NOVELA Y TEATRO EN EL ÚLTIMO PERÍODO DE LA ILUSTRACIÓN

María José Alonso Seoane
Universidad Complutense de Madrid

Novela y teatro, géneros dispares, ocasionalmente -como es sabido- han ido de la mano en aspectos determinados. A finales del siglo XVIII, de manera particular, se realiza este acercamiento en los autores que se interesan por ambos géneros: en propósitos, temas y técnicas; en la transformación de una novela en una obra dramática y en la inclusión de obras dramáticas o fragmentos de ellas en una novela. Con respecto a este siglo, autores como Olavide, Trigueros, García Malo o Valladares de Sotomayor, cuyo interés por ambos géneros es evidente, ofrecen ejemplos de esa relación que, por otra parte, interesa determinar. Procuraremos esbozar aquí una reflexión de conjunto sobre este tema, contemplando brevemente sus aspectos esenciales; dejando para otra ocasión, en que puedan ser tratados adecuadamente, los casos que merecen una atención monográfica.

Con respecto a la época inmediatamente anterior a la ilustrada, por lo que se refiere a España y a la relación entre teatro y novela en el Siglo de Oro, existe ya una bibliografía de interés que señala las relaciones, fluctuaciones iniciales, comunidad de temas y, desde luego, la práctica habitual de traslado de novelas a teatro. También aparece el teatro en obras en principio narrativas; pero se trata de obras de marco que si no tuvieran ese mínimo entramado novelesco serían simplemente recopilaciones de textos de distintos géneros en un libro: meras

misceláneas donde, de hecho, teatro y novela se encontrarían yuxtapuestos.[1]

Sin embargo, la situación con respecto al Siglo de Oro, en cuanto a las relaciones entre los dos géneros, es distinta a finales del XVIII: el tiempo ha pasado -mucho tiempo, a pesar de las continuidades y derivaciones evidentes-; y ya la narrativa, en especial la novela corta propia de la época ilustrada es distinta a la novela barroca, aunque todavía se reedite y se lea, como lo es asimismo el teatro del momento, con todo lo que supone los distintos géneros y actitudes. Sobre algunos aspectos de estas relaciones en el siglo XVIII, existen también estudios y referencias ocasionales que indican la conciencia del asunto que tienen algunos estudiosos de la época[2].

DOS DIRECCIONES

El tema de la relación teatro-novela puede estudiarse desde

[1] Cfr., por ejemplo, MORÍNIGO, Marcos, A., "El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de oro", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II, 1957, 41-61; YUDIN, Florence L., "The *novela corta* as *comedia*: Lope´s *Las fortunas de Diana*", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLV (1968), 181-188; BAQUERO GOYANES, Mariano, "Comedia y novela en el siglo XVII", *Serta Philologica. Homenaje Fernando Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, 13-29; FERNÁNDEZ NIETO, Manuel, "Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas", *Criticón*, 30, 1985,151-168.

[2] Se haya señalado en SEBOLD, Rusell P., "Lo 'romancesco', la novela y el teatro romántico", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 348, 1979, 515-536; ahora, en *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, 137-163; y lo ha tratado, en varias ocasiones, Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ, especialmente en su sugerente artículo "La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII" (*Entre Siglos*, 2, Roma, Bulzoni, 1993, 217-226). También, del mismo autor, cfr. "La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII", *Revista de Literatura*, LV, 109, 1993, 85-112; y "Guapos y bandoleros en el teatro del siglo XVIII: los temas y las formas de un género tradicional", *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*m 18, 253-289.

el punto de vista del teatro que se ve afectado, del modo que sea, por la novela (es decir, lo que va de la novela al teatro); o, en dirección contraria, puede estudiarse desde el punto de vista de la narración que incluye, también de diversas maneras, obras dramáticas o temas relacionados con ellas (esto es, lo que va del teatro a la novela). En ambas direcciones, dentro de los límites de este trabajo, procuraré hacer algunas observaciones que contribuyan a un mejor conocimiento de nuestra historia literaria, por lo que respecta al último período de la Ilustración.

NOVELA-TEATRO

Es un tema del que ya en la época se ocupan -vivamente- sobre todo los críticos neoclásicos, que ven contaminado el rigor de la composición dramática por sus contactos con la narrativa. Forma parte de un asunto más amplio, que tiene que ver con el rechazo de la novela, la novela como responsable de alteraciones morales y estéticas en el mundo y en la literatura. Así es como, generalmente, aparece la novela en las obras dramáticas, cuando en ellas se la cita.

Contaminación de géneros

Por lo que se refiere a la discusión crítica sobre la influencia nefasta de la novela en el teatro, Emilio Palacios ha tratado, en el artículo citado[3], algunos de sus aspectos. En líneas generales, se señala el exceso de fabulación que acerca el drama a la novela, la comunidad de motivos (de orden literario y moral) que enlazan en la crítica (negativamente) novela y teatro, la unión de novela sentimental europea y traducción de comedias sentimentales menos cuidadas para alimentar unos gustos populares comunes y la general crítica neoclásica en contra de

[3] E. PALACIOS, "La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII", *passim.*

los efectos que la contaminación genérica de la novela tenía en el teatro.

