

LA INFLUENCIA DE LA «COMEDIA SENTIMENTAL» EN LA POÉTICA
DEL «DRAMA HISTÓRICO» Y DE LA «TRAGEDIA NEOCLÁSICA»
A PRINCIPIOS DEL SIGLO XIX EN ESPAÑA

Fátima COCA RAMÍREZ
(Universidad de Cádiz)

Aceptado: 31-V-2000

RESUMEN: En nuestro trabajo analizamos la influencia de la filosofía sensualista y del género de la comedia sentimental en la concepción del nuevo drama histórico del romanticismo por un lado, y en el cambio de concepción del género clásico de la tragedia, por otro; atendiendo a las primeras preceptivas poéticas de los inicios del siglo XIX español. **Palabras clave:** Preceptiva poética, siglo XIX, comedia sentimental, drama histórico, tragedia neoclásica, romanticismo.

ABSTRACT: In this work we prove the influence of the sentimental drama in the new conception of the Spanish romantic drama and we study this influence in the modified conception of the classical tragedy. We analyse it in the poetics at the beginning of the nineteenth century in Spain. **Key words:** Poetics, nineteenth century, sentimental drama, historical drama, neoclassical tragedy, romanticism.

El propósito de nuestro trabajo se dirige a delimitar la influencia que un género dramático característico del siglo XVIII en España tuvo en la concepción de un nuevo género romántico que surge a principios del siglo XIX, el *drama histórico*, así como su influencia en la misma concepción de la *tragedia clásica* o *neoclásica*, un género ya en decadencia pero que aún continuaba realizándose. En este trazado veremos una relación entre comedia sentimental y tragedia neoclásica por un lado, y entre estas dos juntamente y el drama histórico, género que se constituyó como característico del romanticismo español.

Para dar luz a estas ideas nos dejaremos alumbrar por las palabras que los preceptistas de las primeras décadas del siglo XIX dejaron perpetuadas en sus tratados

de Poética o Preceptiva literaria. Los estudios realizados hasta el momento centran su atención en los artículos de críticos publicados en la prensa por aquellos años.¹

Los márgenes cronológicos de nuestro estudio quedan enmarcados entre la aparición de la primera preceptiva española del siglo XIX en 1805 y la consagración del drama romántico por Martínez de la Rosa en 1830, año en que ya ha dado a conocer sus apuntes teóricos sobre dicho drama y en el que se representó en París su drama histórico *Aben Humeya*, el cual tuvo una calurosa acogida. Fue este autor, teórico y poeta, quien primeramente formuló la doctrina de este nuevo género romántico, previa incluso a la realización concreta de un drama propiamente dicho.² Para poder llegar a conclusiones que nos permitan delimitar lo más posible la definición de ambos géneros en el siglo XIX, en el periodo acotado, consideramos necesario atender a la influencia de las corrientes europeas de pensamiento en dichos preceptistas, que configura la misma concepción metodológica de su tratado y da forma a su concepción epistemológica sobre la literatura y los géneros literarios.³ Este acercamiento nos ayudará a delimitar la a veces vaga e imprecisa

¹ Vid. María José Rodríguez Sánchez de León, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999. Recoge sus fuentes de la prensa de la época: el *Memorial Literario*, el *Diario literario*, el *Mercantil*, *Minerva*, etc.

² Martínez de la Rosa publicó durante su exilio en París en 1827 su obra teórica y las obras literarias escritas hasta ese momento, entre los años 1823 y 1830 estuvo exiliado en dicha ciudad tras acabar el trienio liberal en España, años que consagró más a su actividad literaria que política. Esta publicación comprendía su Poética en verso con las Anotaciones en prosa, los Apéndices dedicados a la tragedia y a la comedia, y los Apuntes sobre el drama histórico. A éstos habría que añadir su traducción de la *Epístola a los Pisones* de Horacio que acompaña con algunos comentarios. Entre las obras literarias editadas en este lugar tenemos: las tragedias *La viuda de Padilla*, *Morayma* y *Edipo*, la comedia moratiniana *La niña en casa y la madre en la máscara*, y sendos dramas históricos, *Aben Humeya* y *La Conjuración de Venecia*. La edición a que nos referimos es *Obras literarias*, París, Didot, 1827. Hay noticias del estreno en Madrid del drama *La Conjuración de Venecia*, el 23 de abril de 1834, en el teatro del Príncipe, con quince representaciones. Dicho año se representaron asimismo en Madrid otros dramas históricos, entre ellos *Macías* de Larra, el 24 de septiembre, obra que duró cinco días en las tablas. Sobre la noticia de estos estrenos puede verse la referencia del manuscrito hallado por María José Rodríguez Sánchez de León, «Noticias para la historia del teatro romántico español (1834-1836). El Mss 886 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander», en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, 349-358, pp. 350-351. Estas nuevas noticias hacen variar la fecha apuntada por Carlos Seco, quien da cuenta de la representación primera en Madrid de *La Conjuración de Venecia* el 23 de abril de 1835, véase su introducción a las Obras de Martínez de la Rosa en *BAE*, 148, Madrid, Ribadeneyra, 1962, p. 63. Tenemos incluso noticias de que ya antes se representó en Cádiz en 1832.

³ José Antonio Hernández Guerrero y María del Carmen García Tejera han llamado la atención en este sentido, al tiempo que han iniciado un proyecto que da cuenta de la influencia de las corrientes europeas de pensamiento en los tratados de preceptiva literaria, poética y retórica españolas del siglo XIX. Vid. José A. Hernández Guerrero, «Supuestos epistemológicos de las retóricas y poéticas españolas

clasificación de dichos preceptistas, por parte de la crítica, en clasicistas, neoclásicos, dieciochescos, ilustrados, románticos, nacionalistas, incluso eclécticos. El caso más llamativo es el del granadino Francisco Martínez de la Rosa, enjuiciado desde puntos de vista muy contradictorios.

