

2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



EL HUMOR EN OLIVER GOLDSMITH

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
MODERNAS INGLESAS

P R E S E N T A:

ERIKA HARUMI AOKI MORANTE

ASESORA: PROFESORA: ARGENTINA RODRIGUEZ ALVAREZ



290173

MEXICO, D. F.

2001



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

El humor en Oliver Goldsmith

:

Mi más profundo agradecimiento a:

Mis abuelos, aunque ya no están, fincaron este presente.

A mis padres, a mis hermanos, a mi familia, a mis amigos.

A la profesora Argentina Rodríguez

por su gran disponibilidad y por los preciados consejos que me ha dado en la realización de este trabajo.

A mis maestros.

Índice

1.Introducción.	1
2.Capítulo I. Características del drama y el humor inglés en los siglos diecisiete y dieciocho.	4
3.Capítulo II. Oliver Goldsmith; su poesía y su prosa.	20
4.Capítulo III. El humor en <i>She Stoops to Conquer</i> de Oliver Goldsmith	33
5.Bibliografía	51

Introducción

*“Whether, indeed, we take him as a poet,
-as a comick writer, or as an historian,
he stands in the first class”*

Samuel Johnson.

Como trabajo final presento esta tesina en un gesto de agradecimiento. El principal motivo de ello, es por el placer que me ha dado el conjunto de las letras inglesas y para reconocer los logros de sus autores. El segundo lugar, por aquellos textos que me han ayudado a superar estados de ánimo, como la tristeza, el agobio, la preocupación y el desaliento con el ingenio, la simpatía y la inteligencia de los escritores.

Las principales razones por las cuales el humor y la comedia inglesas me sedujeron son varias. Primero, me gustó la manera en que Oliver Goldsmith trata algunos problemas sociales y su interés por conservar el gusto humorístico inglés. Luego, me interesó el carácter sencillo mas profundo de la comedia teatral inglesa y del sentido del humor, que en ella se presenta. El teorizar en torno a éstos temas presenta grandes dificultades, debido a la gran variedad y la percepción que implican. Una de dichas dificultades es que encuentro a los lectores mucho mejor formados en cuanto a su conocimiento del humor y la comedia; saben con precisión qué es lo divertido, ingenioso o gracioso y es más de lo que yo puedo saber.

Generalmente la comedia, el humor y la ironía son términos que se emplean sin mucho cuidado. Sin embargo, en esta tesina dichos términos deben estar bien definidos ya que son términos técnicos. Se entiende por comedia aquella obra que trata sobre personajes sencillos de manera amena y alegre que tiene un final feliz. La comedia tiene como fin la risa, ya sea para deleitar o corregir ciertos comportamientos. Unos de los principales elementos de una comedia es el humor, el cual, se refiere, de acuerdo con J.B. Priestley, a “our common life on this earth, out of the interplay of our characters down here” (Priestley, 1976, 10), y es una mezcla de varios elementos: “a feeling of irony, a sense of the absurd, a certain contact with reality, one foot at least on the ground; and perhaps at first sight surprising, affection.” (Priestley, 1976, 9). El humor se define según The Oxford English Dictionary de la siguiente manera “that quality of action, speech or writing, which excites amusement; oddity, jocularly, facetiousness, comicality, fun. The faculty of perceiving what is ludicrous or amusing, or of expressing it in speech, writing, or other

composition; having a sympathetic quality in virtue of which it often becomes allied to pathos." De esta manera la definición de humor registró la tesina.

El humor no sólo nos limita a la risa pues también puede deleitar, dar placer al lector de igual forma que cautivarlo a cierto estado de ánimo: el buen humor. Lo que emerge de este trabajo, es una cantidad de humor considerable en las obras de Oliver Goldsmith así como de algunos de sus predecesores. Las selecciones de los textos se presentan para apreciar el humor del Goldsmith y para explicar la manera en que funciona en el texto. En algunos casos como en *She Stoops to Conquer*, se presenta la anécdota que llevó a Oliver Goldsmith a componer su última obra y las vicisitudes de su experiencia.

Entre las diferentes manifestaciones de la risa, el humor es un elemento fundamental en las obras del siglo XVIII, y por lo tanto, un aspecto fundamental para la comprensión de la literatura en dicho período, especialmente en la comedia teatral. En este trabajo intentaré mostrar cómo el humor es parte esencial de *She Stoops to Conquer*, y parte de *The Vicar of Wakefield* y *The Deserted Village*. Para ello, dedicaré el primer capítulo a la descripción del contexto histórico y literario de la comedia y el humor. Luego me enfocaré al estudio de las obras en particular. Pero antes de comenzar creo que es pertinente hacer un esbozo de las tres obras de Oliver Goldsmith, que nos ocupan.

The Vicar of Wakefield presenta una técnica narrativa en la que se aprecian rasgos de la herencia picaresca que, por ejemplo, Fielding tomó de modelos españoles y franceses; pero la creación de interesantes y nuevos personajes, así como de un argumento ingenioso lleno de peripecias hacen de Oliver Goldsmith un autor original. Algunas de las partes de la novela se repiten en *She Stoops to Conquer*, la comedia de equivocaciones de Goldsmith. Esta comedia consigue representar la teoría del humor de Oliver Goldsmith, así como consolidar una profunda revitalización de la comedia inglesa. Dicha comedia eleva el sentido de lo cómico en base a equívocos y la farsa. Nos encontramos antes recursos cómicos de lo mejor que nos muestran el temperamento moderado del humor del siglo XVIII.

La poesía, por otra parte, nos presenta la inquietud de un autor sensible que ve, con ayuda del humor, la deshumanización del mundo que lo rodea, y de alguien que busca la manera de preservar la riqueza pastoril a través de la creación literaria: *The Deserted Village*. La fecunda imaginación de Goldsmith remueve la sensibilidad de sus lectores en niveles donde el espíritu rescata la belleza de una feliz juventud. Debemos tomar en cuenta el poder persuasivo de su literatura.

La mejor forma de descubrir cómo funcionan la comedia y el humor en las obras de Oliver Goldsmith es a través de su estudio. La aproximación a ellos nos revelan a un autor que "has given his scenes and characters as seen through the medium of his own indulgent eye, and has set them forth with

the colourings of his good head and heart" (Boris Ford. 1963, 377). Espero que esta tesina sea sólo una breve introducción a la literatura humorística inglesa y que despierte el interés que ha despertado en mi Oliver Goldsmith, su humor y su comedia.

Esta tesina consta de tres capítulos. En el primero, presento las características principales del humor y la comedia para asentar las bases de la obra de Oliver Goldsmith. El entorno augusto, ayuda a apreciar una de las mayores expresiones artísticas del siglo XVII: la comedia de costumbres, así como el temperamento del humor en esta época, que son parte importante en la apreciación de la comedia de Oliver Goldsmith.

El segundo capítulo de esta tesina lo constituye la presentación del autor Oliver Goldsmith y sus obras. El autor se presenta como una figura literaria importante después de Samuel Johnson. Intuyo que existe un misterio en el humor de Oliver Goldsmith, en su inteligencia y en sus obras, razones por las cuales presento dos de sus obras para explicarlas.

El tercer capítulo de este trabajo consiste en la descripción y estudio de *She Stoops to Conquer*, el último éxito literario de Oliver Goldsmith, y la expresión de aquello que consideró motivo de humor y comedia.

2. Características del drama y el humor inglés en los siglos diecisiete y dieciocho

El contenido de esta tesina invita a redescubrir las características del drama inglés en el período augusto. En breve delíneo el entorno de la literatura augusta en Inglaterra al apuntar aspectos como el intelectual y el cultural a manera de enlazar literatura con el contexto social. Refiero las variaciones entre realidad y lenguaje descriptivo en una versión acerca de las bases de la comedia y del humor en la obra de Oliver Goldsmith específicamente, como expresa Robert H. Hopkins: 'The incongruity between things or ideas and the words used to describe these things or ideas is but one variation of the contrast between the actual and the ideal, which forms the basis of the comic satire'.¹ Esta variación del contraste, propone un contexto intelectual y cultural en el siglo de la ilustración en el cual las ideas en una sociedad de costumbres nos hablan de una filosofía neoclásica.

El lenguaje literario de carácter llano, racional y sencillo es característico del período augusto, especialmente en el género de la novela donde los principios morales en la literatura se entrelazan con el saber y la historia. En las novelas de la época, se plasma la apreciación artística de los escritores en la ficción conocida como "realismo formal" en el siglo dieciocho como en la novelas *Clarissa* (1740) y *Pamela* (1740) de Samuel Richardson o *Tristram Shandy* (1760) de Laurence Sterne. Parte de la realidad en el siglo dieciocho, la constituye la religión que permaneció como un aspecto importante de la vida cotidiana la cual es objeto de interés para los escritores; no obstante la intelección significa un importante y fundamental aspecto del período augusto. Por ejemplo, John Locke propone en *An Essay Concerning Human Understanding* (1690), la visión moral del cristianismo –particularmente de su calidad matemática que le da certeza- y la universalidad de los principios morales (Sambrook, 1986, 47-50.), Pensadores y escritores inquirieron en dos de los libros principales empleados en la época: *The Bible* y *The Book of Nature* con el fin de conciliar el aspecto religioso en las obras literarias y asentar sus bases intelectuales.

Los escritores trabajaron de acuerdo a los clásicos como es el caso de John Milton al escribir

épica, Thomas Gray al trabajar en odas, John Dryden al traducir a escritores clásicos o Samuel Johnson al recrear el estilo latino. Las convenciones neoclásicas del continente espíritu racional, analítico, selectivo; propiedad estructural, respeto por el decoro, retórica elevada y las unidades clásicas de tiempo, lugar y acción, funcionaron como modelo en sus trabajos. El redescubrir a la civilización clásica fue, en el período augusto, un recurso que nutrió a los autores ingleses con excelencia literaria e ideas asociadas a la vida y al trabajo rural. Por ejemplo, Oliver Goldsmith observó: "We cannot conceive a more beautiful image than that of the Genius of agriculture, distinguished by the implements of his art, imbrowned with labour, glowing with health, crowned with garland of foliage, flowers, and fruit..."² De acuerdo con James Sambrook en *The Eighteenth Century. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1700-1789. capítulo séptimo*, las formas de expresión griegas también se mantuvieron en la conciencia del siglo dieciocho. A Grecia se le asoció con el concepto de libertad y se aludió a escritores como Homero, Teócrito y Plauto. El estudio sistematizado de la literatura, la filosofía y las antigüedades griegas, no obstante, comenzó en 1732 al fundarse la Sociedad de Dilettanti, la cual proponía llevar a cabo un rescate cultural.

En el campo de la filosofía, las ideas se desarrollaron con objetividad al plantearse las cuestiones éticas, espirituales, y fundamentos morales del siglo dieciocho. La filosofía aplicó el método científico al observar, experimentar, analizar y teorizar en torno a la naturaleza y el saber. La inquietud filosófica por indagar en el conocimiento de la sensibilidad, la imaginación y la percepción, se convirtió en un punto de gran interés para el campo de la creación literaria y en las artes visuales, así como ofreció caminos de innovación (Sambrook, 1986, 101-103). De ahí por ejemplo, la influencia francesa en la filosofía, en las costumbres y en las formas de expresión que sazonaron al gusto literario de Inglaterra, adoptándose y adaptándose al neoclasicismo de la época. En la obra de James Sambrook, mencionada anteriormente, se nos dice en el capítulo tercero concerniente a la filosofía, que la obra *An Essay Concerning Human Understanding* de Locke, expone los fines de la moral y la religión con un sentido materialista y pragmático, los cuales "are well enough secured, without philosophical Proofs of the Soul's Immateriality".³ Este sentido lo comparte Locke con los pensadores franceses del siglo dieciocho como Claudé Adriene Helvétius, quien desarrolló ampliamente la idea de la *tabula rasa* que propone Locke en su ensayo, la cual, se aunó a las ideas de la religión natural. Ésta, considerada desde un punto de vista lógico, deduce que el sentido moral y la virtud natural se derivan de los sentidos; que el ser supremo o Dios, es la suma material de todo aquello que existe en la naturaleza. Y de ahí, Diderot dijo "tout est nécessaire" y D'Alambert: "tout est comme il faut".⁴

Entre los pensadores franceses del siglo dieciocho presentes en las ideas de intelectuales ingleses,

también podemos mencionar a Voltaire (1694-1778). Donald Culross Peattie, en la obra *Grandes vidas, grandes obras* (1967), abreva el carácter de Voltaire en la frase "Dio alas a la mente humana. Nos preparó para ser libres".⁵ Lord Chesterfield comentó sobre la obra *Le siècle de Louis XIV* (1752) de Voltaire: "Lord Bolingbroke had just taught me how History should be read. Voltaire shows me how it should be written" (*Letters of Lord Chesterfield, V, 1858*).

En el siglo dieciocho, el factor social, observa A. R. Humphreys: "is being not only described but felt with a particular reality; its substance, variety, and interest are perpetually being recorded, and social behaviour is both recorded and corrected in the interest of good sense".⁶ La sociedad, cimentada en el campo, la propiedad territorial y el comercio, se enfocó a la urbanización y el desarrollo de las ciudades. En la sociedad, la participación activa de las mujeres como Mary Wollstonecraft, autora de *Vindication of the Rights of Woman* (1792) o Mary Montagu (1689-1762), autora de epístolas como *Letter to Mrs. Hewet* (1709) y asidua estudiosa de la cultura clásica, quien también introdujo la vacuna contra la viruela a Inglaterra, fue significativa. Asimismo, instituciones como 'The Royal Humane Society', hospitales y otros organismos de asistencia pública, nacieron en la segunda mitad del siglo dieciocho.

La apreciación del entorno augusto requiere, en particular, conjugar antecedentes literarios y contextuales próximos en el tiempo, esto es, de finales del siglo diecisiete. La comedia inglesa que se origina en dicho siglo, es la comedia de costumbres. Con esto, propongo una secuencia de situaciones y puntos de vista literarios entre el período de la Restauración y el augusto acerca de la comedia y del humor. Se podrá distinguir, la sensibilidad artística de los dramaturgos de la Restauración (1660-1690), y la sensibilidad artística de los autores augustos (siglo dieciocho), un humor y una comedia expresivos, ingeniosos y agudos, y un humor y una comedia moderados, refinados y tersamente sentimentales.⁷ Así, veamos a través de la historia literaria, las características del drama y el humor en la época de la Restauración y en la augusta, particularmente para explorar el origen y temperamento de la comedia y el humor en la obra de Oliver Goldsmith (1728-1774).

