia de Daminvile* fue traducida e incorporada a otra colección, *Las Noches de Invierno*, de Pedro Mª de Olive, en 1797 (tomos III y IV). Ver **Carnero, Guillermo**. *El 'Remedio de la melancolía y entretenimiento de las náyades': narrativa, miscelánea cultural y juegos de sociedad en las colecciones españolas de fines del XVIII y principios del XIX* / Fernando García Lara (ed.). *Actas del I Congreso Internacional sobre Novela del Siglo XVIII*. Almería : Universidad , 1998, p. 40. He podido descubrir una publicación aislada de esta novela, mucho más tardía, en otra traducción diferente: *Daminville y Felisa, ó el vicio castigado y la virtud recompensada. Novela escrita en francés por F.A.C [sic] y traducida libremente al castellano por D.R.M.V.* Madrid : Imprenta de Eusebio Aguado, 1829.

[26] Esta novela aparece traducida en el tomo tercero de los *Experimentos de sensibilidad,* "historias y novelas escritas en Frances por Mr. de

En algún caso hemos visto que existe una versión dramatizada en francés que sirvió de base a las comedias o dramas españoles, pero en la mayoría de los casos, me inclino a pensar que los dramaturgos españoles conocieron directamente los relatos de Baculard d'Arnaud, y fue su redacción original en francés la que convirtieron en pieza teatral. Sin necesidad de recordar las versiones españolas de sus dramas (que se inician en los años setenta), la sola existencia de al menos siete adaptaciones dramáticas de sus novelas parece ser dato que confirma el conocimiento, la difusión y la admiración que había en España antes de finalizar el siglo XVIII por la obra narrativa del maestro de la sensibilidad y el patetismo, François-Thomas Baculard d'Arnaud.[27]

*AMELIE. ANECDOTE ANGLAISE*

Volvamos a julio de 1794, al momento en que se estrena *El amor conyugal o la Amelia*. Las paradas en el camino hasta llegar a este punto he pretendido que sirvieran para demostrar que cuando Luciano Francisco Comella emprende la composición de este drama con música, lo hace acudiendo a ese "bazar dieciochesco de productos novelescos de toda especie" al que otros antes que él, y él mismo, ya habían acudido a adquirir material para sus composiciones.

---

Arnaud, y en castellano por D. Juan Corradi", con el título de *Volsan y Sydney*, según precisa el anuncio de la *Gaceta de Madrid* de 8 de junio de 1796, que avisa a los suscriptores de la serie de que pueden pasar a recoger dicho tomo 3º y suscribir el 4º. (Cita y referencia en p. 567).

27 Sobre las noticias de la obra narrativa de François-Thomas Baculard d'Arnaud difundidas en España en la década de los ochenta, puede consultarse **Lafarga, Francisco**. *Sobre recepción de la narrativa francesa del siglo XVIII en España: los intermediarios* / Alicia Yllera (ed.). *Narrativa francesa del siglo XVIII*. Madrid : UNED, 1988, p. 429-438, y **Alonso Seoane, María José**. *La novela en el 'Correo literario de la Europa'* // *Periodismo e Ilustración en España* // *Estudios de Historia Social* 52-53 (1990) 23-28.

Si se me permite seguir con la metáfora, ¿cómo entró esta vez Luciano Comella en el bazar? Hemos visto que ya lo conocía, al menos de forma indirecta, desde 1790, cuando compone *El dichoso arrepentimiento*. Creo que esta vez, sin embargo, entró él a surtirse directamente.

Acabo de señalar que no conocemos traducción española de *Épreuves du sentiment* hasta 1795; y tampoco he dado con ninguna obra de teatro francesa de la que hubiera podido servirse Comella para componer, junto con el músico Laserna, su melólogo. Sí hay, en cambio, traducción independiente de *Amélie*, aunque muy tardía, y por tanto totalmente descartable como fuente directa de la composición dramática de Comella.

En 1815 se publica en Valencia *Amelia o desgraciados efectos de la extremada sensibilidad. Anécdota inglesa*, en versión española de un traductor que se esconde bajo las siglas D.J.F.S.[28]. El texto español no revela nada sobre su origen, como tampoco lo hace el anuncio de su publicación apareci-

[28] *Amelia, ó desgraciados efectos de la extremada sensibilidad. Anécdota Inglesa. Traducida por D.J.F.S.*, Valencia : Ildefonso Mompié, 1815. Describo mi propio ejemplar, que sin duda pertenece a la primera edición de esta obra, pero de la que no he encontrado referencias bibliográficas. **Juan Ignacio Ferreras** cita una edición anterior, impresa en Valencia por Mompié en 1813, y añade que hubo dos ediciones más, también en Valencia, de 1815 y 1818 (*Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*. Madrid : Cátedra, 1979, p. 40). Anteriormente el propio Juan Ignacio Ferreras sólo había recogido una edición valenciana muy tardía: 1831 (*Los orígenes de la novela decimonónica. 1800-1830*. Madrid : Taurus, 1973, p. 97). Como veremos en seguida, esta traducción fue anunciada en el *Diario de Madrid* en 1815, por lo que creo que esa supuesta edición de 1813 no existe, y Ferreras ha confundido la fecha con 1831. Por su parte, **José F. Montesinos** cita la referencia a una *Amelia o los desgraciados efectos causados por la demasiada sensibilidad* recogida de un catálogo de libros de una edición de Mompié de 1816, y otra edición de Barcelona, Sauri, 1843, "traducida por D. Y. [sic] F.S." (*Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida de un esbozo de bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*. Madrid : Castalia, 1980, p. 260).

do en el *Diario de Madrid* el 4 de octubre de 1815,[29] aunque el breve comentario a la novedad editorial, aparte de la esperable insistencia en el fin moral de la novela, parece aludir a una previa divulgación allende los Pirineos de la historia de su protagonista: "En toda la Inglaterra resuena la infeliz aventura de esta desgraciada doncella; y a sus calientes cenizas ha prodigado París las mismas lágrimas que a Londres le han costado".[30]

En efecto, Francia llevaba ya treinta y cinco años llorando el infortunio de Amelia, gracias al relato que de sus desgracias hiciera Baculard d'Arnaud en *Amélie, anecdote anglaise*, el último de los relatos incorporado a sus *Épreuves du sentiment*, publicado en 1780. El autor francés remite a su vez a una fuente periodística que recogería un suceso real acaecido en Inglaterra:

> Qu'on ne regarde point cette anecdote comme une historiette romanesque: elle est consignée dans le *Courrier de l'Europe*, nº 11, 6 Juillet 1779; la malheureuse héroïne de cette triste aventure est morte en Juin de la même année, âgée de vingt-six ans, dans le sein de sa famille, au village d'Hammerswith [sic], situé près de Londres.[31]

---

29 Tomo el dato de **María José Alonso Seoane**. *Traducciones de obras narrativas en el 'Diario de Madrid', 1814-1820 / La traducción en España (1750-1830), ob.cit.*, p. 368.

