

M- 9938  
F- 50

ARL  
50

**ACTAS DEL CONGRESO ENTRE SIGLOS**

Cultura y Literatura en España desde finales  
del siglo XVIII a principios del XIX

BORDIGHERA, 3-6 ABRIL DE 1990

# ENTRESIGLOS

*a cura di*

ERMANN CALDERA - RINALDO FROLDI

BULZONI

tante aún es el hecho de que se presenta *El estudiante de Salamanca* como si fuera la repetición que es. Comienza el poema con una referencia específica a su filiación literaria (“Era más de medianoche, / antiguas historias cuentan” [vv. 1-2]) y así termina (“Y sí, lector, dijeres ser comento, / como me lo contaron te lo cuento” [vv. 1703-1704]). Se puede sugerir que Espronceda emplea la fragmentación y reconstitución figurativa de lo sublime de Longino para crear su poema en la forma unitaria que todos conocemos. El terror de lo sublime de Burke sí está presente en *El estudiante de Salamanca*, especialmente en la forma de amenazar las fuerzas vitales, pero en el poema decimonónico se evidencia más lo sublime kantiano, el individuo tratando de igualar y superar las fuerzas de la naturaleza que le consumen. La mortalidad de Don Félix al seguir al fantasma se convierte en la inmortalidad poética que es el poema, ya parte de las “antiguas historias”.

Creo que el concepto de lo sublime nos ofrece una manera de descifrar la trayectoria poética de la última parte del siglo dieciocho y la primera del diecinueve. La transición de la “máquina sublime” del conde de Torrepalma a la “sublime soledad” de Meléndez Valdés y, finalmente, a la sublimidad de la experiencia de Don Félix ya figurada en *El estudiante de Salamanca* es una progresión definitiva. Nos deja entender las diferencias entre los neoclásicos y los románticos en su reacción a, y relación con, la cuestión de la muerte, del fin de cada hombre, y además la posibilidad de ver lo que los une, la búsqueda de lo que llamará Bécquer en sus *Rimas* la “desconocida esencia” (V, v. 74). Es un paso más hacia el poeta que escribe de sus dudas y temores de este modo, sin sublimarse a las fuerzas naturales, por ejemplo cuando dice: “En el mar de la duda en que bogo / ni aún sé lo que creo; / sin embargo estas ansias me dicen / que yo llevo algo / divino aquí dentro” (VIII, vv. 19-23). Lo sublime es esto, una transición gradual hacia la afirmación del poder poético en los versos de Bécquer. También lo sublime es la sublimidad de la lectura de esta transición, de estos trozos de verso y la experiencia de tomar el poder que les confieren a los poetas y sus lectores la posibilidad de trascender el momento específico y llegar —y llegar a entender— algo del más allá y de entre siglos.

## LA ESTRUCTURA DE LA COMEDIA SENTIMENTAL EN EL TEATRO POPULAR DE FINES DEL SIGLO XVIII

EMILIO PALACIOS FERNÁNDEZ

1. A lo largo del siglo XVII el teatro popular fue asentando sus formas y su estilo con una práctica abundante y diversa. Las preferencias del público marcaron los géneros, mientras que los temas que se escenifican responden igualmente a las apetencias lúdicas del auditorio.

Según va creciendo el siglo XVIII se asientan algunos géneros nacidos en las centurias anteriores (comedias heroicas, de figurón, de santos, hasta su prohibición en 1765). Y surgen también otros nuevos como el teatro de magia, militar y de sitios, sentimental, que van convirtiendo la comedia barroca en puro teatro de repertorio<sup>1</sup>. El “apasionado” de la época se siente atraído por un teatro plagado de concesiones, tanto en sus elementos espectaculares como en los literarios, mientras el coliseo seguía siendo espacio de libertad y diversión colectiva. Se prefieren las comedias llamadas de teatro con abundante uso de tramoya y decoración, incluidos los aditamentos musicales<sup>2</sup>.

Puede observarse que, en general, son piezas con exceso de fabulación, con argumentos densos y llenos de peripecias que acercan el drama a la novela. En realidad el teatro popular nunca estuvo demasiado lejos de la narrativa. Ya sabemos cómo los ingenios barrocos sacaban sus argumentos de las leyendas o historias antiguas, y conocemos la estrecha deuda de Lope con las novelitas del italiano Bandello<sup>3</sup>. Los dramaturgos del XVIII siguen las mismas técnicas y necesitan, a veces, ayudar su inventiva con la apropiación de temas de novelas españolas o extranjeras, cosa que por habitual se hacía sin ningún pudor.

