

LA TRANSFERENCIA DE GÉNEROS EN EL SIGLO XVIII, O CÓMO UNA NOVELA FRANCESA SE ADAPTA A LA ESCENA ESPAÑOLA: UNA COMEDIA DE LUIS MONCÍN

María Jesús García Garrosa
Universidad de Valladolid

Es conocido que, en la época moderna, la escena de todos los países se ha alimentado en buena medida del caudal argumental procedente de la narrativa, nacional o foránea. El fenómeno, sin embargo, no se ha limitado a la mera apropiación de material ajeno por quienes –podríamos pensar– andaban escasos de imaginación para componer sus obras dramáticas; ese trasvase de los elementos concebidos y desarrollados en una estructura genérica narrativa (historia, personajes, tiempo, etc.) a una estructura dramática ha planteado también en determinados momentos si no una reflexión poética en toda regla, sí cuando menos, una toma de conciencia por parte de los autores y de otros agentes de la vida literaria de la problemática de la transferencia de géneros.

Mi intervención va a centrarse en el estudio de este fenómeno en el siglo XVIII en España, pero creo pertinente aducir aquí para iniciarlo un testimonio anterior que sugiere ya que el proceso de la transferencia de lo narrativo a lo dramático se produce como algo natural, dado que la concepción de ambos géneros parece sustentarse en una casi identidad poética. En *La desdicha por la honra*, una de las cuatro novelas cortas de Lope de Vega conocidas como ‘Novelas a Marcia Leonarda’, el Fénix escribe: “Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado el autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte”¹. Identidad de objetivos, pero, lo que más nos interesa, identidad de *preceptos*. Algo más explícito, pero con la misma naturalidad, un novelista español declara al finalizar el siglo XVIII “que una novela viene a ser una comedia extendida y narrada, y que una comedia es como una novela resumida y puesta en acción”.

[1] Es Ignacio de Luzán quien recuerda en *La Poética* estas palabras de Lope de Vega. Tomo la referencia de Russell P. Sebold: “Lo ‘romancesco’, la novela y el teatro romántico”, en *Trayectoria del Romanticismo Español*, Barcelona, Crítica, 1983, p. 162.

Estas palabras pertenecen a un texto publicado por la *Gaceta de Madrid* en abril de 1796 que servía de anuncio de la apertura de suscripción a la reciente traducción española de la novela *Carolina de Lichtfield*. Se trata de un diálogo entre el traductor y un crítico, en el que el primero intenta convencer al segundo de las excelencias de su traducción venciendo de paso la reticencia del crítico hacia el denostado género novelístico. Para ello recurre a la argumentación que acabo de constatar, esto es, la estrecha relación entre el teatro y la novela:

Me admira el que guste Vm. de comedias al paso que abomina tanto de las novelas, pues en las comedias no faltan a fe mía amores, engaños, muertes y demás primores que ensartó Vm. contra las novelas; y no ignora Vm. que una novela viene a ser una comedia extendida y narrada, y que una comedia es como una novela resumida y puesta en acción. Así es que de las novelas se sacan comedias, como ha sucedido con algunas de Cervantes, Marmontel, Richardson, y otras; y también de comedias se han formado novelas; vea Vm. si no las obras de Mr. Lesage, que tanto se aprovechó de nuestro teatro para su *Gil Blas*, su *Bachiller...*²

La cercanía (“viene a ser”, “es como”) con que este autor, Felipe David y Otero, concibe el teatro y la novela no puede sino desembocar (“Así es que”) en un proceso usual, por lo que vemos, de adaptar novelas a la escena o de convertir textos dramáticos en obras narrativas. Pero aún podemos ir más lejos. En el prólogo a *Carolina de Lichtfield*, David y Otero asegura haber puesto especial cuidado en trasladar a su versión en castellano la viveza de estilo del original que ha traducido, aunque la dificultad ha sido grande porque al “no ser común en las novelas castellanas el modo de dialogar cortado, rápido y a medias frases [...] no he encontrado obras nuestras que pudiesen servirme de modelo, a no echar mano de algunos retazos de comedias”³.

Felipe David y Otero no es el único autor en el que podemos encontrar afirmaciones de este tenor. En la década de los sesenta, al editar algunas novelas en *El novelero de los estrados y tertulias* y *Diario universal de las bagatelas*, Francisco M. Nifo escribía:

[2] “Se abre suscripción a la novela intitulada *Carolina de Lichtfield*, puesta en castellano por D.F.D.O. Diálogo (que servirá de prospecto) entre el Traductor y un Crítico”, papel sin paginar inserto en la *Gaceta de Madrid* entre los días 22 y 26 de abril de 1796.