30 Cit. por **Alonso Seoane, María José**. *Traducciones de obras narrativas..., ob. cit.*, p. 369, nota 18. Este texto del anuncio es una reproducción literal del inicio del segundo párrafo de la novela, en la edición citada de 1815, p. 6.

31 **Baculard d'Arnaud, François-Thomas**. *Amélie, anecdote anglaise*, en *Épreuves du sentiment*, Tome IV. Ginebra: Slatkine, 1972, 68 pp. (cada relato tiene paginación independiente). Se trata de una edición facsímil de las *Oeuvres de d'Arnaud*. París : Laporte, 1803. La cita en p. 64, nota. La nota incluye además (p. 64-68) un largo "Romance" aparecido en el *Journal de Paris*, el 25 de octubre de 1779, que relata en verso la historia de los infortunados amantes. En adelante, las refencias a la obra se harán en el propio texto.

El desconocido D.J.F.S. omite en su traducción esta nota, pero, por lo demás, ofreció al público español una versión fidelísima de la novela de Baculard.[32] Esos lectores españoles que en 1815 unirían sin duda sus lágrimas a las de franceses e ingleses al conocer la infortunada historia de Amelia pudieron, sin embargo, haberla descubierto ya años antes en otra versión también muy cercana a su elaboración originaria: la adaptación teatral de Comella *El amor conyugal o la Amelia*.

*Amélie* es, como otras novelas de Baculard d'Arnaud, el relato de una pasión amorosa que conduce a sus protagonistas a la muerte, aunque en este caso esa muerte no sea la condena que el moralista autor francés reserva a una pasión culpable, sino la consecuencia de una fatalidad, de un destino adverso que arrebata la felicidad y la vida a este matrimonio ejemplo de generosidad y entrega.

Amélie y Charles Dolsey son jóvenes y sensibles. Y se enamoran. Pero él es un gentilhombre sin fortuna y a ella sus padres ya le han buscado un esposo. Contraviniendo las normas sociales y morales, los jóvenes se declaran sus sentimientos, pero las circunstancias no favorecen su amor. La guerra entre Inglaterra y sus colonias americanas sublevadas se agudiza, y Dolsey debe partir con su regimiento hacia América. Amélie no puede soportar la separación y se embarca, vestida de hombre, en busca de su amado, al que encuentra en medio del fragor de la batalla, cuando una flecha acaba de alcanzarle. Amélie le saca la flecha y chupa el veneno que había infectado a su amante, pero no quiere darse a conocer por miedo a las consecuencias de una súbita emoción. Pasa el tiempo, Dolsey se recupera y en una escena conmovedora reconoce a su amada. Celebran su boda en Filadelfia y emprenden una vida de felicidad que ha de durar poco. Amé-

[32] La edición que he citado suprime todas las notas a pie de página, con digresiones o aclaraciones de variada índole, que aparecen en varios lugares del texto francés.

lie languidece y enferma, y los médicos confirman que está condenada a muerte pues al salvar a Dolsey su cuerpo absorbió el veneno. El esposo no se resigna y acude a un "salvaje", Mozéma, que conoce plantas medicinales y un antídoto para el veneno de Amélie. El viejo Mozéma, después de desplegar su rencor contra los europeos invasores que le arrebataron a su hijo, accede a ver a la enferma, pero para sentenciar que sólo el "grand-Esprit" (p. 50) tiene poder contra ese veneno. Dolsey no puede soportar este destino y muere literalmente de dolor en brazos de su esposa. La muerte de Amélie, en cambio, tarda en llegar, y le permite volver a Inglaterra llevando el cuerpo de su esposo, y allí, en su patria y reconciliada con sus padres que ignoraban su destino, descansar al fin recostada junto al cadáver de su amado Dolsey en el ataúd cuya tapa cierra ella misma antes de expirar. Y así, juntos, estos esposos desdichados son enterrados por los padres de Amélie.

*Amélie* es un perfecto exponente de la idea central que anima *Épreuves du sentiment*: es una más de esas "pruebas" a las que la vida somete a las almas sensibles, que ven cómo su capacidad de sentir, fuente en sí de felicidad y de la plenitud humana que preconizó el siglo de la sensibilidad y de la razón, puede ser a la vez la principal causa de su desgracia. Si unos relatos de la colección culminan con el triunfo de la sensibilidad y la recompensa de la virtud después de la pertinente "prueba" a la que son sometidos los protagonistas, otros, como *Amélie*, con su trágico final, parecen escritos para prevenir contra los "desgraciados efectos de la extremada sensibilidad".[33]

[33] El traductor español de la novela comprendió muy bien la intencionalidad de Baculard d'Arnaud; por eso resulta excelente, y de una precisión admirable, el subtítulo que da a su versión. La apostilla "los desgraciados efectos de la extremada sensibilidad" podría añadirse a otros relatos de la colección (*Anne Bell*, *Lucie et Mélanie*, *Nancy*, *Julie*) en los que, con las lógicas variantes, todos los males provienen de la excesiva sensibilidad de las protagonistas, que las hace particularmente vulnerables, y las lleva a caer en la pasión, lo que a su vez las arrastra a la muerte. La lectura moral de este planteamiento resulta evidente.