El arte dramático de la Restauración representa una etapa significativa de la comedia inglesa, en la cual, la influencia del drama francés neoclásico aparece en los dramaturgos ingleses. Dicha influencia se transmitió por medio del público aficionado al drama, conformado por Charles II y los simpatizantes de la monarquía quienes pasaron un tiempo en Francia exiliados y en donde disfrutaron de las representaciones dramáticas. Su gusto literario se adaptó y adoptó al gusto francés por la tragedia, la comedia, la parafernalia y las innovaciones en la actuación de los dramaturgos franceses. De manera que, cuando la audiencia inglesa regresó a su país, llevó consigo y transmitió la experiencia dramática de

Francia. Los dramaturgos ingleses entonces, hacia 1660, se interesaron por la renovación y la representación del arte dramático con nuevos bríos. En los primeros años de la Restauración, las obras dramáticas daban pasos sobre dos caminos: por una parte, por el del anti-puritanismo de aquellos simpatizantes de la monarquía y quienes optaron por un drama innovador con obras tales como *The Dumb Lady* (1664) de John Lacy o *The Round Heads* (1682) de Aphra Behn así como por las corrientes del drama francés y la sátira a los puritanos. Por otra parte, el drama seguía el camino de la tradición dramática de los años anteriores a la Restauración, aunque los dramaturgos que continuaron en esta línea fueron unos cuantos como John Wilson, Sir Robert Staplyton, el duque y la duquesa de Newcastle o John Dryden. Según George Sampson en el *Compendio de la literatura inglesa de la universidad de Cambridge*, el dramaturgo francés Moliere influyó en las comedias inglesas como: *Playhouse to be Let* (compilación de obras en 1673) de William D'Avenant, *The Country Wife* (1675) de William Wycherley, *Mulberry Garden* (1668) de Charles Sedley, *Sullen Lovers* (1668) de Thomas Shadwell, o *An Evening's Love* (representada en 1668) de John Dryden. La influencia francesa se percibe, de acuerdo con Edmund Gosse en *Restoration Plays* (1957), en Thomas Shadwell, John Dryden, William Wycherley y William Congreve, quienes le deben a Moliere la creciente naturalidad de la acción en sus obras. No obstante, según George Sampson, en Inglaterra Racine y Pierre Corneille no influyeron más que los escritores de tragedias anteriores a la Restauración como William Shakespeare y los clásicos. Sampson apunta: "Shakespeare ha sido muchísimo más popular en Francia de lo que nunca lo fue Racine en Inglaterra".⁸ La influencia de Shakespeare y los clásicos es notable por ejemplo, en *All for Love* (1678) de John Dryden, obra fundamentada en el argumento de *Anthony and Cleopatra* (1606 ó 1607) de William Shakespeare. Lo que sí hizo la escuela francesa en Inglaterra fue el aportar personajes y situaciones de carácter realista a las obras inglesas, es decir, que éstas se distinguieron por representar al menos, una parte de la época. Al mismo tiempo que las obras se consideran como realistas, con frecuencia también se consideran artificiales en un sentido especial y distintivo. Esto es que, el término para la comedia artificial o *Artificial Comedy* por ejemplo, "is properly attached to the works of the period, not because the life depicted did not exist, but because the actual circumstances and relations are suffused with an atmosphere of rosy unreality which makes endurable what would otherwise be quite intolerable".⁹ Las comedias de la Restauración se fundamentan en este planteamiento a la vez realista, respecto al interés por el tiempo actual; y artificial, respecto a un punto de vista artístico que crea cierta atmósfera para retratar instantes de la vida (aunque no a la vida en sí misma), donde el toque maestro y la problemática de las comedias se encuentran en la perspectiva y el punto de vista del autor. La comedia artificial aportó la mayor expresión literaria de la época al ser tímida y refinada como lo eran los

tiempos, aunque también “refleja al cinismo”,¹⁰ así como la tragedia en cambio, refleja “al sentimentalismo del cinismo”.¹¹

De acuerdo al estudio de Dale Underwood, *Etherege and The Seventeenth Century Comedy of Manners* (1957), los marcos culturales esenciales del siglo diecisiete en el período jacobino son: el aludir a ciertas características de la comedia con la temática del amor dentro de un orden social, en el cual: “The quality and range of experience become more stringently circumscribed and doctrinaire. There is now a schematization of behaviour, attitudes, and values which increasingly as one moves from the beginning to the middle of the century converts experience into dialectics”.¹² En esta dialéctica básicamente dialogan el epicureísmo que “glorifies the senses, follows pleasure and freedom”,¹³ con el estoicismo de la moral social y la ortodoxia que “glorifies reason, follows virtue and restraint, to his conformity, obligation and duty”.¹⁴ Esta dialéctica se identifica, por ejemplo, en *The Man of Mode* de George Etherege, obra en la cual, el personaje de Dorimant sufre de un conflicto entre la pasión y una razón maquiavélica y libertina al afligir a Mrs. Loveit, seducir a Belinda y cortejar a Harriet. En la resolución del conflicto de la trama, Dorimant se reforma con amor, sentimientos sensatos y una pasión genuina. Dicho argumento en el que se contraponen conceptos identificables no es exclusivo de la época de la Restauración, pues tiene sus raíces por una parte, en el pensamiento griego y, por otra parte, en el cristianismo. Underwood identifica la influencia epicúrea, no tanto en las obras inglesas del siglo diecisiete, sino más bien en las francesas: “Careful and scholarly works such as Pindard’s *Le Libertinage érudit dans la première moitié du XVII siècle* extend the term from the sober and circumspect Gassendi and Sorbier, the friend of Hobbes, to the far circumspect Chappelle and Cyrano de Bergerac; from the rationalism of Naudé to the Pyrrhonism of *La Mothe le Vaye*”.¹⁵ De igual manera, entre los autores griegos, Underwood identifica a Epicuro y a Diógenes de Sinope. Uno como el precursor de lo epicúreo, lo cual, busca al placer como fin; y el otro, como precursor de lo cínic en el sentido griego que implica “la doctrina moral de vivir conforme a la Naturaleza y el alejamiento de las ciencias para buscar una aproximación de la filosofía a las artes manuales”.¹⁶

El pensamiento clásico en la comedia de la Restauración, plantea a la corriente epicúrea y a la corriente estoica, como observa Underwood, enmarcadas dentro de la filosofía, la moral y las costumbres del humanismo cristiano. La vitalidad sensual y genuina de la comedia que propone el epicureísmo funciona como instrumento del argumento cómico y humorístico que se conjuga con el punto de vista estoico, aquello que se apega a la ortodoxia social y moral, y que aporta un marco de belleza y profundidad; y, en la trama de las obras se entrecruzan “the influences of courtly love traditions[...] it posess the love and beauty of the mind – of woman’s virtue and honor rather than the merely physical beauty which might

titillate the senses"¹⁷ y así, el argumento cómico y el estoico, aportan a la comedia encanto y a la vez, elementos que conmuevan al público. Agreguemos a esta dialéctica de la comedia, el antagonismo de los sexos, el cual despliega argumentos ingeniosos que forman el elemento base de la comedia de las costumbres o 'Comedy of Manners'. En *The Restoration Comedy of Wit* (1952) de Thomas H. Fujimura, hay una propuesta que define a la comedia de la Restauración como "an expression of contemporary intellectual issues and outlooks".¹⁸ El estudio de Fujimura, desarrolla la interpretación de la estética de la comedia de ingenio al describir cómo el *wit* o agudeza "introduces us to a harmonious, graceful and free world where the playful judgement can be exercised".¹⁹ La comedia de ingenio de la Restauración describe "the wit, and the naturalistic and skeptical temper which reflect the troubled intellectual life of the times, but not the bright, shimmering image of aristocratic manners".²⁰ Con esto, Fujimura establece las bases intelectuales y morales para la comedia de ingenio de la Restauración, término que se acuñó y aplicó para una sociedad sofisticada – el *beau monde* – como le llama John Harrington Smith:

The typical writers of the Restoration comedy had aimed at humorously reflecting and criticizing the actual social scene. For the most part they had accepted the moral code actually operative in their day and been content to permit it to express itself in their plays. Only Wycherley and Southerne can be said to have been outraged by it (though neither Congreve nor Vanbrugh was insensible of its faults).²¹

El interés en este tipo de comedias se basa en los personajes de los héroes cómicos, por lo general proyectados conforme a una serie de sentimientos disciplinados acordes con las costumbres que se conciben como las aspiraciones y la naturaleza cómica del hombre. En la comedia de las costumbres de la Restauración, el personaje epicúreo del 'hombre honesto' presenta "*les qualitté de politesse, d'espirit, de conversation, de grâce*",²² es decir, de las cualidades de esta época de refinamiento. Pero, a la vez, el personaje del hombre honesto se desarrolla en la obra cómica con acciones libertinas. No obstante, conforme se desarrolla la trama de las comedias, este personaje se transforma al presentarse una situación de 'honor' y 'reto'; adquiere nuevas convicciones basadas en la razón y acordes con sus 'nuevas' convicciones. El personaje de la heroína se presenta ante el personaje del 'hombre honesto' quien la corteja, y es difícil que encuentre refugio en las costumbres, la moral ortodoxa y la virtud. Ante el dilema, el personaje de la heroína, procura cumplir los ideales heroicos y cristianos sin negar la validez del concepto libertino que tiene el 'hombre honesto' acerca de la Naturaleza. Tal es el caso de las comedias *She Would if She Could* (1668), *The Man of Mode* (1676) y *The Comical Revenge* (1664) de Sir George Etherege; o bien en *The Way of The World* (1700) de William Congreve. En esta última obra la escena entre Mirabel y Mrs.

Millamant representa, en un diálogo excelente, las características del héroe y la heroína de la comedia de costumbres con interminables propuestas galantes de Mirabel a Mrs. Millamant. En *English Humour*, Priestley encuentra esta escena ('proviso-scene') como la esencia de la obra debido a su vivacidad y afecto humorístico; pero además porque cuenta con una dimensión adicional, la usual "chispa", que es la calidez en los personajes y el ingenio con el que manejan el sentimiento amoroso con tranquila perfección. Lo que para Congreve fue sólo una escena más, se convierte a nuestros ojos y oídos como lo mejor de la obra, así como ofrece grandes oportunidades a los actores para representarla:

Mrs. Millamant. Oh, I hate a lover that can dare to think he draws a moment's air, independent of the bounty of his mistress. There is not so impudent a thing in nature, as the saucy look of an assured man, confident of success. The pedantic arrogance of a very husband has not so pragmatical an air. Ah! I'll never marry, unless I am first made sure of my will and pleasure.

Mirabell. Would you have 'em both before marriage? Or will you be contended with the first now, and stay for the other 'till after grace?

Mrs. Millamant. Ah! Don't be impertinent – My dear liberty, shall I leave thee? My faithful solitude, my darling contemplation, must I bid you then adieu? Ay-h adieu – my morning thoughts, agreeable wakings, indolent slumbers, all ye *douceurs*, ye *sommeils du matin*, adieu? – I can't do't, 'tis more than impossible – positively, Mirabell, I'll lie abed in a morning as long as I please.

Mirabell. Then I'll get up in a morning as early as I please.

Mrs. Millamant. Ah! Idle creature, get up when you will – and d'ye hear, I won't be called names after I'm married; positively I won't be called names.

Mirabell. Names!

Mrs. Millamant. Ay, as wife, spouse, my dear, joy, jewel, love, sweetheart, and the rest of that nauseous cant... Let us be as strange as if we had been married a great while, and as well bred as if we were not married at all.

Mirabell. Have you any more to offer? Hitherto your demands are pretty reasonable.²³

En las comedias de la Restauración, ambos personajes conforman a la 'merry couple'²⁴, o pareja jovial que intercambia palabras y frases ingeniosas mostrando agilidad mental, fluidez de ánimo y buen humor. Sin embargo, las escenas donde aparecen las 'parejas joviales' no conforman toda la comedia pues, en realidad, se intercalan escenas de intriga y de costumbres para lograr que la obra sea variada y más armónica en su conjunto. Las características de las comedias jacobinas y carolingas o carolinas, son: humor, costumbres e intrigas; características que también pertenecen a la comedia de la Restauración. De acuerdo con Underwood, lo que caracteriza a la comedia de costumbres son "witty sex battles"²⁵ y el 'humor' por la contrariedad entre los personajes sofisticados. El humor ayuda a la obra dramática a presentar las actitudes de los personajes que se desplazan en un código moral no estrictamente ortodoxo.

Puede ser que el objetivo de los dramaturgos fuera ofrecer una consecuencia, una coherencia y una lógica armoniosas en el planteamiento que se le hace a los personajes del héroe y la heroína de la obra cómica para llegar, por medio del humor, a un triunfo cómico de las costumbres sobre la Naturaleza humana, la pasión y la razón. Es decir, que la virtud de las costumbres vence a las debilidades de los personajes. A primera vista, los personajes pueden considerarse inconsistentes por la forma dispar entre los supuestos y las prácticas en que los vemos, mas si apreciamos el buen humor, la amabilidad y las obligaciones que les conforman, realmente resultan consistentes, de ahí su funcional y vivaz artificialidad. Como ejemplo, podemos mencionar que en *The Country Wife* (1675) de William Wycherley, el personaje de Alithea sorprende por frívolo y refinado a primera vista, y no por sus valores morales. Su función como personaje en el desarrollo de la trama de la obra, es la de impulsar una mejoría en el personaje del 'hombre honesto', del caballero que trata de seducirla, sin presentar confusiones o decepciones del carácter epicúreo de éste. En la comedia, el antagonismo disciplinado entre los personajes de la heroína y del héroe, y la oposición de la razón y la Naturaleza, también tienen algo de irónico y equívoco humorístico. No obstante, no se cuestionan las debilidades humanas que se representan en la comedia al exponer a los personajes con gracia, elegancia y cortesía. Así, la comedia de la artificialidad nos plantea la naturaleza humana con acciones y personajes que encuentran en el mundo aventuras, humores y situaciones.