<sup>1</sup> Una visión más amplia en mi trabajo “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”, en AA.VV., *Historia del teatro en España*, II, Madrid, Taurus, 1988, pp. 57-376.

<sup>2</sup> Vid. RENÉ ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del Siglo XVIII*, Madrid Castalia, 1987, 2ª ed., pp. 27-121.

<sup>3</sup> Para mostrar esta relación recuerdo, entre otros trabajos, el de A. GASPARETTI, *Las “Novelas” de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega*, Salamanca, Universidad, 1939.

En 1789 el famoso autor Luciano Francisco Comella pidió ayuda económica al propio Juez Protector de Teatros, José Antonio de Armona, para conseguir “un surtido de los mejores modelos extranjeros, y otras obras metódicas”<sup>4</sup>. Conociendo sus hábitos, significa tanto como pedir dinero para comprar comedias o novelas extranjeras para adaptarlas. Tras el informe negativo del censor Santos Díez González, sólo se le otorgó una ayuda “por vía de socorro en sus actuales urgencias”. No es extraño encontrar entre los eruditos dieciochescos descalificaciones de nuestros dramaturgos por estos motivos, tan duras como las que leemos en el “Discurso sobre la comedia antigua y moderna” de Pedro Estala, profesor de Historia de la Literatura en los Reales Estudios de San Isidro:

[...] jamás se ha visto nuestra escena en estado más deplorable; pues se halla prostituida á una turba de copleros famelicos, que no se proponen en sus composiciones otro objeto que el sórdido y mezquino interes. Unos (y estos son los menos malos) traducen en bárbaro Comedias Italianas o Francesas; otros van a escavar en las historias antiguas y modernas para sacar á la vergüenza algun héroe ó Príncipe que tuvo la desgracia de hacer algo que pudiese dar materia á estos menguados para formar una farsa desatinada. Las historias del Norte son el almacen de nuestros Poetas chirles; para ellos la historia de las ultimas guerras de Europa es como el pais de la fábula, de donde sacan hechos y héroes soñados, cuyo menor defecto es no ser aptos para la escena, y mucho menos para la Comedia”<sup>5</sup>.

Este acercamiento a la novela y a su contextura episódica favorece una organización del argumento teatral como estructura abierta, con aventuras no necesarias, y provoca la serialización, fenómeno curioso del que ya se ocupó el erudito Caro Baroja<sup>6</sup>. Así las fábulas dramáticas funcionan igual que las clásicas novelas de caballería con sus conocidas continuaciones, promovidas por el interés o impacto de las historias en el público, y con sus estructuras estereotipadas en el análisis de los personajes o la poca finura en el diseño de la trama, que queda dominada por la vorágine de la acción. En casi todos los géneros del teatro popular podemos

<sup>4</sup> Véase la información completa en CARLOS CAMBRONERO, “Comella”, *Revista Contemporánea*, n. 102, 1896, p. 577 y ss.

<sup>5</sup> PEDRO ESTALA, “Discurso preliminar sobre la comedia antigua”, en la ed. de Aristófanes, *El Pluto*, Madrid, Imp. de Sancha, 1794.

<sup>6</sup> Vid. JULIO CARO BAROJA, *Teatro popular y magia*, Madrid. Rev. de Occidente, 1974, p. 102 y ss. Podríamos igualmente establecer relaciones con las novelas populares del siglo XIX, antecedentes de los seriales radiofónicos y, sobre todo televisivos, actuales.

encontrar conocidos ejemplos de continuaciones en los asuntos que más cautivaron al auditorio.

Este predominio de lo argumental no se consigue si no es con la ruptura de las unidades clásicas, que Lope ya consumó y elevó a categoría teórica en su *Arte nuevo de hacer comedias*. Al mismo tiempo el teatro se aleja de sus propios cauces estructurales, e incluso funciona para el receptor como una novela, valorada fundamentalmente por las historias que cuenta, según estudió el erudito Marcos A. Morinigo en el contexto de la dramaturgia barroca<sup>7</sup>. Esto favorece la edición de textos de teatro para leer, algo corriente en el siglo XVIII si observamos las numerosas colecciones que se publicaron por toda la geografía española, y las afirmaciones de los moralistas y educadores sobre los peligros de las lecturas teatrales.