Cabe añadir algunas observaciones, en cuanto que todo ello depende del tipo de novelas y de teatro que se esté considerando. Por lo que se refiere al teatro "anovelado", fundamentalmente, se trata del drama sentimental o sensible; aunque también se incluye un tipo de teatro popular, con menores anclajes ilustrados. Así aparecen obras dramáticas y narrativas que coinciden en temas y tono, así como en el destinarario, que es idéntico. Asuntos que, por otra parte, no son exclusivamente literarios, sino al contrario; a medida que el siglo avanza, la cosmovisión ilustrada en muchas de sus ramificaciones ha pasado a las obras de creación, a veces de la mano de ilustrados notables (como ya lo había sido fuera de España); y temas como los matrimonios desiguales, el duelo, la amistad, las quiebras, los oficios honrados, el favor del Rey, etc., no por conocidos dejaban de interesar en las distintas formas[4].

En cuanto a la novela, cuando la crítica de la época insiste en su influencia negativa o en las mismas obras dramáticas se habla de ellas, casi siempre se está pensando en determinados tipos de novelas que, efectivamente, de por sí caían fuera de los gustos neoclásicos y de los ilustrados en general. Novela, por ejemplo, podía significar el reino de la pura fantasía, donde cualquier cosa puede tener lugar, sin atender a la verosimilitud: algo cercano al teatro de magia, y que remite al cuento fantástico; tradicional y popular por un lado, pero que tiene conexiones con el relato fantástico de finales del XVII en Francia[5].

[4] Cfr. GARCÍA GARROSA, María Jesús, *La retórica de las lágrimas. La Comedia Sentimental Española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad, 1990. También, CAÑAS MURILLO, Jesús, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.

[5] Algunas de esas tendencias narrativas vuelven a surgir, con modificaciones, un siglo después, a finales del XVIII. Cfr. GODENNE, René, *Études sur la nouvelle française*, Genève-Paris, Editions, Slatkine, 1985.

También con el género oriental, que convive con las razonables ficciones urbanas a lo largo del XVIII; y que cuenta, en España, con seguidores a finales de la época ilustrada, como Trigueros en su colección de novelas[6].

Pero no todos los novelistas de la época aceptan estos relatos: así, Olavide no incluye ninguno de este estilo en su extensa colección de novelas *Lecturas útiles y entretenidas*; y el mismo tipo de narración, pensando probablemente en una versión más popular, se critica expresamente en una novela extensa, el *Eusebio*, de Montengón[7]. A este tipo de relato remiten una parte de las citas que encontramos en comedias de la época; aunque también a la inverosimilitud esencial que se atribuye al género[8]. En general, ocurre que en la mente del crítico o del autor neoclásico, cuando condena a las novelas, están más presentes los restos del pasado -la narrativa breve del barroco- que las novelas, entonces actuales, de carácter ilustra-

[6] Es importante no olvidar esta concurrencia de géneros muy distintos en la novela de la época, igual que en teatro. Trigueros, dejándose llevar por un gusto antológico, incluye en sus *Pasatiempos*, el género oriental -*La hija del Visir de Garnat*- en que defiende el derecho a mentir reproduciendo las "mentiras ya mentidas, y pues no es posible hallarlas inauditas, escojámoslas por lo menos increíbles" (*Mis pasatiempos*, II, Madrid, Viuda de López, 1804, 8); y con el mismo sentido irónico defiende su adaptación de Florián, *Bliomberis. Historia de Caballería Andante*, verdaderamente lo menos actual que podía darse (220-221); pero que corresponde plenamente a la moda "troubadour", de éxito por entonces.

[7] En que el protagonista interrumpe a Gil Altano, tipo popular y apegado a lo tradicional nocivo, que le está describiendo la cueva maravillosa del mago Trigueros, en los montes de Úbeda: "Vamos a la manera cómo le quisieron prender, pues esto es lo que pudiera de algún modo interesar mi curiosidad; porque de éstos y otros tales encantamientos están llenas las novelas y romances, efectos de la libre fantasía de los autores, que ensayan ficciones insulsas, sin instrucción ni provecho de quien las lee y de quien las oye." (MONTENGÓN, Pedro de, *Eusebio*, ed. Fernando García Lara, Madrid, Editora Nacional, 1984, 660).

[8] Así, en *El carbonero de Londres*, de Valladares de Sotomayor

do. Al menos, a juzgar -por ejemplo- Moratín, en *La derrota de los pedantes*, por el tipo de obras a las que asimila o cita conjuntamente con las novelas:

> siguiendo a este turbión la espesa metralla de misceláneas, novelas, famas póstumas, justas poéticas, coronaciones, entradas, beatificaciones, loas, certámenes de escuela, autos sacramentales, autos al nacimiento, funerales, villancicos, motetes, folías, y una pestilente multitud de tonadillas modernas, bien frías, bien necias, bien escandalosas y despreciables.[9]

La misma censura sobre las novelas se da dentro del texto de las obras de teatro; puesto que al ser su lectura parte de la vida, son susceptibles de aparecer como tales -como temas o motivos- en el teatro (lo que, a su vez, se dará sobre el teatro en la novela, en sentido inverso). Así, aparece en obras dramáticas el caso de la afición a las novelas, que se censura como perjudicial: "Son insufribles estas mocosas, en llegando a leer cuatro novelas", declara el padre en *El Triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina*, de Zavala y Zamora (I, V); y son conocidas las referencias en las obras de Moratín. Pero, si se observa con detenimiento, las novelas y comedias que se condenan son obras del siglo anterior, no del presente ilustrado; son ésas, y no las dieciochescas, las novelas que lee doña Clara, a espaldas de su padre, en la primera versión de *La mogigata*: "las ejemplares de Zayas/ o las célebres novelas/ de Montalván, ¡detestable/ libro!"[10].