En la época del drama de la Restauración, encontramos la figura de un autor trascendental: John Dryden (1631-1700), un dramaturgo de estilo personal, espontáneo, humorístico y, sin embargo, poético. En sus primeras obras dramáticas, Dryden emplea una diversidad de "intrigas y gracias muy cómicas junto con tramas de 'amor-honor' escritas en verso" ²⁶ y de personajes de la comedia de la Restauración como las 'parejas joviales' quienes representan el matrimonio o, simplemente, situaciones que abordan este tema. Tal es el caso de *Marriage a la Mode* (1672) de Dryden, quien elabora la exitosa convención de "Proviso-Scene"²⁷ al emplear el elemento de las 'parejas joviales' y el tema del matrimonio en una especie de comedia ligera donde se da un intento explícito para que el héroe y la heroína establezcan un acuerdo significativo para el desarrollo de la obra. En particular, Dryden y Etherege escribieron este tipo de comedias en las que el matrimonio juega el papel de una 'broma', de un tema humorístico. Progresivamente, según Boris Ford en *The Pelican Guide to English Literature. 4. From Dryden to Johnson* (1963), Dryden pulió a la "Proviso-Scene" al agregar más argumentos de agudeza, sin transformar a sus comedias ni en humor ni en ingenio exclusivamente, sino en una combinación de ambos para lograr, con moderación, el fin lúdico al estilo de la época. Este tipo de drama mixto entre humor e ingenio, y, el seguimiento de una 'doble trama' o doble secuencia como las empleadas por Shakespeare, es la llamada

tragicomedia del período romántico. Al principio, Dryden se inclinó a favor de los clásicos y por las obras de Shakespeare para posteriormente, reconocer los logros de los dramaturgos de su propio tiempo considerando que habían dejado una huella en el genio dramático de Inglaterra. En el ensayo *On Comedy, Farce and Tragedy (The Preface to "An Evening's Love; or, The Mock Astrologer")* (1671), Dryden comenta:

Tis true, that whenever I have liked any story in a romance, novel, or foreign play, I have made no difficulty, nor ever shall, to take the foundation of it, to build it up, and to make it proper for the English stage. And I will be so vain to say, it has lost nothing in my hands: but it always cost me so much trouble to heighten it for our theatre (which is incomparably more curious in all the ornaments of dramatic poesy than the French or Spanish), that when I had finished my play, it was like the hulk of Sir Francis Drake, so strangely altered, that there scarcely remained any plank of the timber which first built it [...] it follows that it is to be altered and enlarged with new personal accidents and designs, which will make it almost new.²⁸

La visión de Dryden resulta moderna pues, al tomar textos franceses, españoles y clásicos, los trabaja con dicción poética, austeridad y genio personal. Enfoca la composición poética hacia la historia de la obra para realzar las partes que considera bellas; observa, si se trata de una comedia, elementos que considere amable necedad y los representa con el fin de deleitar en primera estancia y, de instruir en segundo plano. De acuerdo a Dryden, para que un poeta escriba con humor en una comedia "... little fancy is required; the poet observes only what is ridiculous and pleasant folly, and by judging exactly what is so, he pleases in the representation of it".²⁹ Si se trata de una tragedia, su atención se centra en el castigo de las faltas que se observan bajo las leyes de la justicia con el fin de instruir primeramente, y de conmover secundariamente. (Dryden, 1954, 84-86.) Dryden comenta: "But in general, the employment of a poet is like that of a curious gunsmith, or watchmaker: the iron or the silver is not his own, but they are the least part of that which gives the value: the price lies wholly in the workmanship".³⁰ Las obras dramáticas y la poesía hacen de Dryden la presencia literaria más consistente de la segunda mitad del siglo diecisiete, período en el cual se consolida, especialmente, la comedia de las costumbres. En la primer década del siglo dieciocho, los gustos del público se inclinaron hacia el entretenimiento intelectual: "with the opening of a new century playgoers began more and more to crave the humbler kind of amusement which was ultimately to be found in the novel of domestic manners".³¹ Según Edmund Gosse en *Restoration Plays*, el dramaturgo que logró finalmente dar el salto entre la comedia y la novela sentimental fue George Farquar, quien diría en 1702: "Comedy is no more at present than a well-framed tale handsomely told as an agreeable vehicle for counsel and reproof".³² Las tradiciones que crearon la comedia de

la Restauración, tienen su última resonancia en las voces de "Pope, Swift y Gay. Goldsmith y Sheridan, pertenecen esencialmente, a un mundo que se desliza de lo racional a lo sentimental, y están más cerca de Richard Steele y William Augustus Cumberland que de George Etherege, William Wycherley y William Congreve".³³

El significado de la comedia se aprecia conforme entendemos el entorno de la época en la que se origina; sin embargo, los temas de la comedia así como del humor son serios. De acuerdo con Robert D. Hume en *The Developemets of English Drama in the Late Seventeenth Century. 3. The Nature of the Comic Drama* (1976), la comedia proporciona una experiencia vivida de actitudes complejas (no completamente felices) ante la vida, además de proporcionar también entretenimiento. J. B. Priestley define en *English Humour* (1976), que una mezcla variada de ingredientes conforma lo que es el humor:

Humour, as distinct from what is merely laughable, comes out of a mixture of many ingredients, though even these may be hazily gathered and compounded. Not all the following are absolutely essential, but the mixture will be richer if they are found in it: a feeling of irony, a sense of the absurd, a certain contact with reality, one foot at least on the ground; and, perhaps at first sight surprising, affection. Both the irony and the relish of absurdity perhaps share the same deep root into good sense and an idea of proportion [...] Humour itself has been described, with some truth, as 'Thinking in fun while feeling in earnest' [...] Humour comes out of our common life on this earth, out of the interplay of our characters down here. It would be impossible without some recognized society [...] These essential elements run into each other.

Now for affection, which must not be confused with love, which is entirely serious, though affection can be a by-product of love in its less passionate and more domesticated phase. Affection not only brings warmth into humour but also insight into character, so creating more humour. The people to whom we are bound by real affection are always, to some extent, comic characters, and we begin to feel this even in childhood.³⁴

El humor emplea escenas familiares, esto es que la realidad común, la cotidianidad, son lo que le concierne. En el siglo dieciocho, dos escritores significativo Sir Richard Steele (1672-1729) y Joseph Addison (1622-1719), continuaron con el sentido impulsivo (conformado por los caminos descritos del antipuritanismo y de la tradición dramática de los años anteriores a la Restauración), característico de las comedias de la Restauración, pero lo matizaron con discreción y moderación augustas y un tono sentimental, es decir, un énfasis en los sentimientos. Steele siguió el modelo de Johnathan Swift, mientras que Addison exploró su individualidad artística. Ambos trabajaron para la revista *The Spectator* y fueron, según George Sampson, "portavoces de una vida urbana nueva y culta".³⁵ Era la época de Samuel Johnson,

el gran moralista, cuya figura literaria representó al humor de la época. No obstante, de acuerdo con J. B. Priestley en la obra *English Humour*, el Dr. Johnson fue un humorista maduro, pues fue en la última parte de su vida cuando el humor le acompañó a la par de sus amigos.³⁶ Johnson tiene el gran sentido de la sinrazón, como en sus expresiones: "When men come to like a sea life they are no longer fit to live on land", "Are we alive after all this satire!"³⁷ O en *A Dictionary of the English Language* (1755) con sus definiciones, como por ejemplo: "*MUSHROOM*: 2. *An upstart; a wretch risen from the dunghill; a director of a company*; *NOVEL*: *A small tale, generally of love*; *WHIST*: *a game at cards, requiring close attention and silence*; *TO WORM*. 2. *To deprive a dog of something, nobody knows what, under the tongue, which is said to prevent him, nobody knows why, from running mad*."³⁸ El sentido del humor de Johnson vive en la simpatía de sus lectores. Johnson comparte, junto con Dryden y Pope, un lugar importante y transcendental en la historia literaria inglesa: Dryden en la Restauración, y Pope y Johnson en el siglo dieciocho. De sus predecesores, Johnson escribiría como amigo pero con espíritu crítico, además de apoyar y atender a contemporáneos como Oliver Goldsmith. El humor augusto, forjado en la comedia de la Restauración, se transmite y matiza a partir de John Dryden, los dramaturgos de la comedia de las costumbres, la comedia sentimental de Addison y Steele, Samuel Johnson y la comedia de Oliver Goldsmith, personaje principal de nuestro siguiente capítulo.

Durante la Restauración y a principios de la época augusta, la vena humorística de la literatura inglesa se percibe aguda, expresiva, tornándose en refinado artificio social; y en la época más ilustrada, irónica y humorística.³⁹ Esta es la época cuando Dryden logra ser una importante figura literaria y Shaftesbury escribe *Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709). A mediados del siglo dieciocho, la época del terso sentimentalismo, el sentido del humor (a diferencia de la agudeza de la comedia de las costumbres) se distingue por no exaltar o elevar a la naturaleza humana por encima de su nivel; mas bien la deforma para provocar un amable efecto lúdico. Esto es que el humor presenta, proporcionalmente aumentados o disminuidos, los defectos y los vicios como un aspecto de la naturaleza humana. Ni con una fuerte crítica, ni con sentimentalismo, pero con sentido del humor, se trata de alcanzar el sentido común y el buen gusto. En la comedia de la Restauración, el humor y el ingenio son elementos principales, pero el énfasis está en el aspecto aristocrático de las comedias: el ingenio de los diálogos o 'wit'. Acerca del humor 'ingenioso' o 'agudo' en el siglo diecisiete, comenta Frank Muir:

A shaft of wit was expected to be entertaining as well as intellectually adroit [...] But wit was not there to be laughed at. It was to be admired with a lift of an eyebrow or a half-smile or a nod of appreciation but not much more than that [...] polite society would not tolerate the sight of gentlemen roaring with laughter.⁴⁰

Aunque se respiraba un ambiente jocoso, el humor adquirió a principios del siglo dieciocho, un significado diferente al de la Restauración. Este parecía un tanto amoral para el humor augusto de temperamento gentil, carismático y moderado. El estilo humorístico de Addison fue grácil, balanceado y tranquilo. En sus obras, el humor es tan refinado que se transforma en buen humor, muy a la medida de sus observaciones amables y de su naturaleza carismática. Frank Muir comenta: "This may sound like humour with the nerve taken out, and indeed to modern readers that is what it is, but it was what the early eighteenth century wanted".⁴¹ Uno de los personajes que más gustó al público fue *Sir Roger de Coverley*, creación de Steele perfeccionada por Addison. *Sir Roger de Coverley*, un caballero de la campiña inglesa chapado a la antigua, se ganó la simpatía del público con sus desventuras. De ahí, el humor no consistió tan sólo de cierta agudeza, ironía y comicidad, sino también de cierto sentimentalismo, simpatía, y de un temperamento gentil. Desde la época de la Restauración, y con la ya mencionada influencia de la literatura francesa en los escritores ingleses, la prosa con humor, sobria en ornamentos retóricos, se transformó en una prosa urbana. La literatura epistolar, los ensayos, los tratados científicos, etcétera, emplean dicho estilo de prosa. El estilo personal de la prosa inglesa caracteriza a la literatura epistolar. Dentro de este ámbito se encuentran las epístolas perceptivas, afectuosas y con humor de Dorothy Osborne tituladas *The Letters of Dorothy Osborne to William Temple* (1652-1654), y las claras, amenas y llanas de Sir William Temple. La prosa de Temple alcanzó más naturalidad y humor en sus ensayos *Of Poetry, Of Gardening, Of Health, etcétera*, publicados en tres partes: la primera en 1680; la segunda en 1692; y la tercera en 1701. La prosa de caballero y el humor, también se percibe en el estilo simpático de Halifax (1633-1695) en la obra *The Character of a Trimmer* (1688) (Sampson, 1947, 93-97).

Podríamos decir que el propósito del humor en la comedia y en la prosa humorística de la época augusta, fue deleitar, entretener y llegar a la reflexión; así como también buscó hacer reír al público lector. A mediados del siglo dieciocho, el énfasis en la delicadeza sentimental, indujo a autores como Oliver Goldsmith, a replantearse el concepto de la comedia. Entonces predominaba la comedia sentimental de sensibilidad refinada, y la comedia parecía perder la dimensión humorística, ingeniosa e irónica de las épocas anteriores. De acuerdo con John H. Hopkins en *The True Genius of Oliver Goldsmith* (1969), el problema para Oliver Goldsmith y John Wesley, entre otros, consistió en cómo mantener su integridad artística, intelectual y ética como dramaturgos y cómo convertirse en lo suficientemente superficiales para una audiencia educada y refinada. Entre 1750 y 1760, Jonathan Swift, Alexander Pope, John Gay y Henry Fielding resolvieron el problema al emplear la ironía con ambigüedad. Sin embargo, fue necesario

que John Wesley, Laurence Sterne, Oliver Goldsmith, entre otros, buscaran la sutileza y la complejidad en el empleo de la ironía de formas originales, sin imitar desde muy cerca a Swift, Pope, Gay o Fielding. La teoría de Goldsmith sobre el humor de la época augusta, se representa a través de un dibujo del gusto refinado, de la creación del personaje de *Beau Tibbs, the Shabby Beau*, (muy parecido a los personajes de Dickens) para expresar su teoría sobre el humor. Dicha teoría reside en el tratamiento que le da a su personaje *Beau Tibbs*, a través del cual, Goldsmith distingue la diferencia entre ingenio y humor:

HOWEVER, by the power of one single monosyllable, our critics have almost got the victory over humour amongst us. Does the poet paint the absurdities of the vulgar; then he is *low*, does he exaggerate the features of folly, to render it more thoroughly ridiculous, he is then very *low*. In short, they have proscribed the comical or satirical muse from every walk but high life [...] The truth is, the critic generally mistakes humour for wit, which is a very different excellence. Wit raises human nature above its level; humour acts a contrary part, and equally depresses it. To expect exalted humour, is a contradiction of terms [...].⁴²

El sentido del humor incluye al ingenio pero, a diferencia de éste, se basó en la observación. Para Oliver Goldsmith, *Beau Tibbs* encarnaba su teoría del humor, la cual también sugería la decadencia de las costumbres y los gustos de la aristocracia.⁴³ En términos generales, es difícil definir al humor, ya que es tan variado como los gustos de cada persona y sería difícil definir qué es divertido o gracioso para todos. Sin embargo, la precisión y la habilidad del dramaturgo o del escritor en la observación de situaciones ordinarias, determinan que el humor tenga éxito o no, ya sea en la Restauración, la época augusta, o en nuestros días. Frank Muir nos brinda una definición de lo que es el humor inglés: "an odd, embarrassing or funny incident experienced or observed, and described later in a plain manner, which might or might not call for laughter [...]. The English sense of humour is an agreeable mixture of sense of fun and a sense of proportion[...]."⁴⁴ El humor es, a su vez, una visión de la vida matizada con agudeza, sentimentalismo o ironía. De acuerdo a Frank Muir en *The Oxford Book of Humorous Prose* (1990), el humor siempre ofrece un cuadro sutil de la vida cotidiana en cierta época, aligera el ánimo del público y da luz al lado amable de la vida. En fin, tomemos en cuenta la cita hecha por Muir del ensayo *Of Poetry* (1690) de Sir William Temple respecto a lo que considera el propósito del sentido del humor: "the modest but worthwhile role of humour in the great scheme of things : [...] human life is, at the greatest and the best, but like a froward child, that must be played with and humored a little to keep it quiet till it falls asleep, and then the care is over."⁴⁵

El contexto de los siglos diecisiete y dieciocho en la literatura humorística de John Dryden, los

dramaturgos de la Restauración, Alexander Pope, Samuel Johnson y Oliver Goldsmith, nos permite distinguir, así como apreciar, la calidad y las características del discurso literario que comparten los autores del período augusto. El gusto literario y las tradiciones poética y dramática, amplían la capacidad de percepción y entendimiento de la realidad común, la cual se transmite lúcida desde el humor de la comedia hacia el talento de los escritores y lectores para reconocer el lenguaje de la experiencia literaria.