2. Contraviniendo estos hábitos populares se alzó la normativa neoclásica, rigurosa, en defensa de la tradición clásica, de la delimitación y no mezcla de los géneros literarios. Frente a lo novelesco, que destruye los cánones del teatro, presenta Luzán en su *Poética* (1737) las unidades dramáticas (acción, lugar y tiempo) que regularizan la comedia y la hacen verosímil para que pueda ser útil. El teórico aragonés, siguiendo a Aristóteles, afirma que “la fábula ha de ser una”, y que “la unidad perfecta de la fábula comprende no solamente la acción, más también el tiempo y el lugar de la misma acción”<sup>8</sup>. Lógrase esta unidad, al igual que en la fábula épica (por tanto también en la denostada novela), haciendo que la historia sea única, “o sea el argumento compuesto de varias partes dirigidas todas a un mismo fin y a una misma conclusión”<sup>9</sup>. Se necesita, pues, un difícil equilibrio en la organización de los distintos sucesos, para que queden asumidos ordenadamente en la trama.

El desprecio de la novela entre los críticos dieciochescos nace de los mismos inconvenientes o reparos que se hacen al teatro popular en lo literario y en lo moral. Tiene, sin embargo, en la ruptura de la unidad de acción, que suele conllevar la de tiempo

<sup>7</sup> Leemos en *El desdichado por la honra*, novelita de Lope de Vega: “Yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo” (*Colección escogida de obras no dramáticas*, Madrid, Rivadeneyra, 1856, p. 14). Uéase a MARCOS A. MORINIGO, “El teatro como sustituto de la novela en el Siglo de Oro”, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, II, enero-marzo 1957, pp. 41-61.

<sup>8</sup> IGNACIO DE LUZÁN, *La Poética*, edición, prólogo y glosario de R.P. Sebold, Barcelona, Ed. Labor, 1977, p. 457.

<sup>9</sup> *Idem*, pp. 457-458.

y lugar, la referencia más repetida. En el discurso sobre el teatro que en nombre de Cervantes dice el don Silverio de la tertulia de *Los literatos en cuaresma* de Tomás de Iriarte queda claramente establecida esta relación:

“Dura aun aquella casta de gente que nunca se ha detenido a discurrir si acaso una comedia será lo mismo que una Historia o una Novela. Dirán que son dos cosas muy diferentes; pero yo creo que para darles gusto, las Comedias han de estar escritas a imitación de las Novelas, o de las Crónicas. Me explicaré con ejemplos de vulto, hablando solamente con los nada instruidos; pues cualquier sujeto con mediana lectura se agraviaría (y con razón) de que intentase yo imponerle ahora las reglas tan sabidas e indubitables. De suerte y de manera es que la comedia representa los sucesos puestos en acción; y la novela los ofrece en relación”<sup>10</sup>.

No cumplir, pues, con las unidades, especialmente con la de acción, acerca el teatro a la tradicional novela, fantástica e inverosímil, y por lo tanto no hay que decir “voy a la Comedia, o voy a la Tragedia, sino voy a la Crónica, o a la Novela”<sup>11</sup>.

3. Los mismos inconvenientes presenta la comedia sentimental, el drama más apreciado en los teatros públicos en la última década del siglo XVIII. Nacida como género en los ambientes neoclásicos, sujeta a normas, acaba adquiriendo idénticos vicios que el resto de las obras populares<sup>12</sup>. Su presencia en España se inicia con la traducción que el propio Luzán realiza de una obra de Nivelles de la Chaussée, de éxito en París mientras residió en la ciudad del Sena, titulada *La razón contra la moda* (1751). En la Carta introductoria dirigida a la Marquesa de Sarria, que abre la edición, alaba en ella su valor didáctico y el cumplimiento de las normas dramáticas. Destaca allí “la conducta de toda la fábula, el encadenamiento de sus escenas, la naturalidad de los lances, la pintura de los caracteres [...]”<sup>13</sup>.

En esta misma línea, haciendo ciertos quiebros al principio neoclásico de no mezclar lo serio con lo cómico, escribe Jovellanos

<sup>10</sup> TOMÁS DE IRIARTE, *Los Literatos en cuaresma*, Madrid, Imp. de la Gaceta, [1773], p. 38.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>12</sup> Se explica esta evolución en mi artículo “José Mor de Fuentes y la comedia sentimental”, *Actas del II Congreso sobre Ilustración Aragonesa*, Zaragoza, 1988 (en prensa).