La *comedia sentimental*, denominada también *comedia lacrimosa*, *tierna*, *seria*, *patética*, *tragedia urbana*, *tragicomedia* o *drama sentimental*, entre otros, es género característico del siglo XVIII.⁴ Los orígenes de dicho género, tal como ha puesto de manifiesto Pataky Kosove, se sitúan en la Inglaterra del siglo XVII, concretamente en la obra de Colley Cibber, *Love's Last Shift* o *The Fool in Fashion* (1696), la primera comedia sentimental en la historia literaria. Esta obra suponía una reacción contra la comedia de costumbres del periodo de la Restauración. En el trabajo a que nos referimos, aparece bien trazada la definición del género desde sus orígenes, cómo la *comédie larmoyante* francesa es descendiente directo de la comedia sentimental inglesa, y cómo en España dicho género nos llega a través de Francia y es introducido por Luzán ya en su *Poética* en 1737, aunque no lo nombre explícitamente.⁵

del siglo XIX», *Investigaciones semióticas*, vol. 3, Madrid, UNED, 1988, 537-544; y María del Carmen García Tejera, «Presencia de las corrientes europeas de pensamiento en las retóricas y poéticas españolas del siglo XIX», *Ibid.*, 44-457. Nuestro trabajo se inserta en el seno de este proyecto, formando parte actualmente de un proyecto de tesis doctoral sobre «El género dramático en las preceptivas españolas del siglo XIX». Asimismo, actualmente ha sido presentada la tesis inédita de Isabel Morales Sánchez, sobre «Análisis del género narrativo en las preceptivas españolas del siglo XIX», que se inserta dentro de este mismo proyecto.

⁴ Vid. María Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas: La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, p. 47. Recoge hasta veinticuatro denominaciones distintas. Muchas hacen referencia al elemento sentimental que caracteriza al género; otras hablan de cuestiones de orden social, de la clase que refleja, la burguesía, que es a su vez el público a que se destinan las obras, así tenemos: *urbana*, *ciudadana*, *burguesa*. La denominación más propia correspondiente a los años de su nacimiento es la de *comedia sentimental* o *drama sentimental*. La traducción del francés *comédie larmoyante* dio lugar a las variaciones en torno al campo semántico de las lágrimas.

⁵ Vid. Joan Lynne Pataky Kosove, *The «comedia lacrimosa» and Spanish romantic drama (1773-1865)*, Londres, Tamesis books, 1977, pp. 26-48. Habitualmente se afirma que Luzán introdujo dicho género en España en 1751 en sus *Memorias literarias de París*, cf. María J. García Garrosa, 1990, p. 51 y Jesús Cañas Murillo, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994, p. 31. En rigor, la introducción propiamente dicha, si nos atenemos a la mención del género, se ha de situar en la citada fecha de 1751. No obstante, nos parece acertada la interpretación de Pataky Kosove, quien entiende que Luzán en su *Poética*, al aludir al aspecto sentimental que advierte en la importancia de conmovir al público, estaba fundando el drama sentimental en España, vid. p. 43.

Breve definición del género sentimental.

Desde sus orígenes quedan identificados sus caracteres esenciales. Respondiendo al concepto de poesía como imitación, se adecua al concepto más realista de la misma, que ya puede verse en la poética del Renacimiento, al lado de un mimesis idealista. Este género de comedia presenta caracteres tomados de la vida cotidiana. Pone especial énfasis en el individuo y sus sentimientos, atacando a la sociedad establecida. Ataca la corrupción de la nobleza, algunas leyes, las costumbres. Propone un nuevo código moral fundado en la amistad, la tolerancia, la humanidad y la benevolencia. Se dirige a instruir conmoviendo el corazón humano, por ello los caracteres tienden a exacerbar su respuesta emocional ante los distintos acontecimientos, acciones y sentimientos.⁶

Esta definición responde al canon clásico de la comedia, o, mejor dicho, de la poética classicista tal y como se formuló en Italia, Francia, Inglaterra y España en los siglos XVI y XVII. Dentro de dicha concepción no sorprende su objeto de imitación, su función didáctico-moralizante, instruir deleitando, su ataque a vicios de la sociedad, sus personajes pertenecientes a la clase media, la burguesía. Lo más sobresaliente es la intromisión de los *afectos* en un tipo de comedia. Habitualmente los preceptistas hablaban de la necesidad de conmover al público desde el escenario, para lograr que éste se identificara con lo que sucedía en escena y le resultase creíble o verosímil. Particularmente, algunos consideraban una catarsis cómica, lograda por medio de excitar emociones en el espectador, de forma similar a la tragedia, pero en este caso por medio de la alegría y la risa, *afectos* considerados como propios de la comedia.⁷ La aparición de los sentimientos en este tipo de comedia no es un rasgo accidental, es un elemento definidor del género. Ya no se refiere solamente a la alegría o la risa, sino a los sentimientos humanos en general. El sentimentalismo de este género responde a una nueva mentalidad, una nueva filosofía, el sensualismo, cuyo germen se sitúa en el inglés John Locke, en *An essay concening human Undertanding*, que vio la luz por primera vez en 1690. Locke había de influir en los franceses Condillac, Destutt de Tracy y Cabanis.⁸

⁶ Vid. J. L. Pataky Kosove, 1977, pp. 26-48.