[3] *Carolina de Lichtfield*, puesta en castellano por D.F.D.O. Segunda impresión. Madrid, Imprenta Real, 1802. “El traductor”, tomo I, pp. XVIII-XIX.

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 tener suspensa la curiosidad, sin el auxilio de lo maravilloso; deben excluirse no sólo por impropios, sino como opuestos a la verosimilitud, los expedientes y máquinas, tan usados en las novelas del siglo pasado⁴.

Las reglas de composición de la comedia se aplican a la elaboración de la novela. Es exactamente lo que hace Antonio Valladares de Sotomayor cuando emprende en 1797 la redacción de su novela *La Leandra*. A manera de “poética” de un género que carece de ella, Valladares establece sus propios preceptos tomándolos del género cómico; y determina para la novela unas reglas de composición que en nada parecen distinguirse de las de la comedia: asunto verosímil, unidad de la trama, personajes sólidos y coherentes, caracteres contrapuestos, un estilo medio pero noble, y una moral que corrija al tiempo que divierte. Se diría que para Valladares de Sotomayor, como para David y Otero, la novela es una acción dramática concebida no en forma dialogada para ser representada en un escenario, sino relatada y destinada a la lectura⁵.

No son sólo los creadores quienes nos han dejado constancia de lo estrecho del espacio intergenérico que separaba el teatro de la novela en el siglo XVIII. Las reseñas a los estrenos teatrales confirman la moda de crear dramas a partir de novelas, preferentemente extranjeras, y las críticas periodísticas que de alguna manera tengan el teatro como tema, al igual que los informes de los censores o los escritos de los

[4] *Diario universal de las bagatelas*, nº 6, p. 252. Citado por María José Alonso Seoane (1996) “Novela y teatro en el último período de la Ilustración”, en Josep Maria Sala Valldaura (ed.): *Teatro Español del siglo XVIII*, Universitat de Lleida, p. 18.

[5] “La moral de la novela ha de ser tan fina, que *corrija deleitando*, que sin mortificar se llegue a sentir [...]. Los varios *caracteres* que represente se deben sostener con rigor, porque con poco que decaigan, se destruye el *interés*, y se apaga la ilusión. *Nada debe ser más verosímil que la trama y lances que presente*; y éstos, tan inesperados como fuertes, pero dispuestos con tal arte, propiedad y sutileza, que embelesen al lector sin que pueda penetrar su fin hasta que llegue a él. [...] Y aunque la *catástrofe* sea feliz, si los antecedentes fueron viciosos y desordenados, se han de pintar de modo que sin embargo de sus buenas consecuencias, se hagan horribles y detestables [...]. Mientras más grandes sean los empeños que se tramen, han de ser sus *desenlaces más fáciles y prontos*; pero de modo que su propia sencillez los represente naturales, y no milagrosos. Su estilo no pide la majestad de la tragedia; pero sí una gracia que deleite, y que sea a todos tan perceptible como útil su inteligencia. [...] La virtud, para que consiga quedar victoriosa, ha de tener contraste. Su parte opuesta, que es el vicio, ocupa lugar en la novela. [...] Si la *trama* fuese vulgar, el interés que inspire será pasajero; y si los *episodios* en vez de contribuir al *principal asunto*, componen por sí otro distinto, será un monstruo la novela”. Antonio Valladares de Sotomayor (1797) *La Leandra*, tomo I, Madrid, Antonio Ulloa, pp. 9-13. Las cursivas son mías.

teóricos de la literatura finisecular, subrayan reiteradamente el carácter novelesco como uno de los más graves defectos de muchas de las obras dramáticas que se escriben en España. Valgan como ejemplo dos textos periodísticos de principios del siglo XIX, que me permitirán introducir un nuevo elemento de reflexión:

Las innumerables novelas sentimentales con que los ingleses y alemanes inundan la literatura europea dan nacimiento a otros tantos dramas del mismo género, hechura y colorido con que se enriquecen los teatros.

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*⁶.

Ambos textos remiten, en efecto, al género sentimental, a la novela y al drama sentimentales. La transferencia de material narrativo a estructuras dramáticas no fue ni mucho menos fenómeno exclusivo de la literatura sentimental. Formas teatrales también muy cultivadas durante el siglo XVIII como la comedia de santos o la comedia heroico-militar, solían estar casi siempre basadas en fuentes narrativas (relatos hagiográficos o colecciones de milagros en el primer caso, y libros históricos, vidas, o memorias de personajes o hechos famosos en el segundo). Pero no hay duda de que esta tendencia a utilizar textos narrativos como base de obras dramáticas parece especialmente fructífera en el género sentimental. Será conveniente recordar aquí que ya desde sus orígenes, desde las primeras manifestaciones en Francia en los años 30 y 40 del siglo, la *comédie larmoyante* fue objeto de duras críticas por parte de sus detractores, que imputaban a esta nueva fórmula híbrida, y en concreto a las producciones de su creador, Nivelles de la Chaussée, entre otros defectos, su carácter más novelesco que dramático, y que opinaban que para dramaturgos de escaso ingenio componer comedias se limitaba a poner en diálogo una novela y dividirla en escenas. “Las novelas que desde hace quince años reinan en nuestras chimeneas quieren tam-