<sup>13</sup> *La razón contra la moda*, comedia traducida del francés, Madrid, Imp. de Joseph de Orga, 1751, s.p.

*El delincuente honrado* (1773) y Cándido María Trigueros *Los ilustres salteadores y Cándida o la hija sobrina*, ambas de 1774. En ellas se atiende la normativa clasicista, guardando con rigor las unidades dramáticas.

El conocimiento de la novela sentimental europea, y la traducción de comedias sentimentales menos cuidadas (Edgar Moore, Destouches, Bouilly, Marsolier, Kotzebue) fueron, sin embargo, las fuentes que alimentaron los gustos populares cuando lo sentimental se puso de moda. Leemos en una revista de la época: “Las innumerables novelas sentimentales con que los ingleses y alemanes inundan la literatura europea, dan nacimiento a otros tantos dramas del mismo género, hechura y colorido con que se enriquecen los teatros: el nuestro ha recibido, y continúa recibiendo, un refuerzo tan considerable [que] necesitaríamos, sólo para dar razón de ellas, la mayor parte del tiempo que empleamos en la redacción del periódico”<sup>14</sup>. Ya en la década de los 80 los autores españoles del teatro popular comenzaron la producción de tales obras. Se manejan los afectos del hombre, como algo que puede purificar su corazón e inclinarle al bien.

Pero el problema del “género sentimental” no está para los críticos de la época tanto en los excesos sentimentales, como en las técnicas dramáticas que se emplean, lejos de la lógica normativa. Pronto configuró su propio “mundo narrativo” con sus historias, sus ambientes, sus personajes y sus tópicos<sup>15</sup>. En él sobresalió el poeta catalán Luciano Francisco Comella que fue quien consiguió mayores éxitos con *La Cecilia o el amor lo vence todo* (1786)<sup>16</sup>, que se continuó en la *Cecilia viuda* (1787), estrenada en el coliseo de la Cruz por la compañía de Manuel Martínez<sup>17</sup>. Pero fue amplia-

<sup>14</sup> *Memorial Literario*, VI, n. 38, 1801.

<sup>15</sup> Una información más amplia en los estudios de J.L. PATAKY KOSOVE, *The Comedia Lacrimosa and Spanish Romantic Drama. 1773-1865*, London, Tamesis Books, 1978; y GUILLERMO CARNERO, “Una nueva fórmula dramática: la comedia sentimental”, en *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fund. Juan March/Cátedra, 1983, pp. 39-64.

<sup>16</sup> En realidad traducción libre de *Caelia or The perjured lover* (1732) del inglés Charles Johnson (1679-1748), autor de una veintena de piezas representadas y publicadas en las tres primeras décadas de siglo. Hay edición inglesa de 1733, pero no he encontrado versiones ni francesa ni española, salvo la que se comenta.

<sup>17</sup> Apareció una reseña circunstanciada en el *Memorial Literario*, XII, nov. 1787, n. XLIX, pp. 439-441. No parece haber una tercera parte según anotaba yo en mi libro siguiendo una información que resultó ser falsa al confundir tercera parte con tercera edición (“El teatro en el siglo XVIII”, *ed. cit.*, p. 259).

mente cultivada por los autores de la llamada Escuela de Comella (Valladares de Sotomayor, Rodríguez de Arellano, Zavala y Zamora...), a los que el duro crítico aragonés Mor de Fuentes llama "soto-comellas", tildando sus obras de "abortos", aunque sin poder ocultar el éxito de público<sup>18</sup>. Escasas son las piezas populares que no recibieron duros correctivos desde las revistas neoclásicas, especialmente en lo que se refiere a su estructura.

Si el teatro popular adolece, en general, de "defectos novelescos", en la comedia sentimental seguramente éstos están acentuados. Son obras en las que se valora de una manera especial lo argumental, las historias. No debemos olvidar que algunos de sus autores fueron igualmente escritores de novelas sentimentales. De Valladares de Sotomayor son los nueve volúmenes de *La Leandra* (1797-1807), de tono sentimental, al igual que algunas de las novelitas incluidas en *Las tertulias de invierno en Chinchón* (1815-1820), semejantes a otras que Rodríguez de Arellano tradujo del francés y adaptó en *Las Tardes de la Granja* (1804). Dominan por lo tanto la técnica de "lo sentimental" y sus recursos argumentales: historias desgraciadas, jóvenes humildes asediadas por loco calavera, ricos venidos a menos, pobres de buen corazón, infidelidades conyugales, el amor filial, cierta empalagosa ternura marital... Y todo esto envuelto en una serie de tópicos (casualidades, reconocimientos...) que no son un inconveniente en sí mismos, pero sí lo es su uso abusivo.

