



**HAL**  
open science

# La señorita malcriada y el pensamiento de las luces

Frédéric Chantran

► **To cite this version:**

Frédéric Chantran. La señorita malcriada y el pensamiento de las luces. Literature. 2017. dumas-01617490

**HAL Id: dumas-01617490**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01617490v1>**

Submitted on 16 Oct 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



*Université Bretagne Loire*

UNIVERSITÉ RENNES 2

**Master Langues, Cultures Étrangères et Régionales.  
Études Ibériques et Latino-américaines (ETILA)**

***La señorita malcriada***  
**y el pensamiento de las luces**

Frédéric CHANTRAN

Sous la direction de Mme Christine RIVALAN GUÉGO

*Présenté et soutenu le 29 juin 2017*

Introducción	3
I.    Tomás de Iriarte y la cuestión social de finales del siglo XVIII.	10
1.    El proceso de maduración personal y literario de Iriarte.	10
A.    De niño precoz a autor en boga.	10
B.    Un proceso literario hacia la puesta en entredicho del receptor.	13
2.    El entorno político y social de la España a finales del siglo XVIII.	16
A.    Un país en crisis.	16
B.    La educación como salvación.	18
3.    La cuestión de la mujer.	27
A.    El mundo que gira alrededor de las mujeres.	27
B.    La educación de las mujeres.	31
II.   Tomás de Iriarte y la cuestión de la renovación teatral.	39
1.    El ámbito dramático a lo largo del siglo XVIII.	39
A.    La escena nacional hasta la negación de las reglas tradicionales.	39
B.    La Poética de Luzán y el Neoclasicismo.	45
2.    La nueva era del teatro clásico.	52
A.    Un teatro con un objetivo social cada vez más atrevido.	52
B.    El apogeo de Iriarte en el Neoclasicismo.	58
III.  La señorita malcriada.	63
1.    Esquema de la obra.	63
2.    La actuación de caracteres representativos hasta una lección universal.	67
A.    El simbolismo de los personajes.	67
B.    La actuación de los personajes frente al personaje crítico.	78
C.    El didactismo iriartiano.	83
3.    Un modelo neoclásico.	85
Conclusión	92
Bibliografía	98

## Introducción.

La España que entró en el siglo XVIII fue una España quebrada, debilitada, decepcionada por la Guerra de Sucesión que durante quince años dividió el país en dos clanes fratricidas, y que se vio entregada a manos de un vecino cuya historia recordaba un pasado demasiado cercano, bélico y de desconfianza. El tratado de Utrecht reconoció como nuevo rey de España a Felipe de Borbón, Delfín de Francia, hijo de Luis de Francia y nieto de Luis XIV, rey de Francia.

Sin embargo el temor al afrancesamiento y a la pérdida de identidad que generó la llegada del rey extranjero dejó rápidamente paso a un sentimiento común: el deseo de reformar el país. El nuevo rey asentó su política en los llamados “Decretos de Nueva planta”, que reorganizaron la administración territorial en busca de un centralismo controlador, y regeneró a partir de ahí la mayoría de los sectores ya caducos del país. Virginia León Sanz, en la obra coordinada por Ricardo García Cárcel, afirma en efecto que «las reformas suponen una clara ruptura con la práctica de gobierno del reinado del último Austria y marcan la vuelta del monarca al primer plano como motor de la política del Estado».<sup>1</sup>

En 1746, después de un reinado muy largo que se acabó en pérdida de aliento, murió Felipe V y con su hijo, Fernando, futuro Fernando VI, empezó una etapa de búsqueda de paz a cualquier precio, a fin de volver sobre las negociaciones de Utrecht y conseguir un sitio aceptable para los hijos del segundo matrimonio de su padre. Supo rodearse de una mujer muy buena consejera y presente en la vida política, Bárbara de Braganza, y de dos ministros que siguieron el modelo reformador emprendido por su padre, Carvajal y Ensenada, los cuales lograron diseñar una línea de paz que no implicó «debilidad ni dejación, al mismo tiempo que se reforzaba el sector productivo».<sup>2</sup> Lograron pues fomentar un periodo bastante estable que permitió empezar la necesaria reforma de la agricultura, de la ganadería y del comercio. Sin embargo la muerte de Carvajal en 1754 y la enfermedad de la reina en 1757 hicieron que el rey dejara la vida política y pública. Murió un par de años más tarde, en 1759, dejando el trono a su hermanastro Carlos, hombre de experiencia, rey de Nápoles y de Sicilia, futuro Carlos III.

---

<sup>1</sup> GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo et Al., *Historia de España – Siglo XVIII – La España de los Borbones*, Madrid, Cátedra, 2002. pág.89.

<sup>2</sup> GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo et Al. *Historia de España...*, *Ibid.* pág.129.

Fue al llegar este rey, Carlos III “el político”, cuando se desarrollaron y se difundieron en España y en el resto de la Europa occidental la mayor parte de las reformas dichas ilustradas. Lluís Roura i Aulinas dijo a propósito que:

el reinado de Carlos III de España se sitúa de lleno en el marco cronológico que se corresponde con el llamado absolutismo -o despotismo- ilustrado. Junto al primer gran estallido y difusión de la Ilustración (la época de los grandes nombres -Montesquieu, Diderot, Voltaire, Rousseau, Smith, Kant...- y de las grandes obras -entre ellas, especialmente, la Enciclopedia-) es el periodo de las grandes figuras del absolutismo del siglo XVIII (...). La racionalidad y el concepto de progreso como ideas que impregnan la difusión de la Ilustración aparecen así al lado de las iniciativas reformistas planteadas por la política de los grandes monarcas -o de sus ministros.<sup>3</sup>

Se supo también rodear por muy buenos consejeros, algunos ya conocidos de la Corte, como el Marqués de la Ensenada o Ricardo Wall, y otros no, como el Marqués de Esquilache, el Conde de Aranda, Pedro Rodríguez de Campomanes, José Moñino y Redondo de Floridablanca o Gaspar Melchor de Jovellanos. Pero el motín que sobrevino en Madrid en 1766, llamado comúnmente “Motín de Esquilache”, y todas las repercusiones que tuvo en las otras regiones del país, «evidenciaron la fragilidad en la que se basaba el conjunto de la estructura económica, política y social»<sup>4</sup> del Antiguo Régimen. Siguió gobernando el rey con algunas reformas, siendo la primera la expulsión de los Jesuitas del territorio en 1767, medida en contra de un chivo expiatorio de la situación, pero luego fueron más tímidas, revelando ya su desencanto en torno a la sociedad, y convirtiendo a Floridablanca en verdadero valido a partir de 1787. Muere dos años después.

Concluye Aulinas subrayando que:

con la muerte de Carlos III no se cerraba, pues, una etapa; simplemente continuaba la misma que había empezado poco después de haberse iniciado su reinado. Los cambios políticos que iban a registrarse unos meses después de iniciarse el reinado de Carlos IV (...) tampoco iban a ser fundamentalmente el resultado de un giro político. En buena medida iban a ser más bien consecuencia de los grandes cambios que se producirían en el panorama europeo e internacional (...).<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> GARCÍA CÁRCEL, Ricardo *et Al.*, *Historia de España...*, *Ibid.* págs. 171-172.

<sup>4</sup> GARCÍA CÁRCEL, Ricardo *et Al.*, *Historia de España...*, *Ibid.* pág. 181.

<sup>5</sup> GARCÍA CÁRCEL, Ricardo *et Al.*, *Historia de España...*, *Ibid.* pág. 220.

Los años de transición entre los dos monarcas y los primeros de Carlos IV marcaron en efecto una época de contestación, tanto contra el poder establecido y abusivo, como contra el hambre y la pobreza general. 1788 y 1789 fueron años de muy malas cosechas y, por consecuencia, fueron también teatros de una agitación en el campo que se multiplicó hasta las ciudades. También cabe recordar, como lo hace René Andioc en su obra sobre el teatro y la sociedad en el Madrid de tal siglo, la importancia del tumulto en el país vecino y la llegada de «los grandes principios de la libertad e igualdad (...) hasta las masas laboriosas pese a la obstrucción sistemática del gobierno asociado en la circunstancia con la Inquisición, (...) [debido al que la] lucha de clases creaba una fuerte corriente de receptividad y también sobre todo porque tenían conciencia de la ineficacia de la sola reivindicación de carácter económico.»<sup>6</sup>

Sin embargo, a pesar de la difusión de las ideas revolucionarias francesas, no se discernió en España una fuerte burguesía capaz de llevarlas a cabo. Antes bien, la élite gubernamental se apoderó de los discursos ilustrados. Subrayaremos que en las obras de teatro, en la literatura en general y hasta en los discursos oficiales se promocionó la nobleza de la virtud en vez de la de sangre. Este fenómeno reflejó un cambio de mentalidades proporcionando la ascensión social posible de los “burgueses” humildes al poder:

El acceso de los “manteístas” -es decir, de los individuos salidos de las nobleza interior o de la clase media y promocionados por el trabajo personal- a los puestos de mando, y mayormente el de ciertos grandes burgueses ennoblecidos como un Cabarrús, contribuían naturalmente a hacer preferir la utilidad social, la “virtud”, al ilustre nacimiento como único verdadero criterio de nobleza, pero también es evidente que en la fracción de la aristocracia que “servía al país” en el ejército, en el cuerpo diplomático o incluso iniciando la reconversión que encomiaba el gobierno reformista, no estaba comprendida en la acusación de inutilidad”, sin embargo a lo largo del siglo y hasta la Constitución de Cádiz, “la crítica antinobiliaria va a radicalizarse para desembocar luego en la supresión de los privilegios.”<sup>7</sup>

Sin embargo, esta burguesía admisible en los puestos importantes y detenedora de responsabilidades debió de ser la representación de una ilustración reflexiva y apaciguadora, para que el país no se radicalizara como la Francia de finales de siglo. Ahora bien, lo que se nota en los testimonios de aquel entonces es que aquella juventud adinerada tenía un

---

<sup>6</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Ed. Valencia, Castalia, 1976, pág.245.

<sup>7</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, *Ibid.* pág.249.

comportamiento en inadecuación total con el prototipo dibujado por el gobierno y las élites del país.

A lo largo del siglo, y sobre todo en su segunda mitad, la moda que determinaba la actitud de los jóvenes de las ciudades giraba en torno a un extranjerismo muy influyente, a menudo alabado y nada templado que apareció primero con la imagen del “petimetre”. El “petimetre” define un ser fatuo y afeminado, vestido grotescamente a la moda extranjera y rechazando las costumbres tradicionales. Nos enseña además Carmen Martín Gaité, que publicó en 1987 una obra sobre los usos amorosos del siglo XVIII en España<sup>8</sup>, que la palabra “petimetre” viene del francés *petit-maître*, lo que tiene sentido en la medida en que representaban aquel arquetipo de hombre que sin tener una posición social realmente alta fingía serlo con sus maneras y sus prendas.

Una de las aficiones de los “petimetres” era la seducción a modo de “cortejo”, hecho completamente inmoral para el dogma cristiano. Aunque durante el siglo XVIII pocos eruditos quisieron vincular el cortejo con los usos antiguos y tradicionales del caballero del siglo anterior, resultaba ser el mismo prototipo de galán al servicio de los caprichos de la mujer, susurrando a solas con ellas y fomentando la diversión y el ocio para mostrarse en compañía suya. Actitud negada pues por los ilustrados, fue pronto relacionada a lo extranjero. El *chichisveo*, o *chichisbeo*, es globalmente el mismo fenómeno que el cortejo, el «galanteo servicio cortesano» como señala el Diccionario de la Real Academia de España, pero con un toque extranjero, ya que Francia e Italia estaban generalmente consideradas como chivos expiatorios de la inmoralidad española -a modo de anécdota, tanto en Francia como en Italia los vecinos extranjeros tenían la culpa de todos los males-.

Volviendo al “petimetrismo”, cabe señalar, aunque parece lógico, que se afirmó de manera firme en contra del “bachillerismo” femenino. Sin embargo, el término de “bachillera” apareció en muchas ocasiones en todo el siglo XVIII y reflejaba a la mujer educada que perdía por lo tanto su sumisión frente al hombre. Fue la figura de la mujer que pensaba, hablaba y criticaba por sí misma. Iba más allá de la educación requerida para ellas, y entonces no solo para los jóvenes aficionados a la moda sino para cualquier capa de la sociedad el “bachillerismo” llevó un tono muy peyorativo.

En cuanto al “petimetrismo”, se generalizó pues entre los jóvenes, apareció más tarde un “petimetrismo” femenino, que correspondía también al deseo de llamar la atención, con la

---

<sup>8</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1987. pág.72.

extravagancia, con los cambios de humor. Según Martín Gaité, la mayor representante del “petimetrismo” femenino fue la duquesa de Alba. Un testimonio recopilado en su obra da la palabra a un viajero nombrado Gigas que transcribe los rumores de la época: «Hacía unos años -decían- ya había dado de lado abiertamente a todas la apariencias de dignidad, hasta el punto que salía a la aventura por las plazas públicas, llegando a tal grado su falta de escrúpulo que hasta toreros se le atribuían como amantes. A medianoche formaba a veces tertulia en pleno Prado, y hacían música allí.»<sup>9</sup>

Como es de imaginar dado el ideario ilustrado y como podemos observar en este testimonio, el fenómeno “petimetrista” fue fuente de muchas críticas, tanto por parte de las élites como por parte del pueblo, que veía en aquellos extranjerismo y pérdida de sentido común. La respuesta popular directa fue llamada “majismo”, viril, rancio, antipático, xenofóbico. El género provino de los barrios populares de Madrid, y definió en un primer tiempo a hombres y mujeres desafiantes y seguros, incluso brutales y gallardos.

Sin embargo, esta caricatura de lo que ellos consideraban tradicional pasó del mismo modo a convertirse en moda y a trasladarse a otras esferas. Menos “civilizada”, Martín Gaité afirmó que el “majismo” se centró en «unos modos peculiares de escuchar, de requebrarse, de moverse, de bailar y recitar, de vestirse y calzarse; modos desafiantes, descarados, llenos de altivez y alud extranjerizante» y que se mudaron a la aristocracia en los últimos decenios del siglo, porque «estaban en boga los estilos y cánones plebeyos, se tenían por más auténticos que los de importación y muchos señores se quedaban tan extasiados como el viajero Laborde ante aquella ligereza del cuerpo de las majas que se movían al bailar de forma “tan atrayente como peligrosa”.»<sup>10</sup>

Añadió Andioc que la explicación de esta moda por el mero deseo de “evadirse” no bastaba. En efecto, y de acuerdo con lo que dice Martín Gaité, el majo «es el producto degenerado de la apropiación por el bajo pueblo de las costumbres aristocráticas tal como su espíritu reivindicativo alienado las concibe. La expresión “petimetre de baja esfera”, empleada por el francés Bourgoing para definirlo, lo da claramente a entender. (...) ciertas características parecen destacarse: amor propio quisquilloso, “impaciencia”, verbo altanero y hasta jactancioso, prontitud en pasar a los actos”... lo que en fin de cuenta disminuye la frontera en los dos extremos y los convierte casi sinónimos».<sup>11</sup> Lo cual subraya que una vez pasada la ola

---

<sup>9</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Ibid.*, pág.108.

<sup>10</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Ibid.*, págs.98-100.

<sup>11</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, *Op. Cit.*, pág.146.



de contestación que representa esta actitud física y moral, se convirtió el “majismo” en una moda que se aparentaba a cualquier otra y que representaba la clase popular. Al tomar amplitud, llamaron el fenómeno que resultó de tal moda la “marcialidad”. Manuel Antonio Ramírez y Góngora, un autor desconocido de la época, hablando en boca de “marcial” define la actitud como «hablar con desenfado, tratar a todos con libertad y desechar los melindres de lo honesto (...) La marcialidad, basa fundamental de la majeza, es hacer cada uno lo que le acomoda, vivimos conforme nuestra voluntad [...] motéjanos algunos hipocritones necios de resueltas, descaradas e hijas de una mala educación, porque hablamos con despejo en las visitas, tratamos con farsantes en los estrados y defendemos los ajamientos».<sup>12</sup>

Tanto los “petimetres” como los “majos” fueron fuente de inquietud para los pensadores y las élites del siglo. Estos, mientras querían asegurar un futuro próspero, domado y sosegado frente a las instituciones españolas, se encontraron frente a unos jóvenes que se apartaban cada vez más, generación tras generación, de las virtudes morales cristianas, empujados por el ocio, la diversión, el estilo plebeyo o extranjero y se plantearon de qué manera podían influenciar la sociedad para salvar el país de una catástrofe social que parecía inevitable.