[6] Los fragmentos pertenecen, respectivamente, al *Memorial Literario*, 1802, t. II, p. 168, y a *Efemérides de España*, 1804, n.º 294, p. 1210. De ambos hay referencia en varios estudios, pero cito por Joaquín Álvarez Barrientos (1991) *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, pp. 227-8. Más textos de la época que comentan el punto a que estoy refiriéndome pueden encontrarse, entre otros, en el propio Álvarez Barrientos, *passim*; Russell P. Sebold, *op. cit.*, pp. 137-163; María José Alonso Seoane, *op. cit.*, pp. 11-31; Emilio Palacios Fernández (1993) “La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII”, en E. Caldera y R. Frolidi (eds.): *Entre Siglos*, Roma, Bulzoni, pp. 217-225, y del mismo autor *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio, 1998, pp. 185-209. Todos estos autores tratan —con mayor o menor detenimiento, y con objetivos diferentes dependiendo de la índole de sus trabajos— el tema de la relación entre teatro y novela en el siglo XVIII y la problemática de la transferencia genérica que nos ocupa. Remito, pues, a esas páginas para una información complementaria al respecto.

bién reinar en nuestros teatros. Porque, a fin de cuentas, las comedias de las que hablamos, ¿qué son sino novelas dialogadas y representadas?” se pregunta un crítico francés en 1737⁷. Y unos años más tarde, en 1775, ya en la época del *drame bourgeois* de Diderot, otro crítico constata:

El drama burgués está casi siempre en prosa. Es una especie de novela dialogada, cuyas situaciones están extraídas del círculo de lo privado. [...] Creo que tenemos cerca de veinte mil novelas, y si la manía de los dramas continúa, en algunos años tendremos veinte mil piezas de teatro más. [...] Porque, no hay que engañarse, casi todos nuestros dramas son, como he dicho más arriba, novelas ya conocidas y únicamente puestas en diálogo⁸.

¿Por qué la literatura sentimental parece la más proclive a la transferencia genérica? Creo que no podemos conformarnos con una única respuesta. El hecho de que los más destacados novelistas del siglo XVIII fueran también autores teatrales (Valladares de Sotomayor, Rodríguez de Arellano, Zavala y Zamora, Olavide, entre otros), y de que, en algunos casos, llegaran al campo de la novela después de muchos años de escritura dramática no me parece el único determinante. Más precisa me resulta la sugerencia de Joaquín Álvarez Barrientos que atribuye un cierto sincretismo entre la novela y el teatro sentimental al hecho de que ambas formas coincidían en un número muy elevado de casos en un tema común (el matrimonio, la elección de esposo y la intervención paterna) y casi en un mismo argumento para desarrollarlo, por lo que concluye que no “copiaban los dramaturgos a los novelistas, o a la inversa [...]; simplemente los autores escriben sobre aquello que interesa en dos medios, el teatro y la novela, que son enormemente populares y que ejercen una gran influencia sobre los receptores”⁹. El predominio en las comedias sentimentales —como en todo el teatro popular, por otro lado— de lo argumental, de la peripecia¹⁰, y la búsqueda del efectismo por el impacto emocional de las situaciones son también, sin duda, elementos que favorecen la fácil transferencia genérica entre lo novelesco y lo dramático.

[7] Abbé Desfontaines (1737) *Observations sur quelques écrits de ce temps*, vol. VIII, París, p. 234.

[8] M. de la Viéville (1775) *Lettre à M. de Milcent, jeune littérateur, sur les Drame Bourgeois ou Larmonyans*, Amsterdam, pp. 6-8. Como en el caso anterior, la traducción es mía. Remito a mi estudio *La retórica de las lágrimas (La comedia sentimental española, 1751-1802)*, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 29-35, donde comento estos y otros textos críticos sobre el teatro sentimental francés. Como podemos ver, los críticos españoles de finales del siglo XVIII y principios del XIX no hacen sino seguir a sus predecesores galos e insistir en denunciar un recurso dramático que no es admisible desde una perspectiva estética neoclásica.

[9] *Op. cit.*, p. 207.

[10] Véase, en este sentido, el trabajo de Emilio Palacios Fernández: “La estructura de la comedia sentimental...”, cit., en especial las pp. 217-219 y 222-223.