-
- ¹ Robert H. Hopkins. *The True Genius of Oliver Goldsmith*. p. 110.
- ² James Sambrook. *The Eighteenth Century. The Intellectual and Cultural Context of English Literature. 1700-1789*. p. 134.
- ³ *Essay*, p. 542; IV. III. 6 en James Sambrook, *The Eighteenth Century. The Intellectual and Cultural Context of English Literature*. pp. 65, 68.
- ⁴ James Sambrook. *Op. Cit.* p. 66.
- ⁵ *Grandes vidas, Grandes obras*. p. 466.
- ⁶ A. R. Humphreys. 'The Social Setting' en Boris Ford. *The Pelican Guide to English Literature. 4. From Dryden to Johnson*. p. 19.
- ⁷ Frank Muir. *The Oxford Book of Humorous Prose*. p. XXVIII
- ⁸ George Sampson. *Compendio de la literatura inglesa de la Universidad de Cambridge*. p. 52.
- ⁹ Charles & Mary Lamb. *The Artificial Comedy of the Last Century*. En Dale Underwood. *Etherege and The Seventeenth Century Comedy of Manners*. p. 4.
- ¹⁰ P. A. W. Collins. *The Restoration Comedy*. En Boris Ford. *The Pelican Guide to English Literature. 4. From Dryden to Johnson*. p. 156.
- ¹¹ *Id.*
- ¹² Dale Underwood. *Etherege and The Seventeenth Century Comedy of Manners*. p. 123.
- ¹³ *Ibid.* p. 29.
- ¹⁴ *Ibid.* p. 123.
- ¹⁵ *Ibid.* p. 10.
- ¹⁶ *Diccionario Enciclopédico Quillet III*. p. 310.
- ¹⁷ Dale Underwood. *Op. Cit.* p. 125.
- ¹⁸ Robert D. Hume. *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century. Chapter 3. The Nature of the Comic Drama*. p. 68.
- ¹⁹ Thomas H. Fujimura. *The Restoration Comedy of Wit*. pp. 8, 72.
- ²⁰ *Ibid.* pp. 56, 57. en Robert D. Hume. *Op. Cit.* p. 67.
- ²¹ Robert D. Hume. *Op. Cit.* p. 66.
- ²² Maurice Magendie. *La politesse mondaine et les theories de l'honnêteté en France au XVIIe siecle*

-
- [Paris F. Alean 1925] 2, 892. en Dale Underwood, *Op. Cit.* p. 37.
- ²³ J. B. Priestley. *English Humour*.p. 29.
- ²⁴ P. A. W. Collins. *Restoration Comedy*. En Boris Ford. *Op. Cit.* p. 160.
- ²⁵ Dale Underwood. *Op. Cit.* p. 153.
- ²⁶ *Ibid.*.p. 161.
- ²⁷ *Id.*
- ²⁸ John Dryden. *Essays by John Dryden*.pp. 84, 85.
- ²⁹ *Ibid.* p. 86.
- ³⁰ *Id.*
- ³¹ Edmund Gosse. *Restoration Plays*. p. XIV.
- ³² *Ibid.*.p. XV.
- ³³ Dale Underwood. *Op. Cit.* p. 70.
- ³⁴ J. B. Priestley. *Op. Cit.* pp. 9, 10.
- ³⁵ George Sampson. *Op. Cit.* p. 108.
- ³⁶ J. B. Priestley. *English Humour*. p. 49.
- ³⁷ Frank Muir. *The Oxford Book of Humorous Prose* .pp. 65, 66.
- ³⁸ *Ibid.* p. XXVII.
- ³⁹ Dale Underwood. *Etherege and the Seventeenth Century Comedy of Manners*. p. 243 and Frank Muir. *The Oxford Book of Humorous Prose*.p. XXVIII
- ⁴⁰ *Ibid.*.p. 32.
- ⁴¹ *Id.*
- ⁴² Robert H. Hopkins. *Op. Cit.* p. 141.
- ⁴³ Robert H. Hopkins. *Op. Cit.* p. 142.
- ⁴⁴ Frank Muir. *Op. Cit.* p. XXXii.
- ⁴⁵ *Ibid.* p. XXXIV.

3. Oliver Goldsmith; su poesía y su prosa.

La sencillez, la claridad, la elegancia, el humor consistente y el carisma en la literatura inglesa del siglo dieciocho, revelan la visión peculiar de Oliver Goldsmith como escritor. Hacia 1730 aproximadamente nace Oliver Goldsmith, "el amable escritor satírico" como lo llama Robert H. Hopkins, en Longford, Irlanda.¹ La vida en el campo, la familia y la formación académica forjan el carácter inquieto, perceptivo, sensiblemente inteligente e ingenioso del versátil escritor. Desde temprana edad se reveló de carácter alegre, de gran sentido del humor, aficionado al entretenimiento creativo así como muy cuidadoso en su arreglo personal.² Oliver Goldsmith creció en un ambiente familiar anglo-irlandés culto, generoso y sencillo y en su hogar lo tenían por ingenioso y creador de versos. El padre de Oliver, Charles Goldsmith, era clérigo anglicano en la parroquia de Killkenny West. Personaje dadivoso y educado más de lo que tuvo en fortuna, obtuvo con la venta de sus tierras la dote para una de sus hijas y a su hijo mayor, Henry Goldsmith le financió los estudios en el Trinity College de Dublín. Para Oliver, fue posible asistir al mismo colegio que Henry con el constante apoyo de su tío, el reverendo Thomas Contarine, y con la beca que obtuvo por méritos académicos.³

El sutil matiz de sus años de formación lo manifestó en su gran amor por los clásicos, más que en alguna destreza matemática, ética o lógica, así como en su naturaleza jovial y pródiga. Durante los dos primeros años de sus estudios, Oliver cumplió con sus deberes como becario y trabajó con ahínco para graduarse de "Bachelor of Arts" en 1749. Por esos años, hizo varios intentos de iniciar una carrera profesional, consideró el estudiar leyes; no obstante, ingresó a la universidad de Edimburgo en 1752 como estudiante de medicina luego de haber viajado por su país. Continuó sus estudios en la Universidad de Leyden hacia 1754, de donde le escribiría a Thomas Contarine:

*Their pleasures here are very dull tho very various. You may smook you may doze:
you may go to the Italian comedy as good an amusement. . . Here the Dutch slumber*

the French charter and the English play cards, any man who likes company may have them to his Taste. . . For my part I generally was wholly Taken up in observing the face of the country, nothing can Equall its beauty. . . Physick is by no means Thought here so well as in Edimburgh. I am [no]t certain how long my stay here may be however I expect to [have] the happiness of seeing you at Kilmore.⁴

Durante el año de su estancia en Leyden, Oliver daba clases de inglés y asistía a las clases de medicina. Vivía un tanto despreocupadamente y para entonces emprendería una especie de viaje filosófico por Europa, lleno de ideales y "con una guinea en el bolsillo, una camisa en el hato de viaje y una flauta en las manos".⁵ Estuvo en Francia, Alemania, Suiza e Italia enriqueciéndose con experiencias y completando su educación humanística, como él mismo observó: "examined mankind more nearly, and, if I may so express it, saw both sides of the picture".⁶ En 1756, Oliver ya con título en artes y entrenamiento en medicina, decidió viajar a Londres para establecerse. Comenzó a trabajar como asistente de boticario, también como corrector de textos en la imprenta de Samuel Richardson y, por un breve tiempo, como médico. Posteriormente entró a trabajar a la escuela dirigida por el Dr. Minler, padre de un amigo de Edimburgo. Los alumnos le apreciaban, sin embargo, Oliver se perfilaba a lo que habría de ser su profesión: las letras, las que le darían cierto sustento y reconocimiento profesional. Probablemente los cambios de Goldsmith en cuanto a su vocación se debían a su espíritu inquieto, aún no satisfecho mas sí en constante búsqueda. En la escuela conoció a Griffiths, editor de la revista *The Monthly Review* para quien compuso algunos interesantes ensayos en los cuales se apreciaba el autor de talento e índole personal para pintar personajes y persuadir discreta y gentilmente.

Oliver Goldsmith escribe entonces a su amigo Daniel Hodson: "... in short, by av[ery little] practice as a Physician and a very little reputation as an author] I make a shift to live".⁷ A las publicaciones periódicas en *The Monthly Review* le siguieron algunos trabajos como la traducción de *Memoirs of a Protestant* de Marteilhe para el editor Dodsley. En 1758, intentó emprender un viaje a India como cirujano, sin embargo, permaneció en Londres donde escribió una biografía de Voltaire para Griffiths. Al siguiente año, en 1759 colaboró para la revista *The Critical Review* con el ensayo *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe (Investigación en la situación actual de la educación culta en Europa)*, el cual, trata del papel de los autores y del público lector muy apreciado por Goldsmith quien dice: "Imagination is seldom called in; he sits down to address the venal muse with the most phlematic apathy; and, as we are told of the Russians, courts his mistress by falling asleep in her lap . . . Let us, instead of writing finely, try to write naturally".⁸ El estilo claro de Goldsmith, sencillo de leer, nos muestra el temperamento augusto de su tiempo, añadiendo aquí o allá una sutil anotación meditativa. Sus ensayos y críticas tuvieron una buena aceptación entre sus lectores, especialmente cuando colaboró en la revista *The Bee*

editada por Willkie, y en *The Public Ledger* (1760) con el trabajo *The Chinese Letters* publicado dos años después en el libro *The Citizen of the World*. Este texto, se fundamentó en el recurso de *Letres Persanes* (1721) de Montesquieu a lo cual, Oliver Goldsmith le compuso una sutil narrativa a manera de trama para crear, mediante un narrador externo, *Lien Chi Altanghi* y algunos personajes como *Beau Tibbs*, una parodia humorística de la vida cotidiana. Goldsmith logró consolidar en dicho trabajo, naturalidad, fluidez, buen sentido del humor, agudo sentido de la medida y balance estructural, características de su estilo en prosa.⁹

La vida social de Oliver Goldsmith se ampliaba a la par de sus trabajos, y si bien pasaba generosos momentos con sus amistades, dedicaba parte de su tiempo a algún trabajo para sus editores. En 1761, conoce a Samuel Johnson con quien entabla una amistad sólida y duradera, de gran apoyo, aliento y consejo, así como del impulso de sus capacidades, las cuales Johnson ya adivinaba en Goldsmith. Igualmente, conoció al pintor Joshua Reynolds, a Edmund Burke, a Garrick, etcétera, y juntos fundaron de 1763-4 “El Club”.¹⁰ Los nueve miembros del Club literario se reunían “cada lunes por la noche en *Turk’s Head* en Soho”.¹¹ En ese ambiente Oliver Goldsmith desarrolló su versatilidad literaria tanto en el ensayo, la poesía, la parodia, las obras dramáticas así como historiador durante aproximadamente diez años. En su aspecto de novelista y poeta Goldsmith escribía en su tiempo libre la novela *The Vicar of Wakefield* (*El Vicario de Wakefield*, 1762), expresión del recuento del viaje por Europa en su juventud y un probable retrato de la casa paterna, así como el poema *The Deserted Village* (1770). Ambos trabajos bien apreciados, uno por Goethe y el otro por Johnson, muestran la aguda sensibilidad del espíritu dubitativo, inquieto, fuerte e indudablemente victorioso de Goldsmith.¹²

En sus composiciones se percibe el humor, el idealismo y la delicadeza para crear personajes y situaciones, como Washington Irving nos da cuenta: “Goldsmith ‘has given them [his scenes and characters] as seen through the medium of his own indulgent eye, and has set them forth with the colourings of his good head and heart.’”¹³ En el caso de la novela *The Vicar of Wakefield*, Goldsmith se acerca al pathos elegante de su poesía, modulado con la elasticidad de un tono humorístico sin afectación. A este efecto contribuye también la brevedad de la novela y la variedad de los personajes, como el Dr. Primrose quien es predicador, esposo y padre de familia.¹⁴ De acuerdo con Boris Ford, *The Vicar of Wakefield* “is the work on which Goldsmith’s popularity rests. It has been successful from the day of publication until the present.”¹⁵ y en el cual la técnica paródica es espléndida. Parte de la línea empleada en *The Citizen of the World* marca la producción ensayística de *The Life of Richard Nash* (1762), con una técnica que combina una serena imaginación e ironía.¹⁶ La obra fue oportuna para pulir el estilo ensayístico, bien balanceado de Goldsmith, el cual, apunta Bonamy Dobrée “gathered together all those elements of the essay as it had so far

existed and welded them into an amalgam which satisfied the needs of a century",¹⁷ lo que también se puede aplicar a los escritores Addison y a Steele. A manera de documentar sus escritos, Goldsmith compiló una historia de Inglaterra, una de Grecia y una de Roma en epístolas, así como textos sobre historia natural como *History of the Earth and Animated Nature*, libros en los que Oliver encuentra el fino humor para satisfacer su curiosidad en ocho tomos. Entre 1768 y 1770 compone el poema *The Deserted Village* de simplicidad rústica para referir el tema de una feliz juventud en el campo, en palabras de Boris Ford "happy peasantry", pero el poema se refiere más al tema de la despoblación y "it gives depth and variety to what is ultimately a pensive poem".¹⁸ Difícilmente podemos separar sus versos de su prosa y si bien hemos mencionado las características del sello de Goldsmith con anterioridad, es oportuno adentrarnos en sus obras más significativas, aquellas en las que el tema, la trama y el tratamiento fueron bien recibidos por el público lector. Entre estas obras encontramos al poema *The Deserted Village* (1770) y la novela *The Vicar of Wakefield* (1766) así como la obra dramática *She Stoops to Conquer; or the Mistakes of a Night* (1773). Oliver Goldsmith tiene como característica de sus escritos: "Escribamos, en vez de finamente, naturalmente" expresa en su ensayo *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe*, publicado en la revista *Monthly Review*. Nos ofrece en sus textos un punto de vista impersonal y natural pero es importante considerar el manejo de la persuasión, de la ironía y el sentido del humor en los textos.¹⁹

Si bien hemos mencionado las características del historiador, poeta, ensayista, novelista y dramaturgo con anterioridad, es importante adentrarnos al poema *The Deserted Village* y a la novela *The Vicar of Wakefield* para comprender mejor el contenido y la técnica humorística en ambos trabajos. Se propone a la novela como una versión en prosa del poema en la que Oliver Goldsmith estaba decidido a nunca ser tedioso al buscar la perfección y a elaborar no sólo un texto, sino una elegante obra literaria. Como prosista, Goldsmith desarrolló austeridad, perspicacia, variedad y fuerza a través de un balance entre una dición ornamental, es decir adjetiva, y una dición referencial, es decir sustantiva.²⁰ De acuerdo con Robert H. Hopkins, la dificultad de dicho estilo es: "that it tends to defy definition and is almost synonymous with what some would call 'natural style' (a contradiction in terms)"²¹. El lenguaje de Oliver Goldsmith se sugiere humorístico, al aparecer, como una especie de antítesis para el canon literario del siglo dieciocho aunque transmite sentimientos profundos con visos irónicos. Por lo general, sus párrafos se estructuran con "compound sentences" y economía de palabras por medio de una estructura paralela como se ve en el siguiente párrafo:

When a woodpecker, by its natural sagacity, finds out a rotten hollow tree, where

there are worms, ant's eggs, or insects, it immediately prepares for its operations. Resting by its strong claws, and leaning on the thick feathers of its tail, it begins to bore with its sharp, strong beak, until it discloses the whole internal habitation.²²

La perspicacia y delicadeza del párrafo se conjugan para lograr un sutil humor el cual, caracterizará a la novela y al poema, ambos del estilo ideal de Goldsmith con el empleo de repeticiones y énfasis como recursos retóricos. No enfatiza o resalta algún matiz peyorativo sino que más bien nos hace reír por la ironía oblicua de su discurso.²³ Esto permite al lector tener la actitud de credibilidad sin llegar, por ejemplo, a la seriedad emotiva de Dryden o de Johnson. El humor en *The Vicar of Wakefield* y *The Deserted Village*, conlleva un cierto grado de "pathos", sin embargo, el tono suave, rítmico y dulce del poema, persuade al lector a examinar los diversos niveles de felicidad (doméstica, individual, nacional) y la presencia de esta en momentos de pena y ansiedad. Por ejemplo cuando el poema expresa:

..in all my griefs- and God has given my share-
I still had hopes- my latest hours to crown,
Amidst these humble bowers to lay me down;
My anxious day to husband near the close,
And keep life's flame from wasting by repose.
I still had hopes, for pride attends us still,
Amidst the swains to show my book -learned skill,
Around my fire an evening group to draw,
And tell of all I felt, and all I saw²⁴

El humor como actitud es una forma de sobreponerse a la adversidad. Lo carismático, tranquilo, pintoresco y al mismo tiempo feliz de esta actitud, caracteriza también a la novela:

There are a hundred faults in this thing, and a hundred things may be said to prove them beauties, but it is neatless. A book may be amusing by numerous errors; or it may be very dull without a single absurdity. The hero of this piece unites in himself the three great characters upon Earth: he is a Priest, a Husbandman, and a Father of a family. He is drawn as ready to teach and ready to obey, as simply in affluence and majestic in adversity. ...the simplicity of his country fireside such as mistaken rivaldry for humour would find no wit in his harmless conversation... OLIVER GOLDSMITH²⁵

El idealismo versus adversidad logran un equilibrio gracias a la técnica narrativa de Goldsmith, que a su vez, también transmite una moral. En el poema y en la novela subyace el tema de una causa seria como puede ser la despoblación en uno y el infortunio en la otra; esto se presenta con un tono humorístico

que hace menos graves de lo que pudieran ser si se trataran en un tono racional o formal. La obra es tan rica y vasta que puede compararse a la poesía de Chaucer en lo que respecta a la fuerza irónica de los versos y el humor. La villa de Auburn a la que se refiere no nos recrea un mundo nuevo sino la belleza, nobleza y humanidad de la vida en el campo más que el refinamiento de las costumbres aristocráticas. Estos argumentos antagónicos convergen en la reflexión a la que nos invita ante el deterioro de una feliz vida rural, tan transparente, consistente y moderada. En *The Deserted Village* la unidad básica de composición es el párrafo versificado y fluido; las estructuras y las transiciones se realizan sin dificultad, lo que nos remite a la poesía moderna como la de W. B. Yeats. La retórica de la obra como arte de persuasión, es clásica por definición:

Sweet Poetry (l. 409)...Aid slighted truth, with thy persuasive strain
Teach erring man to spurn the rage of gain;
Teach him that states of native strenght possessed,
Though very poor, may still be very blessed (ll. 425-428)²⁶

El primer párrafo a su vez nítido, reitera la ternura que el narrador siente por su hogar, el campo y la plenitud que permanecen en su imaginación poética:

Sweet Auburn, loveliest village of the plain,
Where health and plenty cheered the labouring swain,
Where smiling spring its earliest visit paid,
And parting summer's lingering blooms delayed;
Dear lovely bowers of innocence and ease.
...The dancing pair that simply sought renown,
By holding out to tire each other down;
Angels around befriending virtue's friend;
Sinks to the grave with unpercieved decay (ll. 1-5,...25, 26, 110, 111)²⁷

El tono del humor se conserva debido a la repetición estructural y la alusión de la feliz vida pastoril, y provee al poema de felicidad doméstica dentro de un círculo familiar. La cohesión creada pertenece entonces a una visión un tanto privada, más individualizada y no tanto a una visión generalizada o nacional. Posiblemente el único exceso consista en tratar el tema de la despoblación como una consecuencia de la búsqueda del lujo y la riqueza materiales. No obstante, Goldsmith nos hace reflexionar acerca de las desventajas de las modas y los vicios del mundo urbano en su época. El estilo personal del escritor "can attack the foible or affectation and yet forgive the offender; hate the sin and yet forgive the sinner".²⁸ Lo importante en el poema consiste en que la feliz villa, su belleza y delicadeza, se plasman nítidamente en el tono persuasivo del poeta y, aunque se describe con ironía su deterioro, se logra concretar

la moral, que desde Herodoto se creía que el lujo era la ruina para la virtud de las naciones.²⁹ De acuerdo con James Sambrook, el argumento poético “perfectly crystalizes in its pastoral vein the emotions underlying the enclosure and depopulation in general of land in order to provide pleasure grounds”.³⁰ En efecto, Goldsmith dirige su poema hacia el gusto de sus lectores (ya descrito en el primer capítulo), quienes lo calificaron como “a very fine performance”. Johnson distingue las habilidades literarias de Goldsmith: “What he comically says of himself is very true, - He always gets the better when he argues alone; meaning, that he is master of a subject in his study, and can write well upon it; but when he comes into company, grows confused, and unable to talk”.³¹ Esta apreciación de Goldsmith lo revela como un buen escritor y puede aplicarse no solo a *The Deserted Village* y *The Vicar of Wakefield*, sino a toda su obra en general. “Whether, indeed, we take him as a poet, - as a comick writer, or as an historian, he stands in the first class.”³²

El poema es fuerte en donde la novela es frágil y viceversa. Por ejemplo, la novela es fuerte en ironía, lo que no ocurre en el poema; no obstante el poema es fuerte en la ambientación de la vida rural que finalmente pertenece a un pasado idílico y en la evocación de una felicidad doméstica, lo que en la novela se entiende más bien a través de las desventuras de la familia Primrose. Ambas obras son especialmente interesantes debido a su simplicidad, su amor por la naturaleza y el pathos o cualidad elegíaca y la creación de personajes buenos. En estas obras Goldsmith despierta en el lector interés y astucia con su buen humor excelentemente bien trabajado. Thackeray escribe de él:

he Touched nothing that he did not adorn...Think of him reckless, thriftless, vain if you like -but merciful, gentle, generous, full of love and pity. He passes out of our life, and goes to render his account beyond it... His humour delighting us still: his song fresh and beautiful as when first he charmed with it: his words in all our mouths: his very weaknesses beloved and familiar- his benevolent spirit seems still to smile upon us : to do gentle kindnesses: to succour with sweet charity: to soothe, caress, and forgive: to plead³³

The Deserted Village se humaniza al crear personajes tales como la vendedora de leche, los niños, el director de escuela, etc. Y recrea la cotidianidad de una escena bucólica:

Up yonder hill the village murmur rose
 ...The mingling notes came softened from below;
 The swain responsive as the milkmaid sung,
 The sober herd that lowed to meet their young,
 The noisy geese that gabbled o'er the pool,

The playful children just let loose from school,
 The watchdog's voice that bayed the whispering wind
 And the loud laugh that spoke the vacant (carefree) mind (ll. 116-124)³⁴

Los personajes creados dan profundidad y vitalidad a lo que finalmente es un poema reflexivo. Según A. Norman Jeffares, el humor en *The Deserted Village* es ocasional pero considera que el tono humorístico sí suaviza la seriedad del tema, como en los versos: "Far other aims his heart had learned to prize, / More bent to raise the wretched than to rise" (ll. 149-150). El climax del poema, entonces, aparece como una celebración de la villa:

Shall kiss the cup to pass it to the rest.
 Yes!... To me more dear, congenial to my heart,
 One native charm, than all the gloss of art;
 Spontaneous joys, where nature has its play
 The soul adopts and owns their first-born sway (ll. 252, 253, 255-258)³⁵

Estos versos se refieren al orden de la Naturaleza, al ser humano en un momento de serenidad e inocencia, digamos, de una naturaleza bondadosa. En ellos, el poeta nos da una nítida visión en presente, una constante presencia sin deterioro. Finalmente representa las costumbres del campo, las cuales, necesariamente conllevan una actitud de vida. El poema logra realizar con humor irónico lo que en manos de algún otro poeta podría convertirse en una obra sentimental debido al pathos que subyace en él. En Goldsmith la fragilidad dramática se transforma en intensa empatía y disposición por parte de sus lectores, cualidad especial que prevalecerá en la novela *The Vicar of Wakefield*. El poema es contundente pues también nos hace creer que todo depende finalmente de las capacidades particulares del individuo. Los peligros de la despoblación a los que el individuo se enfrenta, se valoran al apreciar la memoria de la vida pastoril como un medio de preservarla ante su posible desaparición. Goldsmith abstrae claramente la problemática de la despoblación, al retraerse de la soledad en algún papel dentro de una comunidad rural que se ha desvanecido:

Its vistas strike, its palaces surprise;
 While scourged by famine from the smiling land,
 The mournful peasant leads his humble band;
 And while he sinks, without one arm to save,
 The country blooms – a garden and a grave (ll. 300-305)
 ...Sweet as the primrose peeps beneath the thorn;
 Now lost all; her friends, her virtue fled,
 Near her betrayer's door she lays her head,...

Los versos se semejan al discurso auto-paródico de Goldsmith, un disfraz a su íntima melancolía. Para deleitarnos un poco más del gentil humor de este escritor, veamos su habilidad para identificar lo absurdo de la vida y disfrutar de sí mismo con gracia, sutileza e ironía. En *The Vicar of Wakefield*, el mundo literario de la novela nos dibuja a la familia Primrose y sus desventuras en donde los personajes surgen adelante en sus pruebas. Sería un tanto arriesgado afirmar que la novela es efectivamente una versión en prosa del poema *The Deserted Village*, sin embargo se puede considerar que la vitalidad de una refuerza a la fragilidad del otro y viceversa; es decir, que si el humor carismático de *The Vicar of Wakefield* se sostiene de principio a fin, lo que en el poema es ocasionalmente cadencia, los versos en *The Deserted Village* sostienen y resaltan la belleza y el sutil humor que en la novela se matizan con ironía. Es cierto que la novela también tiene debilidades literarias pero no significa que el autor haya querido ser tedioso o aburrido por buscar la perfección narrativa. Por ejemplo, algunas de sus debilidades pueden ser las mismas de la novela del siglo XVIII como el presentar de manera episódica desventuras tras desventuras que pueden llegar a ser excesivas o bien, el presentar a la figura del vicario satirizado en punto ambiguo: al satirizar el optimismo cristiano o al satirizar al mismo vicario como un personaje que no conoce la sabiduría del hombre. Otra debilidad puede ser la narración omnisciente de la novela pero en primera persona lo que puede llegar a confundirse como el punto de vista de Goldsmith o el punto de vista general de la novela. Para la fecha en que escribió la novela, Goldsmith había pulido ya su técnica humorística que se aprecia en sus trabajos de madurez. La trama de la novela está diseñada por la creación de una vida comunal en contención, la cual se deshace y finalmente se restablece. De acuerdo a Robert H. Hopkins "a modern analogy to *The Vicar of Wakefield* in twentieth-century literature is James Joyce's short story 'Grace', in *Dubliners*".³⁷ La primera parte de la novela está cuidadosamente compuesta con acción y la ruptura de la felicidad doméstica para proceder rápidamente al nudo de la trama. En conjunto, la historia emplea recursos literarios muy cuidados y varios paralelos narrativos. De acuerdo con A. Norman Jeffares los recursos literarios son: "digressions, picaresque adventures, pastoral elements, a misunderstood letter, mistaken identity" y los paralelos: "The vicar has the role of a dupe in the style of Parson Adams or Don Quixote".³⁸ La creación de estos personajes buenos, optimistas y generosos es una característica y un logro para escritores como Oliver Goldsmith. Probablemente no encontramos personajes de ese perfil

En la novela se debaten libremente varios temas que Goldsmith maneja con destreza, por ejemplo en el capítulo sexto "The Happiness of the Country Fireside", escribe el vicario acerca de la Hospitalidad:

I am sorry, cried I, that we have no neighbour or stranger to take a part in this good cheer. Feast of this kind require a double relish from hospitality... Bless me! cried my wife, here comes our good friend Mr. Bruchell, that save us Sophia and that ran new fairly in the argument.-Confute me an argumente child? --cried I- you mistake it my dear. I believe there are but few that can do that. I never dispute your abilities that making a goosepie and I beg you leave argument to me.³⁹

O acerca de la amistad como un placer:

I was pleased for the poor man's friendship for two reasons: because I knew he wanted mine and I knew him to be friendly as far as he was able.⁴⁰

El humor funciona como una manera de ver la vida y como sabiduría práctica. La actitud de Goldsmith es como si estuviera conversando, muy natural pero ingenioso. Agreguemos otro pasaje humorístico de cuando, en una reunión se discute el tema de escoger entre la iglesia y una mujer:

"THE SQUIRE. If you are for a cool argument upon that subject I'm ready to accept the challenge. And first whether are you for managing it, analogically or dialogically?
-I'm managing it rationally- cried Moses.

Goldsmith es fuerte en el humor prosístico aunque su maestría reside en la dramaturgia. Nos lleva con confianza, paciencia y habilidad hacia las obras de teatro de finales del siglo dieciocho. Oliver Goldsmith incurre con sus propios preceptos en el teatro para crear una de sus mejores obras cómicas: la comedia *She Stoops to Conquer* (1774). El hombre de buen gusto, sentido común y agudeza se especializa como un humorista irónico y amable. Robert H. Hopkins apunta: "Goldsmith's real strength lies in his prose satire and in his stage comedy".⁴²

La revitalización de la comedia, tal como la de Shakespeare, despierta al genuino sentimiento de la risa que, en altas cotas, nos deleita con enredos y equivocaciones. Ya con una buena experiencia

literaria y a manera de las comedias de la Restauración, nos acercamos al sentido de lo cómico en su esplendor. Para el humor inglés esto se remite a la alta comedia de la antigüedad grecolatina y no encontrará mejor expresión que en una excelente obra dramática para el deleite de la audiencia: la comedia de Goldsmith *She Stoops to Conquer*. Veremos en el siguiente capítulo las características de dicha comedia, su humor y composición así como el análisis detallado de la trama, los personajes y la representación actoral.