Al mismo tiempo se regeneraban los medios de comunicación. Ocupaban todavía tímidamente pero cada vez más espacio público no solo las tertulias y la prensa, muy elitistas, sino también el teatro, donde ocurrió una revolución. Estaba naciendo una posible vía de educación de una juventud que ya se había desencantado de la pedagogía tradicional en mano de los eclesiásticos. Empezaron a aparecer comedias enfocadas en el ámbito propio de los que iban a verlas. Poco a poco, los autores dramaturgos propusieron medidas muy novedosas para regenerar la relajación general de las costumbres. El paso adelante en tal camino fue dado por unos autores, como el poeta y crítico Ignacio de Luzán, los dramaturgos y poetas Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, o el igualmente poeta y dramaturgo, pensador ilustrado y perteneciente a los círculos más influyentes de la capital, Tomás de Iriarte.

Vamos a ver que el impulso reformador proviniendo de las élites políticas, sociales y culturales de las dos últimas décadas del siglo XVIII se centró en el esfuerzo de conservación del sistema existente, y que esta conservación no podía hacerse apartando a la clase burguesa. Sin embargo, dado el comportamiento global de tal población del país, la única manera que pareció poder asegurar el sosiego de la situación fue la búsqueda de un retorno hacia la moral

---

<sup>12</sup> RAMÍREZ Y GÓNGORA, Manuel Antonio, *La óptica del cortejo*, Viuda de Piferrer Impresora 1790. págs.4-7.

del dogma cristiano. Nos preguntaremos cómo los “ilustrados” centraron su pensamiento en la renovación de la educación y de la pedagogía, tanto para los hombres como para las mujeres, para lograr tal empresa. Averiguaremos también hasta qué punto fue decisivo el tema de la educación de la mujer, por ser el punto de anclaje de la familia tradicional. Intentaremos explicar en qué medida el teatro fue justamente una de las soluciones propuestas por los Ilustrados para llevar a cabo dicha remodelación de la educación.

Para llevar a buen término el conjunto de preguntas que resultan de tal ángulo de vista sobre la posición de España política y socialmente, nos vamos a enfocar en los elementos que condujeron a las élites a este deseo de renovar la educación, y luego vamos a centrarnos en el teatro, una de las propuestas de aplicación de tal reforma que implicó la regeneración de un género literario entero. Desarrollaremos en un tercer momento la puesta en práctica de esta renovación, a través de una comedia que la expone muy bien, tanto en el fondo como en la forma, y que además fue impulsadora del movimiento: *La señorita malcriada, Comedia moral en tres actos*, de Tomás de Iriarte.

## I. Tomás de Iriarte y la cuestión social de finales del siglo XVIII.

### 1. El proceso de maduración personal y literario de Iriarte.

#### A. De niño precoz a autor en boga.

Al acercarse el final del siglo XVIII, el teatro español conoció cambios revolucionarios que le marcaron fundamentalmente. Las reglas tradicionales heredadas del Siglo de Oro tuvieron que apartarse para que las ideas de una Europa en movimiento vertiginoso, cuyo epicentro era París, se derramaran en la sociedad. Los impulsores de tal movimiento en el teatro madrileño fueron Ignacio de Luzán en la teoría, y Nicolás Fernández de Moratín en la práctica. Pero el que logró imponerse para siempre, matando sin retroceso posible el género anterior, fue su hijo, Leandro Fernández de Moratín. Sin embargo no fueron los únicos actores de la reestructuración de la escena teatral española. En efecto la escritura teatral empezaba entonces a “desprivatizarse” y uno de los protagonistas muy destacable de tal empresa fue un canario nombrado Tomás de Iriarte y Oropesa, quien, según Ángel L. Prieto de Paula en su edición sobre una parte de la obra de tal autor, era «uno de los dos o tres escritores más conscientes de su oficio, que lleg[ó] incluso a abogar por lo que hoy denominaríamos profesionalización de la literatura, para evitar el sometimiento del autor a los mecenas de quienes depende o a los cargos de los que vive».<sup>13</sup> Este canario había nacido en 1750, en el Puerto de la Cruz, en Tenerife, en el seno de una familia rica. A los catorce años, fue enviado a Madrid a casa de su tío, el cual quedó impresionado por el interés socio-literario y las capacidades intelectuales de su sobrino.

Este tío, Juan de Iriarte, no era ajeno a la vida política de la Corte, ya que como la mayoría de los nobles y de la reciente burguesía, compuesta por los adinerados de las grandes ciudades, iba a tertulias y reuniones con fin de mejorar la situación social y económica del país. Es muy probable, como subraya Russel P. Sebold, que Tomás de Iriarte haya ido a estas reuniones siendo muy joven, con su tío, «aunque alguna de las famosas “academias” o tertulias literarias de mediados de siglo ya había desaparecido», dice Sebold, «hacía muchos años que el tío Juan asistía a varias menos conocidas, entre ellas las de Montiano y fray Martín Sarmiento; y habiendo en otros años llevado allí consigo a sus sobrinos Bernardo u Domingo [los hermanos

---

<sup>13</sup> IRIARTE, Tomás de, *Fábulas literarias* (1782), edición de PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, Madrid, Cátedra, 1992. pág.17.

de Tomás], entonces todavía muy jóvenes, parece probable que ahora Tomás le acompañara a alguna de esas gratas y francas academias que se reunían en casas particulares y que, según Montiano, eran “conversación de amigos, junta de discretos y corona de hombres sabio [...], siendo cada uno discípulo de todos, y de todos maestro”». <sup>14</sup> Inmerso en este contexto elitista madrileño, Tomás de Iriarte empezó a escribir siendo muy joven. Subrayaron críticos suyos como Sebold o Pérez Magullón que sus primeros versos conocidos los tenemos de la época en que llegó a la capital <sup>15</sup>, y su primera comedia, *Hacer que hacemos*, la publicó antes de los dieciocho años <sup>16</sup>.

Un autor de tal razonamiento en un país que, como veremos, tenía dificultades en salir del torpor tradicional, no pudo sino comprometerse en la vida política ilustrada. Fue así como, empujado por sus hermanos y los hombres que le rodeaban – sobre todo autores, poetas y dramaturgos como Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalso o Pedro López de Ayala...-, se preocupó por las reformas del teatro emprendidas por el conde de Aranda. Recuerda Sebold la influencia que tuvo Iriarte en las medidas gubernamentales, por ejemplo «de 1769 a 1772 (...) colabora en la reforma del teatro (...). Bernardo de Iriarte ya se dedicaba a arreglar comedias aureoseculares para este fin, y ahora su hermano menor traduciría para los teatros de los Reales Sitios...» <sup>17</sup>.

En un periodo en el que buscaba su identidad literaria, escribió una comedia de magia, *Los literatos en cuaresma*, en 1773, e hizo varias traducciones. Del interés que tenía por el clasicismo resaltaron la traducción del *Arte poética* de Horacio, pero también lecturas y traducciones de autores prohibidos por la censura inquisitorial como Destouches, Voltaire, Molière o Chamfort. La Inquisición arrestó a Tomás después de la publicación de su *Música*, un poema didáctico, en 1779. La viva crítica que hizo entonces Forner de tal obra dio nacimiento a una especie de justa literaria, primero en la prensa pero también en las *Fábulas literarias*, que llegaron como respuesta implícita a los argumentos de su rival.

Sin embargo sus *Fábulas* revelan ser muy superiores a la réplica personal de una justa literaria, pues para Sebold aun aparecen como innovadoras en el género:

Las *Fábulas literarias*, (...) ya queda dicho que significan la innovación más radical en su género desde la antigüedad. Antes de Iriarte los apologistas habían

---

<sup>14</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original completo de Tomás de Iriarte*, Madrid, Cátedra, 2010. pág.12.

<sup>15</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original...*, *Ibid.*, pág.12

<sup>16</sup> PÉREZ MAGULLÓN, *Tomás de Iriarte* Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 disp. En línea en < [http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=autor](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=autor) >

<sup>17</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original... Op. Cit.*, págs..17-20.

tratado de cuestiones morales y aunque Esopo, Fedro, La Fontaine (...) han creado en sus fábulas unas auténticas joyas del arte poético, en el fondo (...) se les han presentado menos problemas que a nuestro poeta; por cuanto ellos en los animales, que tienen pasiones, podían sin mucha dificultad encontrar símbolos de las costumbres humanas, y al contrario él se veía obligado a buscar en unos seres que ni leen ni escriben, unas características que pudieran representar las virtudes y los vicios literarios, dificultad que venció con la mayor ingeniosidad (...).<sup>18</sup>

Ahora bien, Iriarte no se contentó con publicar poesías y teatro, y tampoco desarrolló una personalidad literaria fija. Encontramos en su producción literaria églogas y fábulas, y también escritura “ensayística”, y “crítica literaria”.<sup>19</sup> Siempre vio y analizó las paradojas de la sociedad siguiendo su ideología, y siempre escribió sufriendo de un “mal del siglo” que encontramos en otros escritores posteriores. «El ilustrado Iriarte tiene la misma sensación de extrañamiento que la sentida por Hölderlin, Laforgue, Larra o Rubén Darío en sus respectivas épocas», dijo Ángel Prieto de Paula hablando de las *Fábulas* publicadas en 1782. Y prosiguió diciendo que este «extrañamiento (del momento histórico, de la cultura, del país propios) es manifestación de la difluencia entre los valores establecidos y la tendencia espiritual del escritor». Ya anteriormente, al escribir églogas, se caracterizaba él mismo como títere al servicio de la sociedad, denunciando «la desvergüenza pública y notoria / de la escuela (que llaman) de costumbres, / en el siglo (que llaman) ilustrado / y en una capital de grande Estado. (...) Así me llamarán jovial, sociable, / útil, hábil, político y amable.»<sup>20</sup>

Su razonamiento literario e ilustrado le permitieron también ser solicitado por el conde de Floridablanca para componer el *Plan de una Academia de Ciencias y Bellas Letras* y participar en tertulias privilegiadas. Siendo amigo de la condesa-duquesa de Benavente, frecuentó salones con el duque de Osuna, José Cadalso, Leandro Fernández de Moratín, Ramón de la Cruz, Francisco de Goya, etc.<sup>21</sup> O sea, los críticos y pensadores de mayor fama, y como ellos Tomás de Iriarte fue un intelectual muy reconocido. El mayor paso hacia adelante lo dio al escribir sus tres “Comedias morales”, *El Don de Gentes*, escrito en 1780 pero publicado en 1790<sup>22</sup>, y sobre todo sus dos famosas comedias en tres actos -y aun dirigió la primera-, *El señorito mimado* y *La señorita malcriada* el año siguiente. Sin embargo muy pronto sufrió de gota -en 1778, a los 28 años-, y escribió sus últimas obras, sobre las cuales volveremos, entre el dolor y los opiáceos.

---

<sup>18</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original...*, *Ibid.*, pág.25.

<sup>19</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original...*, *Ibid.*, pág. 18.

<sup>20</sup> IRIARTE, Tomás de, *Fábulas literarias...*, *Op. Cit.*, págs 13-14.

<sup>21</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original...*, *Op. Cit.*, pág. 26

<sup>22</sup> HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valladaura*, Lleida, ed. de la Universitat de Lleida, 2012, pág.122.

Murió en 1791, después de un largo sufrimiento que casi no le permitía ni moverse desde hacía ya diez años.<sup>23</sup>

B. Un proceso literario hacia la puesta en entredicho del receptor.

Su obra, aunque fuera muy diversificada, siguió un camino que subraya la iniciación y la toma de conciencia del autor. Era muy joven cuando escribió sus églogas, y sus primeros versos reflejaban ya cierto didactismo literario. Sebold pone de relieve que «en el canto II (...) se adapta la técnica pastoril a los fines didácticos de Iriarte (...)».<sup>24</sup> Sin embargo su estilo poético fue también a menudo criticado. Varios de sus contemporáneos dijeron que «Iriarte no hac[ía] poesía sino prosa rimada. (...) Léanse sus obras como quien lee prosa crítica», decía Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas de España*, y subrayó luego que la poesía iriartiana dejaba aparecer un elitismo culto y una formación perfecta pero ningún «sentimientos ni imágenes, ni nada de lo que comúnmente llamamos poesía; pero sí desembarazo de estilo, gracia culta, buen gusto, todas las cualidades que pueden hacer que se lea con gusto un libro, sin entusiasmarse nunca con él».<sup>25</sup> En efecto la proscripción del sentimentalismo y del “desbordamiento pasional” resultaban, sin duda alguna, de la templanza preconizada y de «los contenidos temáticos de la Ilustración», señaló Prieto de Paula.<sup>26</sup>

Después de una serie de obras reveladoras de su pertenencia social, *Los literatos en cuaresma*, que no fue sino una comedia comercial de la que las compañías supieron aprovechar estrenándola en periodos de fiestas, y unas traducciones de las que ya hemos hablado, fue en sus *Fábulas* donde encontramos los comienzos de su escritura realmente madura, trabajada e ilustrada. Prieto de Paula analizó las características que se hallan entre las fábulas en general, y las definió como la descripción de un contexto ambiental, una anomalía descrita para nutrir tesis y antítesis, el protagonismo de animales con “atributos morales o psicológicos” y la dimensión didáctica y moralizante. Dijo en síntesis que uno puede

considerar que la fábula es un breve apunte narrativo en que los personajes son normalmente seres irracionales (animales y a veces plantas u otros elementos del mundo natural) que reproducen de manera esquemática e hiperbólica comportamientos humanos, y cuya orientación didáctica se condensa por lo

---

<sup>23</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original...*, *Op. Cit.*, pág.43.

<sup>24</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro y sociedad...*, *Ibid.*, pág. 20.

<sup>25</sup> MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, T3, Siglo XVIII, (1886), edición virtual Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2r481>, pág.177.

<sup>26</sup> PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, en IRIARTE, Tomás de, *Fábulas literarias...*, *Op. Cit.*, pág.56.

general en el final de la composición, a modo de epifonema. Menos importante es que esté escrita en verso o en prosa (...). Con todo, el verso impone una conveniente constricción en el desarrollo del poema y marca las cláusulas musicales que facilitan la retención mnemotécnica tal como ocurre, por ejemplo, en muchos de los refranes. Por sus especiales características se ha utilizado con frecuencia como método de adoctrinamiento para niños.<sup>27</sup>

Sin embargo, las *Fábulas* de Iriarte se apartaron de cualquier toque tradicionalista, e incluso introdujeron lo que algunos autores ya citados no dudaron en calificar de “mayor innovación desde Esopo”, porque la moral que proponía a final de cada cuento era de índole literaria. Aquí vino entonces a romper con el objetivo principal de la fábula que era el de dictar una conducta general. Se apartó pues de tal meta de la enseñanza moral unida con deleite, utilidad con dulzura que encontrábamos por ejemplo en La Fontaine —«Une morale nue apporte de l’ennui: / le conte fait passer le précepte avec lui». Iriarte prefirió de momento centrarse en una enseñanza cierta pero literaria y no moral, dirigida a un público culto. Esta ruptura tuvo sin duda alguna su correlación directa con la legitimidad de escritura de sus *Fábulas*, dirigidas a Forner en un propósito exclusivamente literario. Así, y lo subrayó Prieto de Paula, Iriarte todavía escribía con cierta “neutralidad ideológica”. En sus *Fábulas* tendrá más «una actitud descomprometida que de ausencia de criterios». En efecto no viene su “neutralidad” de la ausencia de ideología sino del «contorno de su mundo [que] se ciñe estrechamente a la literatura, y más difusamente a las artes. Los juicios arriesgados sobre otros temas suele reservarlos para sus cartas particulares, y no pasan a la obra literaria.» Así, «la escasa presencia de grandes temas (religioso, amoroso, patriótico) no implica ausencia de sucedáneos: crítica al poder temporal de la Iglesia o a la ignorancia de los frailes; galanteos y requiebros; sátira de ciertas costumbres nacionales...(...) pero carente de auténtica profundidad».<sup>28</sup>

Esta metaliteratura poética, o sea una obra literaria que iba reflexionando sobre la literatura, constaba de varios asuntos relevantes, que Prieta de Paula agrupó en varios puntos:

- las «normas que deben cumplirse en el proceso de la creación literaria», que debían conciliar «naturaleza y arte», tanto en la «conjugación de utilidad y deleite» como en el acercamiento del mundo animal al humano;
- los «defectos en que suelen incurrir individualmente los escritores, tanto debidos a causas literarias (...) como a motivos humanos en general»;

---

<sup>27</sup> PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, en IRIARTE, Tomás de, *Fábulas literarias..., Ibid.*, págs. 62-63

<sup>28</sup> PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, en IRIARTE, Tomás de, *Fábulas literarias..., Ibid.*, pág.51.