Pero hay otra cuestión, que, a mi modo de ver, es aún más determinante en esta tendencia al sincretismo genérico: el fuerte componente teatral, dramático, presente en muchos de los textos novelísticos transferidos al teatro. Ciertas novelas inglesas o francesas de la tendencia sentimental contenían en sí tanto “dramatismo” que eran pura obra teatral, como he intentado demostrar en la obra de uno de los novelistas más adaptados a la escena en España, François-Thomas Baculard d’Arnaud. ¿Qué menos podía esperarse de un autor que confiesa que su intención ha sido extraer la lección moral de sus relatos “de una especie de acción dramática”?¹¹ En consonancia con esta concepción, en las novelas de Baculard d’Arnaud es muy frecuente la utilización de recursos específicamente dramáticos (“cuadros”, “escenas” en las que el narrador desaparece para dejar intervenir directamente a los personajes, diálogos continuados sin los cortes de verbos ilativos, gestos y actitudes de los personajes anotados entre paréntesis, como acotaciones, para no interrumpir la “representación”, “coups de théâtre” sorprendentes y muy efectistas en los finales del relato, etc.)¹², lo que hace sumamente fácil, y casi natural, el paso de la acción narrada a su versión dialogada y escenificada.

En cualquier caso, y para terminar esta reflexión de carácter general sobre la relación teatro-novela en el siglo XVIII, creo que ningún estudioso de este tema ha dejado de constatar que la razón última de la fragilidad de la barrera que parece separar en el setecientos la novela de ciertas formas de teatro, de la transferencia genérica presentada y realizada con absoluta “normalidad”, de esta casi identificación teórica entre ambos géneros y de esta fácil y habitual práctica de trasvase de material de uno a otro, la razón de base es, sin duda, la indefinición de uno de los componentes de este binomio: la novela, un género existente en la práctica y empujando en los últimos años del XVIII un auténtico despegue hacia formas modernas, pero carente de una poética que la libere de su filiación con el poema épico, que le dé una identidad propia y legitime desde la normativa su existencia. A falta de esa poética de la novela, los novelistas, que sí, eran en su mayor parte también dramaturgos, echan mano de las reglas que mejor conocen, las de la comedia; y en un cerrar el círculo, es fácil ver por qué los dramaturgos acuden a las novelas así creadas para derivar de ellas sus obras de teatro.

[11] “Mon dessein a été de faire résulter l’instruction d’une sorte d’action dramatique”, François-Thomas Baculard d’Arnaud: “Préface” a *Épreuves su sentiment* (I), en *Oeuvres*. Tome I, Ginebra, Slatkine, 1972, p. VII. Edición facsímil de las *Oeuvres de d’Arnaud*, París, Laporte, 1803.

[12] Sobre estas y otras técnicas dramáticas de las novelas de Baculard d’Arnaud que, en mi opinión, favorecieron su adaptación a la escena española, véase María Jesús García Garrosa (1999) “La elaboración de una comedia moral (*Las hermanas generosas*): Cómo transformó Cienfuegos un relato de Baculard d’Arnaud”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI, pp. 199-214, en especial la p. 205. Sobre el mismo tema, puede consultarse también mi trabajo (2000) “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”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXVI, en prensa.

Quisiera, en el espacio de comunicación que me resta, llevar estas consideraciones generales a la observación de un caso concreto. Se trata de la comedia de Luis Moncín *Cómo ha de ser la amistad*, estrenada el 9 de julio de 1792 en Madrid¹³. Como ya revelé en un trabajo anterior¹⁴, la comedia es adaptación dramática de una novela del autor arriba citado, François-Thomas Baculard d'Arnaud, titulada *Daminville*, y publicada en 1778 en el tomo V de la colección *Épreuves du sentiment*¹⁵.

Empecemos por una sucinta exposición de los hechos relatados en la novela francesa. El joven Daminville, hijo de un “parvenu” rico y envanecido, Monrosin, se enamora de Félicie, dechado de virtud, pero pobre, aunque de origen elevado. Ambas partes se oponen al matrimonio, Monrosin porque no quiere saber nada de otras prendas que no sean riquezas, y Villemont, tío de Félicie, precisamente porque sabe que el avaro Monrosin no dará nunca su consentimiento. Daminville tenía dos amigos que obran conforme a su carácter opuesto: Darnicourt condena la pasión de Daminville y aconseja a Monrosin dureza con el hijo libertino, y Béranger, mucho más comprensivo, intenta que el joven reflexione sobre las consecuencias a que le expone su pasión, al tiempo que procura ablandar al padre. Como las posiciones de todos los personajes son firmes, no quedan más que soluciones drásticas: Daminville jura no renunciar a su amor, Monrosin encierra a su hijo, y Félicie entra en un convento para salvar a su amante. Daminville escapa para raptar a su amada, con la que se casa en secreto; pero Monrosin no cede ni ante los hechos consumados: manda anular el matrimonio y deshereda al hijo rebelde en favor del sobrino servil y complaciente Daligni. Pasan años y peripecias, intrigas de Darnicourt y Daligni para apartar al padre del perdón del hijo, e instancias vanas de Béranger para acercarlos; nace Eugène, hijo de Daminville y Félicie, muere Villemont, consumido por las injurias de Monrosin, Béranger, falsamente acusado por las maquinaciones de Darnicourt, es encarcelado. Y más años y más peripecias y más personajes: muerte supuesta de Félicie, Daminville embarca hacia América, naufragios, corsarios, esclavitud, toda suerte de calamidades..., y el esperable final feliz con anagnórisis, reconciliaciones, y toda la familia al fin reunida.