-
- ¹ Robert H. Hopkins. *The True Genius of Oliver Goldsmith*. p. 24.
- ² Oliver Goldsmith. *She Stoops to Conquer*. p. 4.
- ³ A. Norman Jeffares. *A Goldsmith Selection*. p. vii
- ⁴ *Ibid.* p. 134, 135.
- ⁵ Ma. del Pilar García Fernández. *Los enredos de una noche o La dama sirvienta*. p. 21.
- ⁶ A. Norman Jeffares. *Op. Cit.* p. IX.
- ⁷ *Ibid.* p. 136.
- ⁸ Boris Ford. *Oliver Goldsmith*. pp. 374, 375.
- ⁹ Robert H. Hopkins. *Op. Cit.* p. 144.
- ¹⁰ Ma del Pilar García Fernández. *She Stoops to Conquer*. pp. 23, 24.
- ¹¹ *Ibid.* p. 372.
- ¹² Boris Ford. *Op. Cit.* p. 376.
- ¹³ *Ibid.* p. 377.
- ¹⁴ Oliver Goldsmith. *The Vicar of Wakefield*. p. 5.
- ¹⁵ *Ibid.* p. 377.
- ¹⁶ A. Norman Jeffares. *Op. Cit.*. xi
- ¹⁷ *Ibid.* p. Xxi.
- ¹⁸ *Ibid.* p. Xvii.
- ¹⁹ *Ibid.* p. x.
- ²⁰ Robert H. Hopkins. *Op. Cit.* p. 38.
- ²¹ *Ibid.* p. 41.
- ²² Oliver Goldsmith, *An History of the Earth, Animated Nature*, 1st, ed. 8 vols., London, 1763, V, 251 en *Ibid.*
- ²³ Frank Kermode, John Hollander, et. al. *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol I. p. 2235.
- ²⁴ Frank Kermode, John Hollander, et al. *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol I, pp. 2237, 2238.
- ²⁵ Oliver Goldsmith. *The Vicar of Wakefield*. p. 1.

-
- ²⁶ Frank Kermode, John Hollander. *Op. Cit.* p. 2244, 2245.
- ²⁷ *Ibid.* pp. 2235, 2236.
- ²⁸ Robert H. Hopkins. *Op. Cit.* p. 63.
- ²⁹ Frank Kermode. *Op. Cit.* p. 2234. y Ralph Wardle. *Op. Cit.* p. 247.
- ³⁰ James Sambrook. *The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1700-1789.* p. 80.
- ³¹ Ralph Wardle. *Oliver Goldsmith.* p. 255.
- ³² *Id.*
- ³³ A. Norman Jeffares. *Op. Cit.* pp. 152, 153.
- ³⁴ Frank Kermode, John Hollander. *Op. Cit.*, p. 2238.
- ³⁵ *Id.*
- ³⁶ Frank Kermode, John Hollander. *Op. Cit.* pp. 2242, 2243.
- ³⁷ Robert H. Hopkins. *Op. Cit.* p. 228.
- ³⁸ A. Norman Jeffares. *Op. Cit.* p. XX.
- ³⁹ Oliver Goldsmith. *The Vicar of Wakefield.* Capítulo 6.
- ⁴⁰ *Id.*
- ⁴¹ Oliver Goldsmith. *The Vicar of Wakefield.* Capítulo 7.
- ⁴² Robert H. Hopkins. *The True Genius of Oliver Goldsmith.* p. 235.

4. El humor en *She Stoops to Conquer* de Oliver Goldsmith

La segunda mitad del siglo dieciocho, representa para la literatura inglesa una época de doble vertiente intelectual que, por una parte, incluye a escritores de características ilustradas o augustas, racionales e irónicas; y por otra parte, a escritores de carácter sentimentalista quienes se inclinaron por emplear las cuestiones emocionales de manera indiscriminada. Es posible afirmar entonces, que la creciente cantidad de lectores, prefería a los escritores que satisficieran su interés por el sentimentalismo. No obstante, a mediados del siglo dieciocho, prevalece el gusto por los autores refinados e ingeniosos como Samuel Johnson, Richard Steele y Oliver Goldsmith.

Es verdad que hacia 1770, la preocupación de algunos escritores como Oliver Goldsmith se dirige al estudio de las novelas y demás obras sentimentales de la época, no porque las prefirieran sino porque, según sus ideas, dichas obras significaban un peligro para el humor fino, la tragedia y la comedia. Dicho de otra manera, no es que las novelas sentimentales no entretuvieran, sino que cabía la posibilidad de que el humor y las obras dramáticas no tuvieran ya éxito alguno entre el público aficionado. De acuerdo con Ralph Wardle, el ensayo de Goldsmith *An Essay on the Theatre* que se publicó en *The Westminster Magazine* en enero de 1773, propone una comparación entre la comedia sentimental y la comedia de risa, y dice: "It is true, that amusement is a great object of the theatre, and it will be allowed that these sentimental pieces do often amuse us; but the question is, whether the true comedy would not amuse us more".¹ Con esto puede suponerse que tanto la comedia y el humor fino quedaban en un segundo término ante el sentimentalismo y la comedia fácil de entonces. La preocupación de Goldsmith como dramaturgo, sin embargo, no es perceptible en el novelista como hemos visto con la novela *The Vicar of Wakefield*, obra que en sí, es de un humor gentil y conmovedor y logra en términos temáticos la felicidad y la realización de los sueños empleando un tono irónico, ingenioso y emotivo. Según Ma. Del Pilar García Fernández, es en las dos comedias de Goldsmith *The Good Natur'd Man* (1767) y *She Stoops to*

Conquer (1773) y el en ensayo *On Sentimental Comedy*, donde la actitud del autor se define a favor de la comedia clásica “para que el espectador fuera capaz de calibrar en su justa medida el verdadero sentimiento que despierta la auténtica tragedia y la sana carcajada que arranca en el público la genuina comedia”.² En el siglo dieciocho es un mérito de Goldsmith el haber escrito sus dos comedias siguiendo el criterio de la auténtica y deliciosa comedia al estilo de la época de la Restauración: la comedia de costumbres.

Es característico en estas comedias el humor moderado y refinado así como la dialéctica que se establece entre epicureísmo y estoicismo en obras como *The Man of Mode* de Etherege (*Underwood*, 1957, 123). El tema también es recurrente: el amor dentro de un orden social y el conflicto que surge entre el sentimiento amoroso sincero y la fortuna de los personajes que intervienen en las obras. El humanismo cristiano nuevamente se expresa en una recreación de la ortodoxia social, la virtud y los valores morales como argumento de las comedias que se enmarcan en las costumbres de la época. A pesar de que la primera comedia de Oliver Goldsmith *The Good Natured Man* (1767) tuvo poco éxito debido a que la obra no era sentimental, y sí sencilla, natural e intelectual e incluía personajes y situaciones nuevas en la escena inglesa de entonces, los enredos en que la obra incurre son la base de su bien lograda comedia *She Stoops to Conquer* (1773). Hacia el año de 1773, Goldsmith decide nuevamente probar fortuna en el género dramático con el propósito de hacer reír al público y aprovecha su previa experiencia de *The Good Natur'd Man* para conseguir el último de sus grandes triunfos.

La obra *She Stoops to Conquer* surge de la propia experiencia del autor Oliver Goldsmith. Se dice que de joven, Goldsmith regresaba de un viaje por Irlanda y al llegar a Ardagh preguntó por alguna posada para pasar la noche y descansar del viaje. Alguien le jugó la broma de enviarle a la mansión de un tal Mr. Featherstone haciéndole creer que era una de las mejores posadas.³ Mr. Featherstone, amigo de Charles Goldsmith, padre de Oliver, lo reconoció desde el primer momento en que lo vio, pero decidió seguirle el juego y alimentar su error con humor y amabilidad. Goldsmith ordenó para su desayuno platillos especiales y se comportó con insolencia ante el caballero. Cuando supo de su equivocación se sintió muy apenado y, a la vez, enojado consigo mismo pero aprovechó dicha experiencia para componer la trama de la comedia *She Stoops to Conquer* y añadió más detalles cómicos. La experiencia de Goldsmith bien se aplica al personaje epicúreo del “hombre honesto” del drama de la Restauración, personaje que se desenvuelve en la obra cómica a través de acciones libertinas y plantea un problema muy real de comportamiento humano: el presentar una doble moral, es decir, el comportarse insolentemente ante ciertas personas y con propiedad ante otras. Lo mismo puede aplicarse al personaje de la heroína ‘Kate’ en

la misma obra, pues aparece como la hija de una buena familia y como sirvienta que conquista al héroe al disfrazar su identidad (ambas situaciones se describen más adelante con detalle).

She Stoops to Conquer se considera una obra clásica por el logro dramático y el éxito que que ha tenido desde su primera representación. Para algunos críticos como James Boswell la obra significó un logro y expresa: "on the great success of your new comedy, *She Stoops to Conquer, or the Mistakes of a Night*; the English nation was thickened and their minds *creamed and mantled like a standing pool*; and no wonder;- when their comedies, which should enliven them like sparkling Champagne, were become mere syrup of poppies, gentle soporifick draughts."⁴ Con esta misma actitud de bienvenida ante la obra, Ralph Wardle hace la siguiente crítica:

Goldsmith had contrived (or perhaps sometimes borrowed) a series of ideal dramatic situations and he developed them naturally without trying to improve the morals of his audience.... In *She Stoops to Conquer* he made a complete break. This play often borders on sheer farce; yet its appeal is irresistible, and it can still amuse audiences of all ages and all degrees of sophistication.⁵

Con esta crítica debemos preguntarnos ¿por qué una comedia escrita hace más de doscientos veintisiete años aun sigue deleitando al público de nuestro tiempo, por qué se sigue representando y cómo se logra un humor fino que aún tiene vigencia? Mucho tiene que ver el carisma que el autor imprime a los personajes y a lo jocoso de una situación de equívocos en donde se alteran las identidades de los personajes. El desarrollo de los mismos es, ante el público, una especie de catarsis en donde se proyectan diversos sentimientos así como actitudes sociales con el fin de entretener y deleitar simplemente a través de una composición artística.

La técnica y la temática de la obra nos recuerdan invariablemente al conflicto entre el héroe y la heroína de las obras dramáticas de la época de la Restauración en donde se exalta a la virtud y las costumbres contraponiéndolos a la pasión y al epicureísmo de los personajes. Generalmente se emplea el tema de la seducción de la heroína como el nudo de la trama y la transformación del héroe a favor de la virtud y el triunfo del amor sincero. Es también importante el empleo de argumentos y diálogos ingeniosos para acrecentar la tensión dramática y estimular la audacia del público, así como el empleo del restablecimiento del orden social con el planteamiento del matrimonio, la felicidad doméstica y, por lo tanto, individual. Esta situación no deja de ser inquietante pues, parecería que cualquier intento por salir de cierta rutina de comportamiento sería casi inútil, situación un tanto patética por la casi nula probabilidad de cambio. Sin embargo, las mismas costumbres y la seguridad que el orden social aporta en las obras, son motivo de cierto gusto o placer estético que permite su constante vigencia y presencia. Esto, por supuesto,

conlleva ciertas connotaciones morales del bien como un fin y un valor humano, rasgos intemporales de la naturaleza humana, lo cual permite una cierta identificación con los personajes, independientemente de cómo se nos presenten en términos de vestuario y diálogo.⁶ No obstante, también esta parte de la representación en la obra influye en la percepción de los personajes y les proporciona cierto encanto o atractivo para cautivar al espectador en cualquier época en que se representen.

Añadamos a esta búsqueda o logro de la virtud intrínseca de la comedia, el planteamiento de una situación muy real y hasta cierto punto frecuente: el cambio de identidades. No intento hacer una descripción psicológica del comportamiento humano, sino más bien, deseo expresar los logros dramáticos de Oliver Goldsmith en el aspecto técnico, temático y de forma en *She Stoops to Conquer*. También propongo al humor como uno de los ejes centrales de la obra ya que nos hace comprender mejor el carácter sutil y amable de la misma. Dicho humor es, como he apuntado en el primer capítulo, en palabras de Frank Muir “This may sound like humour with the nerve taken out and indeed to modern readers that is what it is”.⁷ Para una mejor apreciación del humor, describo los fragmentos de la comedia en los que la audiencia se deleita con los diálogos y propongo un seguimiento de la trama y su resolución con el triunfo del verdadero amor dentro de cierto orden social, así como el desarrollo de los personajes.

La obra es significativa, desde la perspectiva de Goldsmith, pues plantea uno de sus temas favoritos: “the evil effect of luxury, and even maintained that the human race had grown smaller over the centuries because of luxury”;⁸ aunque también lo es por la composición del romance entre los personajes principales quienes parecen realmente consumir su relación en el matrimonio para lograr la felicidad dentro de un cierto orden social.

La obra comienza con un prólogo escrito por David Garrick que nos muestra el constante disfrute de Oliver Goldsmith en una profunda tranquilidad mental y que exalta a la “musa cómica” de la obra, así como también sirve para presentar al dramaturgo y a la comedia:

Pray would you know the reason why I'm crying?
 The Comic Muse, long sick, is now a dying!
 And if she goes, my tears will never stop,
 [...]
 What shall we do?-If comedy forsake us!
 [...]
 A doctor comes this night to show his skill.
 To cheer her heart, and give your muscles motion,
 He in five draughts prepared, presents a potion.⁹

El primer acto ocurre en la habitación de una vieja mansión, propiedad de Mr. y Mrs. Hardcastle.

El argumento contrapone el conflicto que existe entre la artificialidad de la época y las viejas costumbres de los viejos tiempos:

Mrs. Hardcastle. [. . .] Is there a creature in the whole country, but ourselves, that does not take a trip to town now and then, to rub off the rust a little? [. . .]

Mr. Hardcastle. Aye, and bring back vanity and affectation to last them the whole year[. . .] I love everything that's old : old friends, old times, old manners, old books, old wine; and I believe, Dorothy (*taking her hand*), you'll own I have been pretty fond of an old wife.¹⁰

Mrs. Hardcastle, conmovida por el comentario de su esposo, hace el recuento de sus años desde que nació su hijo Tony Lumpkin de un matrimonio anterior, y argumenta no ser tan mayor como su esposo afirma. Este joven vivaz, Tony Lumpkin, es uno de los pilares en el desarrollo cómico de la trama y es, en pocas palabras, el responsable de “los errores de una noche” . Mrs. Hardcastle le tiene por un buen hijo, pero en esto tampoco coinciden los esposos, pues Mr. Hardcastle le considera un joven maleducado, bebedor y demasiado bromista. Tony Lumpkin es un personaje caprichoso, pero también posee una naturaleza bondadosa:

Mrs. Hardcastle. [. . .] My son is not to live by his learning. I don't think a boy wants much learning to spend fifteen hundred a year.

Hardcastle. Learning, *quotha!* A mere composition of tricks and mischief!

Mrs. Hardcastle. Humour, my dear; nothing but humour. [. . .]