La novela contiene todos los ingredientes que son propios de la narrativa de Baculard d'Arnaud: personajes sensibles en lucha entre su virtud y una pasión que no pueden vencer, entrega a esa pasión, sentimiento de culpa y remordimiento, y un final funesto que ratifique la lección moral de la historia, que el novelista ha ido exponiendo de forma directa a lo largo del relato. Por supuesto, al acentuado tono sentimental se le une un elevado grado de patetismo que el novelista, con un ejemplar dominio de la técnica —no en vano lo ha practicado ya en veinticuatro relatos anteriores a éste de 1780— condensa en momentos cumbres de la narración en unas escenas de probado efectismo dramático.

Especialmente conmovedoras son ciertas escenas dotadas de lo que yo calificaría de "patetismo pictórico" o "teatral": Amélie recorre el campo de batalla buscando a su esposo en medio de ríos de sangre, de cadáveres, de moribundos que exhalan su último suspiro (p. 25); Dolsey se siente culpable de la muerte de la mujer amada y el dolor le lleva a querer quitarse la vida y a un delirio que se explaya durante varias páginas (pp. 40-43); Dolsey muere y Amélie se nos presenta incapaz de reaccionar, de derramar una sola lágrima ("elle n'avoit plus de voix pour s'exprimer; ses larmes s'étoient arrêtées"), apretando contra su seno el cuerpo de su esposo muerto durante un día entero (p. 52). El patetismo llega a rozar —a internarse incluso en él— el terreno de lo macabro: Amélie se embarca rumbo a Europa con el ataúd que contiene los restos de Dolsey y, sin apartarse de él en todo el viaje, lo cubre de besos y lágrimas (p. 54); ya en Inglaterra, se hace instalar el ataúd en su propia habitación, se acuesta a su lado, lo acaricia, lo besa, lo baña de más y más lágrimas; deambula por esas escenas finales consumida por el veneno de la enfermedad y el de la locura, "les cheveux épars, ensevelie dans un long vêtement de deuil" (p. 57). ¡Y qué decir de la última escena! Amélie, vestida ya con su mortaja, abre el féretro donde yace Dolsey, contempla el cadáver de su esposo envuelto en su sudario, y pide a su fiel Sara que la ayude a introducirse en él:

> Sara, d'une main tremblante, soutient Amélie, qui se jette dans le cercueil: — Enfin, me voilà réunie pour toujours, pour toujours à mon époux! Sara [...] ne m'oublie point... adieu... adieu... Sara... je vais mourir.
>
> En proférant ces paroles d'un ton lugubre, Amélie essaie d'abaisser sur elle le couvercle du cercueil; Sara y court, et la trouve expirée. (pp. 63-4)

Me interesa destacar dos características de la narrativa de Baculard d'Arnaud. Una es de orden estilístico: la abundante utilización del diálogo y el monólogo (en ambos casos con predominio de exclamaciones, expresión entrecortada, frases inacabadas, puntos suspensivos, lágrimas, y demás recursos propios de la literatura sentimental); la otra es el empleo de una técnica más dramática que narrativa, que obedece sin duda al deseo de aumentar la efectividad de lo relatado, de lograr a la vez un mayor impacto emocional y, por ende, moral.

Pretendo con ello recalcar lo que ya escribí a propósito de la adaptación dramática de Álvarez de Cienfuegos del relato *Lucie et Mélanie*:[34] que las novelas de François-Thomas Baculard d'Arnaud contienen un alto grado de teatralidad, y que su conversión en obra dramática parece un paso genérico natural, de algún modo implícito ya en el propio desarrollo literario del texto narrativo.[35]

---

[34] **García Garrosa, María Jesús.** *La elaboración de una comedia moral...*, *ob.cit.*, p. 205. Remito también a este artículo, en especial a las páginas 202-4, donde analizo otros aspectos de la técnica literaria de Baculard d'Arnaud en *Lucie et Mélanie*, desde su gusto por esos finales macabros en lo que me parecen auténticos "coups de théâtre" de gran efectividad, a su utilización del lenguaje, la puntuación o los resortes del sentimentalismo, que puede ir de lo lacrimoso a lo patético sin perder intensidad.

[35] "A nuestras novelas españolas, tan *sensibles* y afectuosas, no les faltan más que escenas, actos bien distribuidos y un diálogo dramático para llegar a ser verdaderas *tragedias urbanas*" (*Efemérides de España*, 20-10-1804, nº 294, 1210). Citado por **Álvarez Barrientos, Joaquín**. *La novela española del siglo XVIII*. Madrid: Júcar, 1991, p. 228. El comentario anónimo refleja muy bien las estrechas relaciones, sobre todo en el terreno de la literatura sentimental, entre teatro y novela, sus concomitancias temáti-

Ese paso lo dio, en la escena española, Luciano Francisco Comella.

*EL AMOR CONYUGAL O LA AMELIA*

La obra ("pieza trágica" según el anuncio del *Diario de Madrid*, "drama trágico" en la reseña del *Memorial Literario*, "comedia" en el texto manuscrito que nos ha llegado)[36] pertenece al género musical que de una manera englobadora se denominó *melólogo*, y cuyo cultivo iniciaron en España, imitando el *Pygmalion* de Rousseau, Juan Ignacio González del Castillo[37] y Tomás de Iriarte:[38] un género a cuyo desarrollo tanto contribuyó el propio Comella con una nutrida producción, casi siempre en colaboración con el músico Blas de Laserna.[39]

La temática y el tono de los melólogos fueron ampliándose a medida que se consolidaban como fórmula de éxito, pero en sus inicios esta forma musical estuvo estrechamente aso-

---

cas y estructurales, y la maleabililidad de ambos géneros para adaptar materiales comunes. Álvarez Barrientos, en el libro citado, alude en varias ocasiones, con propuestas y reflexiones sugerentes, a este tema, necesitado aún de un estudio sistemático.

36 *Comedia. El amor conyugal ò La Amelia*, 27 hh. en tres cuadernillos. Se trata de un apunte, y no lleva fecha, ni censuras, ni reparto. Tampoco consta, como ya he señalado, el nombre del autor. El manuscrito, en un único ejemplar, se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (1-84-14).

37 Ver **Sala Valldaura, Josep Maria**. *'Hannibal', de González del Castillo en los inicios del melólogo // Anuari de Filologia* XIV (1991) 49-76. El artículo incluye el texto del melólogo de González del Castillo.