Como toda la producción narrativa de Baculard d'Arnaud, *Daminville* se ajusta en su tema central (la falta de libertad de los jóvenes ante el matrimonio y el exceso de autoridad paterna, tan condenable como la propia pasión juvenil) y en los elemen-

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

[14] María Jesús García Garrosa: “*El amor conyugal o la Amelia* (1794), de L.F. Comella, y otras adaptaciones dramáticas españolas...”, cit. Remito a este estudio para lo referente a la difusión de los relatos de Baculard d'Arnaud en España y las circunstancias y cauces por los que Luis Moncín pudo tener conocimiento del texto narrativo francés que adapta en *Cómo ha de ser la amistad*.

[15] François-Thomas Baculard d'Arnaud: *Daminville. Anecdote*, en *Épreuves du sentiment*, tomo V, ed. cit.

tos que lo desarrollan, a los moldes de la novela sentimental: historia manida con leves variantes sobre el modelo preestablecido, personajes ya configurados desde su inicio y extremado maniqueísmo de los caracteres que encarnan, lo que excluye toda posibilidad de evolución y de matización psicológica, proliferación de reflexiones morales, narración morosa y avance lento de los hechos, abundancia de diálogos, tono lacrimoso y lenguaje entrecortado, y, por supuesto, derroche de sentimentalismo en escenas de gran patetismo.

Esta obra tiene, sin embargo, dos peculiaridades con respecto a la colección en la que se inserta: su extremada longitud¹⁶, que la convierte en un relato repetitivo y poco ágil, y la mezcla de formas narrativas: a la novela sentimental se le superpone la novela bizantina con la separación de los esposos, el viaje marítimo y todos los avatares acaecidos hasta el reencuentro final al cabo de años. Veremos inmediatamente qué consecuencias tiene esta mixtura narrativa.

Sin entrar en los aspectos temáticos, que no podemos analizar aquí, parece claro que desde el punto de vista de la estructura, lo que caracteriza la novela francesa que estudiamos es la extensión, la multiplicidad, el alargamiento. La historia en sí (pareja de enamorados que se enfrenta a la oposición paterna para realizar su amor y que debe superar una serie de obstáculos para lograr su feliz unión) puede desarrollarse en el tiempo, en el espacio y en los acontecimientos tanto cuanto el narrador quiera; su propia sencillez de elementos la hace flexible para presentarse en forma concentrada, o, por el contrario, dilatada; esa libertad es una de las características del género novela. Y ya he señalado que Baculard d'Arnaud opta por la segunda posibilidad.

El planteamiento inicial del relato con el conflicto ya presentado desde las primeras páginas podía haber desembocado en un rápido desenlace, o cuando menos, en un avance dinámico de la acción; pero el autor francés alarga el relato con repeticiones casi idénticas de una misma situación en la que sólo varía el decorado. Y cuando parece que ya la novela puede tocar a su fin, Baculard d'Arnaud la complica con la irrupción del esquema de aventuras bizantinas, introduciendo así nuevos personajes y nuevas peripecias totalmente innecesarias, que además dan cabida a temas desligados del original.

Esa dilatación de la historia lleva aparejada la de las coordenadas en que se sustenta. La acción abarca un período de tiempo no especificado, pero que podemos suponer de unos quince a veinte años: desde los veintidós años que tiene Daminville

[16] Los relatos de *Épreuves du sentiment*, que poseen todos paginación independiente, tienen una media de entre 50 y 60 páginas; *Daminville* tiene el doble, 124.