- las «características negativas del mundillo literario, y específicamente de las relaciones entre los escritores que lo habitan»;
- la «apreciación incorrecta o invertida de la obra literaria, debida a la ignorancia del vulgo, a la estupidez de los lectores críticos o a la preterición de las razones literarias ante otras extraliterarias»;
- los «consejos generales de orden vario, advertencias curiosas», como el «valor general de la fábula», el «recelo de las obras escritas por varios», la «conveniencia de leer en las lenguas originales y no en malas traducciones»...<sup>29</sup>

Esta repartición permitió sacar a la luz otra vez una observación que ya había señalado Marcelino Menéndez Pelayo: el gusto, incluso la obsesión que tenía el autor por las reglas clásicas, la norma y los defectos, lo correcto y lo incorrecto, la depreciación del vulgo o “inculto”. Al fin y al cabo, los animales de las fábulas de Iriarte tenían un carácter más humano que animal, «arguyen, ironizan, discrepan o se burlan, pero nunca se comportan con la crueldad habitual en tantos otros fabulistas» notó Prieta de Paula<sup>30</sup>. ¿Por qué desarrolló «un universo de ficción humanizado»? Según R. Merritt Cox<sup>31</sup> la mejor razón sería porque «el espíritu neoclásico español encuentra en ellas (...) acaso su representación más adecuada».

A pesar de la calificación relativamente positiva que unos literatos ilustrados reconocieron a tales publicaciones, Iriarte asumía su mediocridad poética y fue lo que le permitió no desviarse de su objetivo primero: «las *Fábulas*», dijo este, «acatan uno de los más irrenunciables preceptos horacianos: el que prescribe no abordar tareas que superen la capacidad de quien ha de llevarlas a cabo.» Iriarte conocía sus limitaciones como poeta lírico, y en diversos momentos las confesó. Cuando afrontó la creación de las fábulas se hizo maestro de sus reglas y sus principios. De ahí que no pusiera el pundonor en la calidad de su obra, sino en la novedad de los asuntos, que fueron realmente «de nuevo cuño, y del propósito que se aplican».<sup>32</sup> La crítica y sus fábulas le condujeron entonces al género que más le convino para poder ejercer directamente su influencia en el público: el teatro. Como la fábula, le permitía generar su cargo didáctico respetando las normas clásicas que tanto aficionaba pero, además, podía aligerar su lirismo para enfocarse en la moral social y no solo literaria. Pero antes de enfocarse en esta parte de su literatura, es imprescindible recordar en qué contexto se situaba.

<sup>29</sup> PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, en IRIARTE, Tomás de, *Fábulas literarias...*, *Ibid.*, pág.70.

<sup>30</sup> PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, en IRIARTE, Tomás de, *Fábulas literarias...*, *Ibid.*, pág.87.

<sup>31</sup> MERRITT COX, Ralph, *Tomas de Iriarte*, Nueva York, Twayne Publishers, 1972, pág.105.

<sup>32</sup> PRIETO DE PAULA, Ángel Luis, en IRIARTE, Tomás de, *Fábulas literarias...*, *Op. Cit.*, pág.88.



## 2. El entorno político y social de la España a finales del siglo XVIII.

### A. Un país en crisis.

Varios factores fomentaron la crisis que sacudió el país en sus últimas décadas. El primero y más impresionante, en plena expansión desde mitad de siglo, fue la explosión demográfica y el éxodo rural provocado por ésta. Marc Marti, en la obra de recopilación de Jean-Pierre Sánchez, reconoció que la primera paradoja del siglo fue la explosión demográfica, la cual creó modificaciones de los espacios urbanos, y desencadenó un éxodo rural. Esta explosión demográfica fue muy importante, la población española pasó de 7,5 millones de habitantes en 1700 a 9,8 millones en la década de los años 1750, y a más de 12 millones en 1808, según los censos que protagonizaron los gobiernos de aquel entonces y que fueron corregidos más recientemente. La multiplicación de los nacimientos tuvo lugar en mayoría en las zonas rurales, y el crecimiento de los centros urbanos se debió, todavía según Marti, casi exclusivamente a la llegada de migrantes rurales. En efecto los campos sufrían graves males y no se desarrollaron adecuadamente, hecho en gran parte debido a la falta de renovación de las técnicas agrícola a pesar de los esfuerzos de numerosos ilustrados como el padre Feijoo o Pablo de Olavide. Pero la propiedad de la tierra siguió siendo una cuestión muy complicada y ninguna reforma logró realmente renovar la agricultura.<sup>33</sup>

Marc Marti dividió las migraciones en dos tipos: las migraciones “regulares”, causadas por el crecimiento de las necesidades urbanas, y las migraciones “de crisis”, ligadas al empobrecimiento de los campos, cuando les faltaba comida. En Madrid, «ce fut surtout la croissance de la demande de services (domesticité) due à l’installation de fonctionnaires et de riches familles attirées par l’éclat de la vie à la *Corte* qui provoqua l’afflux de migrants.»<sup>34</sup> Aunque las obras de construcción eran otro polo de atracción importante.

Al centrarse en la ciudad de Madrid, nos apoyaremos en otro capítulo de la misma obra, redactado por Jacques Soubeyroux.<sup>35</sup> En la corte, pues, la población creció significativamente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, multiplicándose por tres entre 1723 -según el Catastro de La Ensenada- y 1850, y para alcanzar 500 000 habitantes en 1900 y un millón bajo

---

<sup>33</sup> SÁNCHEZ, Jean-Pierre *et. Al.*, *Ville et campagne en Espagne au XVIII. Cadalso – Jovellanos – Olavide*, éditions Du Temps, Paris, 1997, pág.71.

<sup>34</sup> SÁNCHEZ, Jean-Pierre *et. Al.*, *Ville et campagne...*, *Ibid.*, págs.35-37.

<sup>35</sup> SÁNCHEZ, Jean-Pierre *et. Al.*, *Ville et campagne...*, *Ibid.*, págs.102-108.

la segunda República, lo que hacía de Madrid en toda esta época una gran capital europea, después de Londres, París y Viena.

La otra cara de la moneda consta de la actividad industrial del país. Antes de la Revolución liberal – que ocurrió en la primera mitad del siglo XIX-, para conocer el estado de la estructura económica del país había que apoyarse en el Catastro de La Ensenada (1757), del que podemos sacar que en Madrid, la importancia cuantitativa de los sectores económicos situaba en primer lugar la industria y el comercio, antes que los servicios y la administración, las profesiones liberales, la Iglesia y los propietarios renteros. Estos últimos representaban un número que no se podía ignorar, representando un «manque d'esprit d'entreprise caractérise la capitale, face à une ville dynamique en plein essor comme Barcelone», dice al propósito Soubeyroux.

Estas fracturas dividían el país desde ya los primeros años del siglo XVIII, escenario de una situación muy tensa. En 1699 ocurrió en Madrid el motín de los Gatos, o motín de Oropesa, como consecuencia de la crisis de hambruna y del alza del precio de los alimentos, que hizo salir a Carlos II ante la muchedumbre para sosegar el «tumulto popular desenfrenado».<sup>36</sup> Aunque cuando hoy reflexionamos sobre los principales motines que sacudieron el país en esta época solo pensamos en el de Esquilache, en 1766, o el de Aranjuez, en 1808, Andioc recordó que hubo muchísimos conflictos silenciados, de importancia menor pero reflejando un descontento popular cada vez más pronunciado en contra de los nobles. Evocó como anécdota «aquel accidente de coche [del] que fue víctima Jovellanos en 1791: la gente de la aldea ayudó a los cocheros, pero ni uno se preocupó por la salud de los nobles viajeros».<sup>37</sup>

Ahora bien, en 1788 murió Carlos III y con él una sucesión de tres generación de reyes reformadores. Felipe V, Fernando VI y Carlos III tuvieron el mérito de poner en la situación del país una mirada nueva, y sobre todo de gobernar con hombres que eran capaces de proponer y llevar a buen término las reformas necesarias. En efecto España no se quedó apartada de la evolución general que se produjo en la economía, en la política y en la vida cultural de mundo occidental.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad... Op. Cit.*, pág.245.

<sup>37</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad... , Ibid.* pág.245.

<sup>38</sup> PÉREZ, Joseph, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 2000, págs.397-482.

Pero los últimos años del siglo fueron también los más violentos tanto en Madrid como en el resto de España. Era una época de contestación, contra el poder establecido y abusivo, y contra el hambre y la pobreza general. René Andioc señaló que:

como consecuencia de las malas cosechas de 1788 y 1789, numerosas localidades son teatro de tumultos, tanto más preocupantes cuanto que el país vecino está en plena agitación; por todas partes aparecen pasquines para protestar contra el alza del precio del pan; algunos de ellos hacen incluso una clara alusión a las consignas de la Francia revolucionaria, y si los grandes principios de la libertad e igualdad han llegado hasta las masas laboriosas pese a la obstrucción sistemática del gobierno asociado en la circunstancia con la Inquisición, es porque la lucha de clases creaba una fuerte corriente de receptividad y también sobre todo porque tenían conciencia de la ineficacia de la sola reivindicación de carácter económico.<sup>39</sup>

Así se pudieron observar revueltas revolucionarias tanto en Valencia en 1791, como en las zonas fronterizas con los Pirineos. Frente al miedo ante esta hoguera dispuesta a extenderse, a las malas cosechas, al comportamiento de los ciudadanos y al fracaso de la represión oligárquica en Francia, la respuesta de la élite -concordando con las ideas del siglo- fue la educación como solución de salvación de la paz social. Hubo que encontrar un compromiso para difundir la idea de un posible bienestar social sin derrumbar el orden establecido.

#### B. La educación como salvación.

En efecto, la educación fue uno de los asuntos preponderantes en este siglo de la Ilustración. Citando a Condorcet en la obra de recopilación analítica de testimonios, de Mayordomo Pérez y Lázaro Lorente, *Escritos pedagógicos de la Ilustración*, las consecuencias de la difusión de la enseñanza en su contexto global, en Europa, eran «ayudar al bienestar de los individuos, al conocimiento de sus derechos y deberes, al cumplimiento de estos últimos y al ejercicio de aquellos, al perfeccionamiento de “industria”, que era tanto como al de sus competencias y manufacturas.»<sup>40</sup> Vino a plantearse la renovación de la educación en España para formar todas las capas de la sociedad al trabajo y luchar contra del ocio. El prólogo de esta recopilación pone de realce la misma consecuencia que Joseph Pérez más arriba :

“Quid verum, quid utile”. (...) La profunda y repetida valoración del trabajo, o la lucha contra la ociosidad y la mendicidad, la legislación agraria, el ataque a

<sup>39</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, Op. Cit., p.247.

<sup>40</sup> MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos de la Ilustración*, vol. I, Madrid, Ministerio de educación y ciencia, Centro de publicaciones, 1988, pág.19.

los privilegios gremiales, las nuevas experiencias de colonización, etc., se sitúan en el marco de una política de aprovechamiento al máximo de los recursos; una política que busca la eliminación de obstáculos para el crecimiento económico mediante un proceso de racionalización de los sectores productivos, y que indefectiblemente requería cuidar y transformar al mismo tiempo las leyes, la educación y las mentalidades (...) También la lucha contra la ociosidad, la vagancia, y la pobreza, o el establecimiento de nuevos modelos e instituciones benéficas recogen este propósito, que une la intención moralizante y de disciplina social con una labor de instrucción encaminada a regular la integración en el trabajo de la producción.<sup>41</sup>

Estos fueron los dos motores de la educación, el miedo a la influencia extranjera y la baja cada vez más influyente de la valoración del trabajo. El argumento que sostenían ilustrados como Joaquín Traggia, Escolapio y Bibliotecario de la Real Academia de Historia, era la necesaria mejora de la educación, «tanto en organización como en métodos y contenidos»<sup>42</sup> escribía en un manuscrito dirigido al Conde de Floridablanca en 1791. «Dentro de su abundante obra manuscrita conservada en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia, aborda la temática educativa en cinco memorias redactadas entre 1791 y 1800», expresan los autores de *Los escritos pedagógicos* al presentar dicho manuscrito, titulado “Idea de una feliz revolución literaria en la nación española”:

Lo cierto es que en este texto que presentamos, (...) la situación francesa le tiene lógicamente muy preocupado. Menudean las referencias y advertencias determinadas por ello. (...) Ese «vecino ejemplo» que puede «influir con demasiada eficacia en la sociedad», es el que le preocupa y le lleva a reclamar reformas que eviten la revolución : «La buena política dicta que quando amenaza el espíritu de novedad, el Ministerio se adelante a producir una revolución concertada, esto es, a hacer la necesaria reforma de gobierno, sin dar lugar a que la intente la ciega multitud con menoscabo de la autoridad soberana.»<sup>43</sup>

La revolución francesa era entonces, para estos autores, una acción temeraria llevada a cabo por la “ciega multitud”. En cuanto a la educación del trabajador, los argumentos eran un poco distintos. Miremos hacia José Isidro Morales, teniente de ayo de los Caballeros Pajes de Carlos IV, y su “Discurso sobre la educación”.<sup>44</sup> Se lamentaba de la escasa formación que

---

<sup>41</sup> MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos..., Ibid.*, págs.19-21.

<sup>42</sup> TRAGGIA, Joaquín, *Idea de una feliz revolución literaria en la nación española (1791)*, Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Col. Traggia. Opúsculos literarios, Vol. 13.

<sup>43</sup> MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos..., Op. Cit.*, págs.475-477.

<sup>44</sup> MORALES, José Isidro, *Discurso sobre la educación*, Leído en la Real Sociedad Patriótica de Sevilla en la Junta General del 3 de septiembre de 1789, en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos..., Ibid.*, págs.73-76.

ofrecía el sistema educativo público con respecto a las ciencias y lo que llamó “conocimientos útiles”. Partió del teorema cuyo principio era que sin ocio, cada nacimiento era forzosamente una nueva fuerza de recursos. Según este teorema, España era, como vimos, un país con un potencial enorme. Pero había que valorizar el trabajo y, por eso, las clases burguesa y noble debían desempeñar un papel de modelo para el pueblo y para tal cosa no podían no ser ilustrados. Su función en la sociedad les impedía responsabilidades y, como veremos a continuación, esta tarea resultaba urgente y no se presentaba cosa fácil.

La ejemplaridad, o la creación de modelos educativos no fue una gran novedad de estos años, antes bien, las preocupaciones eran las mismas que las que ya existían siglos antes. A los primeros a los que había que “ilustrar” era a los hombres de Iglesia, ya que debían actuar como modelos y eran muchas veces, sobre todo en el campo, la única fuente de erudición. De ellos dependían los rudimentos de la educación básica. «La influencia social que los 16 389 curas, o los 23 692 beneficiados podían ejercer en una España que, siempre según el censo de Floridablanca, contaba en 1787 con 10 409 879 habitantes, les hacía estimados y útiles para el programa ilustrado” (...); “maestros de los pueblos” les había llamado Grisellini».<sup>45</sup> La “consigna” del gobierno estaba muy clara: todos los que eran susceptibles de detener el poder educativo más ínfimo, tanto clérigos como nobles y “acomodados” debían ser ejemplares, y la divulgación de los buenos valores tenía también que pasar por la joven prensa.

Se dio cuenta Antonio Vila y Camps, Obispo de Menorca y de Albarracín, que, para renovar el espíritu nobiliario y burgués, había que poner en tela de juicio la herencia de títulos. O mejor dicho, había que volver a valorizar las virtudes que hacían de uno un “verdadero” noble. Las virtudes sobre las cuales se apoyó en su “Instrucción político-moral de un maestro a su discípulo (...). Dedicado a los mui Nobles e Ilustres Señores Condes de Vila-Paterna”<sup>46</sup> fueron primero las virtudes religiosas, las que cuidan del alma; luego, las buenas maneras, las que cuidan del cuerpo; y, finalmente, las buenas maneras, las que cuidan la vida en sociedad. Los nobles y los caballeros debían, pues, actuar «como unos espejos en que se [podían] mirar los demás del pueblo para arreglar su conducta», dijo, y más adelante que «pensar que todo lo que recibe por su nacimiento no es nada, si con sus obras no se da el valor que se requiere». Este lema, que buscó un retorno de los valores poniendo la virtud cristiana antes de la nobleza

---

<sup>45</sup> MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos...*, *Op.Cit.*, págs.22-39.