38 Sobre el autor y el género, ver el estudio clásico de **José Subirá**. *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. Barcelona : CSIC, 1949-50, 2 vols. El texto del *Guzmán el Bueno* (1790) de Iriarte puede leerse en edición moderna de **Fernando Doménech Rico** en su *Antología del teatro breve español del siglo XVIII*. Madrid : Biblioteca Nueva, 1997, p. 387-406.

39 Sobre la producción dramático-musical de Luciano Francisco Comella pueden consultarse los trabajos citados de Subirá (*Un vate filarmónico*) y Cambronero, así como los repertorios bibliográficos, también citados, de Francisco Aguilar Piñal y Jerónimo Herrera.

ciada con el patetismo y el fuerte tono sentimental que predominaba en el teatro español de la última década del siglo XVIII y que acercaba, en un sincretismo genérico de difícil clasificación, formas como la tragedia, la comedia heroica o el drama sentimental. Por eso, la adaptación que Comella realiza del relato de Baculard d'Arnaud, con su patetismo creciente y su fin funesto, no podía ser otra cosa que un *drama trágico*. En ese hibridismo genérico, la obra reúne los personajes ordinarios del drama con el estilo elevado, el tono y el verso heroico de la tragedia. Como los melólogos de González del Castillo y de Iriarte, *El amor conyugal o la Amelia* está escrito en romance heroico, con rima alterna que varía en cada acto (i-o en el primero, e-o en el segundo, a-o en el tercero).

El comentarista del *Memorial Literario* señalaba que *El amor conyugal* es "un drama *tetrálogo* o quatripersonal; esto es, del género de los monólogos con intervalos músicos" (p. 217). En efecto, cuatro son los personajes que Comella ha conservado de la novela francesa: Amelia, Carlos Dolsey, Sinford y Mozema. La acción del drama se desarrolla íntegramente en América, por lo que el autor español debe renunciar a los personajes de Sara, la criada y confidente de Amelia, y sus padres, que en el texto original sólo intervenían en el inicio y el final de la historia, en territorio europeo.

El paso de una materia novelesca a su desarrollo en forma teatral requiere, ante todo, una labor de concentración. Sobre la novela no pesan las limitaciones de tiempo y espacio que sí le estaban impuestas al teatro en el XVIII; pero no sólo al teatro neoclásico, sino también a ciertas fórmulas dramáticas, en su origen afines a la estética neoclásica, pero que evolucionaron y fueron cultivadas por autores populares. Me refiero en concreto al teatro sentimental. La obra de Comella es un *drama trágico*, una fórmula sentimental muy cercana a la tragedia;[40] y, como tal drama, la obra respeta la unidad de

[40] Ver **García Garrosa, María Jesús**. *Algunas observaciones sobre la evolución de la comedia sentimental en España* / Josep Maria Sala Valldaura (ed.). *El teatro español del siglo XVIII*. Lleida : Universitat, 1996, p. 427-446.

tiempo.[41] Este hecho impone una concentración de la acción, que, a su vez, determina una limitación espacial que se traduce, en este caso, en el respeto también de la unidad de lugar.

En *El amor conyugal*, Comella dramatiza los acontecimientos que van del reencuentro de Carlos, convaleciente de su herida, y Amelia, a la muerte del esposo y la decisión de Amelia de volver a morir ella misma a Inglaterra. En suma, los hechos ocurridos en América; pero también los que podían localizarse en un único lugar (la habitación de Dolsey y sus aledaños) y concentrarse en un corto espacio de tiempo. Por eso renuncia Comella a la batalla, la herida de Dolsey, el gesto salvador de Amelia y sus repetidas visitas, aún vestida de hombre, para interesarse por su recuperación. Esos episodios son ofrecidos al espectador en la pertinentes relaciones que hacen Sinford o la propia Amelia, en el primer acto.

No se narran, en cambio, los acontecimientos previos al viaje de Amelia al Nuevo Mundo: el conocimiento de los amantes, su pasión que se resiste a la separación, la desesperación de Amelia privada de Carlos. Comella en su versión ha convertido a los protagonistas en esposos desde un principio: esposos cuya pasión juvenil desconocemos, separados por el océano, y languideciendo por la ausencia del otro, pero ya dentro de los sagrados lazos del matrimonio.

Desaparece igualmente en la versión dramatizada de la novela de Baculard el regreso a Europa y la precipitación del

[41] No hay indicaciones temporales en la obra, pero de su lectura se desprende que la acción no se interrumpe, salvo quizá unos minutos, entre el segundo y el tercer acto. De hecho, Comella marca muy bien esta continuidad temporal. El primer acto termina con Dolsey desmayándose, y el segundo se inicia con la siguiente acotación: "Interin el entreacto Dolsey auxiliado de Sinford buelve sobre si, y despues de haver hecho varios ademanes de pedirle auxilio Sinford se los ofrece; y despues de una breve meditacion que hace se va precipitado y Dolsey le sigue; todo esto es expresado por la musica, y en el descanso que hace la accion sigue un andante patetico analogo a la suspension en que ha quedado la situacion teatral; acabado este intervalo sale Amelia con un alegro buscando a Carlos". Respeto la ortografía, acentuación y puntuación del manuscrito, y desarrollo las abreviaturas.

desenlace: la muerte de Amelia. El cumplimiento de la unidad de tiempo (y la de lugar) impiden también el desarrollo de este episodio, con lo que el texto dramático pierde prácticamente todo el patetismo macabro —ya muy propio de la novela gótica— que tenía el relato francés en sus últimas escenas. Así, *El amor conyugal* concluye de manera mucho menos efectista que *Amélie,* con el "cuadro" de Amelia viva, pero moribunda y enajenada por el dolor, aferrada al cadáver de su esposo, mientras Sinford se aleja en busca de un barco que transporte a su última morada a los infelices esposos. Patético y trágico final, sí, pero nada comparable a la maestría del golpe de efecto final de Baculard d'Arnaud en *Amélie.*