⁷ Vid. Fátima Coca, «Afectos, causa eficiente y causa final de la poesía en el Pinciano», comunicación presentada al III Congreso sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico, Alcañiz, 8 al 13 de mayo de 2000. En este trabajo trato de la importancia de los afectos como causa final de la poesía dramática, tragedia y comedia, desde la propuesta de Alonso López Pinciano en su *Philosophía Antigua Poética* (1596).

⁸ Cf. María C. García Tejera, 1988, pp. 450-451. El tratado de Locke fue reeditado en 1694, 1695, 1700 y 1706, con una traducción francesa que incorporaba importantes variantes en 1705.

María J. García Garrosa, en su estudio sobre la comedia sentimental española, nos habla de esta nueva filosofía que se puso de moda en el siglo XVIII, y que influyó decisivamente en el cambio de gusto operado en los artistas y en los espectadores. Los nuevos géneros, el drama y la novela sentimentales, permitían un mayor análisis de esa «nueva facultad o potencia sensitiva en el hombre». El éxito de dicho género provocaría la decadencia de la tragedia clásica en la que sólo tenían cabida pasiones y sentimientos sobrehumanos.⁹

Curiosamente su éxito influye en la decadencia de la tragedia y no de la comedia. Esto se explica fácilmente porque se propone excitar las emociones, lo cual, hasta el momento, era afín a la tragedia, tanto desde su concepción teórica como desde su realización práctica. Lo más curioso de todo este asunto es que en sus orígenes surgiera como oponente de otro tipo de comedia a la que también desbancharía con ayuda de la *comedia nueva* moratiniana del siglo XVIII, al atacar igualmente vicios de la sociedad establecida.

En España, el drama sentimental fue entendido como género característico de la Ilustración y de la estética neoclásica del siglo XVIII. Conviene con otro género cómico: la *comedia nueva*, con quien comparte la característica de mezclar elementos trágicos y cómicos. Esta característica ya fue señalada en sus orígenes. El elemento trágico proviene de la conmoción de afectos; el cómico de la ridiculización moral de vicios.

Jesús Cañas Murillo, en su estudio sobre la comedia sentimental española del siglo XVIII, destaca que en nuestro país quede aún por desvelar la auténtica naturaleza de su poética. Remite a algunos intentos de definición en la época: Jovellanos en su *Curso de humanidades castellanas* señalaba que su objeto era «promover afectos de ternura y compasión» y formar «el corazón sobre los útiles sentimientos de la humanidad y benevolencia». La define frente a la comedia clásica que «castiga los vicios y extravagancias de los hombres con el ridículo». Santos Díez González pone de relieve que este tipo de comedia «excita en el ánimo la lástima de los males ajenos» y temor.¹⁰

⁹ Vid. María J. García Garrosa, 1990, pp. 18-21.

¹⁰ Vid. J. Cañas Murillo, 1994, pp. 44-45. Este autor recoge las ideas de Jovellanos de la edición hecha por Cándido María Nocedal, *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*, I, en *BAE*, 46, Madrid, Rivadeneyra, 1858-1859, p. 146. Cf. Las noticias de obras editadas de Jovellanos en la bibliografía apuntada por John H. R. Polt, en su edición de Gaspar Melchor de Jovellanos, *Poesía. Teatro. Prosa literaria*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 46-47. A estas ediciones hemos queremos añadir la que hiciera Plácido María Drozen en 1846, a la que dio título de *Lecciones de Retórica y Poética*, Valladolid, la cual presenta añadidos del editor indicados con doble asterisco. En dicha edición encontramos estas mismas ideas, pp. 264-265.

Cañas Murillo señala como constituyente básico del género la mezcla de ingredientes cómicos y sentimentales, siendo precisamente la primacía de los segundos frente a los primeros lo que llevaría el género a su popularización y posterior decadencia en los primeros años del siglo XIX. En dicho periodo sería sustituido, a juicio de este crítico, por el drama romántico, género con el que comparte algunos caracteres. Si su estudio está dedicado a la comedia sentimental española en el siglo XVIII, pasando por el estudio de su concepción poética, evolución del género y estudio de los dramaturgos, al final del trabajo apunta la cuestión, que deja abierta, de la posibilidad de hablar de una relación directa entre la comedia sentimental y el drama romántico. Desde la crítica podemos encontrar distintas respuestas que podemos sintetizar en tres variantes:

- 1.— El género sentimental como pre-romántico: precursor de géneros posteriores románticos, entre ellos el drama histórico (J. L. Pataky Kosove).
- 2.— El género sentimental como transición que enlaza ilustración, neoclasicismo y romanticismo (I. McClelland).
- 3.— El género sentimental como perfecta manifestación del primer romanticismo español (R. P. Sebold).

El asunto —tal como afirma Cañas Murillo— no ha quedado resuelto.¹¹ Para resolver dicha cuestión será necesario que tengamos en cuenta el pensamiento ilustrado y la filosofía imperante en estos momentos en España: el sensualismo. Junto al pensamiento ideológico y filosófico, que nos fundamentan la base epistemológica de la concepción de los géneros literarios, hemos de atender a los criterios de la estética neoclásica y romántica, para poder delimitar, por un lado, las influencias entre los géneros, y por otro, la identidad de los mismos.