<sup>46</sup> VILA Y CAMPS, Antonio, *El noble bien educado, Instrucción político-moral de un maestro a su discípulo (...). Dedicado a los mui Nobles e Ilustres Señores Condes de Vila-Paterna*, Madrid, Oficina de Don Miguel Escribano, 1776.

de sangre , fue de origen burgués y emitía una crítica hacia la hidalguía ociosa, a fin de que «se dejara absorber por la plebe laboriosa» y, al mismo tiempo, afirmaba el deseo de promocionar «ciertos elementos de las clases productivas».<sup>47</sup> ¿Qué son los fundamentos de la *Instrucción* de Vila y Camps? La educación, como clave de un Estado feliz y rico, la ejemplaridad de los jóvenes de las capas sociales altas y la templanza como principio fundamental de un caballero. En la segunda parte de su obra, al tratar de las materias que debía estudiar su aprendiz ficticio, dividió las que «son del todo necesarias, como la Religión, las obligaciones del estado de cada uno» y las otras, que “son útiles, estos es, aquellas cosas que nos hacen adquirir la estimación de las personas más virtuosas, doctas, y prudentes.» Aunque las dos eran para él necesariamente enseñadas, así mostraba un elemento pedagógico interesante, dejando un camino menos laborioso, consciente de que el estudio asustaba a la juventud. Los valores que puso de realce eran muy tradicionales. En la tercera parte de su *Instrucción*, el autor enumeró y detalló una larga lista de “diversiones” propias a los caballeros, música, pintura, caza... incluso el juego, sin embargo bien delimitado :

15. El juego moderado puede ser de mucha recreación, y te divertirá mucho si escoges el que sea más conforme a tu genio, e inclinación. El de los naipes puede ser fatal si no se juega con arreglo, y en lugar de recrearte, podría entristecerte; y no pocas veces se han visto familias opulentas, de la noche a la mañana en estado de mendigar. Esto no te sucederá, si juegas por jugar; quiero decir, si no juegas sino poca cosa, y solo para divertir tu espíritu quando tus ocupaciones tal vez te la hayan fatigado. Quiero también advertirte, que lo poco que juegues sea con gente que conozcas, para que no seas el motivo de su burla, después de haberlo sido de sus embustes y fraudes.<sup>48</sup>

Frente a este modelo de educación muy elitista, otros autores escribieron a favor de una educación tanto dirigida hacia los nobles y adinerados como a una clase más popular , aunque de manera distinta, para que toda una generación, y las generaciones siguientes, fueran ejemplares para la generación posterior. Así, encontramos en una obra titulada *Gabinete de Lectura Española*, o *Colección de muchos papeles curiosos de Escritores antiguos y modernos de la Nación*<sup>49</sup> un discurso anónimo titulado “Discurso a los padres de familia sobre la educación de los hijos” que se dedica en su primera parte a la “educación instruida de la multitud”, que aspira a formar el “ciudadano útil”, y, en su segunda, a la educación de nobles. Reparemos que a pesar del afán de educar a todos, todos no se educan de la misma manera. Sin

---

<sup>47</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad... Op. Cit.*, pág.112.

<sup>48</sup> VILA Y CAMPS, Antonio, *El noble bien educado... Op. Cit.*, Cap.III.

<sup>49</sup> ANÓNIMO, *Gabinete de Lectura Española*, o *Colección de muchos papeles curiosos de Escritores antiguos y modernos de la Nación*. Núm. 1, Madrid, la viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1787.

embargo, numerosos puntos se encuentran en las dos partes. Los autores de los *Escritos pedagógicos* lo reconocen, diciendo que:

el contenido de la primera parte, la «educación instruida de la multitud», que tiene por objeto la consecución del «ciudadano útil», presenta una serie de consejos y recomendaciones de carácter educativo de dos tipos. El primero comprende la «formación sana y ágil del cuerpo; la de la buena propensión de la voluntad; y la aptitud a buscarse el alimento honestamente en el estado social». El segundo, «los de instrucción y estudio reglado». Esa formación sana y ágil del cuerpo contiene una serie de consejos dirigidos a la adecuada crianza de los niños, que trasluce con claridad la preocupación señalada en su momento por la infancia. (...) La segunda y última parte del Discurso, contiene un plan bastante completo para la educación de nobles. Todas las máximas contenidas en la primera parte de la obra son de aplicación también aquí, y el autor lo que hace es profundizar en la exposición de lo que llama la «materia de tirocinio positivo». De que se reduce a «cuatro voces: idiomas, artes, ciencias, y varia erudición.» La educación se extiende de los 7 a los 25 años y abarca todo el conocimiento general pedido a las clases altas de la sociedad.<sup>50</sup>

Un nuevo fenómeno o mentalidad se observa en este discurso. Hasta entonces se podía pensar la idea de que las personas fueran buenas o malas según el juicio divino mientras que, a partir del siglo “ilustrado”, se admitió la repercusión y por tanto la culpa que tuviera el comportamiento del pariente o del adulto en general en el comportamiento del niño. Esta reflexión cuestionó directamente las medidas que se podían tomar para “educar” también a los padres: «Delante de los niños murmuramos, y este vicio de la detracción se les pega. Delante de los niños permitimos que el amor se haga sus juegos, y ellos aprenden. Satirizamos a los ausente, y nos burlamos de los presentes, sin contar con la atención que se ponen los niños.»<sup>51</sup> Esta crítica de la familia o de las tertulias y charlas irrespetuosas se basaba en experiencias populares pero no únicamente, ya que son ámbitos todavía bastante cerrados. La representación de tal ámbito es el teatro, y sobre todo sus comedias. «Lo malo de nuestra comedia consiste en proteger otros vicios diferentes y de consecuencia. ¡Qué escuela para un joven tan instructiva las comedias *de Guapo*, en que se hace burla de la Justicia, se rompen la cárceles, y procesos, se insulta y desprecia a Género humano a balazos!»<sup>52</sup> dijo al respecto el mismo autor anónimo.

La cuestión de la educación entonces juzgada como necesaria, bien para la élite, bien para las capas populares, planteó otro debate entre los ilustrados, el del reformismo pedagógico.

---

<sup>50</sup> MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos...*, *Op. Cit.*, págs. 325-327.

<sup>51</sup> ANÓNIMO, *Gabinete de Lectura...*, *Op. Cit.*, pág.34.

<sup>52</sup> ANÓNIMO, *Gabinete de Lectura...*, *Ibid.*, pág.36.

Como subrayó René Andioc, estábamos frente a otro cambio de mentalidades, una nueva reflexión psicosocial, que hizo menester la regeneración de la metodología de educación y aceptar las “inclinaciones” de los jóvenes para guiarles mejor. Se empezaba a pensar que «reprimir las inclinaciones naturales de una soltera no la predispon[ía] a aceptar ulteriormente los preceptos de la “razón”, es decir, a moderar dichas inclinaciones para armonizarlas con las reglas de la vida en sociedad, y especialmente, de la vida conyugal»<sup>53</sup>, aunque volveremos más adelante al tema de la mujer. Para apoyar las ideas que encontramos a continuación, cabe recordar las Reales Cédulas de 1781 a 1790, «resoluciones en torno a la obligación de padres y magistrados políticos de dar “educación conveniente” y oficio o “destino útil” a niños o jóvenes, para acabar con la mendiguez, la ociosidad o la vagancia (...); o la demanda a corregidores y alcaldes mayores de que emitan noticias sobre la situación escolar de villas y aldeas (...)»<sup>54</sup>, cédulas que prueban el deseo verdadero y apoyado por la jerarquía gubernamental de renovar el sistema educativo.

José Ibáñez de la Rentería fue, según Antonio Elorza -citado en la obra de Mayordomo Pérez y Lázaro Lorente- un «destacado exponente de la conciencia burguesa, de la mentalidad liberal y democrática que se da también en España durante los últimos años del XVIII.»<sup>55</sup> Expresó en su discurso “Sobre la educación de la juventud en punto a estudio”<sup>56</sup> que la educación era “incontestablemente” el fundamento de la llamada felicidad pública; y al mismo tiempo su deseo de mejorar a la vez el estado y los resultados de la enseñanza. Su afán renovador, aunque tímido todavía, no le impedía defender una teoría bastante debatida, sobre el uso del castigo : «el abuso del castigo hace a los jóvenes mentirosos, falsos, viles; y los acostumbra a no gobernarse por motivos justos: ahoga en ellos los principios de honor y de vergüenza, que deben ser el principal móvil de sus acciones en la vida del mundo».<sup>57</sup> Puso también de realce el comportamiento de los padres ociosos que, siéndolo, debilitan la sociedad entera. La crítica iba centrándose en el papel que desempeña cada uno de los padres en el seno de su familia:

Solo la consideración de que pueden ser padres de familia, era bastante para poner un exquisito cuidado en su educación. ¿Cómo ha de dirigir la de sus

---

<sup>53</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad... Op. Cit.*, pág.471.

<sup>54</sup> MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos..., Op. Cit.* págs.39-46.

<sup>55</sup> ELORZA, Antonio, en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos..., Ibid.*, págs.349-355.

<sup>56</sup> IBÁÑEZ DE LA RENTERÍA, José, *Sobre la educación de la juventud en punto a estudio*, Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar,1790.

<sup>57</sup> IBÁÑEZ DE LA RENTERÍA, José, *Sobre la educación..., Ibid.*, pág.45.



hijos el que ha hecho profesión de ser ignorante? Estará muy expuesto a errar en la dirección de los estudios de sus hijos y en la elección de sus maestros. Un padre sabio va inspirando a su hijo aun desde la niñez el deseo de saber, y siempre está en estado de juzgar de su disposición y aprovechamiento. Pero no solamente son padre de familia los primogénitos: son padres del pueblo donde van a residir, y del qual serán una carga inútil, y acaso la peste y el azote si son ignorantes.<sup>58</sup>

La crítica es aquí muy fuerte y directamente dirigida a los padres. Estábamos pues en presencia de una élite deseosa de sacar la juventud del torpor en la que estaba, y esta generación estaba aparentemente lista para poner su propia educación en tela de juicio. Este tipo de crítica abierta y expresada en forma de discurso la encontramos en otros autores de los mismo años, como por ejemplo en Juan Mariano Picornell y Gomila que, sin embargo, lo hizo de manera más didáctica. En su “Discurso teórico-práctico sobre la educación de la infancia”<sup>59</sup>, Picornell y Gomila, Maestro y político, presentó «teóricamente esa confianza en la necesidad de una temprana educación de los niños y en la posibilidad de la misma.»<sup>60</sup> Practicó su estudio de manera muy interesante sobre dos individuos, él mismo y su hijo. Hizo sobre sus elecciones educativas «un breve tratado que agrupa ideas y orientaciones para el cumplimiento de las obligaciones educativas de la familia». Recuerda la necesidad de la educación progresiva, agradable, benevolente. Fue en este discurso donde se representó mejor la evolución que hemos seguido hasta entonces. El autor pone de nuevo «la consideración de la religión y la moral como principales objetos de la educación infantil, enseñadas “sin perder tiempo”, unidas por “el más íntimo enlace”, (...) y, por otra parte, la defensa de la instrucción como fuente de inspiración del amor a la Patria y de las virtudes políticas que de él se dependen»<sup>61</sup>, lo que concordaba con las impulsiones un poco precipitadas a las que se confrontaron estos autores.

A finales del prólogo, revela claramente que la educación era hasta entonces un tema olvidado por el gobierno y que no solo era el momento de renovarlo, sino de hacerlo existir del todo, ya que casi estaba ausente de las preocupaciones del Estado: «Felizmente la Nación va pensando bien en un asunto en que hasta ahora se había notado un total descuido, y se ven cada día repetidas pruebas de que se va ya abandonando las antiguas preocupaciones. Los buenos

---

<sup>58</sup> IBÁÑEZ DE LA RENTERÍA, José, *Sobre la educación...*, *Ibid.*, pág.73.

<sup>59</sup> PICORNELL Y GOMILA, Juan Mariano, *Discurso teórico-práctico sobre la educación de la infancia*, Salamanca, Por Andrés García Rico, 1786.

<sup>60</sup> MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos...*, *Op.Cit.*, págs.363-365.

<sup>61</sup> MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos...*, *Ibid.*, pág. 365.

efectos de la educación de algunos niños de estos días, son suficientes para comprobar esta verdad.»<sup>62</sup>

En su Discurso, hace una serie de críticas, de las cuales unas cuantas son muy destacables y en su mayoría todavía llevan un toque contemporáneo, por ejemplo la crítica de la moda («el detestable abuso de las Cotillas») que era según él era nociva para los niños, o la de las torres de marfil para proteger a los niños («todos sus cuidados para preservarlos de las intemperies, y de las incomodidades»), la mala alimentación, el miedo que usaban los padres o las amas para atemorizar a los niños, «amenazándoles con el coco, el draque, etc. Haciéndoles creer que, si no callan o se duermen, vendrán estos fantasmas a tragárselos, valiéndose de sombras, de ruidos y de figuras horribles para persuadirselo» conducían a impresiones, consejos y razones que todavía son muy de actualidad.

Se puede destacar que buena parte de la mala educación no venía de la falta de amor que uno podía experimentar ante sus hijos, sino de la incapacidad de poner límites a sus caprichos:

Todo el vicio de la educación tiene su origen en un amor mal entendido, que lleva a los Padres a condescender con los antojos de los niños. Estas condescendencias, son el medio más oportuno para hacerlos insoportables y antojadizos, porque acostumbrándolos así a obtener todo lo que desean, sus deseos crecerán sin medida, hasta que hallándose imposibilitados para contentarlos en todo lo que piden, se vean en la precisión de negárselo todo. Esta resistencia no acostumbrada, les causara mayores disgustos, que la privación misma de lo que deseaba obtener. Si no se procura moderar esta inclinación, se verá que en poco tiempo se les antojará todo lo que vean, y entonces el mal casi no admite remedio.<sup>63</sup>

La templanza es algo que también tenía importancia en su discurso, «Un Padre virtuoso e ilustrado, procurará persuadir a sus hijos, que los criados son hombres como ellos, y que se les debe tratar con humanidad; (...) y que la mentira es la cosa más abominable e indigna de un hombre bien criado.»<sup>64</sup> Ponía de relieve la importancia de la ejemplaridad de los padres, ya que la actitud de los hijos era considerada como un espejo de la suya. Al final, en el último párrafo del discurso, el autor revela un papel que sus contemporáneos muy pocas veces subrayaron:

---

<sup>62</sup> PICOMELL Y GOMILA, Juan Mariano, en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos...*, *Ibid.*, pág. 368.

<sup>63</sup> PICOMELL Y GOMILA, Juan Mariano, en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos...*, *Ibid.*, pág. 390.

<sup>64</sup> PICOMELL Y GOMILA, Juan Mariano, en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos...*, *Ibid.*, pág. 392.

«Como las Madres son las que con más frecuencia están alrededor de sus hijos; son también las que sin trabajo pueden corregir estos errores, cuidando de que no hagan gestos ni movimientos extravagantes, impidiéndoles las acciones rústicas y groseras, acostumbrándolos a que lleven el cuerpo y la cabeza con magestad, y a que no manifiesten en si modo de andar presunción ni afectación alguna.»<sup>65</sup> Estaba pues reforzando la idea según la cual las madres desempeñaban un papel de crucial importancia en la familia y, por tanto, en la sociedad, ya que las generaciones futuras dependían de la educación que hubieran recibido.

Como vimos, la cuestión de la educación del individuo se planteó con cada vez más insistencia a lo largo de las últimas décadas del siglo, a fin de controlar el futuro del país y preservar el orden establecido. Paralelamente, el ocio iba desarrollándose en las calles, lo que dejaba una gran fuerza de trabajo inexplorada en vísperas de la Revolución liberal. Es más, las clases adineradas de las grandes ciudades no se mostraban ejemplares, sino que buscaban ser renteras. Fue entonces cuando llegaron las críticas por todas partes, ilustrados de cualquier sector reflexionaron y actuaron para volver a ordenar la sociedad. Rápidamente, el ocio se volvió el peor de los vicios. La clase popular debía ser trabajadora y la clase dirigente le debía enseñar a serlo. Sin embargo, se pensó que era más didáctico y había más medios posibles para mostrar el ejemplo que para enseñarlo. Así, una serie de reformas fueron propuestas y adoptadas a fin de poner de realce la ejemplaridad de los nobles para “educar” a los burgueses, y la estos para la clase inferior, hasta la ejemplaridad de toda la sociedad ante los ojos de la futura generación.