En esta acción reducida, Comella reproduce prácticamente todos los acontecimientos del texto original (concentrados en una única jornada, pero sin que eso produzca demasiada sensación de inverosimilitud), pero alterando levemente su sucesión cronológica. El primer acto se inicia con los lamentos de Dolsey por la separación de su amada Amelia; su amigo Sinford intenta calmar su dolor, y pasa luego a relatar su herida en la batalla y la intervención milagrosa de un extranjero que le salvó la vida sacándole la flecha. Entre nuevos ayes y suspiros de Dolsey aparece Amelia y se produce el reconocimiento entre los esposos. Es entonces cuando Amelia cuenta su viaje desde Europa, su búsqueda del amante en los campos de batalla y su intervención succionando el veneno de la herida. Al final del acto, es Sinford quien explica a solas a Dolsey cómo el veneno ha infectado a Amelia. La última escena muestra la desesperación de Carlos que quiere tirarse al mar porque se considera el asesino de su esposa. En el segundo acto el ritmo se ralentiza y la acción decae; prácticamente todo él está ocupado por diálogos entre los esposos, que se prodigan ternezas e inquietudes por la salud de ambos (Amelia ya ha empezado a dar muestras de fatiga), y por el episodio del indio Mozema, que no logra hacer nada por la protagonista, pero llena una larga escena con sus ataques a los invasores. El tercer acto también es

parco en acción, pero la tensión emocional ha ido creciendo y parece que el tiempo que avanza precipita la historia hacia su fatal desenlace: Amelia aparece lánguida y despeinada, sigue un monólogo de Dolsey que delira acusándose de nuevo de ser el asesino de su esposa; y sólo ahora, con bastante retraso con respecto al original, Dolsey confiesa a Amelia que está envenenada. Ella muestra una resignación que Carlos no comparte, y que le lleva a expirar de dolor entre los brazos de Amelia. Aferrada a su cadáver la encuentra Sinford, con fuerza aún para pedir al amigo que los lleve a Europa y los entierre juntos.

Como vimos, al crítico del *Memorial Literario* tantas veces aludido esta acción le parecía "violentamente forjada", y, entre otras inverosimilitudes, señala la presencia de Mozema, personaje al que no ve mucha funcionalidad dramática, si no es "para decir pestes contra los Europeos, y concluir que no tenía remedio la enfermedad de Amelia" (p. 217). Lo que no parece saber el comentarista es que todo eso que critica no es invención de Comella, sino que está en un texto previo que el dramaturgo está reelaborando. Y una parte importante de esa reescritura afectó a los personajes.

El personaje de Mozema parece, es cierto, un poco forzado; sin embargo, Luciano Comella lo desarrolla algo más y refuerza su intervención. Además de calcos textuales de su homónimo francés —sobre ello volveremos luego—, el Mozema del drama alarga sus parlamentos con más reflexiones sobre la crueldad de la guerra, más invectivas contra el invasor, más lamentos por el padre muerto (era un hijo en el texto francés) por los europeos.

También ha sido desarrollado, y mucho, el personaje de Sinford. En la novela francesa su presencia era mínima; pero es que en la novela había un narrador que relataba hechos o dejaba intervenir directamente a los personajes, y en el drama hace falta alguien que narre (o que supla con su intervención activa lo que en la novela era narrado o ejecutado por otros personajes), pero, sobre todo, que sea el interlocu-

tor de los protagonistas; sin su presencia, la obra sería una mera sucesión de monólogos alternados con diálogos. Sinford es en *El amor conyugal* el amigo fiel y compasivo, que ayuda, pero, sobre todo, que escucha, que consuela, y que intenta devolver a la cordura a un Carlos delirante y cegado por el dolor. Y todos estos rasgos, y su funcionalidad dramática ampliada son creación de Comella.

Es Dolsey el personaje que más transformaciones ha sufrido en su paso de la novela al drama. En aquélla, el carácter del protagonista era una conjunción de sensibilidad rayana en la sensiblería, languidez, y destellos de violencia ante un destino que no acepta y del que se siente culpable. Era un personaje inferior en vigor literario al de la auténtica protagonista, Amélie, dotada de más matices y más riqueza psicológica. Comella, en cambio, invierte estos papeles; es Amelia la que se apaga un tanto ante la fuerza dramática de Carlos.

La escena inicial del drama lo presenta en un monólogo que da cuenta ya de lo que serán los rasgos de su personalidad y el tono general de la obra. En un escenario constituido por la estancia de Carlos al fondo, peñascos a un lado y árboles a otro, aparece Carlos Dolsey "mirando con mucha atencion hacia el mar sobre un peñasco, de rato en rato suspira, se enjuga las lagrimas, y despues con el mayor despecho, se tira encima del peñasco".[42] Y sobre esa roca, "enagenado", después de hablar con el vacío, le pide a su amigo Sinford "que veas de apartarme / de esta dura pasion, de este estra-

[42] Esta acotación inicial, que muestra la agitación emocional del protagonista y su desasosiego en escena, recuerda mucho a la del drama de Denis Diderot *Le Fils naturel* (1757). En similar actitud de inquietud y movimiento escénico es mostrado Torcuato al inicio de *El delincuente honrado*, de Jovellanos. Recuerdo estas similitudes para confirmar hasta qué punto la obra de Comella se ajusta a los principios estéticos del género en el que realiza su adaptación, el drama. También se ajusta a la preceptiva de Diderot el hecho de insertar en *El amor conyugal* frecuentes monólogos, preferentemente en los inicios o finales de acto.

vio / de la razon". Dolsey ha empezado ya su delirio, su "dolor romántico":[43]

> El clima Americano sin mi esposa
> es para mi la noche del abismo:
> no veo mas que horrores, sombras, furias,
> confusiones, espectros, y prestigios [sic],[44]
> que eternamente turban mi reposo,
> que sin cesar aumentan mis martirios. (I)

Las acotaciones repiten que Dolsey pronunciará sus palabras "enagenado", o que "enagenado se va involuntariamente otra vez al mar" (a ese mar que le atrae con la fuerza del abismo), y Sinford refiere que "otros males / le tienen entregado a un parosismo", o que "La pena de si mismo / le tiene enagenado". La música, lógicamente, también tiene su papel destacado para subrayar los estados de ánimo del protagonista; y así, en esta primera escena "manifiesta la agitacion de Dolsey". Pero el tormento de Dolsey no ha hecho más que empezar; al final del acto Sinford le confirma que Amelia está envenenada, y Carlos estalla en una desesperación que manifiesta la violencia de su palabras y sus gestos. La acotación precisa que, al enterarse de la noticia, "Cae en los brazos de Sinford, buelve sobre si al instante, y pasa al mayor despecho; quiere arrojarse al mar, y Sinford se lo impide, y despues de luchar un gran rato con Sinford logra este dete-

---

43 Sobre el término, y otros utilizados en la literatura romántica y prerromántica, y los "síntomas" a los que alude, ver el estudio de **Sebold, Russell P**. *Sobre el nombre español del dolor romántico*, en su libro *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Barcelona : Anthropos, 1989, p. 157-169.