(Jornada II), exclama Isabela: "¡Válgame Dios, Jaime, cuántas/ cosas hoy se nos presentan/ en casa; y tan raras, que/ parecen a las Novelas/ que por las noches de Invierno/ nos relataba mi Abuela!". O en las palabras de Simón, más conocidas por encontrarse en *El delincuente honrado* (Acto V): "Señores, cuanto pasa parece una novela; yo estoy aturdido, y apenas creo lo mismo que estoy viendo."

9 FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La derrota de los pedantes*, Barcelona, Labor, 1973 [1789], 91.

10 Cfr. ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1988, 2ª ed. corr. y aum., 471.

Por tanto, se debería establecer una diferencia, aunque quizá sólo de gradación, en el influjo nefasto de las novelas, en la preceptiva dramática y en la vida en general, frente al criterio positivo, comprensivo con el nuevo teatro y la nueva novela, que muchos ilustrados habían equiparado y considerado favorablemente, como medio importante de formación o instrucción para sus destinatarios. Desde luego, hay que tener en cuenta, también, el paso del tiempo que periodiza las opiniones; así como la concurrencia, en el mismo momento, de autores y críticos de tendencias diferentes. Porque por esas fechas, la consideración peyorativa de la novela era frecuente, pero no universal. Hasta el *Memorial Literario*, aunque condena algunas, defiende otras; como *Oderay*, traducido por Zavala y Zamora, o *El Decamerón español*, de Rodríguez de Arellano[11]. Sin olvidar que, en muchos casos, hubo novelas que fueron pensadas en cierto modo como obras dramáticas -del género serio-; como ocurre con las de Baculard d´Arnaud. Arnaud, menos apreciado a comienzos del siglo XIX, pero que tanta popularidad tuvo y que fue pronto traducido y adaptado en España, trata, en sus novelas, de influir mediante la sensibilidad en la configuración moral de sus lectores, con los recursos propios de ese tipo de teatro; escribiendo teatro y novela desde un único y mismo punto de vista[12]. Como recuerda Olive, a propósito de la adaptación de una de sus obras que incluye en sus *Noches de invierno*,

[11] *Memorial Literario*, XIII, 10-V-1805, 166-175 y XXVI, 20-IX-1805, 340-364, respectivamente. Con respecto a la primera reseña, ha llamado mi atención Carlota del AMO CABEZAS, que bajo mi dirección -en los trabajos que me ocupo, dentro de esa línea de investigación, que considero de interés, sobre la novela de la época-, realiza actualmente una tesis sobre novela y prensa en el primer tercio del siglo XIX.

[12] Así puede leerse en el prefacio del autor a las *Pruebas del sentimiento*: "Mi designio ha sido que resulte la instrucción de una especie de acción dramática. [...] Decir a nuestros sibaritas que es un crimen horrible abusar de la inocencia y de la credulidad de una criatura, les

> Mr. d'Arnaud, tantas veces nombrado en esta sala, que ha aprovechado todos los sucesos tristes y patéticos para sus Novelas y Dramas *lacrimosos*, como los llaman en Francia, no ha desaprovechado el que voy a referir.[13]

Antes, Nifo, en su *Novelero de los estrados*, había opinado que "las comedias y cualquiera otra obra que las acompañe, ya sea entremés o sainete, pastorela o tonadilla o como quiera que se llame, no son más que fábulas y en buen castellano novelas"; en la misma página, como texto tomado del inglés, escribe:

> Para formar con regularidad una novela, se ha de observar por primer precepto la economía y disposición que requiere la perfecta comedia; los acontecimientos se han de producir de un modo fácil; debe tenerse suspensa la curiosidad, sin el auxilio de lo maravilloso; deben excluirse no sólo los impropios *sino como opuestos a la verosimilitud*, los expedientes y máquinas, tan usados en las novelas del siglo pasado.[14]

Todo ello, en realidad, evidencia que ambos géneros dependen, en cuanto a propósitos, temas y tono, de la misma cosmovisión cultural propia de la época: los dos se remiten al arquetipo del hombre ilustrado, del hombre razonable y sensi-

parecerá una lección fría, que no escucharán o que echarán a mofa; pero despertar su curiosidad en favor de una joven que a la belleza junta la virtud [...] tales pinturas podrán entonces sacar estas gentes afeminadas de su indiferencia mortal, e inclinarlos a prestar el oido a los preceptos, animados con el interés de la ficción." (BACULARD D'ARNAUD, François-Thomas de, *Pruebas del sentimiento*, I, Barcelona, José Solá, 1830, XI-XII). Esta edición incluye un prólogo del traductor con interesantes observaciones lexicográficas sobre los términos "sensibilidad" y "sentimiento". Actualizo del modo habitual ortografía y puntuación de los textos citados.