Como contribución al estudio del género dramático en este sentido contamos con la reciente publicación de María José Rodríguez Sánchez de León, *La crítica dramática en España (1789-1833)*. Atendiendo a las publicaciones periódicas de la crítica dramática en la prensa de la época, analiza el papel que jugó el drama sentimental en la reforma del teatro. Fue considerado como una forma lícita de regular artística y moralmente el teatro nacional. Asimismo, la traducción de dramas sentimentales introduciría un gusto teatral en los escenarios que suponía un símbolo de progreso y civilización. La crítica había de atender a la reforma y progreso del teatro. Éste era el modelo de crítica para los ilustrados, que venía influido por la concepción de Blair, divulgada en España por la traducción de Munárriz. Por otro lado, la persistencia de una crítica dogmática reaccionaría

¹¹ Vid. J. Cañas Murillo, 1994, pp. 64-69.

atacando los excesos en que estaba cayendo la práctica del género, aunque no llegaran a sancionar el género en sí, proponían unos valores inmutables que no podían transgredirse.¹²

La reforma del teatro estuvo vinculada a la ideología burguesa, que buscaba un teatro que satisficiera sus exigencias artísticas, morales y políticas. Preceptistas y críticos contribuyeron a tal reforma. La crítica dramática de los primeros años del siglo XIX amparó la institucionalización de dos géneros de comedia: la sentimental y la de costumbres, por su conformidad con el programa de reforma social reivindicado por la ideología burguesa.¹³

La preceptiva española, 1805-1827. La recepción del drama sentimental: su relación con la tragedia y la comedia.

En los *Principios de Retórica y Poética* de Francisco Sánchez Barbero, publicados en Madrid, 1805, observamos en un planteamiento general al fin atribuido a la representación, la influencia en su concepción literario-dramática de la filosofía sensualista:

El fin de la representación es excitar en el ánimo de quien la observa, ideas, imágenes y afectos análogos a los que excitaría la presencia real de los mismos objetos, pero con la condición de excitarlas por medio del deleite, de cuya particularidad resulta, que la imitación bien ejecutada debe aumentar el placer en los objetos gustosos, y disminuir el horror de los desapacibles, convirtiéndolos en agradables cuanto lo permite la naturaleza de su instrumento (pp. 285-286).

Si cotejamos esta cita con las palabras de Esteban de Arteaga en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, obra que vio la luz en 1789, comprobamos en Sánchez Barbero una repetición casi literal de la misma idea advertida ya por el jesuita español.¹⁴ Queremos decir con esto, que a través de este tratado penetra en el preceptista la filosofía sensista; no obstante, se acerca en sus planteamientos

¹² Vid. María J. Rodríguez Sánchez de León, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999, pp. 135-139, 259-260.

¹³ Vid. María J. Rodríguez Sánchez de León, «Sátira y Parodia del Teatro nacional: *La comedia nueva, El gusto del día y La mujer varonil* y su controvertida recepción crítica», en *Actas del IX Simposio de la sociedad española de literatura general y comparada: La parodia. El viaje imaginario*, vol. 2, Zaragoza, 1994, 217-221, pp. 218-219 y «Batteaux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX», en *Entresiglos*, 2, 1993, 227-225, pp. 228-230.

¹⁴ Vid. Esteban de Arteaga, *Obra completa castellana: La belleza ideal. Escritos menores*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, cap. I, 18-26, p. 11.

filosóficos a los reivindicados por los traductores de Blair y Batteaux, Munárriz y Arrieta respectivamente, que circulaban por aquellos años.¹⁵

Sánchez Barbero clasifica el género de la comedia sentimental en la categoría de la tragedia, por un lado, y en la de comedia, por otro, como si de dos géneros distintos se tratara. La razón no se debe sencillamente al empleo de distintas denominaciones para dicho género en la centuria anterior. Dicha ambigüedad nos está revelando su concepción del género emparentada con la tragedia clásica y con la comedia.

En su concepción de la tragedia observamos con claridad el gusto por el sentimentalismo al entender que ha de excitar los afectos en el alma del espectador «del temor a la esperanza y de esta al temor, los aterra y enternece sin concederles reposo ni distracción alguna» (pp. 225-226); idea que expone en su misma definición general de tragedia. Aunque siga considerando *afectos* propios de la tragedia el terror y la compasión, la *ternura*, el *patetismo*, el *combate de pasiones fuertes* que «nos turba, nos aterra y nos hace derramar lágrimas», son elementos que cobran relieve en lo que este autor llama «el verdadero trágico». Destaca asimismo su fin instructivo de utilidad política que iguala a la utilidad moral, semejante a la utilidad del drama sentimental.¹⁶

Entre los tipos de *tragedia* distingue la «tragedia urbana», una de las denominaciones que recibiera el drama sentimental en el siglo anterior. La define por su acción no elevada ni heroica, a diferencia de otras tragedias, y por excitar los afectos de terror y compasión, así como porque debe preferir una relación más inmediata con la sociedad (p. 232).

En su concepción de la *comedia* destaca la idea de ser un género más popular, que atiende a lo ridículo y enseña la corrección de las costumbres (p. 237). Entre sus diferentes tipos comprende el «cómico serio o sentimental» que «pinta las virtudes y los rasgos amables y luchando con peligros y desgracias, de donde nace

¹⁵ Cf. María J. Rodríguez Sánchez de León, 1993, pp. 230-231. El planteamiento filosófico de estos autores se oponía al método escolástico reducido a la sistematización de reglas y preceptos, el cual ya había demostrado su ineficacia en la aplicación a la ilustración del entendimiento. En este sentido, siguiendo la línea abierta por Munárriz y Arrieta, la preceptiva decimonónica revelaba modernidad, al convertir en provechosa la enseñanza de los preceptos de la retórica y la poética tradicionales. Noción renovada de la preceptiva que acepta el compromiso de la formación y de la dirección del juicio crítico de la sociedad, empezando por los más jóvenes. Sobre la consideración de los manuales de preceptiva, su metodología y utilidad, puede consultarse el artículo de la misma autora, «Los Principios de Retórica y Poética de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la preceptiva de la época», en *Actas del X Congreso de la AIH*. Puede verse una breve noticia de Sánchez Barbero y su obra en Rosa María Aradra Sánchez, *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997, pp. 210-211.