En un tercer momento, reflexionaron no solo en la ejemplaridad sino en cómo alcanzarla. Un cuestionamiento pedagógico, psicológico y social apareció entonces. El resultado de tal empresa dio muestras de una cuestión que no se había planteado hasta entonces: la educación de las mujeres. Nunca los estudios se habían enfocado en el hecho de que la sociedad podía girar en torno a las madres, las amas y las doncellas, mientras que los cambios de la sociedad no se habían parado en la frontera del sexo.

---

<sup>65</sup> MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos...*, *Ibid.*, pág. 399.

3. La cuestión de la mujer.

A. El mundo que gira alrededor de las mujeres.

En la segunda mitad de siglo se empezó a pensar que las mujeres carecían de decoro. René Andioc puso de realce que el «*Memorial Literario* publicaba los discursos de Jovellanos y Cabarrús sobre la admisión de las mujeres en la Sociedad Económica Matritense: en ambos se lamenta la relajación de las costumbres»<sup>66</sup> (los textos son de Abril y de Mayo de 1786, respectivamente). Prosiguió Andioc más tarde que «el Corresponsal del Censor denuncia[ba] también en 1788 la evolución de las relaciones entre ambos sexos, en cuyo término ya [eran] las mujeres las que, lejos de ceñirse a la faenas domésticas, a la educación de los hijos y al servicio del marido, “saltaron la valla y [gobernaron] a todos los hombres”, por lo que se evocaba con nostalgia la lejana edad en que “creían los hombres que los Altares y el Notario aseguraban al marido el dominio sobre sus mujeres”.»<sup>67</sup> Incluso viajeros extranjeros notaron en sus diarios que las mujeres españolas gozaban de mayor libertad que sus maridos, y aun que los dominaban. Vamos a ver en qué medida y hasta qué punto la sociedad urbana dependía de las mujeres.

De la obra de la que hemos hablado ya de Carmen Martín Gaité, su trabajo sobre los *Usos amorosos*, sacaremos varios puntos interesantes que nos van a permitir respaldar nuestro desarrollo de la condición femenina en estos años y su influencia en varios temas.

El primer tema que desarrollaremos será el de la evolución de la economía hacia la moda y el liberalismo. La mujer nunca estuvo ausente en absoluto en la economía del país. Según los escritos tradicionales, la educación cristiana, y también los manuales de buena educación como *La perfecta casada*, de Fray Luis de León<sup>68</sup>, la mujer tenía un papel financiero muy importante en la familia. Era ella quien mandaba en su hacienda -mayordomo, criados, cocineros, limpiadoras...- y debía gastar con cuidado a la hora de comprar prendas y joyas. Sin embargo las mujeres de las clases altas se alejaban cada vez más de estos dos caminos. Un testimonio recopilado por Martín Gaité revela que «se resienten [las mujeres] como ofendidas, suponiendo que se quiere reducirlas a ocupaciones indignas de su estado y clase... ¡Cuántas, entre tantas que apuran la industria para arruinar su hacienda, saben dar fin a su mayorazgo, desatendiendo los afanes que costó establecerlo! Son tantas cuantas miran con tedio no solo la observancia

---

<sup>66</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, *Op. Cit.*, pág.424.

<sup>67</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, *Ibid.*, pág.424.

<sup>68</sup> LUIS DE LEÓN, Agustín, *La perfecta casada* (1585), Buenos Aires ; México : Espasa-Calpe Argentina, 1950.

pero hasta el nombre de la economía.»<sup>69</sup> Es un perfecto reflejo de la política del gobierno ilustrado, que machacaba sin cesar la palabra “economía”, hasta el punto crítico en que las mujeres ya pudieron oírla. Sin embargo, Martín Gaité notó que escondían la necesidad del gasto familiar detrás de su deseo aparente de economía. Las reformas ilustradas se «basaban en el supuesto de fomentar la industria y el comercio nacionales para sanear la economía del país» contando con la inversión particular.<sup>70</sup>

Lo que pudo observar fue que justamente la inversión de las mujeres estaba en pleno incremento. El siglo XVIII se convirtió en teatro del gasto lujoso en dos tipos de consumos : el adorno y la diversión. El primero agrupaba las prendas, adornaciones de casa y el consumo de productos exóticos carísimos, acrecentando el consumo ya muy elevado de las familias más ricas. Pero el verdadero cambio del siglo fue el gasto en las diversiones públicas. No atañía únicamente a las mujeres de la clase alta, sino a todas las capas urbanas de la sociedad. Los celos y la envidia de las apariencias fomentaban los deseos de ser vista bien acompañada en los lugares festivos, a lo que añade Martín Gaité que si los maridos «no querían verse tachados de “antiguos”, “inciviles” o “miserables” -dicterios muy frecuentes en la época- terminaran pasando por las exigencias de diversión y despilfarro de sus mujeres, de peor o mejor grado».<sup>71</sup>

Tales gastos eran ligados con otro fenómeno en boga, que se había implantado en toda la sociedad española, el rechazo de su clase social de origen, fingiendo con el adorno y las costumbres pertenecer a la clase superior. Este ennoblecimiento de apariencia se traducía por la ostentación de ciertas modas. A fin de cuentas, la nobleza no estaba ya representada por una partícula nobiliaria ni por las virtudes que podía ensalzar, sino por una conducta, unas prendas y unas adornaciones derivadas de la moda, lo que una podía fingir desde el momento en que tenía bastante dinero para gastarlo en tales apariencias.

El segundo punto que vamos desarrollando es el que se declina de tal tendencia, la afirmación del fingimiento de la imagen social. El deseo de seguir la moda y de no interesarse sino en ella se extendió muy rápidamente, y pronto se notó que las mujeres incluso tenían cierto orgullo en asumir la inconsistencia de sus discusiones que centraban en las modas y en la maledicencia de las otras mujeres. Carmen Martín Gaité calificó este fenómeno de “petimetrismo femenino”, que, recordémoslo, tenía con meta de «llamar la atención», gracias a la inconstancia, los cambios de humor, el lujo extravagante. «Petimetra era, pues, sinónimo de

---

<sup>69</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Op. Cit.*, pág.33.

<sup>70</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Ibid.*, pág.34.

<sup>71</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Ibid.*, pág.55.

gastadora, de elegante y, sobre todo, de mujer que tenía por objetivo principal en la vida el de conseguir un caballero dispuesto a incensarla y al cual ofrendar todas aquellas horas gastadas delante del tocador, es decir, llegar a tener cortejo». <sup>72</sup> Y el cortejo, vivido por los hombres - también petimetres- como competencia y seducción, era considerado por las mujeres como objeto de exhibición: si no era coqueto salir sin prendas de moda, era peor hacerlo sin cortejo.

El fenómeno del majismo, del que ya hemos hablado, pone igualmente de realce la inversión de los papeles tradicionales. El juego de seducción se desplazó de un género a otro, y una explicación posible a la actitud plebeya de las señoritas fue la intención de parecer a las mujeres de las que gustaban los hombres. Ponerse maja, dice Martín Gaité, se podía lograr «aplebeyando sus vestidos, sus modales y su propio lenguaje, en vista de que eso era lo que gustaba a los hombres» y la democratización de estos usos se trasladó hacia la educación misma que debía tener una hija de buena familia, primero para que ella ocupara un lugar importante en la sociedad, y también para fuera la propaganda, o el escaparate de la situación social de su familia. Una joven, hija de nobles, contó sus memorias a través de *Cartas* en un periódico de la época, y trata así de su educación:

Llegó el tiempo de darme maestros, y los tuve, en efecto. El uno debía enseñarme a llevar el cuerpo con gracia y con cadencia en el baile; otro estaba destinado a instruirme en los primeros rudimentos. Tuve también maestro de música y de lengua francesa, y [otro maestro] a cuyo cuidado se me puso logré una maestra del temor de Dios y de las costumbres: pero todos estos maestros fueron inútiles y mi educación, lejos de mejorarse con tanto aparato, no tuvo otra regla que mi capricho, ni más dirección que mi pereza, mi obstinación y mis antojos. (...) [M]is padres me señalaron maestros no con el fin, como debían, de darme unos bienes más sólidos, más dignos y más durables que las riquezas, la calidad y la hermosura, sino para seguir la moda y hacer vanidad de su opulencia... <sup>73</sup>

Como decíamos, la afición a la moda fomentaba en rechazo creciente de las costumbres tradicionales. Lo que podíamos calificar de moda pasajera resultó ser realmente un cambio de mentalidades, tanto entre las solteras como las casadas.

El llamado “recato”, preconizado hasta entonces para las mujeres hasta su casamiento consistía en justamente recatar, o sea “encubrir u ocultar algo que no se quiere que se vea o se sepa” según el *Diccionario de la Real Academia Española*, todo de ellas que hubiera podido desmitificarlas. Eran una mercancía que pasaban de un dueño (el padre) a otro dueño (el marido)

---

<sup>72</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Ibid.*, págs.87-88.

<sup>73</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Ibid.*, págs.251-252.

por un intercambio económico. Era de notar que a los hombres españoles de la aristocracia y de la “burguesía” les gustaba e idealizaban esta ocultación, y también que así la vecindad no podía jaquear, elemento importante dada la importancia de la apariencia. La actitud buscada entonces entre las solteras era la que encontramos en toda la literatura del Siglo de Oro, la de mujeres reservadas, tímidas, encubiertas y que escondían todos sus pensamientos.

Sin embargo, con el siglo de cambios del que estamos tratando, la nueva manera de actuar de las mujeres casadas y solteras -mirar a los hombres a los ojos, franqueza, falta de encogimiento... lo que rápidamente se empezó a llamar despejo- pasó a ser la única actitud conveniente y reconocida, siendo las más tradicionales completamente rechazadas, como subrayó Carmen Martín Gaité en sus *Usos amorosos*:

La honestidad, por ejemplo, clamaba por sus fueros, negándose a ser confundida con la esquividad y la incivilidad. E incluso un concepto como el de la discreción, generalmente vinculado al recato y gravedad de maneras de la mujer, tendía ya a asociarse con la desenvoltura.<sup>74</sup>

Una inversión en la mentalidad de las ciudadanas que dio la vuelta completa a la conducta tradicional y que confirmaron varios testimonios, como por ejemplo el de Torres Villaroel, pensador, autor y profesor contemporáneo que comparó con nostalgia las maneras del siglo con las del siglo anterior:

En tu siglo, a una señora doncella (...) en cualquier visita, se le dudaba la voz, hoy se sientan a presidir un estrado y hablan a cántaros; antes, aun para responder a una cortesana atención, el rubor las enmudecía, las sellaba el encogimiento; conversación de boda un de novios se prohibió a sus labios, se guardó siempre de sus orejas..., al presente hablan de las bodas con tal desuello como si fueran jubiladas en el matrimonio.<sup>75</sup>

La élite, tanto tradicional como reformista, reclamó del gobierno una respuesta a lo que consideraban como depravación de la sociedad, vinculada a la seguridad que ofrecía el matrimonio religioso. Se planteó por primera vez en España la cuestión del divorcio.

Los que estaban a favor de tal medida denunciaban la corrupción de las mujeres, su gasto excesivo, la sorpresa que experimentaba el marido al verla con carácter distinto al requerido después de la boda, su infidelidad... y su idea fue entonces usar del divorcio como medio de presión para atemorizar a las mujeres y debilitar su estatuto social para hacer que su

---

<sup>74</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos, Ibid.*, págs.113-120.

<sup>75</sup> VILLAROEL, Torres, en MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos..., Ibid.*, pág. 125.

mentalidad volviera controlada bajo la dominación del hombre. Pero «ni al gobierno ni a la mayoría de los escritores ilustrados españoles les gustaban en absoluto estos extremismos, exacerbados al expirar el siglo»<sup>76</sup> afirma Martín Gaité. No había que infravalorar la presencia religiosa, que nunca fuera rechazada al extremo como en Francia y tampoco había que olvidar que la unión matrimonial era uno de sus dogmas sagrados. Lo que hasta entonces buscaban los padres en los matrimonios de sus hijos era el beneficio económico y el ennoblecimiento del nombre. Sin embargo la Iglesia era todavía muy potente, y la ilustración dependía del gobierno, y entonces directamente de su poder. Era necesario pues sosegar los espíritus fuertes y encontrar una solución efímera para poner de acuerdo las nuevas mentalidades con la situación de los conyugues al seno del matrimonio:

Nadie se había preguntado a su tiempo por las dificultades en que generaciones y generaciones de mujeres casadas se habían tenido forzosamente que ver para poner de acuerdo la idea del amor exaltado, que les prometían libros y comedias, con aquel otro bienestar apagado, basado en la obediencia, en la posesión segura e inerte, en la reclusión. Nadie se había preguntado por sus conflictos ni por su soledad, y ahora que los ríos desbordaban sus habituales cauces, apelar a exaltaciones de la esencia del matrimonio resultaba algo a todas luces falso, amañado y pueril. (...) Si el matrimonio daba fin a aquellos “desatinos amorosos” quiere decir que podía dar comienzo a otro tipo de compañía, más difícil de lograr. Y se trataba de enfrentarse con las dificultades de esa empresa arriesgada y confusa del matrimonio, cuyos escollos siempre se había preferido ignorar. (...) En eso residía el quid de la cuestión: en la dificultad, sobre la que pocas veces se había reflexionado, de “hacer importante el comercio del matrimonio después del hábito de muchos años”. Es decir, se trataba de luchar contra su rutina, no de negarla.<sup>77</sup>

#### B. La educación de las mujeres.

Para encontrar una solución duradera que estuviera de acuerdo con los pensamientos ilustrados y que asegurara el mantenimiento de la sociedad monárquica había que reformar y lograr cambiar de nuevo las mentalidades. El Gobierno se preguntó cómo conseguirlo, y Jovellanos puso, al fin del siglo, sus conclusiones al respecto en su “Informe sobre el libre ejercicio de las artes”.<sup>78</sup> Según este “Informe”, el sistema varonil debilitó a la mujer para hacerla esclava de los deseos del hombre. Terminó en consecuencia encerrada y ociosa, y el sistema

---

<sup>76</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Ibid.*, pág.152.

<sup>77</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Ibid.*, págs.165-166.

<sup>78</sup> JOVELLANOS, Don Gaspar de, *Obras*, T.II, por NOCEDAL, Cándido, Madrid, Rivadeneyra, 1859, págs. 33-45, “Informe sobre el libre ejercicio de las artes”.



educativo, lejos de integrarla en la sociedad en movimiento permanente, la empujaba cada vez más en esta debilidad. Carmen Martín Gaité sostuvo el mismo punto de vista, tanto por boca de Josefa Amar y Borbón, de la que volveremos a hablar, como por la suya. «Tan lejos está [nuestra educación] de fomentar una fortaleza varonil en las mujeres», dijo Amar y Borbón, «que se les permite contraer desde niñas el vicio de asustarse por cualquier cosa, aun sin discernir entre los verdaderos peligros o imaginarios. Lloran por costumbre; y todo esto ocasiona una delicadeza y pusilanimidad que llega a hacerlas inútiles para todo»<sup>79</sup>. Concluyó la recopiladora de este discurso que «mujeres de este tipo no podían ser ni buenas madres ni buenas ciudadanas en un gobierno ilustrado.» Las reformas se centraron entonces en el sistema educativo femenino. Era, según los autores de la época, la mayor culpa del desprestigio de las virtudes y del mérito a favor del dinero fácil y del ocio, pensamiento que caracterizaba las ambiciones de la mayor parte de los jóvenes, y del que se lamentaban los educadores, como Quijano en 1785 en sus *Vicios de las tertulias*.

El objetivo fue entonces el de reanudar con la imagen que antes procuraba placer y devoción a las mujeres, controlar la economía de su hacienda, ser virtuosa y buena madre... y gracias a este último propósito, como dijo muy justamente Martín Gaité, «las mujeres casadas venían a colaborar con los hombres en la formación de nuevas mujeres obedientes y sumisas, reanudando un quehacer circular, una especie de cuento de la buena pipa, donde los modelos de conducta a transmitir se reproducían idénticos de una generación a otra (...)»<sup>80</sup>. Las madres debían cíclicamente enseñar a sus hijas a ser buenas mujeres y buenas madres, cadena que aparentemente se había roto, dadas la lujuria y el pecado tan criticados. En 1781, el autor neoclásico J. Esteban Colomer decía, hablando de las madres y a propósito de lo que pasaba en las calles de Madrid que:

(...) son más profanas que la misma profanidad, andariegas y amigas de verlo todo y ser vistas sin recatarse de las hijas. Pues ¿qué quieren que estas hagan?... si la madre es amiga de visitas, paseos y otros desvaneos. ¿Cómo ha de apetecer la hija el recogimiento? Si la madre es desahogada y desenvuelta, ¿qué hay que esperar de la hija? Si la madre gasta las horas al espejo para salir de casa a barrer las calles y plazas, ¿qué harían las hijas en ese tiempo? Andar como andan sus madres.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Op. Cit.*, pág.256.