13 OLIVE, Pedro María, *Noches de invierno*, II, Madrid, Antonio Espinosa, 1797, 24.

14 *Diario universal de las bagatelas*, nº 6, 252.

ble. En esos términos, hay que tomar esta relación teatro-novela como algo epocal; no exclusivo de lo literario y menos –hablando de modo general– como propio del teatro frente a la novela o al contrario; puesto que, en ambos casos, el fondo de donde emergen es el mismo. Por decirlo con palabras de *El Memorial Literario*, al comienzo de su crítica sobre *Oderay*,

> La Literatura sin duda tiene sus épocas peculiares: así lo vemos de continuo, y particularmente en las piezas dramáticas y en las novelas.[15]

La novela como natural cantera del teatro

Un caso particular, que tiene que ver con la relación entre géneros, lo constituyen las adaptaciones teatrales de obras narrativas; como ya en épocas anteriores se había dado y continuamente se estaba haciendo en el extranjero. En realidad se trata de un proceso común, en que la novela sirve de cantera natural al teatro. No al revés, porque el teatro es un hambriento insaciable que necesita sin cesar temas para sus muchas obras; y hay un impulso, quizá debido a su carácter actualizador, que lleva al público a desear ver y oir las historias y argumentos ya relatados. Es el mismo hecho que se da hoy continuamente con el cine y con las series de televisión; sólo cambia, fundamentalmente, el tipo de obra de origen que interesa en el momento -sea, a su vez, contemporánea o adaptación de otra antigua-.

En cuanto al XVIII, los autores de teatro o novela, que a veces son los mismos, muestran iguales o parecidos criterios, con respecto a ambos géneros. Unos, como Olavide o García Malo, están decididos a difundir sus ideas ilustradas con todo lo que pueda ser útil en relación a la creación, a su alcance. Otros, se encuentran dentro de la oleada popular de temas des-

[15] *Art. cit.*, 166.

cendientes de los principios ilustrados, que son comunes a teatro y novela. Por otra parte, la comunidad de temas epocales, que afectan a autores, destinatarios y transmisores o mediadores, favorece la interacción entre teatro y narrativa. Así, McClelland, en la lista de temas principales de la comedia sentimental, se apoya en los que aparecen en las novelas, que proveen de material a las obras dramáticas[16]. En su obra cita un número considerable de adaptaciones de textos narrativos que pasan ya dramatizados a España o se transforman aquí. También, con sólo hojear el imprescindible *Catálogo* de Herrera Navarro[17], se encuentran adaptaciones y obras inspiradas en novelas, en la mayor parte de los casos tomadas de otras adaptaciones extranjeras que han transformado ya el original narrativo en texto dramático (y a veces lo han parodiado). Así, por citar algunos ejemplos, y dejando aparte las obras de tipo cervantino, podemos enumerar *Más que amor puede el saber y Aventuras de Telémaco* (1751), de Blanco; *Cuanto a los jóvenes vale tener canas a su lado* (1787), de Cabello y Mesa, tomado el argumento de la obra de Fenelon; *Miss Clara Harlowe* (1804), de Marqués y Espejo, *"Suplemento a la Historia inglesa del mismo título"*; *Pablo y Virginia* (1800), de Juan Francisco Pastor. Un importante caso se ha desvelado recientemente: *Las víctimas del amor, Ana y Sindham* procede de una obra de Arnaud; de una "novela inglesa", efectivamente[18]. En alguna ocasión, se da la circunstancia de que un autor escriba la misma obra en teatro y en novela. Esto ocurre con Valladares de Sotomayor, con *El Real Encuentro*. En esta ocasión, la

16 McCLELLAND, Ivy L., *Spanish drama of pathos. 1750-1808*, Liverpool, Liverpool University Press, 1970 [Vol. II, *Low Tragedy*].

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

18 Cfr. CARNERO, Guillermo, "Una *tragedia burguesa con música* en el teatro español de fines del siglo XVIII: *Las víctimas del amor*, de Gaspar Zavala y Zamora", *Revista de Literatura*, LVI, 111, 1994, 39-72.

redacción de la obra en los dos géneros se da casi a la vez, aunque explícitamente afirma haber creado la comedia a partir de la novela[19].

Varias veces hizo lo mismo Trigueros. Con respecto al motivo de Guzmán el Bueno, del que escribe la tragedia *El Cerco de Tarifa o Los Guzmanes*[20] y, posteriormente, una narración histórica que incluye en *Mis pasatiempos*: *Vida de Don Alfonso Pérez de Guzmán, el Bueno, primer Señor de San Lúcar de Barrameda*, a la que añade en nota:

> Entre los muchos dramas con que se ha procurado pintar a este héroe en su más famosa acción, hay una tragedia inédita con el título *los Guzmanes*, cuyo autor, que es el de esta vida, altera un poco la historia, dando alguna más edad a Don Pedro para hacer más patética y trágica la hipótesis dramática: acaso se publicará esta tragedia en esta colección[21]

Algo parecido ocurre con un tema que nos interesa aquí por otro motivo: la anécdota *Los dos desesperados*, tomada de un artículo de prensa, que incluye entre las narraciones de *Mis pasatiempos*.