¹⁶ Esta última ha sido señalada por María J. Rodríguez Sánchez de León, 1999, p. 141.

el serio o sentimental, que casi se toca en la tragedia, como *El Delincuente honrado*» (pp. 239-240).

Su relación con la tragedia viene pues por ser considerado propio de este género el excitar las pasiones, no siéndolo de la comedia. No aparece rechazada la nueva categoría de lo *cómico serio*, que incluso va a formar parte de un «alto cómico» frente a un «bajo cómico». Además, aparece el ingrediente del sentimentalismo invadiendo la misma concepción de la tragedia.

Luis de Mata y Araujo publica unas primeras *Lecciones elementales de Literatura, aplicadas especialmente a la castellana*, en 1818, que vuelven a editarse con ampliaciones en 1839.¹⁷ Como ha destacado María C. García Tejera, este preceptista está marcadamente influido por la filosofía sensualista.¹⁸ Este sensualismo se refleja en la recepción positiva del género sentimental, que recoge con las siguientes denominaciones: «tragicomedia», «tragedia urbana» y «comedia sentimental y llorosa». Lo define como género imitativo el cual:

Pinta desgracias e infortunios no sólo de personajes altos y elevados, sino también de inferior clase, con tal que pertenezcan a la buena sociedad; describe las virtudes con rasgos amables y luchando con peligros y desgracias (pp. 314-315).

Reconoce que es un género en boga por aquellos días y trae como ejemplos *El Delincuente honrado*, *Misanthropía*, *La Huérfana de Bruselas*, y considera, igual que hiciera Sánchez Barbero, que toca mucho con la tragedia. Destaca asimismo la eficacia de su enseñanza frente a la comedia heroica, recogiendo las palabras de Blair (traducción de Munárriz), por estar más cerca de la sociedad (315-316).

Esta definición general responde más bien a una definición general del género común de *tragicomedia*, denominación que recoge por ser así llamado el género por los autores españoles del siglo XVII. Un poco más adelante nos define específicamente la «tragedia urbana», que también denomina «comedia sentimental»:

La representación de una acción producida por algún error o pasión, y que excita en el ánimo de los espectadores la compasión y lástima de los males ajenos (p. 316).

El género definido como intermedio entre tragedia y comedia, pero como un género independiente a estas dos categorías, dentro de otra denominada tragicome-

¹⁷ Luis de Mata y Araujo, *Elementos de retórica y poética, extractados de los autores de mejor nota*, Madrid, 1818 y *Lecciones elementales de Literatura, aplicadas especialmente a la castellana*, Madrid, 1839. Vid. R. María Aradra Sánchez, 1997, pp. 212-213 y 220-221, donde comenta el cambio operado de la primera a la segunda, la cual se desprende de la excesiva escolaridad de la primera, siendo el pensamiento del autor similar y recogiendo fundamentalmente las mismas fuentes.

¹⁸ Vid. su estudio de 1988, p. 450, citado en nota 3.

dia, fundamenta su esencia en el aspecto sentimental: excitar las pasiones de compasión y lástima, dejándose aquí de lado la del terror. Esto se consigue por medio de acciones que la manifiesten. En este sentido, el planteamiento es similar al que Aristóteles en su *Poética* diera a la tragedia: por medio de los afectos de compasión y temor se excitaban y purgaban tales pasiones. En las definiciones que contemplamos no aparece contemplada la idea de catarsis.

José Gómez Hermosilla, por su tratado sobre el *Arte de hablar en prosa y verso*, publicado en Madrid en 1826, ha sido calificado como clasicista, incluso como crítico dogmático.¹⁹ Si bien podemos admitir esa actitud clasicista, no nos parece justa la de crítico dogmático. En su concepción de los géneros literarios está muy influido por las ideas de Blair y en cuanto a su clasicismo, nos parece acertada la apreciación de Menéndez Pelayo al considerar volvía a «un clasicismo verdadero y primitivo».²⁰

Desde un punto de vista puramente clasicista distingue dos tipos de poesía dramática: tragedia y comedia. No observamos influencia alguna del género sentimental en la tragedia. Dentro de la concepción más fielmente clásica señala en ella los afectos de terror y compasión.

En la categoría de la comedia distingue la «verdadera y legítima comedia» que obedece a la concepción clásica: la corrección de vicios de la sociedad por medio del ridículo; de la comedia moderna, que menciona recogiendo entre los distintos nombres que recibió: «lloronas, sentimentales, dramas y tragedias urbanas». La define atendiendo a su fin: «entretener agradablemente a los espectadores», en relación a la pintura de caracteres: «sin retratar caracteres defectuosos», su objeto de imitación: «imitar una aventura amorosa, un rasgo de virtud, u otro acontecimiento interesante de la vida doméstica» (pp. 212-213).

Como era esperable, estableció un juicio crítico estimativo sobre los dos tipos de comedia, juicio que responde al modelo de crítica defendido por Blair, que, para hacer progresar y evolucionar el teatro, ha de destacar los aciertos y los errores en las obras. Tal tipo de crítica queda muy alejada de la tenida por dogmática.