cuando se inicia el relato, a la juventud de su hijo Eugène. Los escenarios son múltiples, y se amplían a medida que se complica la trama: París, una ciudad de la costa, el barco en plena tormenta oceánica, el lugar de esclavitud. Dentro de París los escenarios se diversifican: las casas de Monrosin y Villemont, el convento, la prisión donde es encarcelado Béranger, la mísera habitación de Félicie donde la encuentra su esposo al cabo de los años, y alguno más. En cuanto a los personajes, a los iniciales ya citados se les van uniendo otros, como Azor, un negro que permite introducir un episodio de patética denuncia de la esclavitud, o el criado Robert, que moraliza sobre el poder corruptor del dinero y el humanitarismo de los humildes; es decir, personajes de escasa relevancia pero que desvían la atención hacia hechos o ideas que apenas, por no decir nada, tienen que ver con el tema y la historia inicial. Pero observemos que es siempre el elemento bizantino el que alarga o amplía cada uno de los elementos de la estructura narrativa; dicho de otro modo, la mezcla de géneros narrativos “desfigura” el relato, complicándolo y extendiéndolo fuera de sus cauces verosímiles, los propios del género sentimental en que se inició.

Y bien, ¿qué hace Luis Moncín¹⁷ con todo esto? ¿Cuál es el tratamiento que debe operar en este material argumental y en esta estructura narrativa para que dé como resultado una obra teatral?

Páginas más arriba señalamos que la literatura sentimental era la que más fácilmente parecía prestarse a la transferencia genérica. La obra de Luis Moncín nos lo confirma. El tema (de nuevo el matrimonio y la oposición paterna), los personajes prototipos (los amantes virtuosos, el padre autoritario, el bueno y el mal amigo) bien definidos que no experimentan evoluciones psicológicas, la acción lineal y su avance en escenas muy similares en su configuración (salvo, claro está, los episodios de herencia bizantina), el fin moralizante de la historia, la abundancia de escenas patéticas y el tono marcadamente sentimental y lacrimoso, todos estos elementos que se encuentran en la novela de Baculard d’Arnaud son también elementos constituyentes de la comedia sentimental, por lo que, en principio, la transferencia genérica no tiene que salvar muchas distancias.

Ahora bien, la comedia sentimental, ya sea en manos de autores de concepciones neoclásicas o de autores populares, se define por su respeto a la regla clásica de las unidades. Lo primero que debe hacer, pues, el adaptador, es comprimir el tiempo y el espacio novelescos, tan dilatados, que deben quedar reducidos, en sentido estricto-

[17] No hay constancia de ninguna comedia francesa adaptación de la novela de Baculard d’Arnaud que hubiera podido servir de texto intermediario traducido por el autor español, por lo que considero que los cambios operados en *Daminville* en su paso a *Cómo ha de ser la amistad* son enteramente atribuibles a Luis Moncín.

to, a un día y un único escenario, para lo cual obviamente debe seleccionar, y restringir la acción, que ha de ser una.

Y así sucede, o casi. En los tres actos de *Cómo ha de ser la amistad* encontramos tres únicos decorados (sendas salas en las casas de Mr. Robin y de Villemont, y una calle), y una duración temporal que podemos considerar de un día, desde la mañana al anochecer¹⁸. De los personajes del relato Moncín ha mantenido a los enamorados (convertidos en Enrique y Felicia), la pareja de amigos (Danicourt, el malo, y Amelin, el bueno, en esta versión), el padre (Mr. Robin se llama aquí) y el tío, Villemont, y el criado Robert. Desaparecen Eugène, el sobrino Daligni y el negro Azor; y lo hacen también los temas, episodios o situaciones que ellos desarrollaban en la novela. En su lugar, Luis Moncín da vida a una hermana de Mr. Robin, Margarita, y a algunos criados y confidentes.

Con estos nuevos elementos, la historia sufre lógicos cambios con respecto al original. Concentrada en menos de veinticuatro horas y en una ciudad, Marsella, la acción se centra en el conflicto de los amantes que ven frustrada su unión, y que, en un día, se miden, mediante sucesivos diálogos salpicados de peripecias, con fuerzas que quieren impedir o favorecer ese deseado fin; un fin que se alcanza de manera inesperada por un golpe de azar que ni por asomo se halla en la historia original.

No puedo detenerme en la indole de los cambios temáticos o ideológicos que subyacen en la adaptación de Luis Moncín; baste señalar que me resulta evidente que su objetivo al apropiarse del texto novelesco francés era resaltar el tema de la amistad¹⁹, planteada en *Daminville* mediante el excesivo pero eficaz contraste entre el comportamiento del bueno y el mal amigo. Esa es la idea central que él potencia y desarrollará en su comedia, para lo cual crea un personaje nuevo, acentúa el maniqueísmo de los ya existentes, y complica la trama con nuevas acciones paralelas, provocando esas desviaciones de la única acción prescrita en los cánones a que los críticos achacaban el carácter más novelesco que dramático del teatro sentimental.