Los dos desesperados

Es un ejemplo curioso de unidad entre géneros y con la vida, en que se da una interrelación entre prensa, teatro y

[19] *La Leandra*, III, Madrid, Antonio Cruzado, 1797, 191. Precisamente por su importancia, no puedo extenderme aquí estudiando cómo, técnicamente, realiza la adaptación del cambio de género; sólo anticipar, pendiente de un estudio detenido, que la conciecia de lo que diferencia ambos géneros aparece clara en Valladares; el cual, con asunto idéntico, introduce cambios considerables.

[20] Cfr. AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987, 190.

[21] Ed. cit., II, 180.

novela: un caso más de coincidencia temática múltiple, de temas epocales; de temas flotantes que afectan a todos y que surgen en diversos asuntos. Se trata del relato *Los dos desesperados*, que Trigueros declara tomar de un periódico inglés y que tiene importantes concomitancias, en el final, en concreto con la obra de Falbaire, *Le fabricant de Londres*; sobre todo, en la versión de Valladares, *El fabricante de paños*[22]. Dejando aparte las diferencias, es un ejemplo de la concordancia que, en la vida y en la literatura, podía darse en la época; en el caso de Trigueros, resulta significativa la utilización de una fuente de actualidad periodística, aunque no asegura su veracidad, para la composición de un relato; como indica en la nota correspondiente:

> Esta anécdota se refiere como hecho verdadero en el tomo I de la obra inglesa intitulada *Lady's magazine* año 1770 pág. 12 bajo el título *Happiness th effect of misfortune*, esto es, *La dicha efecto de la desdicha*. No sé que se haya traducido del original inglés a otro idioma ninguno, pero ciertamente merecía haberlo sido; y ora sea caso sucedido en realidad, ora solo ideado, pinta con tal gracia el carácter que suele atribuirse a los ingleses, que me ha parecido digna de trasladarla a nuestra lengua [...][23]

En esta *Anécdota*, Trigueros relata cómo Lord D **, enfermo de soledad, en Londres, se dirige al Támesis para suicidarse; a la vez que hace lo mismo, un comerciante llamado Kingston. Se encuentran en mitad del puente de Londres cuando van a tirarse. Una vez que Lord D** impide que Kingston lo haga, éste le cuenta que su decisión proviene de su ruina: algunas

> no esperadas quiebras de casas bien acreditadas, han puesto mis negocios en tanto desorden, que me han privado hasta de la esperanza de poder corregirlo,

[22] Mucho más que en la otra versión que circula por España, en prosa, *El comerciante inglés* (Barcelona, s. a.)

[23] *Mis pasatiempos*, II, ed. cit., 181.

> dejándome absolutamente incapaz de hacer mis pagamentos y cumplir con mis estipulaciones.[24]

Tiene esposa e hija, Lord** se ofrece a darle el dinero que necesita. A la vez, Kingston le pide que aplace un día su suicidio, le presenta a su familia y Lord D** conoce "que un hombre de bien es bienaventurado al esmerarse en hacer a otros venturosos". Ante la pena de la familia cuando se entera de que su propósito sólo se ha aplazado, "su íntima pesadumbre perdía poco a poco toda su energía, y ya no se acordaba de la ingratitud del género humano"[25]. Al final del día, la situación ha cambiado; nada menos que pide la mano de la hija, Nancy, todo en el momento, formando todos en lo sucesivo una misma familia.

Como indicábamos, en algunos aspectos esenciales puede apreciarse la relación temática con *El fabricante de paños* de Valladares[26]: la coincidencia del fabricante arruinado y el Lord en el puente con el mismo propósito suicida; el encuentro desconfiado primero, el relato del fabricante de su ruina al caballero, que le ofrece dinero; y luego, con la familia de aquél, la solución de su caso. Por último, como ejemplo colmado de sucesivos trasvases de géneros y medios de comunicación, aunque lamentablemente se ha perdido, el mismo Trigueros llevó al teatro la anécdota en cuestión en *El atormentador de sí mismo* o *Los dos desesperados*.[27]

---

[24] *Id., ib.*, 190-191.

[25] *Id., ib.*, 202 y 211.

[26] Presentado a censura en 1783 (cfr. J. HERRERA, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, p. 454).

[27] Comedia no conservada: *Heautontimorúmenos* o *El atormentador de sí mismo*; por otro título *Los dos desesperados* (cfr. F. AGUILAR PIÑAL, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, ob. cit., 214).

TEATRO-NOVELA

Con lo anteriormente expuesto, hemos esbozado algunos puntos esenciales del tema. Queda la delimitación de la cuestión inversa -el teatro en novela-, que se ha estudiado menos. Para hacerlo, hay que partir de la comunidad de temas y destinatarios, y también de autores; comprobar, como ya hemos comentado en algunos casos, que muchos de los autores se interesan por ambos géneros; lo que se refleja en sus obras y, en concreto, en sus obras narrativas. Veremos ahora algunos ejemplos de cómo introducen el teatro en la novela, determinados autores del último tercio de siglo.