En este sentido, consideró una serie de condiciones que hacían admisible dicho género:

Si están bien escritas, si observan escrupulosamente las reglas generales de la dramática, si la acción es interesante, si de ella puede resultar alguna lección útil para el arreglo y mejora de

¹⁹ Cf. María J. Rodríguez Sánchez de León, 1999, p. 116, donde comenta que Gómez Hermosilla y Martínez de la Rosa fueron críticos dogmáticos apegados a la doctrina de Boileau y Luzán, aunque combinen con consideraciones de Hugo Blair.

²⁰ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, vol. 3, Madrid, CSIC, 1962, pp. 470-471.

las costumbres, si conmueven y enternecen el corazón, y ejercitan la sensibilidad, no hay inconveniente en que se presenten en escena (pp. 212-213).

En estas condiciones vemos por un lado una definición del género que atiende a su rasgo esencial, excitar la sensibilidad, y su función de utilidad político moral propia de la ideología burguesa ilustrada. Por otro lado, propugna unos valores que la hacen buena, los cuales frenan al mismo tiempo excesos de la práctica condenables, aunque esto último el autor no lo manifieste explícitamente.

Insiste por último Gómez Hermosilla en que este género no ha de sustituir a la «verdadera comedia», donde está proyectando unos valores universales, más en deuda con Batteaux, a partir de su traducción de Arrieta, que con Blair.²¹

Los escritos teóricos de Francisco Matínez de la Rosa, publicados conjuntamente por el autor en su exilio de París en 1827, incluyen la *Poética* en verso, *Anotaciones a la Poética*, *Apéndices* sobre la tragedia y la comedia, *Apuntes sobre el drama histórico*, y la traducción y comentarios a la *Epístola a los Pisones* de Horacio.²²

Sobre su filiación ideológica, filosófica y estética la crítica ha emitido juicios contradictorios. Atendiendo a su postura estética cifrada entre clasicismo o neoclasicismo y romanticismo, gran parte de la crítica lo ha considerado mayormente clasicista. Tal es el caso de Vicente Llorens, quien lo califica de clasicista desde sus inicios, acercándose sólo en alguna ocasión a posturas más románticas. Deja de lado la posibilidad apuntada por la tradición de una postura ecléctica, considerando que para el dramaturgo granadino el clasicismo constituía un perfecto modelo literario, sólo transgredible accidentalmente.²³ Dentro del ideario neoclásico queda su *Poética* para Saínz Rodríguez, considerando que está sujeta a la doctrina de Boileau.²⁴

La postura más tradicional seguida por J. L. Alborg, halla en nuestro escritor el ideal ecléctico del *justo medio*. Un romanticismo siempre atemperado por un ideario clasicista nunca desechado.²⁵ En este sentido, Menéndez Pelayo fue el

²¹ Cf. María J. Rodríguez Sánchez de León, 1993, pp. 231-233, donde comenta diferencias entre los seguidores de uno u otro autor, en virtud de esta idea que hemos comentado.

²² Francisco Matínez de la Rosa, *Obras literarias*, 6 vols., París, Didot, 1827. Para las citas de su obra teórica seguimos la edición de Carlos Seco Serrano a las Obras de F. Matínez de la Rosa, *BAE*, 148-150, Madrid, Rivadeneyra, 1962.

²³ Vicente Llorens, *El Romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1979, p. 10. Esta es la línea seguida por María J. Rodríguez Sánchez de León, vid. su estudio de 1999.

²⁴ Pedro Saínz Rodríguez, *Historia de la crítica literaria en España*, Madrid, Taurus, 1989, p. 180.

²⁵ Vid. Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española: El romanticismo*, vol. 4, Madrid, Gredos, 1980, p. 422.

primero en otorgarle el marbete de «eclectico». Así pues, reconocía que se encontraba ante un clasicista no fanático, tomando en su elogio el ser «uno de los primeros en nuestro teatro que hicieron triunfar el romanticismo en la práctica con *Aben Humeya* y *La Conjuración de Venecia*, y en la teoría con su discurso sobre el drama histórico».²⁶

En nuestra opinión, resulta más acertada, aunque menos comprometida, la postura adoptada por Carlos Seco, que, sin prejuicios, advierte en Martínez de la Rosa un alma sensible a las sugerencias estéticas de su tiempo. No para aquí, pues critica duramente a aquellos que lo tacharon de ecléctico, marbete que políticamente mostraba ausencia de convicciones auténticas, lo que la crítica trasladó al terreno estético y literario.²⁷

En esta línea podemos decir que avanza Ruiz Ramón, al señalar en el dramaturgo una postura abierta de progreso, y no de estancamiento, una voluntad de superación que advierte por medio del análisis del poeta de las estructuras trágicas del teatro griego y francés de los siglos XVII y XVIII.²⁸

Martínez de la Rosa desde su teoría y su praxis literaria nos indica la transición, difícil y lenta, operada en España del neoclasicismo al romanticismo.

En su concepción clásica sobre la tragedia vemos la consideración no gratuita de la ternura, como advertíamos en los preceptistas estudiados. En el canto V de su *Poética* leemos:

Representa un suceso terrible, lastimoso, y tan viva su imagen nos presenta que con tierno
placer arranca el llanto (vv. 1130-1133).

La experiencia sensorial de la *ternura* y de las *lágrimas* en el espectador es una idea que obedece a la influencia de la filosofía sensualista, dominante en el gusto de la época y expresada o manifestada en el género de la comedia sentimental, como hemos señalado en los preceptistas anteriores. Incluso en la expresión de los personajes, Martínez de la Rosa destaca el lenguaje de los *afectos*. La expresión debe ser «digna y noble» al mismo tiempo que «tierna y sencilla» (vv. 1136-1148), como era propio de la comedia sentimental.