44 *Prestigio*, hasta mediados del XIX en que toma su acepción actual en castellano, significó "fantasmagoría, ilusiones". Ver **Corominas, Joan-Pascual, José Antonio**. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid : Gredos, 1981, IV, p. 647. Es en este sentido en el que lo emplea Comella.

nerlo: la musica habra expresado esta situacion, y sigue con algunos intervalos hasta acabar el acto". El parlamento que cierra este acto es largo, pero creo que transcribirlo ayudará a entender mejor el carácter del personaje:

> Dejad que me castigue.
> Yo Sinford soy de Amelia el asesino
> yo destrozé su pecho; y pues no quieres
> que sepulten los mares mi delito
> por piedad matame: dame la muerte
> para tener al menos el alivio
> de espirar en presencia de mi esposa
> y ofrecerla mi vida en sacrificio.
> Con que quieres que viva. Ah inhumano!
> como en esto se vé que no has querido;
> y si piensas quitarme los recursos
> que el mar me ofrece y el agudo filo
> de un puñal para dar fin a mi vida
> save que otros me quedan mas activos:
> el peso enorme de mi crimen fiero
> aplanará la tierra que aora piso:
> mi culpa atraerá del justo Cielo
> el furor de los rayos vengativos.
> Conmoveré los montes con mis quejas
> con mis ayes haré temblar los riscos;
> la maquina del orbe ultimamente
> haré que se estremezca á mis gemidos,
> para que todo caiga desplomado
> sobre el mas infeliz de los nacidos. (I)

Parecen evidentes las reminiscencias literarias, calderonianas, de este personaje. Pero este nuevo Carlos Dolsey que ha configurado Comella no mira sólo hacia atrás, sino que presagia, asombrosamente, lo por venir. Dolsey puede hacernos recordar a Segismundo, pero el progreso de la acción —de la fatalidad y del dolor— acaba convirtiéndolo en un "don Alvaro", en un ser excesivo y demoníaco que antes de morir al fin (no ha podido lanzarse al mar, al abismo, al

vacío; su amigo —la voz de la razón— se lo ha impedido) de puro dolor,[45]

cercado del horror de un negro caos
en busca del dolor, y la congoja
voy de sombras en sombras tropezando;
despavorido... absorto... mas que es esto?
que parece que el pecho me han rasgado?
Quien le devora?... Quien le despedaza?... (III)

siente la llegada de un "cruel dolor, en aspid transformado" que le devora y le convierte en un monstruo, ser más infernal que humano:

Apartate Sinford, huye mi encuentro...
tu consuelo detesto en tal estado...
Del venenoso humor no participes
que destilando están mis negros labios...
No te acerques al humo de las teas
que empuño fiero con mis secas manos...
teme los vivoreznos que se enroscan
en mis cabellos crespos y erizados...,
teme el fuego que exalo por la boca...
teme el furor del reyno del espanto... (III)[46]

---

45 Acudo de nuevo a la reseña del *Memorial Literario*: "El marido quiere morirse por fuerza; pues si la muger le chupó todo el veneno como se pinta [...], él quedó sano, y por consiguiente sin causa física de morir; mas el autor quiere que muera, no de pesadumbre (que pudiera ser) sino voluntariamente, y muriéndose sin enfermedad y sin matarse" (p. 218). El comentarista veía en esta muerte una inverosimilitud flagrante; no comprendía —estamos en 1794— que se puede morir de dolor, de "dolor romántico".

46 En el verso siguiente el propio Dolsey explica su simbólica metamorfosis: está "transformado en furia". Las furias —erinias en la mitología griega— eran seres infernales representadas "con serpientes entremezcladas en su cabellera y llevando en la mano antorchas o látigos. [...] su misión esencial es la venganza del crimen". **Grimal, Pierre**. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona : Paidós, 1986, p. 169. Hay que recordar que Dolsey se considera un criminal, culpable de la muerte de Amelia, y convertido ahora en su propio verdugo.

Nada de eso estaba en Baculard d'Arnaud. Por eso creo que puede afirmarse con propiedad que Luciano Comella ha "creado" este personaje, un personaje prácticamente desconocido que a partir de ahora habrá que tener en cuenta a la hora de trazar la historia de la evolución dramática que en España lleva desde la comedia sentimental al drama romántico.

Frente a este Dolsey excesivo y sin duda ya prerromántico, la Amelia de la obra española parece un personaje más sereno, más apaciguado en su sufrimiento que su homónima francesa. Quizá esta Amelia más sosegada le sirve de contrapeso a Comella ante el furor de Carlos ("Desecha esas quimeras, dueño amado / tranquiliza tu pecho, dulce esposo./ Por mi amor, y tu amor yo te lo mando" III), o quizá, también, estamos ante la madurez de la esposa que sufre más por el marido que por sí misma y que se resigna ante el dolor y la muerte sin considerarlos, como la Amélie del texto francés, un castigo al crimen horrible de su pasión:

> En hacerte culpable no te obstines,
> mi muerte ha provenido de un arcano,
> respetemos del cielo los decretos
> que nunca de ser justos han dejado.
> Yo te he dado la vida con mi vida;
> en ello el pensamiento detengamos.
> Esto me fortifica, y me consuela
> contra el horror de un destino infausto. (III)

En la exposición del recorte que efectúa Comella en los acontecimientos acaecidos en el texto francés, vimos que el autor español había renunciado, para cumplir con la unidad de tiempo, a los momentos o las escenas de más patetismo de la novela de Baculard d'Arnaud. La carga patética de *El amor conyugal* es, ciertamente, menor que la de *Amélie*, por la ausencia de esas escenas, y también por un menor recargamiento del lenguaje. Pero este menor grado de patetismo lo compensa la obra de Comella con otro recurso: la música. Si recordamos que en el melólogo "la orquesta dialoga con las palabras del actor situado en el escenario, para expresar,

mediante la música, los sentimientos que le conmueven",[47] comprenderemos por qué a Comella no le hacen falta palabras para expresar lo que sienten sus personajes.