Con carácter general, puede decirse que el teatro se inserta en la novela, igual que la novela en el teatro, como parte de los muchos aspectos de la vida que tienen su reflejo en la trama de los relatos. Dentro de ello, cabe distinguir algunas cuestiones: 1) En primer lugar, el teatro materialmente incluído en novela, que tiene menos interés. Está relacionado con las obras de marco y misceláneas, abundantes en siglos anteriores; 2) la acción teatral que se incluye en la novela, relacionada argumentalmente con ella; 3) el teatro que aparece en novelas como parte de la actividad de los personajes: gente que va al teatro, que es aficionada a él, incluso imita la estructura del teatro en su vida, lo que se introduce en la novela como argumento; 4) teatro como tema en la novela: ideas sobre el teatro y hasta novelas prácticamente dedicadas a él, como *La Leandra*, de Valladares de Sotomayor.

En cualquier caso, todos los autores tienen puntos en común, como cabe esperar del conocimiento y gusto por ambos géneros. Valladares es un caso aparte en su interés por el teatro y, también, por la aproximación teatro-novela, que realiza, de maneras distintas. Algunas, muy originales -con mayor o menor éxito-; otras, no tanto, como es el caso de las

incluídas en *Tertulias de invierno en Chinchón.* Los demás, aun aquellos que dan entrada al tema, en diferentes formas, muestran mayor independencia en los que están haciendo en cada momento -obra dramática o narrativa-, como es el caso de Olavide y García Malo. Quizá Valladares es ya signo de que la época ha cambiado y la contaminación genérica es parte del debate público del que se constituye testigo cualificado especialmente. Veamos los principales ejemplos que he encontrado con respecto a estos apartados.

Teatro en textos narrativos

Cabría considerar aquí el teatro que se incluye en las novelas como parte de la actividad variada de los personajes, pero de manera no ligada al argumento. Al igual que en obras de épocas anteriores, la estructura de un relato marco da ocasión a Valladares a incluir algunas piezas dramáticas (*Los criados embusteros* y *La maleta*, editadas tiempo antes) en el cuarto tomo de las *Tertulias de invierno en Chinchón*; quizá llevado por la necesidad de concluir urgentemente el último tomo que publicó de esta obra.

Teatro inserto en la trama de la novela

García Malo lo hace en la Anécdota primera de *Voz de la naturaleza* (*Lisandro y Rosaura*) -literatura en literatura, de tan antiguas y nobles reminiscencias, que también Olavide utiliza en alguna de sus novelas-. En este caso, García Malo emplea el motivo por simple gusto, puesto que no está directamente relacionado con la trama principal, de amores frustrados, aunque se incluye en ella. En lo que aquí nos interesa, es un ejemplo, en novela, de la afición al teatro y, en concreto, al teatro que se lee; de donde procede la comedia que dará pie a la declaración de amor entre los dos amantes:

> Una noche estaban los dos solos, Rosaura gustaba

> mucho de la poesía, particularmente de la dramática. Lisandro le leía algunas composiciones de esta clase, y con este motivo le rogó leyese una. Lisandro, que no deseaba sino complacerla, abrió un libro de varias tragedias y comedias, y justamente encontró una, cuyo título era, el *tímido y constante Amante.*
>
> Leedme esa comedia, le dijo Rosaura, pues no dejará de ser buena. Así me parece a mí, respondió Lisandro, y sin decir otra cosa principió a leerla.[28]

En *La Leandra*, Valladares incluye la representación de una obra dramática suya -*El vinatero de Madrid*- relacionándola con la trama de la novela, tal como en ese momento se va desarrollando:

> Al día siguiente instruyó a toda su familia de que quería que hiciesen una comedia en su casa para la Pascua de Resurrección. Todos recibieron esta noticia con gusto, y el Conde eligió la comedia, y repartió los papeles. Aquella fue el Vinatero de Madrid; en lo cual llevó también una buena porción de malicia, como explicaré después.

Más adelante, el conde aclara su propósito:

> Elegí la comedia del Vinatero de Madrid, y te dí el papel de la dama, no tanto por la facilidad y destreza conque lo desempeñaríais, como por ser Angelita un fiel retrato tuyo en muchas cosas. Ella se supone hija de un vinatero: tú adoptaste la extracción de un padre humilde; [...] resultó hija de un Caballero del Orden de Santiago y tú lo eres de un padre ilustre. Conque siendo iguales en tantas circunstancias, iguala ahora a Angelita, siendo esposa mía, como ella lo fue al fin de su Marqués, con lo que llegó a ser Marquesa; y tú la igualarás también en esto, siendo la Condesa de B. ¿Qué me respondes?[29]

[28] GARCÍA MALO, Ignacio, *Voz de la naturaleza*, Gerona, Antonio Oliva, 1827, I, 14.

[29] VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio, *La Leandra*, Madrid, Antonio Ulloa, 1797, 167-168 y 175-176.