La definición clásica de la tragedia circunscribía ésta a los afectos de terror y compasión, que proviene de la tradición aristotélica. En la definición del crítico granadino *lo terrible* sigue estando presente, aunque de relevancia a la ternura, al

²⁶ M. Menéndez Pelayo, *HIE*, vol. 3, pp. 472-477.

²⁷ Carlos Seco Serrano, *Introducción a las Obras de F. Martínez de la Rosa*, *BAE*, 148, Madrid, Rivadeneyra, 1962, p. 79.

²⁸ Vid. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 300.

elemento sentimental, sobre todo, al tener que ser experimentado por el espectador un «dulce terror y sentimiento». Un terror dulcificado que ya aparecía en la definición de la comedia sentimental propiamente dicha en los preceptistas estudiados.

Apunta además en su *Poética*, en cuanto a los fines de la tragedia, el «sublime terror» del «alma enternecida con sencilla piedad», elementos todos que recogerá en sus *Anotaciones*. Hablamos de la ternura, lo sublime frente a lo feroz, lo grotesco, el espiritualismo filosófico frente al materialismo heredado del racionalismo cartesiano del siglo XVIII, un espiritualismo, que, aunque no pueda identificarse como doctrina filosófica del romanticismo, sí al menos puede constatar su presencia en un primer romanticismo, nos referimos concretamente a la filosofía sensualista condilliana,²⁹ de la que ya hemos hecho mención en nuestro trabajo en relación a la concepción de los géneros dramáticos que estamos tratando. Martínez de la Rosa, poeta y dramaturgo, amén de teórico o preceptista, al igual que los estudiados previamente, dan buena cuenta de esta presencia. Es sabido que el poeta granadino sentía profunda admiración hacia Condillac, autor cuya influencia tuvo peso en España. Esto nos define su postura más moderna y conectada a la idea de progreso y de apertura, y no al estancamiento o anquilosamiento arqueológico de sus ideas teórico-literarias.

De la comedia, su definición se adecua a los parámetros clásicos; no obstante, vemos algunas ideas novedosas. En relación a la comedia sentimental llama la atención el acento puesto en «las bellas y oportunas situaciones del corazón humano» con que descubre las pasiones (*Poética*, v. 1416). A este argumento, hemos de añadir la consideración que le merece la comedia situándola al mismo nivel, y no como género inferior, que la tragedia. Valoraciones como: «drama ingenioso», «nos maravilla su enredo singular y artificioso», nos lo ponen de manifiesto en ya en su *Poética* (v. 1424).

Ante la mezcla de géneros, de elementos trágicos y cómicos, sólo exige que las denominaciones tragedia y comedia conserven intactas sus reglas y principios. Esto le lleva a considerar la posibilidad de atender a un género independiente, intermedio, que ha de recibir otro nombre. Esta actitud de apertura hacia nuevos géneros no incluidos en la preceptiva clasicista tradicional, o en los tratados de Aristóteles o Horacio, explica su tolerancia respecto a la tragicomedia y su conformidad con el nuevo género introducido en el teatro español: la comedia sentimental o llorosa. Ésta queda definida pues como género intermedio entre tragedia y comedia, al señalar que no tiene la elevación de la tragedia ni el tono festivo de la comedia,

²⁹ Cf. Jean-René Aymes, «Romanticismo, español y espiritualismo: afinidades y antinomias», en Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (coords.), *Pensamiento y Literatura en España en el siglo XIX: Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 21-36.

y que «aspira a imitar una acción interesante entre personas particulares, procurando excitar terror y conmiseración con la lucha de afectos y pasiones» (*Apéndices*, p. 256).³⁰

Hacia la definición del drama romántico: influencia de la comedia sentimental y de la tragedia.

La definición propuesta por Martínez de la Rosa en sus *Apuntes sobre el drama histórico*,³¹ la primera formulación doctrinal de un género que iba a constituirse en característico del romanticismo, atiende en primer lugar a su estimación por guardar la condición esencial de utilidad y deleite (p. 366), función que atribuye a la poesía en general y a la dramática por extensión, desde su postura clásica.

A partir de este presupuesto inicial que obedece a su finalidad, pasa a definir el género. En tanto que imita un asunto histórico, comprende un fin de utilidad. Dicha imitación de la historia hace que el propio autor lo enlace con la comedia histórica o heroica de los autores españoles de los siglos XVI y XVII (pp. 366-368). Produce asimismo «desahogo en el ánimo» al excitar las pasiones humanas, lo que causa placer o deleite en el espectador, por ello el propósito de este tipo de dramas debe, según afirma Martínez de la Rosa:

Tratar ante todas las cosas de conmovier el corazón , presentando al vivo sentimientos naturales y lucha de pasiones; que ese es el mejor medio, si no el único, de embargar la atención, de excitar interés, y de ganar como por fuerza el ánimo de los espectadores (p. 370).

Atendiendo a otros elementos como las unidades dramáticas y el estilo o el lenguaje, sigue manteniendo su concepción más clásica de las unidades, aunque ahora con menos rigidez. Considera necesaria la de acción; en cuanto a la de tiempo advierte que no hay que guardar «el angustioso plazo de veinticuatro horas», puede extenderse a varios días y en cuanto al lugar, puede mudarse entre actos, siempre que no estén muy distantes entre sí (p. 371).