[18] No se especifica claramente esta circunstancia, pero la lectura de la comedia deja claro que la acción, en un continuo ir y venir de la casa de Villemont a la de Robin, y a la inversa, no se interrumpe. De hecho, es significativo que los cambios de escenario y decorado no se producen en los entreactos, sino varias veces dentro de un mismo acto (tres en el primero, y cuatro en el segundo y tercero respectivamente).

[19] El cambio del título de la novela, con el escueto nombre del protagonista, a ese *Cómo ha de ser la amistad*, que anuncia ya la propuesta ponderativa de un modelo de comportamiento, me parece harto elocuente, e indicativo de la actitud del adaptador. No estará de más recordar que el elogio de la amistad era en esta última década del siglo XVIII tema recurrente en los escenarios españoles, como indican algunos títulos: *Los dos amigos* (Luciano F. Comella 1790), *El buen y el mal amigo* (Gaspar Zavala y Zamora 1794), *El perfecto amigo* (Zavala y Zamora 1796), *La escuela de la amistad, o el filósofo enamorado* (Juan Pablo Forner 1796), *La fuerza de la amistad* (Vicente Rodríguez de Arellano 1798).

Resulta así que en *Cómo ha de ser la amistad* tenemos a un Villemont, tío de Felicia, empeñado en veladas e incomprensibles alusiones a su honor ultrajado y su nobleza perdida, a un Danicourt enamorado de Margarita, con lo que tenemos servida la pareja paralela a la de los protagonistas de la comedia áurea, y a un Amelin enamorado en secreto de Felicia, con el esperable juego de equívocos, celos, e incluso, la acusación de Enrique de traidor a su amigo espada en mano. ¿Cabe esperar más, en aras del espectáculo y de la complacencia del público? Sí. Un criado que entrega a Villemont “casualmente” ese día una esperada notificación real de perdón a su hermano, el Marqués de Monrosin, ajusticiado sin motivos, y padre ignorado de la mismísima Felicia, que pasa, en un precipitado cambio de fortuna, de pobre virtuosa despreciada por el orgulloso Mr. Robin, a heredera de un título y una jugosa dote²⁰. El desenlace resulta imaginable.

Moncín utiliza muy bien los elementos del relato francés que él selecciona para transmitir en su comedia (además de la lección moral de condena a los abusos de la autoridad paterna en la elección matrimonial de sus hijos, y de exaltación de la virtud como único bien digno de estimación), la idea que más le interesa: el elogio de la amistad. La acentuación del maniqueísmo de los personajes originarios, a la vista de los resultados, le da más juego dramático; así, el frecuente recurso a los monólogos permite ver a un perverso Danicourt que no cesa de maquinare maldades para hacerse –vía matrimonio con Margarita– con la herencia de Mr. Robin, y, sobre todo, a un Amelin debatiéndose entre el amor a Felicia y el sagrado deber de la amistad, que entre alusiones a su “sacrificio”, su “heroísmo” y su “martirio”, jura renunciar a su amor para convertirse en “un ejemplo/ de la más fina amistad/ que admire a los venideros/ siglos” (Acto I). También sabe aprovechar Moncín el caudal emotivo que tenía la historia en la pluma de Baculard d’Arnaud, y su comedia avanza entre lágrimas y escenas conmovedoras provocadas por la maldad de unos personajes o la bondad de otros.

Ahora bien, la obligada constricción del material literario que toma prestado Luis Moncín tiene las consecuencias esperables. El resultado de aplicar las reglas dramáticas a un argumento dilatado en un espacio y un tiempo novelescos, a pesar de todo aquello a lo que renuncia el dramaturgo, son inverosimilitudes, acumulaciones y

[20] Esta tan repentina como inesperada transformación del personaje no sólo modifica el desenlace del original, sino que da un vuelco a la interpretación social, y hasta moral, de aquél. En *Daminville* se plantea un matrimonio desigual por razones económicas, y sólo la virtud de Félicie y el enternecimiento del ya viejo y solo Monrosin consiguen transformarlo en una unión feliz al cabo de muchos años de sufrimiento. En *Cómo ha de ser la amistad* pasamos en cuestión de minutos (lo que tarda en leerse la carta con el perdón real) de un matrimonio desigual de índole económica, a una desigualdad estamental en toda regla. Este cambio es muy habitual en las comedias españolas que traducen o adaptan originales franceses.

sorpresas incomprensibles. Eso sin contar con todo lo que Moncín añade, esas tramas paralelas que conducen al sorprendente e inesperado final que supone una concesión al público y que provoca una nueva mixtura genérica: si en *Daminville* teníamos la novela bizantina superpuesta a una novela sentimental, en *Cómo ha de ser la amistad* tenemos una comedia sentimental aliñada con el enredo de la comedia barroca.