Hardcastle. [. . .] If burning the footmen's shoes, frightening the maids, and worrying the kittens be humour, he has it [. . .].¹¹

Tony hace su aparición en escena y confronta a su madre quien le pide que pase la tarde en su compañía y no en la taberna “The Three Pigeons” con sus “malas” amistades. Ambos personajes se confrontan y salen corriendo de la escena. Entra a la escena el señor Hardcastle quien critica su comportamiento y la falta de respeto de los dos:

Hardcastle. Aye, there goes a pair that only spoil each other. But is not the whole age in a combination to drive sense and discretion out of doors? There's my pretty darling Kate; the fashions of the times have almost infected her too. [. . .]¹²

De acuerdo con Mr. Hardcastle en esta escena, su hija corre el riesgo de perder su buena educación a causa de las modas y la artificialidad de las costumbres de la ciudad. Kate es muy sensible y

entusiasta, casi nada sentimental. Cuando Kate entra en escena, se presenta muy arreglada, tanto que llama la atención de su padre quien considera exagerado su atuendo:

Hardcastle. Blessing on my pretty innocence! Dressed out as usual, my Kate. Goodness! What a quantity of superfluous silk has thou got about thee girl!
Miss Hardcastle. You know our agreement, sir. You allow me the morning to receive and pay visits, and to dress in my own manner; and in the evening I put on my housewife's dress to please you¹³.

Parte del nudo de la trama tiene que ver con esta descripción de la indumentaria de Kate, quien se “disfraza” de una joven aristocrática por las mañanas, y por las tardes viste un atuendo sencillo como el de una moza de la casa. En el siglo dieciocho, las mozas de la casa visten cómoda pero elegantemente como podemos apreciar en el cuadro de Gainsborough titulado *The Housemaid*, lo que nos da una cierta credibilidad ante la futura equivocación de Marlow al enamorarse de la moza de la casa quien, a su vez, es la hija de la familia Hardcastle. En esta escena Mr. Hardcastle le anuncia a Kate que esa tarde la visitará el prometido que le ha escogido como esposo, a lo cual Kate responde serena, pero con la duda de cómo ha de comportarse. Aquí, Goldsmith muestra su propia actitud ante la costumbre de los matrimonios arreglados, objeto de su comedia:

Miss Hardcastle. [. . .] I wish I had known something of this before. Bless me, how shall I behave?
Hardcastle. Depend upon it, child. I'll never control your choice; but Mr. Marlow, whom I have pitched upon, is the son of my old friend, Sir Charles Marlow, of whom you have heard me talk so often [. . .].¹⁴

La actitud de Kate es, en primera instancia, la de agrado ante la noticia, pero se presta desconfiada ante la supuesta discreción del caballero. El padre, sin embargo, le anima y la convence de las cualidades del joven Marlow. Quedan en escena Kate Hardcastle y su prima Constance Neville. Es una escena de apacible tranquilidad hogareña que describe con delicadeza la relación entre dos jóvenes del siglo dieciocho:

Miss Hardcastle. [. . .] Is it one of my well-looking days, child? Am I in face today?
Miss Neville. Perfectly my dear: Yet, now I look again-bless me!-sure, no accident has happened among the canary birds or the goldfishes? Has your brother or the cat been meddling? Or has the last novel been too moving?¹⁵

En la conversación que tienen las dos jóvenes, Kate le comenta a Constance de su próxima cita con su prometido, de quien Constance rinde la siguiente cuenta:

Miss Neville. He's a very singular character, I assure you. Among women of reputation and virtue, he is the modestest man alive; but his acquaintances give him a very different character among creatures of another stamp: you understand me.

Miss Hardcastle. An odd character, indeed. [. . .]¹⁶

Reconocemos que Marlow es un hombre tan sensible y reservado que su mejor amigo, Hastings, lo critica por ser tan insulso con las mujeres educadas, tan patético en su conversación, y tan miedoso y seco ante una mujer bella. En la obra, esta vanidad e indecisión de Marlow, se atribuyen al ambiente sin compañía de mujeres en el que se educó: su fragilidad era la misma que Goldsmith sufrió (García, 1982, 26). Además, la actitud de Marlow es comprensible debido a la posición social de la mujer entonces como transmisora de propiedades. Un joven educado se sentiría reservado ante una mujer de buena posición social pues la veía más que como un ser humano capaz de ser amado como un objeto de la sociedad a la que pertenece.

En lo que concierne a Constance Neville, sabemos en esta escena que su tía pretende unirle en matrimonio con Tony Lumpkin, hermano de Kate, con el fin de asegurar que la fortuna de Neville quedase en la familia. Mrs. Hardcastle le hace pasar bochornosos momentos con su primo, que según su tía, eran momentos en los que la pareja se demuestra su indudable aprecio. Por supuesto que Oliver Goldsmith emplea con delicadeza y maestría la ironía dramática, pues el público se da cuenta de que Constance ama a Hastings, amigo de Marlow, que Tony ama a Bet Bouncer y que tanto Constance como Tony se consideran solamente como familia. Goldsmith, al haber planteado a los matrimonios arreglados como objeto de la comedia, plantea el conflicto que surge entre el amor y la fortuna de los personajes, idea que puede asociarse a una visión materialista del amor:

Miss Hardcastle. [. . .]Has my mother been courting you for my brother Tony as usual?

Miss Neville. I have just come from one of our agreeable tête- a- tetes. She has been saying a hundred tender things, and setting her pretty monster as the very pink of perfection.[. . .] A fortune like mine, which chiefly consists in jewels, is not such mighty temptation. But at any rate, if my dear Hastings be but constant, I make no doubt to be too hard for her (*the aunt*) at last. [. . .] I let her suppose that I am in love with her son; and she never once dreams that my affections are fixed upon another.¹⁷

Probablemente, Constance sufre de cierta afectación por su amado Hastings pero, a pesar de su visión romántica del amor, considera la importancia del dinero sin demasiado afán. La escena dos del acto primero, inicia en la taberna de "The Three Jolly Pigeons". Goldsmith muestra

su poesía humorística en la balada que canta Tony Lumpkin. La balada celebra la buena compañía, el buen vino y recrea una costumbre popular: las tardes en la taberna.

[. . .] then come, put the jorum about,
 And let us be merry and clever,
 Our hearts and our liquors are stout,
 Here's the Three Holly Pigeons for ever.
 Let some cry up woodcock or have,
 Your bustards, your ducks, and your widgeons;
 But of all the birds in the air,
 Here's a health to the Three Holly Pigeons
 Toroddle, toroddle, toroll!¹⁸

En esta escena podemos ver al mismo Goldsmith entreteniéndose con sus amigos y cantar a su salud.¹⁹ Lo notamos en sus mejores momentos, contento y relajado, expresándose libremente. Con buena disposición se nos presenta uno de los equívocos de la comedia: llegan a la taberna dos caballeros que se han extraviado cuando viajaban a casa de la familia Hardcastle. Tony Lumpkin habla con ellos y les juega la broma al tratarlos de convencer de que es muy difícil llegar a dicho lugar y les sugiere que pasen la noche en la posada "The Three Jolly Pigeons". No obstante, al no haber lugar en la posada les recomienda ir a la mejor de ellas "The Buck's Head" que no es sino su propia casa, de tal forma que confunde a los caballeros con su actitud caprichosa y juguetona:

Tony. Why, gentlemen, if you know neither the road you are going, nor where you are, nor the road you came, the first thing I have to inform you is, that-you have lost your way. (p. 20)

[. . .]Then, keeping to the right, you are to go sideways till you come upon Crack-skull Common: there you must look sharp for the track of the wheel, and go forward, till you come to Farmer Murrain's barn. Coming to the farmer's barn, you are to turn to the right, and then to the left, and then to the right again, till you find out the old mill.

Landlord. (apart to Tony). Sure you bent sending them to your father's as an inn, be you?
Tony. Mum, you fool, you. Let them find that out.²⁰

El acto segundo inicia en la mansión de los Hardcastle con los preparativos para la llegada de Sir Charles Marlow. El atento Mr. Hardcastle hace un despliegue de explicaciones y buenos modales ante sus sirvientes para que se comporten apropiadamente con su huésped. Lo agradable de la escena está en las actitudes contrastantes de los sirvientes:

Diggory. By the elevens, my place is gone quite out of my head

Rogger. I know that my place is to be everywhere!

First servant. Where the devil is mine?

Second servant. My place is to be nowhere at all; and so I'ze go about my business.²¹

Salen de la escena apresurados para recibir el carruaje de Sir Charles Marlow que ha llegado desde la posada de "The Three Holly Pigeons". El escenario es la antigua y bella casa de Hardcastle en donde vemos a Hastings y a Marlow listos para hospedarse. Marlow aparece como el joven educado y retraído, modesto e inseguro ante las damas:

Marlow. Why George, I can't say fine things to them. They freeze me, they petrify me. They may talk of a comet, or a burning mountain, or some such bagatelle; but to me, a modest woman, dressed out in all her finery, is the most tremendous object of the whole creation.

Hastings. Ha! ha! ha! At this rate, man, how can you ever expect to marry?²²

El conflicto de Marlow ante el encuentro con Kate Hardcastle se manifiesta en su interés por ella pero también en su incapacidad para relacionarse con las mujeres en el plano amoroso:

Hastings. I'm surpris'd that one who is so warm a friend can be so cool a lover.²³

Mientras tanto, Mr. Hardcastle entra en escena para dar la bienvenida a sus invitados, quienes lo tratan con insolencia pues lo toman por el posadero the "The Buck's Head". Mr Hardcastle queda impresionado con los modales de los jóvenes pues, como le ocurrió a Goldsmith, piden las mejores habitaciones y hasta la carta para elegir su cena; actitudes que se contraponen a la buena disposición y hospitalidad de Mr. Hardcastle. Marlow comenta de Mr. Hardcastle: "*Marlow (aside).* A very impudent fellow this! But he's a character, and I'll humor him a little. Sir, my service to you. (*Drinks*)". (Goldsmith, 1953, 35). Pero Marlow es, ante la audiencia, objeto de su propia confusión y Mr. Hardcastle un adorable aburrido quien insiste en contar las anécdotas de sus viejos tiempos como militar. Pero las acciones de Mr. Hardcastle no nos ofenden, aun cuando pierde la paciencia con Marlow quien le trata como un posadero. Probablemente si estuviéramos ante una situación similar, tendríamos menos humor del que tiene Mr. Hardcastle para sobrellevarla.

En el mismo acto, aparece, como contraste, la figura de Miss Constance Neville, quien añade más tensión dramática a la anécdota de la obra. Miss Neville encuentra sorpresivamente a Hastings, su prometido, en la casa de los Hardcastle. Neville le aclara la situación a Hastings, y entre los dos deciden

mantener a Marlow en el error comentándole que Kate y Constance están de paso en la posada mientras descansan sus caballos:

Hastings. My friend, Mr Marlow, with whom I came down, and I, have been sent here as to an inn, I assure you. A young fellow, whom we accidentally met at a house hard by, directed us thither.

Miss Neville. Certainly it must be one of my hopeful cousin's tricks, of whom you have heard me talk so often: ha! ha! ha!

Hastings. He whom your aunt intends for you? He whom I have such apprehensions?
[. . .]

(to Marlow) Happening to dine in the neighborhood, they called, on their return, to take fresh horses here. Miss Hardcastle has just stepped into the next room, and will be back in an instant. Wasn't it lucky? eh!²⁴

Con ello Marlow se predispone, aunque reticentemente, a encontrarse con Kate. No obstante, Kate sabe cómo conservar lo bueno cuando lo tiene y decide tratar a Marlow con quien entabla una ingeniosa conversación:

Miss Hardcastle (sola). Ha! ha! ha! Was there ever such a sober, sentimental interview? [. . .] Yet the fellow, but for his unaccountable bashfulness, is pretty well, too. He has good sense, but then so buried in his fears, that it fatigues one more than ignorance. If I could teach him a little confidence, it would be doing somebody that I know a piece of service [. . .].²⁵

El acto segundo termina con los comentarios humorísticos entre Hastings y Mrs. Hardcastle, Tony y Constance a quienes encontramos en la escena final del acto. Mrs. Hardcastle nos parece una esposa amorosa, pero como muchas mujeres maduras, se muestra renuente a dejar ir su juventud y actúa coquetamente con Hastings quien irónicamente le da por su lado. Con facilidad, los demás personajes hacen de Mrs. Hardcastle objeto de sus bromas sin ofenderla y encontramos ahí la delicadeza y humor del dramaturgo:

Mrs. Hardcastle. I vow, since inoculation began, there is no such thing to be seen as a plain woman; so one must dress a little particular, or one may escape the crowd.

Hastings. But that can never be your case, madam, in any dress! *(Bowing.)*

Mrs. Hardcastle. Yet, what signifies *my dressing* when I have such a piece of antiquity by my side as Mr. Hardcastle? [. . .]

Hastings. You are right, madam; for, as among the ladies there are none ugly, so among the men there are none old.²⁶

Mrs. Harcastle deja la escena en llanto pues su sobrina Constance y Tony la desilusionan con su

triste comportamiento, dándole a entender que no se aman a pesar de la afirmación de Hastings de que ellos están hechos el uno para el otro. Esto nos hace reflexionar sobre el sentimentalismo de Mrs. Hardcastle, su apego a la fortuna de Constance y la sobreprotección que le da a Tony: “*Tony*. That’s because you don’t know her as well as I. Ecod! I know very inch about her; and there’s not a more bitter cantankerous toad in all Christendom!”²⁷

En la misma escena, Constance y Hastings le comentan a Tony de sus planes matrimoniales y de su intención de fugarse a Francia, hechos que a Tony le hacen muy feliz:

Tony. Come along then, and you shall see more of my spirit before you have done with me. (*singing*)

We are the boys
That fears no noise
Where the thundering cannons roar²⁸

En el tercer acto, regresamos con Mr. Hardcastle a sus consideraciones sobre Marlow y su impertinencia que le ha dejado casi petrificado. Se pregunta si dicha actitud será apropiada para tratar a su hija Kate quien ahora aparece en su sencillo atuendo para complacer a su padre. Sin embargo, Kate le desconcierta cuando le comenta que Marlow ha sido el hombre más reservado y caballeroso en su primera entrevista:

Miss Hardcastle. Sure, you mistake papa! A French dancing master could never have taught him that timid look-that awkward address-that bashful manner-
Hardcastle. Whose look? whose manner, child? [. . .] And can you be serious! I never saw such a bouncing, swaggering puppy since I was born. *Bully Dawson* (*a notorious early eighteenth-century scoundrel*) was but a fool to him.²⁹

En la doble trama de la comedia que se entreteje con el encuentro de Marlow y Kate, se conjuga la chispa del personaje de Tony quien mientras tanto usurpa las joyas de su prima del tocador de Mrs. Hardcastle y se las entrega a Hastings. Mrs. Hardcastle se da cuenta de ello cuando Constance se las pide y ella le inventa que las ha extraviado para ver la reacción de su sobrina. Secretamente, Constance las requiere para fugarse con Hastings por lo que lamenta el hecho. Cuando Mrs. Harcastle va a su tocador y efectivamente se da cuenta de que las ha perdido, el efecto cómico es la exageración:

Mrs. Hardcastle. Confusión! Thieves! Robbers! We are cheated, plundered, broken open, undon! [. . .] We are robbed. My bureau has been broke open, the jewels taken out, and I’m undone!