Teatro integrado en la novela como parte de la vida

Recoge una actividad habitual de los personajes; a la vez indica la familiaridad con el teatro que tiene el autor. Por poner un ejemplo, como parece muy natural en Olavide, ir al teatro o dejarse influir por él, no deja de aparecer en alguna de sus novelas. En una de ellas, Olavide presenta un caso curioso de cómo el teatro o la afición por el teatro, más bien, puede influir en la vida; en el protagonista de *La dulce venganza.* En esta obra, Leonardo, de buen humor y sentido teatral, al volver de América después de muchos años, tiene la ocurrencia de presentarse como un mendigo en casa de sus sobrinas, a ver cómo le reciben. La mayor de ellas lo echa con cajas destempladas; la pequeña, le da todo cuanto tiene. Cuando vuelve Leonardo, ya rico, juega todavía un momento, mientras procura la felicidad de su sobrina menor, interviniendo para casarla con el joven que la ama. Leonardo dispone la escena de modo explícitamente teatral (de alguna manera, ya desde el principio, con sus actuaciones y disfraces); a la vez que interpreta en la misma clave las reacciones de su sobrina. Le pregunta si quiere casarse con Feliciano, del que sabe ahora que le ha socorrido en su anterior situación de miseria:

> Sofía [...] comprendiendo que su tío no se lo decía sino para determinarla a su favor, se levanta, y derramando lágrimas de ternura va a enlazarse con su cuello.
>
> Muy bien, dice Leonardo: yo entiendo las pantomimas, y ésta me parece clara; luego volviéndose al Eclesiástico, le dice: ya véis, Señor, que este abrazo no es para mí, sino para Don Feliciano.[30]

[30] Pablo de OLAVIDE [Atanasio de Céspedes y Monroy], *La dulce venganza, Lecturas útiles y entretenidas,* Madrid, Doblado, 1800, I, 356. La cita indica, por cierto, que era caso conocido que el beso o abrazo

Más adelante, la novela termina, de hecho, como si fuera una obra de teatro -del género más *anovelado*- en sus aspectos más típicos y conocidos:

> ¿He respondido bien, hija mía? Sofía le dice: yo haré todo lo que me mandéis. No bien dijo esta palabra, cuando salen de la pieza inmediata Feliciano y Doña Josefa; ella decentemente vestida y él con un vestido soberbio; uno y otro derramaban lágrimas de gozo. La madre corre a abrazar a Sofía, el hijo se arrojó a sus pies y no cesaban de darla gracias. La pobre Sofía estaba aturdida, le parecía que todo aquello era magia, y Leonardo estaba encantado de ver lo bien que le salían los golpes de teatro que había preparado y las impresiones que causaban en todos sus invenciones.[31]

Teatro como tema en novela

La tematización del teatro en la novela se da también en obras de algunos de estos autores. Opiniones sobre el teatro, muy actuales y directas; aunque algunos callan, quizá porque dan por supuesto que es beneficioso e indiscutible, y se atienen, por otra parte, al género al que en ese momento se está dedicando. En cualquier caso, los ejemplos que encontramos son una prueba de actualidad de las novelas, en debate tan vivo sobre el teatro en el XVIII, a propósito de las propias ideas sobre el tema de novelistas que son también dramaturgos. Así, García Malo, del mismo gratuito modo con que había incluído

que la niña da en escena no para el destinatario evidente, sino para el otro que, por razones de conveniencia no podía recibirlo de hecho ante el público, era un recurso de teatro usual y entendido por todos, autores y espectadores.

[31] *id.*, *ib.*, 357. No hemos tratado aquí de las escenas dramáticas que se narrativizan en las novelas de la época, muy abundantes y de importancia en las de Olavide; así como *tableaux* de felicidad o de dolor. Para estos últimos casos, cfr. mi artículo ""Infelices extremos de sensibilidad en las *Lecturas* de Olavide", *Anales de Literatura Española*, en prensa.

el teatro en la anécdota anteriormente comentada, incluye un excurso sobre el género dramático y sus críticos en otra de sus novelas, *El benéfico Eduardo*. Este joven, amonestado por sus padres, comienza a cumplir un programa de educación ilustrada -evidentemente, el que considera preferible García Malo-; entre las nuevas costumbres, introduce la de ir al teatro. Con ello, García Malo se preocupa de incluir este hábito entre los convenientes; y, con este motivo, expone, con todo detalle, sus teorías al respecto y, especialmente, sobre los críticos del teatro, actuales entonces; mostrando sus preferencias por una crítica comprensiva que admita el nuevo teatro, del que se muestra partidario -por razones tanto didácticas como literarias-, a la vez que censura el rigorismo contrario. De este modo desarrolla García Malo sus ideas -frecuentes, por otra parte, en otros ilustrados-, adjudicándoselas a su protagonista:

> Creía que el teatro no debía ser sino la escuela de las costumbres públicas y privadas, y que todo cuanto se representase en él, que pudiese inspirar a los hombres sentimientos honestos, magnánimos y virtuosos, era lo mejor para aquel lugar y más útil para la sociedad, porque no todos gustan de los preceptos de una moral pura, si no está revestida y hermoseada con diferentes colores.