En la comedia de Luis Moncín comprobamos que los defectos tantas veces imputados por los críticos a las obras sentimentales no carecían de fundamento. Hay quizá demasiada acción, pero sobre todo hay escenas accesorias, prescindibles, hay personajes extremos que no admiten medias tintas en sus rasgos de virtud o de vicio, hay un continuo trasiego de escenarios porque la acción apremia y el tiempo pasa, hay cúmulos de circunstancias humanamente increíbles²¹, y un desenlace que depende de una pura casualidad. Pero no creo que todos estos defectos deban ser imputables a la condición de comedia adaptada de un texto novelesco de *Cómo ha de ser la amistad*.

Quiero plantear una última pregunta a manera de conclusión. ¿Por qué esta transferencia genérica?, ¿por qué Moncín vacía el material recibido en un nuevo molde, el drama? Como reflexión, más que como respuesta, sugeriré un dato. Las investigaciones efectuadas hasta el momento permiten saber que siete de las novelas de François-Thomas Baculard d'Arnaud contenidas en la colección *Épreuves du sentiment* fueron transformadas en España en obras de teatro; y seis de esas adaptaciones dramáticas (que se realizaron entre 1788 y 1795) son anteriores a la primera traducción española en forma de novela de los originales franceses, que data de 1795²². Creo que el hecho

[21] Es sobre todo el cumplimiento de la unidad de tiempo el que más incide en el carácter romanesco de la historia, y el que motiva la inverosimilitud más llamativa: el que tal cantidad de acontecimientos (incluido el perdón real, que como en tantas comedias, llega justo en el momento que se necesita, después de años y años de esperarlo) coincidan y se acumulen en un mismo día.

[22] Aunque el texto que conservamos de la traducción española de las *Épreuves du sentiment* es muy tardío (*Pruebas del sentimiento por el Señor D'Arnaud. Traducidas del francés*. Barcelona, en la Librería de José Solá 1830), no hay duda de que la colección, o al menos parte de ella, era conocida en español desde mucho antes; esta versión de 1830 es reedición de una edición de 1795 (*Pruebas del sentimiento, por el Señor d'Arnaud, traducidas del Francés, tom. I*. Barcelona, Imprenta del Diario por Francisco Ortiz de la Riba 1795) que anunció el *Memorial Literario* en febrero de 1796. Las adaptaciones dramáticas de novelas de Baculard d'Arnaud, además de *Cómo ha de ser la amistad*, son las siguientes: *Las víctimas del amor, Ana y Sindham*, Gaspar Zavala y Zamora, 1788 (*Anne Bell*); *El dichoso arrepentimiento*, Luciano F. Comella, 1790 (*Fanni, ou la nouvelle Pamela*); *La virtud premiada o el verdadero buen hijo*, Luciano F. Comella, 1790 (*D'Almanzi*); *El amor conyugal o la Amelia*, Luciano F. Comella, 1794 (*Amélie*); *Sidney y Wolsan*, Antonio Valladares de Sotomayor, 1795 (*Sidney et Volsan*); *Las hermanas generosas*, Nicasio Álvarez de Cienfuegos, s.f. (*Lucie et Mélanie, ou les deux soeurs généreuses*). Estos y otros datos sobre la recepción en España de la narrativa de François-Thomas Baculard d'Arnaud pueden leerse en mis dos trabajos citados: "La elaboración de una comedia moral (*Las hermanas generosas*)..." y "El amor conyugal o la Amelia (1794), de L.F. Comella, y otras adaptaciones dramáticas..."

de que la mayoría de obras de Baculard d'Arnaud fueran antes adaptadas a la escena española que traducidas en su originaria estructura novelesca se explica por la razón que apunté más arriba como posible causa de las estrechas relaciones entre la novela y el teatro en el siglo XVIII: el carácter fuertemente dramático, teatral, que caracteriza la narrativa de este autor francés. Es verdad que se trata de un caso concreto, y harán falta más datos y más análisis para extender su validez a un nivel general. En todo caso, la composición de *Cómo ha de ser la amistad* a partir de *Daminville*²³ puede confirmar la facilidad con la que la narrativa sentimental, preferentemente la de origen francés, cruzaba las fronteras lingüísticas y culturales hacia nuestro país adoptando una nueva configuración genérica, al tiempo que sirve de ilustración de cómo se realizaba ese proceso.

[23] En su forma novelesca, *Daminville* fue traducida con el título de *Historia de Daminville*; se publicó en 1797, en los tomos III y IV de la miscelánea *Las Noches de Invierno*, de Pedro M^a de Olive. Mucho más tardía es la publicación aislada de esta novela, con un título diferente, aunque la traducción es la misma, retocada, que se publicó en 1797: *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.