<sup>80</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Ibid.*, pág.29.

<sup>81</sup> COLOMER, Juan Esteban, *La mujer desengañada por la veleidad del hombre*, Madrid, 1781. pág.98.

Lo urgente de la situación, a finales del siglo, era entonces educar a las mujeres en general, focalizándose en el papel de la mujer de casa, o de la madre. Este tema, como es de imaginar, fue tema de grandes debates, como lo demuestra el “Discurso” de Manuel de Aguirre y Landázuri, también llamado “Militar ingenuo”. Este fue un «destacado representante de la corriente democrática y liberal que (...) recorri[ó] la última parte del siglo ilustrado. (...) Las obras del Militar ingenuo presentan una denuncia clara de la injusticia y la desigualdad social y económica. (...) Hay, pues, en Aguirre, todo un deseo de organización racional de la sociedad; de defensa de la razón crítica y de los derechos sociales». <sup>82</sup> En su “Discurso” publicado en el *Correo de Madrid* pone de realce el «contraste entre un siglo que se presenta como ambicioso y el triste espectáculo de una sociedad que por acción u omisión mantiene, por ejemplo, “sujeta e ignorante” a la muchedumbre». <sup>83</sup>

Los principales argumentos que expresó en su retórica subrayaron lo que acabamos de mencionar, a saber, la importancia de educar primero a las madres siendo consciente que de sus vientres iba a salir la nueva generación. Utilizó el estilo directo, y puntuó su discurso de cuestiones e interjecciones dirigidas al oyente:

Siglo injusto, ¿tú eres el ilustrado y racional?, ¿has pensado acaso en instruir a los pueblos de que si quieren tener hombres eduquen primero a las mujeres (que han de ser sus madres) libres de los temores, fabulas y preocupaciones, con que pervierten irremediamente las primeras ideas de sus hijos durante el tiempo en que deben alimentarlos y cuidar de su aseo? ¿Has dictado a los magistrados de las naciones el que entre las habilidades del bordar y aguja cuiden de que aprendan las madres el arte de criar robustos y sin vicios a sus hijos, huyendo los usados métodos que solamente acarrear debilidad en los sentidos o cuerpo, y un número crecido de defectos (...)? (...) ¿Has cuidado siquiera de que se ayude a la naturaleza para formar la razón de los jóvenes y de que no la opriman tantos documentos intempestivos, que a más de dejarla ignorante, la inutilizan para lo sucesivo?<sup>84</sup>

Al acabar su discurso, Aguirre acusó a las generaciones su pérdida de virtud y señaló la responsabilidad que tenía la política en ello por no haber educado a las madres. Pero ¿Qué educación había que darles? Las diferentes teorías de educación que hemos visto hasta entonces

---

<sup>82</sup> MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos..., Op .Cit.*, pág.51

<sup>83</sup> MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos..., Ibid.*, pág.51.

<sup>84</sup> AGUIRRE Y LANDÁZURI, Manuel de, en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos..., Ibid.*, pág.56

se centraban en los hijos varones y eran muy tradicionales. Otro debate se implantó, el de los conocimientos que tenían que enseñarse a las mujeres.

A este propósito se destaca un “Comentario” de José Isidoro Morales, que ya hemos presentado. Dirigió su texto a un amigo suyo, don Joseph Mazarredo, y fue luego publicado en 1796. Escribió aparentemente su comentario en respuesta a una carta de este amigo, en la que le preguntaba qué opinaba en cuanto al aprendizaje del latín para su hija Juana. Lo que hizo Morales, en un primer tiempo, responderle argumentando que «el estudio y uso del latín es cosa harta ajena y distante de la educación y ocupaciones propias de una señora», porque «para el recreo y dulzura, y amenidad del trato, valen muy poco la erudición y doctrina por sí sola, en comparación de lo que sirve un buen natural junto con cierta suavidad de costumbres». Pero lo interesante residió en la formación que a continuación preconizó para las señoritas.

Una señora no debía ser instruida tanto como un señor, lo cual excedería los conocimientos que le convendrían y la convertirían en una bachillera:

Con el manejo pues, y frecuente lectura de los mejores escritores españoles, franceses e italianos, así de prosa como de verso, se habrá instruido y cultivado su talento lo que basta para su sexo; añadiendo a lo dicho un regular conocimiento de la historia, de la geografía, y de los otros adornos del ánimo que tienen relación con estos, u se aprenden de camino. Porque todos los objetos de enseñanza que hemos indicado antes para la educación de la señorita, tienen entre sí cierto enlace, y se dan la mano unos a otros. Pero no debe dedicarse a ellos tanto que quiera apurarlos, sino con la debida sobriedad y parsimonia; lo qual quede advertido por punto general, porque de otro modo ¿en qué se distinguiría el plan de educación para formar un filósofo o un sabio, del que conviene para instruir a una señorita?<sup>85</sup>

Volviendo al tema del “bachillerismo”, Martín Gaité subrayó que para la élite intelectual únicamente varonil, las mujeres que se querían instruir lo hacían principalmente para sus «labores domésticas y los libros de devoción» o peor aún, para «propósitos galantes.» Planteó entonces la pregunta, «¿Es que una mujer no podía querer aprender cosas porque le interesaran en sí mismas?» a la que contestó un poco después, afirmando que «estos brotes -raros todavía- de intolerancia femenina ante la evidencia de su condición pasiva venían sofocados por la sociedad que no toleraba instrucción de las mujeres (...) Es decir, la mujer estaba destinada al

---

<sup>85</sup> MORALES, José Isidoro, Comentario sobre la enseñanza de su hija, Madrid, Imprenta Gabriel Sancha, 1796.

“regalo del hombre”, y sus diversiones tenían que estar en las labores de aguja y en parir y criar (...).».<sup>86</sup>

Tal pensamiento, como lo pudimos observar en los diversos autores que hemos mencionado era muy de actualidad justamente la época que nos interesa. La cuestión de la mujer fue tratada al mismo nivel que el tema de la educación en general, esto es, solamente por una élite ilustrada compuesta de hombres. Es más, la corriente ilustrada del país tendía a un “renuevo” tradicional, apoyado en la doctrina cristiana y la imagen difundida de la *Perfecta casada*. Hubo que matizar este punto de vista a partir de los últimos años del siglo. Una mujer, que tuvo importancia en el pensamiento ilustrado, permitió poner un pequeño pero significativo grano de arena en el tema.

Josefa Amar y Borbón fue escritora y traductora, Socia de mérito de la Real Sociedad Aragonesa y de la Junta de Damas unida a la Real Sociedad de Madrid. Aunque siguió un pensamiento estamental, peleó a través de su obra a favor de la educación femenina, que como vimos era muy a menudo dejada al margen y casi inexistente. Así en su “Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres”<sup>87</sup> ofreció no tanto un cambio verdadero de la situación de la mujer en el seno de la familia, sino la valoración de su existencia y su utilidad en la sociedad y puso en relieve su reivindicación de la educación por derecho.

Según su argumento, la felicidad de todo un estado depende de la educación, porque si el estado educara a todos los individuos para que «todos fuesen prudentes, instruidos, juiciosos y moderados; si cada familia fuese arreglada, unida y económica, resultaría necesariamente el bien general del Estado; el qual consiste en la conragación más o menos numerosa de individuos y de familias.»<sup>88</sup> Pero mientras que se escribían muchas teorías sobre la mejoría de la pedagogía para la educación varonil, muy pocas obras concernían la de las “muchachas”. Esta ausencia de enseñanza se repercutía en la sociedad entera, «el estado, los padres, y lo que es más, hasta las mismas mujeres miran con indiferencia el aprender esto o aquello, o no aprender nada.» puso ella de relieve.

Este problema fue el punto de partida de todo su argumento. Lo que quiso cambiar esta autora era la falta de interés de las señoritas para la enseñanza. La mujer debía educarse porque desempeñaba un papel muy importante en la familia, y el Estado estaba compuesto de familias.

---

<sup>86</sup> MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Op. Cit.*, pág.246.

<sup>87</sup> AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1790, “Prólogo” págs. 1-40.

<sup>88</sup> AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Discurso...* *Ibid.*, Prólogo.

Al mismo tiempo, el Gobierno difundía la imagen según la cual era él mismo una gran familia, cuyo padre era el rey y madre la religión. «Las obligaciones del matrimonio son muy extensas, y su influxo da sobrado impulso al bien o daño de la sociedad general; porque el orden o desorden de las familias privadas trasciende y se comunica a la felicidad y quietud pública. En estas familias tienen las mujeres su particular empleo.»<sup>89</sup>

Amar y Borbón puso en tela de juicio la educación y criticó directamente a los modelos femeninos, pero también la actitud de los demás que los elogiaban. De acuerdo con lo que hemos dicho, recuerda que «casi todas las mujeres cuidan lo primero de su buen parecer, y miran con indiferencia las demás prendas.» Y la culpa la echa a la educación en general, «porque no se les enseña desde niñas sino a adornarse, y ven a sus madres que dedican a esto mismo de su principal atención. Los elogios que oyen recaen comúnmente en ser bonitas y petimetras. Así estudian luego este arte; y no obstante que tiene sus respectivas dificultades en la buen elección de los adornos y en la colocación de ellos, son muchas las que llegan a ser maestras.»<sup>90</sup>

La solución que proponía era entonces un plan de educación que abarcaría también a las muchachas. Aunque sus ideas seguían el modelo conservador y tradicional de las obligaciones que tenía una mujer de casa, esto es, las que ya hemos expuesto varias veces y que al fin y al cabo no son sino las enseñanzas que daba Fray Luis de León en la segunda mitad del siglo anterior, en las motivaciones por las que debían aprender las mujeres sí que encontramos una novedad. Las tres motivaciones principales que definió fueron las siguientes: «lo primero, porque puede conducir para hacer más suave y agradable el yugo del matrimonio; lo segundo, para desempeñar completamente el respetable cargo de madre de familia; y lo tercero, por la utilidad y ventaja que resulta de la instrucción en todas las edades de la vida.» O sea que asumió el peso del matrimonio incluso para las mujeres, recordó la importancia de la mujer en el seno de la familia y, por tanto, en el seno de la sociedad, y sobre todo ofrecía el reconocimiento del derecho a la instrucción para todos. Añadió además que «mientras la educación no se encaminé a estos puntos, nunca será general el beneficio».<sup>91</sup>

Su pensamiento en cuanto al futuro de las mujeres no se alejaba entonces del de los ilustrados de la época. Sin embargo, la preocupación que tenía en cuanto a la educación femenina se desviaba un poco, aunque muy tímidamente, del paternalismo estamental. Es más,

---

<sup>89</sup> AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Discurso... Ibid.*, Prólogo.

<sup>90</sup> AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Discurso... Ibid.*, Prólogo.

<sup>91</sup> AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Discurso... Ibid.*, Prólogo.

quitó a las madres la falta de ser la única culpa de una generación de petimetras atraídas por el cortejo que exponía Martín Gaité en sus *Usos amorosos*. Había que reorganizar la familia, cierto, pero esto debía ser tarea de los dos padres. Terminó su prólogo diciendo que «la educación y cuidado de los hijos pertenece del mismo modo a los padres que a las madres; pero como la naturaleza los deposita por cierto tiempo en el seno de estas, y les suministra los medios de alimentarlos en los primeros meses, parece que en cierta manera están más obligadas a su conservación y manejo.», y «teniendo casi siempre a la vista a sus hijos, pueden conocerlos mejor, y corregirlos. De aquí procede sin duda que comúnmente se atribuyen a las madres los vicios de los hijos (...).»

A este propósito cabe subrayar un fragmento muy interesante, seleccionado de un discurso de Jovellanos en 1786 (*Memorial Literario..*) y recopilado por Carmen Martín Gaité. La generación de pensadores a la que aludimos y con la que vamos a seguir será una respuesta al discurso del ministro:

Ved la tendencia general con que se camina a la corrupción. Ved por todas partes abandonadas las obligaciones domésticas, menospreciado el decoro, olvidado el pudor, desenfrenado el lujo y canceradas enteramente las costumbres. Y nosotros, que nos llamamos Amigos del País, que nos preciamos de trabajar continuamente por su bien, ¿no opondremos a este desorden el único freno que está en nuestra mano? Llamemos a esta morada del patriotismo a aquellas ilustres almas que han sabido preservarse del contagio... hagámosla un objeto de emulación y competencia en medio de su sexo, abramos estas puertas a las que vengan a imitarlas, inspiremos en todas el amor a las virtudes sociales, el aprecio de las obligaciones domésticas, y hagámoslas conocer que no hay placer ni verdadera gloria fuera de la virtud.<sup>92</sup>

Era necesario, como vimos, educar a todos, incluso y sobre todo a las mujeres. Pero la educación tradicional pública y escolástica era rechazada y menospreciada, y la privada no podía dar resultados suficientemente rápidos y abarcadores. ¿Cómo difundir las reformas ilustradas en una generación que se desinteresa de lo considerado racional y políticamente correcto? Hemos subrayado que la diversión formaba parte de los gastos familiares más elevados de la época. Ahora bien la diversión pública se podía modelar para expresar un mensaje nuevo y moralizante. Es más, fue entonces cuando los valores transmitidos por el teatro eran a menudo criticados por las censuras religiosas y civiles, lo que anunciaba la obligación de una reforma inminente. En efecto, autores e historiadores como Jorge Campos afirmaron

---

<sup>92</sup> JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, en MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos... Op. Cit.*, pág.260.

que a partir de 1780 encontramos «una preocupación de los ilustrados por conseguir que el teatro sea un vehículo de educación y buen gusto».<sup>93</sup>

«Los neoclásicos creyeron que su época estaba llamada a realizar entre otras una reforma de los usos y comportamientos sociales, y a configurar un nuevo tipo de ciudadano más solidario, más cívico y más feliz» dijo Guillermo Carnero en sus *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*. Esta modificación de la mentalidad colectiva pasó por la educación “popular”.

Para llegar a la mayoría, a la que es indiferente la instrucción, es mejor utilizar el tradicional procedimiento indirecto de enseñar deleitando: utilizar el arte o la literatura de modo que la enseñanza se adquiriera involuntariamente, por osmosis. En una sociedad como la del XVIII existen dos medios tradicionales de comunicación de masas: el púlpito y el teatro (y empieza a imponerse el tercero: la prensa periódica). El mensaje neoclásico va a utilizar el teatro como cauce de recepción mayoritaria, porque el teatro es el género literario más accesible; se recibe pasivamente, sin necesidad de abrir un libro; se recibe por la vista y el oído, de modo que alcanza incluso a los analfabetos; y lo recibe un mayor número de personas y con mayor frecuencia, porque el teatro es una de las distracciones básicas del pueblo y un acto social habitual para las demás clases sociales.<sup>94</sup>

Para cumplir con esta “misión educadora” el mensaje didáctico tenía que ser evidente y necesario, nunca inmoral o ambiguo; y la situación debía desarrollarse en un marco, unos discursos y unos personajes verosímiles para que el espectador admitiera y se impregnara del mensaje. De ahí surgieron las llamadas “reglas” neoclásicas que vamos a desarrollar ahora.

---

<sup>93</sup> CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Edit. Moneda y Crédito, 1969. pág.57.

<sup>94</sup> CARNERO, Guillermo, *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, PUZaragoza, 1997. págs.8-15

## II. Tomás de Iriarte y la cuestión de la renovación teatral.

### 1. El ámbito dramaturgico a lo largo del siglo XVIII.

#### A. La escena nacional hasta la negación de las reglas tradicionales.

Cabe primero recordar unos puntos en cuanto al teatro madrileño de la época. En el siglo XVIII había tres lugares de escenificación teatral, tres “corrales” públicos. El más reciente, el de corral de los Caños de Peral, se dedicaba «casi exclusivamente a la ópera italiana», y por eso fue apodado el *Italiano*. Los dos teatros más antiguos, los “nacionales” eran el de la Cruz y el del Príncipe, recientemente restaurados (en 1743 el de la Cruz y en 1745 y 1767 el del Príncipe). En estos dos, se estrenaban varias representaciones semanales. Dependían del Municipio y eran administrados por la Junta de Teatros constituida de un corregidor, un procurador sindico y tres comisarios regidores. La elección de las piezas se hacía para un año, y esta lista se publicaba en la *Gaceta*.