El manuscrito que conservamos reproduce puntualmente las intervenciones musicales (recordemos que eran creación de Laserna), y su función. A veces esas anotaciones son de carácter muy general: "dos compases de musica" (I), "La musica habra expresado todo esto" (I); en otras ocasiones, el texto es algo más explícito: "Dos compases de musica amorosa, que demuestren la terneza de los dos [esposos]" (II), "Sale Dolsey precedido de un alegro estrepitoso que anuncia su delirio." (III). Pero hay momentos en los que la precisión de la música, acompañada de la acotación gestual, sirve para compensar la pobreza textual. Hay un ejemplo muy significativo que ilustrará este aspecto.

En la novela francesa, la escena del reconocimiento entre los esposos (aún amantes allí) es bastante larga (cinco páginas de diálogo antes del reconocimiento en sí) y está narrada con una lentitud y un detalle buscados conscientemente por el escritor para aumentar su efectividad y transmitir toda la emoción que encierra. Su recurso, además de la parsimonia narrativa, es el lenguaje entrecortado, las repeticiones, las exclamaciones, las pausas, que debe expresar la agitación emotiva de sus protagonistas:

> Vous ne me quitterez point, vous ne me quitterez point; jamais... le son de cette voix... je découvre dans ses traits... je démêle... à quelle illusion je m'abandonne!... Qui êtes-vous? Je saisis... une ressemblance... Non, je ne vous laisserai point échapper... — Dolsey... que voulez-vous? qu'exigez-vous? — Plus j'entends. Oh! je saurai... — O Dieu! souffrez que je me retire... ma vie... la vôtre dépend... attendez... — Ces accens... mes regards... ciel! ô ciel! est-il possible! ce seroit... Votre Amélie, s'écrie la jeune Anglaise, en se précipitant dans le sein de sir Charles, qui est venue vous chercher, et mourir en Amérique. — Amélie! L'un et l'autre aussitôt ont perdu l'usage des sens. (pp. 30-31)

---

47 **Subirá, José.** *El compositor Iriarte...*, *ob. cit.*, vol. I, p. 20.

Nada de todo esto pasa a la adaptación española. El texto de Luciano Comella se reduce a los versos que cito a continuación. Amelia acaba de aparecer en escena (suprimida, pues, la larga conversación), y a las primeras palabras que pronuncia ella, Dolsey exclama:

> DOLS.— Que he oido!
> Esta voz del letargo en que se encuentra[n]
> parece que ha sacado á los sentidos.
> AMEL.— Dolsey?
> DOLS.— Quien me ha llamado? Quien me busca?
> SINF.— Esa Joven
> DOLS.— Qual Joven?
> AMEL.— Yo, bien mio
> DOLS.— Amelia. (I)

Resulta evidente la pobreza de este texto, su escasa o nula carga emotiva. Pero está el gesto (esto es una obra de teatro, y los actores *representan*), y la música. La acotación, tan precisa en la gestualidad como en la anotación musical, devuelve al encuentro la emoción perdida en la adaptación, o al menos una parte:

> Se abrazan los dos esposos con la mas viva terneza, y el gozo se apodera de sus sentidos particularmente de los de Dolsey que los pierde enteramente; pero Amelia queda de un modo que lo pueda sostener, teniendo Dolsey el rostro sobre la mano de Amelia; Sinford se queda estatico en una aptitud [sic] que demuestre la mas grande admiracion; la musica con un andante pianisimo y patetico de violas, clarinetes y fagotes pintará á lo vivo lo patetico de la situacion. (I)[48]

[48] De nuevo Comella demuestra conocer muy bien la teoría del drama. Este "cuadro", y otros que aparecen a lo largo de su obra, se corresponde perfectamente con lo que Diderot llamó "tableaux vivants", cuya base era la gestualidad, y que recomendó en la composición de dramas. Ver **Diderot, Denis.** *Entretiens sur 'Le Fils Naturel'*. Paris : Larousse, 1975. Se ocupa de estos aspectos especialmente en el "Premier Entretien".

Hasta aquí he procurado mostrar la intervención de Comella y los cambios operados en un texto de partida que, sin embargo, puede decirse que sigue con bastante fidelidad. En este punto podemos hacernos la pregunta de si esas modificaciones proceden en realidad de mano de Comella. Escribí al inicio de estas páginas que no he encontrado ningún texto dramático francés que hubiera podido ser utilizado como intermediario entre la novela de Baculard d'Arnaud y la dramatización de Luciano Comella. Quizá el relato del autor francés inspiró en su país algún o algunos dramas o tragedias. Pero, en el caso de que hubiera sido así, creo que podemos asegurar que Comella no se sirvió de ninguna versión puente. La razón es muy sencilla: su texto es, en muchos pasajes, un calco casi literal del de Baculard d'Arnaud, pura versificación, a veces, de la prosa de ese original francés. Propongo un ejemplo.