Sobre el estilo y el lenguaje se muestra más romántico, liberado de las reglas clásicas, sólo señala la adecuación al argumento, a la condición de los personajes, a la situación y a las circunstancias. Y afirma la validez del genio sobre las reglas:

³⁰ Cf. Fátima Coca, «Confluencia y divergencia en la dramaturgia histórica en los siglos XVIII y XIX», en J. M. Labiano Ilundain, A. López Eire y A. M. Seoane (eds.), *Retórica, política e ideología: Desde la Modernidad hasta nuestros días*, Actas del II Congreso Internacional, vol. 2, Salamanca, Logo, 1997, pp. 99-105.

³¹ Citamos por la edición del autor, París, 1827.

«muy poco o nada valen las reglas, se necesita el buen gusto, o por mejor decir, el instinto del genio» (p. 372).

En cuanto a los personajes acerca este drama a la comedia, pues no han de tener la elevación propia de la tragedia, sino que han de ser personajes de condición más llana, más cercanos a la vida común (p. 372). Todos estos apuntes que definen el drama histórico, esencialmente por excitar las pasiones humanas, conmover el corazón humano, mediante personajes de condición llana, acercan este género a la comedia sentimental. Para nosotros, se trata más bien de una influencia de la comedia sentimental en la concepción del drama histórico, y no de un prerromanticismo que entiende el género sentimental como precursor de este género romántico.³²

Asimismo, el drama histórico por su asunto enlaza con la comedia heroica, lo que queda explícitamente manifestado por el propio Martínez de la Rosa. En atención a su fin sentimental de excitar las pasiones, de conmover el corazón, su autor lo enlaza con la tragedia.³³ En este sentido, hemos de aclarar que no se trata meramente de la concepción clásica de tragedia, sino de la concepción que viene contagiada del mismo espíritu sensualista que invade la comedia sentimental ya desde sus orígenes, y de la que los preceptistas estudiados se hacen eco en sus tratados.

Así pues, el drama histórico o drama romántico³⁴ aparece definido por primera

³² Cf. J. L. Pataky Kosove, 1977, que considera el drama sentimental como precursor del drama romántico, por su función afectiva de instruir conmoviendo el corazón humano. Para este autor la comedia sentimental queda dentro de lo que llama la «tradición pre-romántica». Considera asimismo que se diferencia por el propósito moral requerido en la comedia sentimental y ausente en el drama romántico. En este sentido hemos de apelar llamando la atención en primer lugar sobre la decadencia de dicho género sentimental en las primeras décadas del siglo XIX, primando el excitar las pasiones en detrimento de su utilidad moral. En segundo lugar, hacer hincapié en el hecho de que el drama histórico en sus orígenes si considera ese fin moral, de instrucción útil, aunque sea secundariamente.

Vid. J. Cañas Murillo, «Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII», en J. Álvarez Barrientos y J. Checa Beltrán (coords.), *El siglo que llaman ilustrado*, Madrid, CSIC, 1996, pp. 159-169. Este autor rechaza las denominaciones de prerromanticismo y posbarroquismo, considerando, respecto al primero, que se trata más bien de ver una evolución del neoclasicismo que se inserta en la Ilustración, hacia el romanticismo, vid. especialmente pp. 162-166.

³³ Cf. José Miguel Caso González, «Notas sobre la comedia histórica en el siglo XVIII», en *Coloquio Internacional sobre teatro español del siglo XVIII*, Bolonia, 1988, 123-132, p. 125, donde defiende la influencia de la comedia heroica y la tragedia clásica en la formación del drama romántico. Cf. María J. Rodríguez Sánchez de León, 1999, p. 165, donde considera el drama histórico como sustituto de la tragedia clásica y el melodrama.

³⁴ Cf. María Teresa González de Garay, «De la tragedia al drama histórico: dos textos de Martínez de la Rosa», en *Cuadernos de investigación filológica*, vol. 9, Logroño, Colegio universitario de La Rioja, 1983, 199-234, pp. 223-226. Con gran claridad expone que no se trata de dos géneros diferentes,

vez en este discurso de Martínez de la Rosa en relación no sólo a la comedia heroica, sino y sobre todo, en relación a la comedia sentimental y a la concepción de la tragedia que no puede ser comprendida sin atender a su vez a su relación con el mismo género sentimental. El sentimentalismo influyó en la concepción de un género del siglo XVIII, la comedia sentimental, y éste a su vez, aún representándose con notable éxito en las primeras décadas del siglo XIX, influye en el cambio de concepción de la tragedia y en la definición de un nuevo género de la estética romántica: el drama histórico. La filosofía sensualista penetró en la nueva concepción epistemológica de estos géneros dramáticos, y esta misma filosofía dio consistencia al primer romanticismo español, manifestándose en la exacerbación de las pasiones, de la sensibilidad.

Todo esto que acabamos de poner de relieve nos habla de la influencia clara en la concepción de los géneros literarios de la filosofía sensualista en las preceptivas de principios del siglo XIX, y, además, nos ayuda a aclarar las posturas mantenidas por los distintos teóricos ante el clasicismo o romanticismo estético-literario, quienes muestran estar imbuidos por el espíritu sensualista, lo que les lleva a un acercamiento a posturas románticas en abandono de un ideario fuertemente clasicista en algunos casos, una estética romántica que se iba imponiendo en España por estas fechas. Son en definitiva críticos sensibles a los cambios de gusto, de mentalidad y de estética de la época.

la denominación inicial de drama histórico, dio entidad al género que había de constituirse en característico del romanticismo, por ello se le sustituye en muchas ocasiones por la denominación de drama romántico.