La crítica neoclásica hace frecuentemente alusión a estas circunstancias. El P. Juan Andrés que estudió el género, aceptándolo con generosidad, no puede menos de hacer algunas reservas formales: el diálogo "interrumpido y cortado", los caracteres excesivos y aun "romanescos"<sup>19</sup>. La misma actitud se observa en Juan Francisco Plano que censura el exceso de ficción de estos "sucesos romanescos" o "sucesos maravillosos" y lo "tétrico y sanguinario", propio de sus fuentes inglesas<sup>20</sup>. Insistió en ello Andrés Miñano en el "Discurso preliminar" de su obra *El gusto del día* (1802), que pretende ser un antídoto de la comedia sentimental. Entre los inconvenientes de tales piezas deja anotadas impropiedades en la trama y situaciones, subrayando el exceso de casualidades en el

<sup>18</sup> JOSÉ MOR DE FUENTES, "Carta. Señor Editor", *Semanario de Zaragoza*, II, n. 172, 31 de octubre de 1799, pp. 285-286.

<sup>19</sup> JUAN ANDRÉS, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid, A. de Sancha, 1787, IV, pp. 359-60.

<sup>20</sup> J[UAN] F[RANCISCO] P[LANO], *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, Segovia, Antonio Espinosa, 1798, pp. 67-68.

asunto de forma tal que "huele demasiado a novela"<sup>21</sup>. "Comedias romanescas" las llama más adelante<sup>22</sup>.

Este predominio de la acción suele traer como consecuencia el descuido en el tratamiento de los personajes, según anotó ya algún crítico. Como en las novelas por entregas decimonónicas los personajes, casi siempre excesivos, se convierten en arquetipos, definidos desde el principio en la oposición bueno-malo, porque lo fundamental es verlos actuar. No tienen tiempo de madurar su personalidad en la acción, sino vivir las aventuras que les dicta su carácter y la imaginación fecunda del dramaturgo. Nacen prefijados. También por esto la comedia sentimental se manifiesta "novelesca".

Estas circunstancias traen como consecuencia necesaria la ruptura de la unidad de acción. Es frecuente la presencia de historias paralelas no bien centradas; el autor va volviendo a una u otra alternativamente. Pero resulta más característico en lo que se refiere a la estructura la abundancia de lances que producen escenas accesorias no siempre bien ligadas. La comedia sentimental tiene tendencia a lo episódico, a la presencia de episodios-secuencias (escenas-capítulos) de tipo narrativo. Frente a la "simplicidad" argumental que exige Plano al teatro, encuentra en estas obras un exceso de acción, por eso son, dice, "dramas en que a pretexto de episodios se texen novelas"<sup>23</sup>. Mor de Fuentes en el prólogo a su comedia *La mujer varonil* (1800) señala éste como uno de sus mayores defectos:

"La nulidad mas aparente de dichos dramas, es una sucesion confusa y arbitraria de escenas desligadas, que permiten descartar cualesquiera de ellas, o meter otras entremedias, sin que apenas se eche de ver la nueva monstruosidad"<sup>24</sup>.

Este "hacinar lances sobre lances", y la abundancia de "exclamaciones y parosismos" es lo que más desagradaba de los aspectos formales al crítico aragonés. Esto trae consigo, igualmente, un exceso de personajes, necesario para desarrollar los diversos incidentes.

<sup>21</sup> ANDRÉS MIÑANO, *El gusto del día*, Madrid, Imp. de Villalpando, 1802, p. VII.

<sup>22</sup> *Idem*, p. XIV.

<sup>23</sup> *Ensayo sobre la mejora...*, ed. cit., p. 41.

<sup>24</sup> JOSÉ MOR DE FUENTES, *La mujer varonil*, Madrid, Imp. Cano, 1800, p. 5 (Reseña en el *Memorial Literario*, I, n. 3, oct. 1801, pp. 71-73).