DOLS.— Yo tambien soy Esposo, y sin tu auxilio
en breves dias dejaré de serlo.
Mas que es esto? tu lloras?
MOZ.— Si, tirano.
DOLS.— Las lagrimas permite que mezclemos;
unamos nuestros males, pues unimos
la sensibilidad de nuestros pechos.
MOZ.— Yo soi sensible, si, monstruo de Europa,
pues que ves que lloro como el fragil sexô.
[...]
DOLS.— Pasame el pecho,
de tu rencor en él ceba sus iras;
por víctima mi vida yo te ofrezco;
pero á mi tierna esposa del sepulcro
que está pronta á ocupar saca primero. (II)

Cotéjese con el pasaje correspondiente en *Amélie*:

Frappez, percez, réunissez-là tous vos coups; mais avant que de me donner la mort, secourez... rendez-moi une épouse chérie... vous me paroissez sensible! — Si je suis sensible, monstre d'Europe? si je suis sensible? tu me vois pleurer com-

> me une femme, et tu douterois de ma sensibilité! — Ah, je mêlerai mes larmes aux vôtres; [...] je suis encore époux; et bientôt je vais cesser de l'être! je suis à vos genoux. Je vous l'ai dit: si le sacrifice de mes jours peut satisfaire votre vengeance, je vous offre une victime: elle se livre à vos fureurs; mais retirez ma femme du tombeau, qui est prêt à l'engloutir. (pp. 47-8)

Tal fidelidad al texto de Baculard d'Arnaud sólo me parece posible por su utilización directa, y en su lengua original, por parte de Comella.

Al hablar de las traducciones de novelas en España en el siglo XVIII, Joaquín Álvarez Barrientos explica que el término "original" tenía, para la crítica literaria, y para los propios novelistas que lo utilizaban, el sentido heredado del siglo anterior de "inventado, creado de nuevo". Así, para este historiador de la novela dieciochesca, "las traducciones de novelas (no todas, desde luego) no son en realidad tales traducciones sino obras originales en el sentido de que presentan algo que es nuevo en el panorama y en la historia literaria española".[49]

La situación de las adaptaciones dramáticas hechas en España de textos narrativos extranjeros (principalmente franceses, o de otro origen, pero conocidos a través de una versión francesa) me parece que es muy similar. Los dramaturgos españoles, en especial los populares, que basan sus creaciones en una novela extranjera, están aprovechando un material ajeno, es cierto, pero la "manipulación" literaria que operan en él lo devuelve al público convertido en un producto nuevo, y, por tanto, original.

No voy a entrar en juicios sobre la pertinencia, las motivaciones, o incluso los resultados de ese proceso de una manera general; cada caso merece su propia valoración, y, en este momento, se trata de enjuiciar la obra de Comella. Creo que el análisis de su drama en relación con el texto que le sir-

---

49 **Álvarez Barrientos, Joaquín,** *ob. cit.*, p. 207.

ve de base ha permitido confirmar cómo una adaptación que permanece muy fiel a la obra original puede, sin embargo, suponer una verdadera recreación de la misma, sin por ello traicionarla o deformarla.

En *El amor conyugal o la Amelia* Comella respeta en extremo la *Amélie* de Baculard d'Arnaud, la sigue hasta en sus menores detalles, llega incluso a reproducir literalmente fragmentos de lo escrito por el autor francés. Y aquello a lo que renuncia, la parte de la novela francesa que no se refleja en la adaptación española, desaparece de ésta por las exigencias inherentes al cambio de género, al trasvase de una materia generada en el molde de la novela que debe acoplarse al nuevo molde del drama. Esa auténtica recreación del texto primitivo me parece especialmente valiosa en el nuevo tratamiento de los personajes. Comella difumina, acentúa o matiza los rasgos psicológicos de los originales y los dota de una personalidad a veces más rica, más innovadora. De enorme interés me parece la reconfiguración dramática de Dolsey, que se presenta en escena revestido más bien de los rasgos de un personaje del drama romántico que tardará aún en llegar, que de las características del sentimentalismo patético dieciochesco con que lo concibió Baculard d'Arnaud. Otro acierto de Luciano Comella me parece la elección del género: el drama trágico acompañado de música. La aplicación de los principios estéticos del drama, que demuestra conocer muy bien, y el hábil empleo de la música, le permiten trasladar al escenario el mismo tono de la novela, pero logrado en ésta mediante otro tipo de recursos.

## FINAL

Las páginas que han precedido han querido rescatar una obra poco conocida de Luciano Francisco Comella, *El amor conyugal o la Amelia*, y analizarla desde la perspectiva peculiar y determinante que implica su condición de "refundición" de un texto ajeno; pero también ha sido mi objetivo,

como lo ha sido en otros trabajos anteriores de estas características, proponer nuevas reflexiones sobre el fenémeno de las adaptaciones dramáticas de novelas en la literatura española del siglo XVIII.

En este caso, mi trabajo se ha centrado en la narrativa de François-Thomas Baculard d'Arnaud, y ha revelado datos hasta ahora desconocidos sobre la recepción española de sus novelas. Esos datos creo que tienen en sí su propio interés, pero querría sobre todo destacar lo que considero el principal valor de esas versiones. Hasta ahora, sabemos ya de la existencia de, al menos, siete adaptaciones teatrales hechas en España de otros tantos relatos de Baculard d'Arnaud. Esa elevada cifra (creo que sólo de las novelas de Marmontel conocemos tantas versiones dramáticas) pone de manifiesto, de entrada, el enorme interés que despertaba entre los dramaturgos españoles la creación novelesca de Baculard. Pero a la vez, es evidente que esas adaptaciones implican, de manera automática, el conocimiento de esos textos narrativos.

Y esto es lo más importante. Por los datos que tenemos hasta el momento, resultaría que todas esas adaptaciones dramáticas (excepto la de Álvarez de Cienfuegos, *Las hermanas generosas*) son anteriores a las traducciones españolas en forma de novela de los textos novelescos que adaptan. Recordemos que esas adaptaciones se producen entre 1788 y 1795, y sólo a partir de 1795 parece que se editaron en España las primeras traducciones novelescas de *Épreuves du sentiment*. Dicho de otro modo: todo parece indicar que las famosísimas novelas de François-Thomas Baculard d'Arnaud se conocieron en España antes por su versión dramatizada que por su traducción directa.

Creo, con todo, que la aventura del descubrimiento probablemente no ha hecho más que empezar. No dudo que otras adaptaciones a la escena española de las novelas de este autor irán surgiendo en nuevas investigaciones. Quizá entonces, o en otro momento, llegue la ocasión de detenerse en el análisis detallado de cada una de las que ya conocemos, o, si

es el caso, de las que vayan revelándose, sobre todo por lo que su estudio particular puede aportar a ese necesario pero aun por hacer estudio de conjunto sobre la práctica de adaptar novelas a la escena española en el siglo XVIII.

M. J. GARCÍA GARROSA