Particularmente, expresa su opinión sobre la crítica actual que, por su interés, reproduzco en su totalidad:

> Como tenía bastante conocimiento del teatro antiguo y moderno, se divertía en leer las críticas de las piezas que se representaban, y no podía dejar de compadecerse de las parcialidades de unos, de la poca exactitud de otros y de la manía de muchos en vituperar las que, según ellos, no observaban las reglas que observaron los griegos y latinos, o las que se dieron como preceptos inviolables por los que se llaman maestros del Arte. Estaba bien persuadido de que estos trataron la materia con el mayor pulso y discernimiento, y que muchas de sus reglas son seguramente para

> todos los tiempos; pero no podía tolerar que no se admitiesen en el arte dramática otros géneros de composición, que han inventado los modernos, por solo la razón de que eran desconocidos de los antiguos, cuando es cosa bien sabida que cada pueblo ha seguido en el teatro los impulsos de su gobierno, de su religión y de sus costumbres, y que por lo mismo no sería tolerable en ningún teatro moderno el Edipo de Sófocles por más bien traducido que se representase, ni ninguna comedia de Menandro, de Plauto o Terencio, aunque están llenas de bellezas y gracias que deben imitarse.

García Malo termina con un irónico varapalo:

> El quería que los hombres fuesen justos y que diesen el mérito debido a los ingenios de cualquiera clase que fuese, graduándolos según las mayores o menores dificultades que tenían que vencer para sobresalir o agradar en su género, y que no se despreciase un género de composiciones dramáticas porque otro fuese más raro o más difícil; pero esto era querer exigir mucho de críticos descontentadizos, parciales, detractores o frívolos, que escriben solo por escribir, por deprimir el mérito, por decir dicterios o por aparentar una erudición que no tienen, y no estimulados del deseo de ilustrar al público, de animar a los talentos y de buscar la verdad, objetos que sólo deben dirigir la sana y juiciosa crítica.[32]

Por último, Valladares, al escribir *La Leandra*, aunque incluye novelas de todo tipo, da forma, en realidad, a una novela de teatro[33] que tiene gran importancia, como todo lo de

[32] *Id., ib.*, IV, 27-29. Resulta tan propio de la época este pasaje que se omite en la curiosa adaptación que en 1864 publica Genaro W. del BUSTO, *La voz de la naturaleza o El espejo de la juventud, Colección de ejemplos prácticos de virtud, moralidad y honradez*, Barcelona, Administración de la Biblioteca Ilustrada de Espasa Hermanos, 1864.

[33] Como puede verse en el apartado que le dedicó Herrera en su estudio de conjunto (HERRERA NAVARRO, Jerónimo, " 'La Leandra', novela de don Antonio Valladares de Sotomayor", *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, 634-5). Cfr., también, GARCÍA CARROSA, María Jesús, "La Leandra. Novela original que comprehende muchas", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LXIX, 1993, 143-165.

Valladares al respecto. Particularmente, con razón, es esencial la reivindicación moral que hace del teatro y de la profesión de cómico, al serlo la protagonista; como se pone de manifiesto repetidas veces, también por boca de los amigos de Valladares, que acompañan los tomos con sus cartas. Así, dice Fortún, en la que abre el comienzo del tomo VI:

> ¡Ojalá, que Leandra tenga tantos imitadores, como personas que la lean! ¡Ojalá, lleguen a convencerse íntimamente, de que la virtud es de todas las clases, y profesiones; que el arte más arriesgado, tal vez la profesión más expuesta a que zozobren la conducta honesta, y la circunspección, hagan creer las pruebas de aquella gran verdad! Entonces las preocupaciones vulgares, que tanto persiguen las cosas, no por su esencia, sino por su apariencia engañosa y falaz, quedarán desvanecidas con la amena lectura de Leandra: de esta Actriz, capaz de ser el ornamento de un siglo en que la depravación universal y el olvido de la verdadera literatura, nos presentan tan pocas obras acabadas, y menos originales en uno de los géneros tan útiles, como dificultosos de cultivar con éxito y aprovechamiento.[34]

Pero no es momento de tratar detenidamente estos aspectos, en parte conocidos, relacionados con el teatro en *La Leandra*, sino de dar fin a esta enunciación de los temas que conlleva el estudio de las conexiones de la novela y el teatro en esta época literaria. Con ella espero haber contribuído a la labor de completar el cuadro, tanto en una dirección como en otra, de las relaciones entre el teatro y la novela en el período final de la Ilustración en España[35].

[34] Carta del M. R. P. F. Antonio Fortún y Santa Rosa, ed. cit., VI.

[35] En prensa este artículo, he podido localizar el manuscrito de una novela inédita de Olavide, *La maldición paterna*, no incluída en las *Lecturas útiles y entretenidas*, de la que sólo se conocía el título –al menos provisional–, y un fragmento del comienzo (las dos primeras hojas); asimismo, he podido identificar el original, que corresponde a Anne Bell, de la serie *Épreuves du sentiment* de Baculard d'Arnaud, en la que Olavide introduce amplias e interesantes variaciones. Como se ve, en este caso tenemos una misma obra narrativa que ha sido adaptada, independientemente, en dos géneros distintos: en una novela y en una obra de teatro. Espero publicar en breve el estudio y el texto del manuscrito de Olavide. El presente trabajo forma parte del Proyecto de Investigación PS90-0034, financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica (DGICYT).