Conviene también anotar que tales episodios suelen concretarse, a veces, en cuadros de carácter patético, escenas tiernas y lastimosas, en las que pueden hallarse soliloquios intensificadores de lo afectivo. “Los cuadros, dice un estudioso moderno, son escenas cargadas de emoción que se prestan para ser reproducidas por un pintor, en los cuales la acción se detiene durante un momento de silencio y que tienen como fin despertar la ternura y conmover al espectador”<sup>25</sup>. Tal uso ya aparece consagrado por Diderot en época temprana que lo define así en sus *Entretiens sur le fils naturel*: “Une scène muette est un tableau; c’est une décoration animée”<sup>26</sup>.

Fue don Santos Díez González, conocedor teórico de la poesía dramática en cuanto catedrático de Poética de los Reales Estudios de San Isidro y avisado por su práctica habitual de las censuras teatrales<sup>27</sup>, quien abordó de manera más certera todos los problemas formales que presenta la comedia sentimental en sus *Instituciones poéticas*. Los principios generales sobre la “materia” o acción teatral se describen con precisión en los capítulos dedicados a la “Poesía Dramática en general”. El rigor con que habitualmente aplica las normas neoclásicas no empece para que, tras la comedia y la tragedia, dé carta de naturaleza a la moderna “tragedia que llaman urbana”<sup>28</sup>, liquidando una vieja polémica entre los clasicistas, y acercándose comprensivamente a los nuevos hechos teatrales. Quizá por eso necesita hacer mayores precisiones sobre este género, para alejarlo de los errores con que comúnmente lo afeaban los dramaturgos populares. Recoge del Padre Andrés la crítica del “ayre Romanesco” y la pintura del suicidio, pero, sobre todo, insiste con criterio neoclásico en la necesidad “de una sola acción, entera, verosímil, urbana y particular”<sup>29</sup>. La posibilidad de que la historia no sea real sino inventada no está reñida con una rigurosa verosimilitud. Como sabe que éste suele ser pecado habi-

<sup>25</sup> J. ALBERTO TOPETE, *El neoclasicismo del teatro de Comella*, Mas Arbor, Michigan, University, 1985, p. 154. Me parece interesante esta anotación, pero no participo en las mismas ideas de su autor de que el teatro de Comella sea neoclásico.

<sup>26</sup> Cit. por *idem*, en p. 154.

<sup>27</sup> Vid. ALVA V. EBERSOLE, *Santos Díez González, censor*, Valencia, Albatros-Hispanófila, 1982.

<sup>28</sup> SANTOS DÍEZ GONZÁLEZ, *Instituciones Poéticas*, con un Discurso preliminar en defensa de la Poesía, y un Compendio de la historia Poética o Mitología, para inteligencia de los poetas, Madrid, Of. de Benito Cano, 1793, pp. 111-118.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 113.

tual en tal tipo de piezas, detiene su análisis en concretar su “materia” argumental:

“Ella debe estar dotada de aquella unidad e integridad que diximos ser común a todo Drama en general. No es preciso que sea verdadera, sino verosímil. Y debe por consiguiente estar purificada de aquellos fantásticos incidentes, que son lo maravilloso de los Romances y libros de Caballería”<sup>30</sup>.

Quiere evitar también los defectos más comunes en la presentación formal de las “tragedias urbanas”. Así se deben aplicar con atención los caracteres propios de la fábula dramática en general: unidad, simplicidad, magnitud, y la distribución racional de “partes y adornos”. Y especifica que “los episodios, que también son adornos de la fábula, deberán ser breves y bien enlazados con la acción primaria”<sup>31</sup>. Defiende el uso de la fábula implexa (o sea con cambio de fortuna de algunos personajes) frente a la simple, aunque se afirma que ésta también puede ser útil al poeta.

La actitud del censor Santos Díez González resulta evidentemente sensata. Superando criterios netamente neoclásicos, admite la nueva fórmula de la tragedia urbana, pero exigiéndole garantías formales y morales. Sus apreciaciones, sin duda, resultan válidas desde las pasturas clasicistas más modernas. Hay que decir, sin embargo, que el teatro popular siguió su propia andadura sin atender demasiado a estas censuras y recomendaciones. La comedia sentimental sobrevivió con gran aceptación del público envuelta en ese aire novelesco en sus historias y formas, conviviendo como lectura o espectáculo con las narraciones sentimentales que alimentaron en toda Europa a un lector fundamentalmente burgués y femenino. Los temas, tópicos literarios, recursos formales se enquistaron después, ya un tanto anquilosados, en dramas y novelas románticas y tuvieron larga perduración en la novela por entregas decimonónica que le sucedió en el panorama literario español.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 117.