Tony. Oh! Is that all! Ha! ha!ha! By the laws never saw it better acted in my life. Ecod,

I thought you was ruined in earnest, ha, ha, ha!³⁰

44

El episodio es divertido debido a la ironía dramática que provoca la desilusión de Mrs. Hardcastle y la irresponsabilidad de Tony quien más adelante confiesa haber tomado las joyas. Poco después, encontramos en otra escena a Kate conversando con una de las muchachas del servicio quien le comenta que Marlow ha preguntado por ella, pues cree que ella es una camarera. Kate aprovecha la ocasión para probar a Marlow y divertirse un poco con su equivocación:

Miss Hardcastle. [. . .] But my chief aim is to take my gentleman off his guard, and like an invisible champion of romance, examine the giant's force before I offer to combat.

Maid. But you are sure you can act your part, and disguise your voice, so that he may mistake that, as he has already mistaken your person?

Miss Hardcastle. Never fear me.³¹

Kate cambia su comportamiento con habilidad y astucia a través de su disfraz de camarera. Sin hipocresías enamorará a Marlow con su femineidad, atractivo e ingenio. El cortejo entre Kate y Marlow en la obra resulta entretenido debido al ingenio y la tensión dramática que provoca un Marlow tímido y reservado de los actos anteriores con un Marlow seductor y atrevido, así como el contraste que también se establece entre una Kate refinada y superficial y una Kate sencilla, natural y dulce:

Miss Hardcastle. Oh! Then, sir, you are a favorite, I find, among the ladies?

Marlow. Yes, my dear, a great favorite. And yet, hang me, I don't see what they find in me to follow.

[. . .]

Ods! Then you must show me your embroidery. I embroider and draw patterns myself a little. If you want a judge of your work you must apply to me (*Seizing her hand.*)³²

En el momento en que Marlow seduce a Kate, entra Mr. Hardcastle en la escena y es entonces aún más grande su enojo con Marlow pues, no sólo le ha tratado como posadero sino que ahora es imprudente con Kate. No obstante, Kate está convencida de la modestia de Marlow y se propone convencer a su padre de ello.

En el cuarto acto se desarrolla el cortejo entre Kate y Marlow así como el de Constance y Hastings. Los equívocos parecen aclararse un poco, el nudo de la trama se resuelve y nos prepara para una resolución feliz en el quinto acto. Se puede decir que todo comienza a tomar orden dentro de ciertas convenciones aceptables. La obra alcanza su clímax cuando Marlow se convence de que debe conquistar

a la camarera a toda costa, pero se le complica la trama:

45

Hastings. Well! And what then?

Marlow. She's mine, you rogue you. Such fire, such motions, such eyes, such lips-but, egad! She would not let me kiss them though.

Hastings. But are you sure, so very sure of her?

Marlow. Why man, she talked of showing me her work above stairs and I am to improve the pattern.³³

Las cosas se le complican también a Hastings pues las joyas que Tony le entregó, las ha dado a Marlow, quien a su vez, se las dio a Kate, "la camarera" para que las guardara muy bien. Hastings, que pensaba ya fugarse con Constance y las joyas, tendrá que partir sin los recursos financieros. Sin embargo, Constance plantea que en el momento de la pasión se puede despreciar la riqueza. Por otra parte, Mrs. Hardcastle se ha enterado de los planes de Constance y Hastings, motivo que la llevará a tomar la decisión de llevar a Constance lejos de ahí con la tía Pedigree, para que se haga cargo de su custodia. Asimismo, para Marlow las cosas no marchan tan bien, pues Mr. Hardcastle ha llegado a su límite y no tolera más la impertinencia del joven y le ha pedido que se marche:

Hardcastle. Nor I, confound me if ever I did! To come to my house, to call for what he likes, to turn me out of my own chair, to insult the family, to order his servants to get drunk, and then to tell me *this house is mine, sir*. By all that's impudent, it makes me laugh. Hal ha! ha! Pray sir (*bantering*), as you take the house; what think you of taking the rest of the furniture? There's a pair of silver candlesticks, and there's a firescreen, and here's a pair of brazen-nosed bellows, perhaps you may take a fancy to them?

Marlow. Bring me your bill, sir, bring me your bill, and let's make no more words about it.³⁴

En seguida aparece Kate y le hace reconocer a Marlow su equivocación mientras que ella finge ser una pariente pobre de la familia Hardcastle que trabaja de ama de llaves:

Marlow. That is, you act as the barmaid of this inn.

Miss Hardcastle. Inn. O law! What brought that in your head? One of the best families in the country keep an inn! Ha, ha, ha, old Mr. Hardcastle's house an inn!

Marlow. Mr. Hardcastle's house! Is this house Mr. Hardcastle's house, child?

Miss Hardcastle. Aye, sure. Whose else should it be?

Marlow. So then all's out, and I have been damnably imposed on. O, confound my stupid head, I shall be laughed at over the whole town [. . .] What a silly puppy do I find myself.³⁵

Marlow decide retirarse aunque lamenta el tener que dejar a Kate. Por su parte, Kate se da cuenta de que Marlow ha ganado su afecto pero tiene que convencer a su padre de que el Marlow que ha conocido no es el mismo que ella ama:

Miss Hardcastle. I never knew half his merit till now. He shall not go, if I have power or art to detain him. I'll still preserve the character in which I stooped to conquer, but will undeceive my papa, who, perhaps, may laugh him out of his resolution.³⁶

Es evidente que a pesar de las identidades equivocadas y la diferencia de clases que este error implica, el "verdadero amor" aventaja a cualquier otra situación en la relación de Kate y Marlow. Goldsmith ha querido, probablemente, entretenernos con un buen argumento aunque en ocasiones parezca una situación poco realista o inverosímil, pues más que un tema de comedia puede ser una situación real difícil. ¿Qué tan posible puede ser una relación amorosa así? ¿qué tan felices serían los personajes con tantas diferencias? Sin embargo, creemos esta situación precisamente por la ironía dramática de la trama de *She Stoops to Conquer*, ya que sabemos que finalmente los personajes principales tienen mucho más cosas en común de las que creen en este punto de la obra.

El capítulo quinto nos plantea todavía aún más entredos pero Mr. Hardcastle se ha enterado ya de la broma que Tony les ha jugado a Hastings y a Marlow. Llega a visitarlo Sir Charles Marlow, padre del joven Marlow, y también se entera de la jugarreta, ambos padres ríen y tratan de aclarar la identidad de Kate ante su prometido, y de la actuación de Marlow ante Kate. La última escena en la que los padres observan detrás de un biombo a Marlow declarando su amor a Kate, sirve de evidencia para los padres ya que los jóvenes se entrevistan nuevamente y confiesan sus sentimientos, así como nosotros confirmamos que Kate se ha enamorado de la persona adecuada:

Marlow (To her). It must not be, madam. I have already trifled too long with my heart. My very pride begins to submit to my passion. The disparity of education and fortune, the anger of a parent, and the contempt of my equals begin to lose their weight; and nothing can restore me to myself but this painful effort of resolution. [. . .] What at first seemed rustic plainness, now appears refined simplicity. What seemed forward assurance, now strikes me as the result of courageous innocence and conscious virtue.³⁷

Finalmente Marlow descubre que la camarera es Kate Hardcastle y la obra termina con un final feliz. La naturalidad que alcanza la trama y el desarrollo de los personajes es muy palpable pues sí nos

hacen reír y disfrutar los enredos de una noche. El arte dramático de Goldsmith es más que una revitalización de la comedia de la Restauración pues efectivamente renueva los elementos de la comedia inglesa y asume un lugar en el conjunto de la comedia inglesa; así como crea personajes buenos, optimistas y generosos. Sin un despliegue de erudición ni una originalidad apabullante, nos encontramos con una comedia llena de sentido común, humanidad y gracia. En palabras de Ralph W. Wadle, Goldsmith: “In *She stoops to Conquer* he made a complete break. This play often borders on sheer farce; yet its appeal is irresistible, and it can still amuse audiences of all ages and all degrees of sophistication.”³⁸

-
- ¹ Ralph M. Wardle. *Oliver Goldsmith*. p. 233.
- ² Ma del Pilar García Fernández. *She Stoops to Conquer*. p.37.
- ³ Oliver Goldsmith. *She Stoops to Conquer. Reader's Supplement*. p. 2.
- ⁴ Ralph M. Wardle. *Op. Cit.*, p. 244.
- ⁵ *Ibid.*
- ⁶ Eric Bentley. *The Life of the Drama*. p. 38.
- ⁷ Frank Muir. *The Oxford Book of Humorous Prose*. p. 32.
- ⁸ Ralph M Wardle. *Op. Cit.* p. 247.
- ⁹ Oliver Goldsmith. *She Stoops to Conquer*. pp. 3, 4.
- ¹⁰ *Ibid.* p. 7.
- ¹¹ *Ibid.* pp. 8, 9.
- ¹² *Ibid.* p. 11.
- ¹³ *Id.*
- ¹⁴ Oliver Goldsmith. *She Stoops to Conquer*. p. 12.
- ¹⁵ *Ibid.* p. 14.
- ¹⁶ *Id.*
- ¹⁷ Oliver Goldsmith. *Op. Cit.* p. 15.
- ¹⁸ *Ibid.* p. 17.
- ¹⁹ Ralph Wardle. *Oliver Goldsmith*. p. 248.
- ²⁰ *Ibid.* pp. 22, 23
- ²¹ *Ibid.* p. 29.
- ²² *Ibid.* p. 31.
- ²³ *Ibid.* P. 32.
- ²⁴ *Ibid.* p. 41.
- ²⁵ *Ibid.* p. 48.
- ²⁶ *Ibid.* pp. 50, 51.
- ²⁷ *Ibid.* p. 54.
- ²⁸ *Ibid.* p. 56.

²⁸ *Ibid.* p. 56.

²⁹ *Ibid.* p. 61.

³⁰ *Ibid.* p. 68.

³¹ *Ibid.* p. 70.

³² *Ibid.* p. 74.

³³ *Ibid.* p. 81.

³⁴ *Ibid.* p. 85.

³⁵ *Ibid.* pp. 87, 88.

³⁶ *Ibid.* p. 89.

³⁷ *Ibid.* pp. 114, 115

³⁸ Ralph M. Wardle. *Oliver Goldsmith.* p. 143.

El humor en Oliver Goldsmith consiste especialmente en la creación de personajes buenos, generosos y optimistas quienes se enfrentan con entereza y carisma a los obstáculos que la vida les ha puesto. Es un logro de Oliver Goldsmith el presentar personajes con dichas características y trascender con su buen humor ya que no encontramos ningún otro escritor en su tiempo con dichas cualidades. Probablemente es por esta razón que no lo podemos olvidar. Asimismo, la creación de una vida placentera en *The Deserted Village* que conlleva un cierto grado de pathos caracteriza al humor gentil, generoso y optimista de Goldsmith. El poema evoca sentimientos encontrados como la compasión y la alegría para hacernos reflexionar sobre una feliz juventud en el campo.

La novela *The Vicar of Wakefield* recrea un humor de escenas familiares, cotidianas con emotividad e introspección en los personajes del Dr. Primrose y su familia. El sentido humorístico de la novela es una mezcla entre sentido común, comicidad, simpatía e ironía.

En la comedia *She Stoops to Conquer* el humor que Oliver Goldsmith nos presenta es balanceado, lo suficientemente superficial para un público refinado y lo suficientemente profundo para conmoverlo. La ironía dramática de la comedia teatral es original, sutil y efectiva pues deleita al público con situaciones de equívocos y personajes buenos que finalmente representan temas trascendentes en la sociedad (el papel artificioso de la mujer, los matrimonios arreglados, la mujer como transmisora de propiedad, etc.).

La poesía descriptiva, la dulce novela y la comedia humorística reflejan la generosidad de un hombre bueno e inteligente: Oliver Goldsmith. Nada de lo que escribió está exento de ese placer y alegría de vivir, lo más notable del humor de Goldsmith es pues, su generosidad ante la vida y la bondad de sus personajes.

Bibliografía

51

- BENTLEY, Eric. *The Life of the Drama*. Applause, Nueva York, 1964.
- DAMROSCH, Leopold, Jr. *Modern Essays on Eighteenth Century Literature*. Oxford University Press, Nueva York, 1988.
- D. HUME, Robert. *The Development of English Drama in the Late Seventeenth Century*. Clarendon Press, Londres, 1976.
- Diccionario Enciclopédico Quillet. Tomo III*. Arístides Quillet, Buenos Aires, 1960.
- DRYDEN, John. *Essays by John Dryden*. The Temple Press Printers, Letchworth, 1954.
- FORD, Boris. *The Pelican Guide to English Literature. 4. From Dryden to Johnson*. Penguin Books, Londres, 1963.
- FUJIMURA, Thomas. *The Restoration Comedy of Wit*. Oxford University Press. Londres, 1952.
- GOLDSMITH, Oliver. *She Stoops to Conquer or, The Mistakes of a Night*. Washington Square Press, Nueva York, 1968.
- GOLDSMITH, Oliver. *She Stoops to Conquer Or, The Mistakes of a Night. A Comedy*. Blackie & Son, Londres, 1953.
- GOLDSMITH, Oliver. *La dama sirvienta: o, Los enredos de una noche. Comedia*. Trad. Ma. Del Pilar García Fernández. Bosch, Barcelona, 1982.
- GOSSE, Edmund. *Restoration Plays*. J. M. Dent & Sons LTD, Londres, 1957.
- HOPKINS, Robert H. *The True Genius of Oliver Goldsmith*. The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1969.
- JEFFARES A. Norman. *A Goldsmith Selection*. Mac Millan & Co. LTD. Londres, 1963.
- KERMODE, Frank; HOLLANDER, John; et. al. *The Oxford Anthology of English Literature. Vol I*. Oxford University Press, Oxford, 1973.
- McGOWAN, Ian. *MacMillan Anthologies of English Literature. The Restoration and Eighteenth Century*. MacMillan, Hong Kong, 1989.
- MUIR, Frank. *The Oxford Book of Humorous Prose*. Oxford University Press, Londres, 1990.
- PRIESTLEY, J. B. *English Humour*. Stein & Day, Nueva York, 1976.
- SAMBROOK, James. *The Eighteenth Century. The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1700-1789*. Longman, Londres, 1986.
- SAMPSON, George. *Compendio de la literatura inglesa de la Universidad de Cambridge. Tomo II*. Trad. Dr. Francisco A. Delpiane. Nueva España, México, 1947.
- The Oxford English Dictionary*. Second Edition. Clarendon Press. Londres, 1989.
- UNDERWOOD, Dale. *Etherege and The Seventeenth Century Comedy of Manners*. Oxford University Press, Londres, 1957.
- WARDLE, Frank. *Oliver Goldsmith*. University of Kansas Press, Kansas, 1957.