El público que asistía a las diferentes representaciones era muy heterogéneo tanto en su conocimiento teatral como en su situación social. Toda clase de gente era susceptible de ir al teatro. «No vayamos a creer», dijo Andioc a modo de anécdota en su obra ya citada, «(...) que los ocupantes de las lunetas o de los palcos fuesen otros tantos eruditos, especialistas refinados o bien ardientes neoclásicos; algunos debían de serlo, otros podían tenerse por tales, y los más numerosos no entraban en ninguna de estas categorías».<sup>95</sup>

En cuanto a los gustos de los espectadores, de acuerdo con su heterogeneidad, no iban a ver un tipo bien fijo de obras. Lo seguro es que la mayoría del público del siglo XVIII no iba al teatro «por la Comedia sino por los Saynetes y Tonadillas», dice un periodista de la época en un testimonio recopilado por Andioc. «Ocurre en efecto no pocas veces que el espectador abandona su asiento con los últimos acordes de la tonadilla o la réplica final del sainete, sin importarle la tercera jornada.»<sup>96</sup> También se estrenaban muchas comedias de magia, ya que eran los espectáculos aún más vistos a finales del siglo. Los actores lo sabían muy bien e influenciaban entonces las elecciones de representaciones, para representar más comedias de magias durante las fiestas, sobre todo Navidad o antes de la Cuaresma, ya que su salario dependía del número de representaciones y, por tanto, de la afluencia de espectadores.

Es más, el éxito de las obras al fin y al cabo poco dependía de su finalidad, ya que muchos otros factores entraban en juego, como la vida política y social, el tiempo, «e incluso

---

<sup>95</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, *Op. Cit.*, pág.15.

<sup>96</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, *Ibid.*, págs.33-41.



corridas de toros no dejaban de influir en la participación del público». Cabe también notar que los actores tenían incluso preparadas algunas astucias para atraer al público, trucos que modificaban la obra original. Andioc nota a este propósito las «iluminaciones inverosímiles y decoraciones de teatro» o la división de la comedia para que haya más entremeses...<sup>97</sup>

Lo que le gustaba al público de aquel entonces es la dimensión espectacular de las obras, el número impresionante de personajes, las batallas puestas en la escena e incluso las ejecuciones de condenados... Elementos que no tenían nada que ver en fin con la “poesía dramática”. Andioc, otra vez, asegura que «la denominación “de teatro” garantizaba», al leer tal caracterización de una pieza, «el respeto de ciertas exigencias y la presencia en la obra programada de un conjunto de elementos bien determinados» que atraían de inmediato a muchos espectadores.<sup>98</sup>

Se puede entender la distancia que había entre este tipo de teatro y la misión pedagógica que querían desempeñar los ilustrados. Las grandes tragedias del siglo pasado se parecían demasiado a un universo onírico e inalcanzable, muy lejano del público que había que educar. Los reformadores ilustrados se iban entonces a centrar el teatro para acabar con una diversión inútil que incluso era susceptible de fomentar malos ejemplos; y al mismo tiempo iban a aprovecharse de la difusión a gran escala que permitía tal género:

La afición a la representación de batallas, consejos de guerra, ejecuciones capitales, fiestas y otras solemnidades, refleja también y sobre todo, a nivel de la estética dramática, una forma de concebir la historia antigua o moderna heredada del pasado y que sigue imperando en la época, la llamada historia-batallas, fustigada por el Voltaire del *Essai sur les mœurs* y por muchos ilustrados, la que por confundirse con la vida de los reyes y próceres, se limitaba a “la narración puntual de los sitios, día por día, hora por hora, las marchas y contramarchas de los generales, siguiéndolos el historiados con la pluma como si fuera detrás de ellos en la campaña, los consejos de los caudillos, sus oraciones, razonamientos y diversos modos de opinar, los campamentos, escaramuzas y demás incidentes de la guerra, referidos por menudo y circunstanciadamente”; una historia que pudiera “muy bien ponerse en parangón con los libros de caballería, tanto por la calidad de los sujetos como por el efecto que produce en los lectores”; en una palabra, una historiografía aristocrática, a la que quieren sustituir los ilustrados el estudio de las “leyes, economía..., orígenes, progresos y alteraciones de la legislación,

---

<sup>97</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, *Ibid.*, pág.34.

<sup>98</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, *Ibid.*, pág.47.

artes, comercio..., los defectos o vicios de la constitución pública y su causas”<sup>99</sup>

El nuevo teatro debía entonces centrarse en una nueva clase, ya no aristocrática sino más bien “burguesa”, no guerrera sino liberal y erudita. Las reformas que lo iban acompañando tenían que tomar en cuenta tanto la estética dramática como el mensaje difundido.

Las primeras reformas emprendidas por el gobierno para avanzar en este sector tuvieron lugar a partir de la segunda mitad del siglo. Como es de imaginar, la renovación teatral no se hizo de golpe, y tampoco sin oposiciones. La primera medida que podemos hacer concordar con el anhelo ilustrado fue la prohibición de los autos sacramentales, en 1765. Pocos argumentos se han destacado de tal decreto, sino la «muestra de un nuevo espíritu»<sup>100</sup>. En realidad los autos ya no se justificaban y eran más bien una buena razón para estrenar comedias de magias, lo cual no concordaba con la religión y al contrario le proporcionaba un sentido paradójico : la magia era obra del diablo y la “confusión” o la “indiferencia” de representar los dos al mismo nivel parecía peligroso.

Por las mismas razones, aunque con más dificultades por culpa de la mayor afición del público, las comedias de magia fueron prohibidas por un decreto en 1788. Sin embargo comprobamos que todavía estaban estrenadas comedias parecidas en 1795 y 1796, debido a su gustada grandilocuencia. Sin embargo ya no eran en efecto comedias aparentadas a episodios bíblicos, sino con la llamada comedia militar, con grandes acontecimientos bélicos. Los gobernantes también miraban despectivamente este tipo de comedias en gran parte porque representaban a personajes que conseguían importantes ascensiones sociales que el espectador podía esperar, e incluso buscar si se identificaba con la situación.

Además de ofrecer al pueblo un momento de diversión inútil, el hecho de fomentar la posible esperanza de ascensión social era susceptible de crear un movimiento social incontrolable. Las élites rechazaron irrevocablemente las comedias calcadas en el modelo de las del Siglo de Oro. El público se dividió entre las dos tendencias, los aficionados al “teatro antiguo” que solo veían teatro en las obras del Siglo de Oro y las contemporáneas que respetaban sus reglas, y los “neoclásicos” que no rechazaban el resplandor pasado de las obras de Lope de Vega o de Calderón, pero que afirmaron que su reproducción por autores de menor talento era “una degeneración por los espíritus más cultivados”.<sup>101</sup> Impedir que se derribara por

---

<sup>99</sup> ANDIOG, René, *Teatro y sociedad...*, *Ibid.*, pág.81.

<sup>100</sup> CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad...*, *Op. Cit.*, pág.79.

<sup>101</sup> CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad...*, *Ibid.*, pág.15.

culpa de los que querían aprovechar de su gloria pasada usando importunadamente su imagen era a fin y al cabo salvaguardar el teatro del Siglo de Oro.<sup>102</sup>

Los primeros, pues, en argumentar en contra de la trasposición del teatro tradicional a las obras teatrales de su época fueron los ilustrados. Se preocupaban, dice Campos, «por conseguir que el teatro [fuera] un vehículo de educación y “buen gusto”» mientras que «las clases populares son las que defienden con su asistencia y aplauden, calurosamente en ocasiones, al teatro tradicional.»<sup>103</sup> Atacaron así la «desorganización estructural» tanto de la escena como de los relatos, acusaron a los nuevos autores de la escuela tradicional de no producir teatro con valores literarios sino espectáculos con «desfiles y trucos escenográficos» que producían efectos mágicos, de difundir una moral no siempre clara, valores temerarios y guerreras ... Lo ilustra perfectamente el “Discurso a los padres de familia sobre la educación de los hijos”, del autor anónimo del *Gabinete de Lectura Española*, o *Colección de muchos papeles curiosos de Escritores antiguos y modernos de la Nación*, del que ya hemos hablado:

Lo malo de nuestra comedia consiste en proteger otros vicios diferentes y de consecuencia. ¡Qué escuela para un joven tan instructiva las comedias *de Guapo*, en que se hace burla de la Justicia, se rompen la cárceles, y procesos, se insulta y desprecia a Género humano a balazos! ¡Que consuelo para un padre de familia la comedia *No puede ser guardar a una mujer!* ¡Qué medios tan oportunos para formar el juicio en el pueblo las comedias que llaman *de Teatro*, en que hay vuelos, y otras maravillas contra la Naturaleza!<sup>104</sup>

Los que en cambio defendían este teatro no se basaron únicamente en lo bueno o lo fenomenal que podía provocar el espectáculo, el «simulacro de batallas», las «evoluciones en escena»... sino que recordaban lo que estas piezas habían sabido conservar del viejo teatro : «la expresión y defensa de sentimientos nobles o enraizados en el espíritu español, los lances aventureros, la utilización de lo cómico, la variedad de escenarios, el recurso al atractivo de algún exotismo en sus argumentos y ambientaciones, etc.»<sup>105</sup> En efecto no se podía negar la presencia caballeresca de valores tradicionales arraigados a España, y estos seguían concordando con la doctrina cristiana. Este tema era exhaustivamente verificado, ya que la Inquisición ejercía su derecho de censura con mucho aplomo en el teatro.

---

<sup>102</sup> MESTRE, Antonio, *Mayáns y la España de la Ilustración*, Madrid, Espasa/Calpe, 1990. Págs.53-81.

<sup>103</sup> CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad...*, *Op. Cit.*, págs.55-57.

<sup>104</sup> ANÓNIMO, 1787. *Gabinete de lectura española...* *Op. Cit.* págs.1-59.

<sup>105</sup> CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad...*, *Op. Cit.*, pág.30.

Fueron estos sentimientos caballerescos los que más difícilmente debían quitar a un pueblo muy orgulloso y anclado en la tradición. Las obras en las que “el autor enfoca la venganza, la satisfacción con las armas, en una palabra la conducta del joven caballero»<sup>106</sup> mezclando paradójicamente el honor aristocrático y la educación cristiana, tenían todavía más popularidad que obras reflexionadas y moralizantes basadas en el pensamiento reformador e ilustrado, patriótico, didáctico y pues anti barroco.

Sin embargo, poco a poco este caballerismo de otros tiempos perdía su prestigio y su influencia. Las situaciones «cada vez más inauditas, extrañas, excesivas», la «tendencia complementaria a expresar el heroísmo, la sublimidad, por medio de actitudes y situaciones»<sup>107</sup> hicieron que la capacidad para el público de identificarse con los protagonistas de tales obras se minimizara, y pronto estas no interesaron a más que una minoría de espectadores.

Bastante rápido entonces, este teatro denominado “antiguo” iba a exasperar también al público más popular, y ya en 1793 comentó el corregidor Morales Guzmán y Tovar que “las comedias antiguas, por muy vistas, lejos de atraer, ahuyentan las gentes del teatro”.<sup>108</sup>

La reforma teatral era pues necesaria, pedida tanto por parte de los ilustrados como por la del público. Este nuevo teatro había de ser renovado en su forma y su fondo para atraer y gustar a los espectadores a pesar de perder su base popular tradicional. Es más, la nueva dimensión que se disponía a entrar en juego era la de la meta moralizante, útil, de la enseñanza social difusora de un mensaje ilustrado.

Toda la Europa occidental se encontraba en esta ola de reformatión teatral que se apoyó en «un radicalismo y una intolerancia (...) basados en la tradición de la Antigüedad grecolatina», subraya Guillermo Carnero en su Estudio del que ya hemos hablado. Añade que «la función didáctica del teatro es uno de los tópicos más repetidos en las poéticas y manifiestos del Neoclasicismo» (René Rapin, Jean-François Marmontel, Sedano, Clavijo, Jovellanos...) «En resumen el teatro es escuela de moralidad (...) relacionado con la estabilidad social y el orden público»<sup>109</sup> cuya relación diseñará una “política teatral” que llevó a cabo las reformas de prohibición de los autos sacramentales y de las comedias de magia. Los neoclásicos pensaron que «partiendo de una correcta definición de la función social de la literatura, de un planteamiento realista de los requisitos del asentimiento de su destinatario y de una correcta

---

<sup>106</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, Op. Cit., págs.454-455.

<sup>107</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, *Ibid.*, págs.127-129.

<sup>108</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, *Ibid.*, pág.23.

<sup>109</sup> CARNERO, Guillermo, *Estudio sobre el teatro español...*, Op. Cit., págs.8-15.

aplicación de la razón (...) las conclusiones solo podían ser unas».<sup>110</sup> En España, Luzán iba a proponer en dos ocasiones un análisis de las normas clásicas a fin de dictar las nuevas normas del teatro.

Ignacio de Luzán fue un erudito en letras, de formación italiana y española, interesado también en literaturas francesas e inglesas. Perteneció a esta generación de pensadores que trabajaban en colaboración con el gobierno para difundir «unos principios pedagógicos»<sup>111</sup> gracias a las artes. Escribió su *Poética* por primera vez en 1737, y a la luz de evolución global del país la retomó para publicar una versión más completa en 1789. Su análisis se basó en la democratización de la poesía clásica, considerando Aristóteles como autoridad suprema, siguiendo su propia *Poética* y restringiendo «los nuevos ejemplos a la obra de los poetas clasicistas del siglo XVI español, con alguna excepción de poetas del XVII pertenecientes también a esta secta literaria del clasicismo.»<sup>112</sup>

En cuanto al renuevo estimado necesario en el teatro de la época, estuvo de acuerdo con la corriente ilustrada que acabamos de mencionar. Así, no criticó el teatro del Siglo de Oro, incluso alabó a Lope de Vega en su tercer *Libro*, «compareció el gran Lope de Vega y los anuló todos»<sup>113</sup>, y a Calderón de la Barca, quien logró en varias de sus piezas «interesar a los espectadores o lectores, y llevarlos de escena en escena, no solo sin fastidio, sino con ansia de ver el fin».<sup>114</sup> Pero las reglas del siglo anterior permitían demasiados desvíos, los autores iban mezclando «lo trágico y lo cómico, a Terencio con Séneca», lo que deleitaba mucho, reconoció Luzán, pero en ningún momento se hacía útil. Tampoco se observaban las unidades de tiempo, de lugar o de acción, y todas estas mezclas convertían el teatro, según él, en un disparate general sin pies ni cabeza. Para racionalizar el teatro era necesaria una vuelta a las reglas de los “antiguos”.

Su ensayo se desarrolla en cuatro libros: en el primero, “Del origen, progresos y esencia de la poesía” analizó las características de la poesía; en el segundo, “De la utilidad y del deleite de la poesía” trató del oficio del poeta y de la poesía lírica; en el tercero, “De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas” se centró pues en la poesía dramática y el cuarto, “De la poesía épica” en el último tipo de poesía según el modelo clásico. Aunque habrá unos puntos

---

<sup>110</sup> CARNERO, Guillermo, *Estudio sobre el teatro español...*, *Ibid.*, págs.8-15.

<sup>111</sup> EGIDO, Aurora, y LAPLANA, José Enrique (eds), *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 2010. pág.71.

<sup>112</sup> EGIDO, Aurora, y LAPLANA, José Enrique (eds), *La luz de la razón...*, *Ibid.*, pág.77.

<sup>113</sup> LUZÁN, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, edición de 1737 y 1789, Madrid, Cátedra, 1974. pág.298.

<sup>114</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, pág.301.

que sacar a la luz en los dos primeros libros, nos vamos a enfocar más detalladamente en el tercero para ordenar las preocupaciones estéticas del teatro neoclásico español.

#### B. La *Poética* de Luzán y el Neoclasicismo.

En sus dos primeros “Libros”, el autor se centró en la esencia de la poesía y en el papel que debía proporcionar el poeta en la sociedad. Luzán incluye en la poética de la que trata en tal principio tanto la dramática como lo épico y lo lírico, y los distinguió a partir del tercer libro.

En el primero se enfocó en la meta clásica de la poesía. Aunque se dividía los autores clásicos en cuanto a tal meta, divergiendo entre enseñanza o deleite, le pareció a Luzán que «solo del feliz maridaje de la utilidad con el deleite nacen, como hijos legítimos, los maravillosos efectos que, en las costumbres y en los ánimos, produce la perfecta poesía.»<sup>115</sup> El fin de cualquier poesía, desde el momento en que era “perfecta”, era entonces el de enseñar deleitando.

En el segundo “Libro”, el autor se enfocó en el papel que debía proporcionar el poeta. Profesionalizando su tarea, recordó la influencia que derivaba de su oficio. Subraya la necesidad que tenía de cuidar su trabajo posicionándose así en contra de los autores “comerciales” que producían obras inverosímiles y exageradas.

Lo primero a que debía tender el poeta, en efecto, era la verosimilitud de los hechos representados. Todo dependía de ello. La verosimilitud, que no era «sino una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas, según son en nuestra opinión, de la cual pende la verosimilitud» podía encontrarse en cualquier situación desde el momento en que era creíble, «siendo creíble todo lo que es conforme a nuestras opiniones». Marcó sin embargo la diferencia entre el oficio del poeta y la del historiador: «El historiador refiere los hechos como han sucedido, y así no suelen exceder los límites de lo ordinario y común; al contrario, el poeta busca siempre lo extraordinario, lo nuevo, lo maravilloso, y para esto es mucho mejor la verosimilitud poética que la verdad histórica.»<sup>116</sup> En otros términos, pues, se debía preferir “lo imposible verosímil a lo posible inverosímil”, sin olvidar que se podían añadir hechos inverosímiles hasta el punto en que fuera “verosímil que también suced[ieran] cosas al margen de lo verosímil”.<sup>117</sup> Este era entonces el primer punto esencial de la poesía.

---

<sup>115</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, Libro I.

<sup>116</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, pág.150.

<sup>117</sup> CARNERO, Guillermo, *Estudio sobre el teatro español...*, *Op. Cit.* págs.19-23.

El segundo papel de la poesía era el de la educación. Para Luzán, el poeta «puede y debe, siempre que tenga ocasión oportuna, instruir sus lectores, ya en la moral (...); ya en la política, (...) ya en la milicia, (...) ya en la economía» dependiendo del género al que corresponde la obra. Por ejemplo, en la tragedia tenía que hacerlo mediante el terror de la ejemplaridad ilustre, mientras que en la comedia afirmó que «el pueblo y los hombres particulares logran aprovechamiento (...), viendo en ella copiado del natural el retrato de sus costumbres y de sus vicios y defectos, en cuyo examen cada uno aprende y se mueve a corregir y moderar los propios».<sup>118</sup>

Nos vamos ahora a enfocar más detalladamente en su “Libro tercero”, *De la tragedia y comedia y otras poesías dramáticas*. Trata de las maneras de lograr con “buen gusto” el oficio del poeta dramaturgo, poniendo de forma adecuada la “poesía perfecta” que dependía de las reglas clásicas.

Los dos primeros capítulos son muy importantes en la medida en que vienen diferenciando los tres tipos de poesía clásica, y dan una definición de la tragedia y de la comedia para exponer su contenido y su meta:

Los tres modos diversos con que el poeta imita dieron motivo a la división de la poesía en dramática, épica y lírica o mélica. Imita pues el poeta, o escondiendo enteramente su persona e introduciendo siempre otras que hablen y obren, y esta diferencia constituye la poesía dramática o representativa; o imita en parte narrando él mismo y en parte introduciendo otros personados, y esto forma la epopeya, donde el poeta refiere parte de los sucesos, parte hace narrar a otras personas que introduce en su poema. Finalmente el poeta imita narrando él solo y hablando siempre él mismo, (...) de todo lo cual se compone y forma la poesía lírica (...).<sup>119</sup>

El género poético dependía entonces de la presencia del autor en su pieza. Propone luego las dos definiciones, primero de la tragedia, que es «una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror u compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de éstas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder» y de la comedia, «representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho y enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas

---

<sup>118</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Op.Cit.* págs.121-125.

<sup>119</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.* págs.286-323 [Cap I-II].

con fin alegre y regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquella y de lo ridículo e infeliz de este». La diferencia entre las dos se hace entonces principalmente en la categoría social de los protagonistas, y en los sentimientos que provocan para llegar a su fin.

Pero en su esencia, tanto la tragedia como la comedia constan del reparto aristotélico que subraya Luzán, «en partes de calidad y de cantidad. Las partes de calidad son seis: la fábula, las costumbres, la sentencia, la locución, la música y el aparato.» Sin embargo en la comedia la fábula debe ser con preferencia doble que simple. En cuanto a las partes de cantidad, «son cuatro: prólogo, episodio, éxodo y coro.» Con el fin de apreciar qué normas de conveniencia sugería la vuelta al clasicismo, vamos a detallar rápidamente estas diferentes partes.

Sobre la fábula, había que asumir una diferencia entre fábula trágica, fábula cómica, y fábula en general: «a todas tres es común el ser un *discurso inventado* o una *ficción de un hecho*: pero con esta diferencia, que la fábula trágica ha de ser *imitación de un hecho en modo apto para corregir* el temor y la compasión y otras pasiones; y la fábula cómica ha de ser imitación o ficción de un hecho en modo apto para inspirar el amor de alguna virtud, o el desprecio y aborrecimiento de algún vicio o defecto.»<sup>120</sup> Se observa entonces la distinción entre los sentimientos a los que se dirige la corrección. Pero cualquiera fuera, según Aristóteles, la integridad de la fábula se debía a unas condiciones: ser a la vez maravillosa y verosímil -como ya vimos en el “Libro II”; respetar la regla de las tres unidades, de lugar, de acción y de tiempo; ser implexa y con agnición; ser entera – “esto es, ha de tener principio, medio y fin” con enredo y solución “necesario y verosímil”; constar de una sucesión de causas y consecuencias en orden lógico; ser de justo tamaño – “de justa y perfecta grandeza”; y los personajes debían actuar y hablar de manera variada y con verosimilitud y decoro.

En cuanto a las tres unidades, añadió Luzán que «la unidad de la fábula [era] calidad indispensable y precisa para su perfección», y que era preferible trabajar bien un decorado y exponerlo de manera perpendicular, contrariamente a los que “comúnmente” se encontraban en España, en los que «cuatro paños o cortinas inmóviles representan todo género de lugares, cosa sumamente violenta para la imaginación del auditorio.»<sup>121</sup> Da entonces un consejo tan

---

<sup>120</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, págs.323-359 [Cap III-VI]

<sup>121</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, pág.350.



pragmático como el de representar la escena física del teatro, y ello en completo rechazo de la moda barroca de aquel entonces.

A fin de explicar un poco más lo que entiende Aristóteles por la calidad de “implexa”, cabe recordar que:

divide Aristóteles la fábula en *simple* e *implexa*, división que también se adapta a las acciones. Fábula o acción *simple* es aquella en la cual sucede mudanza de fortuna o pasaje de la felicidad a la miseria, sin *peripecia* ni *agnición*. La *implexa* es aquella en la cual se hace la mudanza de fortuna, con *agnición* o con *peripecia*, o con una y otra” (llamada entonces *doble*).<sup>122</sup>

Y en cuanto a la agnición y la peripecia:

es, pues, la *peripecia* una mudanza de fortuna en contrario de lo que los lances y sucesos de la acción hubieren prometido hasta aquel punto; pero no mudanza como quiera, sino repentina, impensada y contra toda expectación. *Agnición* o *reconocimiento*, como el mismo nombre lo manifiesta, es pasaje imprevisto del desconocimiento al conocimiento de una persona, o de alguna especial calidad suya, o de algún hecho, de donde resulte la amistad o enemistad de las personas que son destinadas a ser felices o infelices en el drama.<sup>123</sup>

Además, Aristóteles hace una división entre los hombres, siendo *mejores* y *peores*; los primeros son propios de la tragedia, los segundos de la comedia. Los mejores a primera vista son los más ricos, nobles y adinerados, y los peores los más pobres, los plebeyos. Ahora bien, también «se pueden considerar los hombres (...) por sus costumbres malas o buenas. Y en tal consideración los hombres, o son *buenos* y virtuosos, o son *malos* y viciosos, o son *indiferentes* que no declinan del todo al vicio ni a la virtud, no siendo ni por extremos buenos ni por extremos malos.»

Propondremos clasificar en una tabla el sentimiento que experimentaría el espectador según la categoría de personajes sufriendo una mudanza.

CATEGORIA DE PERSONAJES	ESTADO EN SIT INICIAL	ESTADO DESP DE PERIPECIA	SENTIMIENTO PROVOCADO EN EL ESPECTADOR
Buenos	Miseria	Felicidad	Alegría, virtud ensalzada, mérito premiado y triunfante.

<sup>122</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, pág.351.

<sup>123</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, pág.351.

Buenos	Felicidad	Miseria	Horror, virtud desgraciada e inocencia oprimida.
Malos	Felicidad	Miseria	Ligera compasión, pero no da terror.
Malos	Miseria	Felicidad	Ni deleitoso, ni terrible, ni lastimoso.
Indiferentes	Miseria	Felicidad	Alegría y gusto
Indiferentes	Felicidad	Miseria	Desgracia creada por ningún delito enorme, sino por ignorancia, yerro, o falta pequeña, que no pueda llamarse delito.

Hace caso Luzán de que el poeta no debe usar acontecimientos recientes en las fábulas trágicas, porque «aunque la historia no haga mención de todas las circunstancias del hecho, ni nombre todas las personas que tuvieron parte en él, sin embargo, dura todavía entre los hombres la memoria de tales circunstancias de tales personas; y los testigos de vista se acuerdan de ellas y la publican en todas partes, y luego la tradición conserva estas memorias por algún tiempo (...) por lo cual debe siempre echar mano de historias y acciones antiguas y apartadas de nuestra edad. (...)» Sin embargo, con respecto a la fábula cómica:

la comedia no será mejor ni peor porque su argumento sea verdadero o fingido. La razón es porque las acciones de los particulares y del pueblo no se extienden de ordinario más allá del barrio donde suceden, ni la memoria de ellas se conserva en las historias; antes bien, como el público se interesa muy poco en semejantes sucesos, se entrega luego a perpetuo olvido. Por esto la fábula cómica, aunque sea verdadera su acción, siempre será como fingida, porque siempre se debe suponer el auditorio ignorante de los lances, acasos y empeños que suceden en las casas particulares, cuya noticia solamente alcanza a aquellos pocos que tiene enlazados la amistad, o el deudo, o la vecindad.<sup>124</sup>

A propósito de las costumbres, cada personaje que tenga un papel representativo en la obra debe ser dibujado por «algún carácter, algún género de costumbres o inclinaciones de las cuales el auditorio venga en conocimiento de lo que cada persona es y de lo que será y obrara en adelante, según el genio que ha manifestado al principio».<sup>125</sup> De este modo, la manera de actuar de los personajes al principio de la obra era la que determinaba su manera de actuar a lo largo de esta, y el carácter que representaba debía respetar la primera regla neoclásica que es la

<sup>124</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, [Cap. VII]

<sup>125</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, [Cap. X]

de la verosimilitud. Según Aristóteles, citado más adelante por Luzán, «las costumbres de los personados han de ser *buenas, convenientes, semejantes e iguales*» para que el público reconociera claramente la posición de ellos, y para que se identificara a sí mismo en ellos y que entonces se conmoviera por las mudanzas que sufrían, a fin de sacar alguna enseñanza de sus mutaciones.

Los personajes debían entonces actuar con decoro según el carácter que les inculcaba el poeta al principio de su presentación. Guillermo Carnero define tal decoro como «el resultado de la aplicación de verosimilitud y universalidad a los personajes. Significa que sean arquetípicos y psíquicamente coherentes, y que su conducta y lenguaje correspondan a su status, edad, sexo, etnia y época. En virtud de la verosimilitud extraordinaria podrán tolerarse desviaciones de los que normalmente exige el Decoro».<sup>126</sup>

En su obra inicial de 1737, Luzán afirmó que, con respecto a la sentencia y a la locución esperadas en las piezas clásicas, se debían escribir las tragedias en versos, y las comedias en consonantes, ya que resultaba más natural y verosímil. Sin embargo, en la versión de 1789, «porque en las conversaciones mismas decimos inadvertidamente versos en consonante»<sup>127</sup>, y sin duda porque el choque transicional resultó bastante difícil, o porque para los actores las rimas ayudaban a la memorización del texto, consideró aceptable que las comedias fueran escritas en rimas asonantes.

Así, Andioc confirmó que aunque la comedia debía naturalmente escribirse en prosa, «en atención a ser aquella una imitación más natural de la conversación», o, cuando menos, «en romance en octosílabo».<sup>128</sup>

Sobre el aparato y la melodía, Luzán trata primero del “aparato”, que se puede reducir según él a «tres cosas», que son: «la disposición y adorno de las escenas», «las personas de los representantes» y «sus vestiduras». En cada tema era imprescindible respetar las nociones de verosimilitud y de decoro que hemos argumentado hasta el momento, y añade el autor que, según los preceptos horacianos, nunca se deben representar «juntas en el tablado cuatro personas a un mismo tiempo», para evitar la confusión del público. En cuanto a la música, solo señala que «no es de ninguna manera necesaria a la representación de los dramas». Se posiciona

---

<sup>126</sup> CARNERO, Guillermo, *Estudio sobre el teatro...*, *Op.Cit.*, págs.19-23.

<sup>127</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, págs.388-391 [Cap XI]

<sup>128</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, *Op. Cit.* pág.527.

sin embargo claramente en contra de las piezas únicamente musicales porque la música «nunca puede llegar a igualar la fuerza que tiene una buena representación; además que el canto, en los teatros, siempre tiene mucha inverosimilitud, a la cual unida la distracción que causa su dulzura, con que enajena los ánimos y la atención, deslucen todo el trabajo y esfuerzo del poeta y todo el gusto y la persuasión de la poesía, introduciendo en vez de este deleite (...) [*racional*] otro deleite de *sentido* (...)».<sup>129</sup>

A propósito de las partes de cantidad, para el pensamiento horaciano sacado a la luz por Luzán poco importaba el número de actos desde el momento en que conservaba verosimilitud y no pesaba al espectador. «Cada uno hace la división según su gusto o según el uso de la nación en cinco o en tres actos o jornadas.»<sup>130</sup> En cuanto a las escenas -«entradas y salidas de las personas o el aumentarse y disminuirse el número de ellas en el tablado»- un número preciso tampoco era requerido. Ahora bien, según las reglas aristotélicas, será fácil, interpreta Luzán, distinguir las obras de cinco actos de las de tres:

Porque el prólogo responde al acto primero, donde se echan las semillas de toda la fábula y se informa el auditorio del argumento, el episodio y el coro vienen a contener el segundo, tercero y cuarto actos; y el éxodo corresponde al acto quinto, donde se desata el nudo de la fábula y se le da fin. Y si el drama no es más que de tres actos o jornadas, parte de la primera jornada será el prólogo; lo restante de ella, con toda la segunda y parte de la tercera, será el episodio; y lo que queda de la tercera jornada hasta el fin será el éxodo.<sup>131</sup>

Los prólogos podían, de tal modo, bien hacerse antes de la trama, esto es, ser contados por un narrador extradiegético para informar al espectador del contexto de la acción, bien hacer parte de la trama y estar unidos, los cuales son los más apreciados por Luzán. «Su artificio consiste en hacer diestramente que las personas del drama, en las primeras salidas, como por vía de conversación, refieran el origen y los principios de toda la fábula, informando oculta e indirectamente al auditorio de todo el hecho precedente, y de los genios y fines particulares de los principales papeles.»<sup>132</sup>

Para concluir su tercer “Libro”, Luzán hace un guiño a “los buenos poetas, que aspiran a la perfección” hablando de una técnica todavía poco empleada y que consiste en hablar «de la comedia en la misma comedia» para «adelantar más el engaño de la representación».<sup>133</sup> La

---

<sup>129</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Op.Cit.*, págs.392-394 [Cap XII]

<sup>130</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, págs.395-402 [Cap XIII]

<sup>131</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, [Cap XIII]

<sup>132</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, [Cap XIII]

<sup>133</sup> LUZÁN, Ignacio, *La poética...*, *Ibid.*, [Cap XV]

incitación al metateatro invita pues a los autores de su generación a profundizar en las reglas de la antigüedad para ponerlas en práctica, y es lo que vamos a comprobar ahora.

## 2. La nueva era del teatro clásico.

### A. Un teatro con un objetivo social cada vez más atrevido.

La obra de Luzán tradujo el anhelo reformador de la ilustración española y propuso, gracias al análisis de las obras de los grandes autores clásicos, un retorno a las reglas clásicas de la poesía. Hay sin embargo que matizar la influencia de la poesía clásica en la neoclásica, y la de las reglas poéticas de Luzán sobre los autores de tal corriente.

Parte de las reglas parecían existir solo para contradecir las *Reglas Nuevas* del teatro de Lope y del Siglo de Oro en su conjunto. Se justificaron desde luego como oposición, para provocar un cambio más que para transmitir el pensamiento clásico, a no ser que tal pensamiento tuviera su justificación de existir porque llegaba en respuesta al teatro “imperfecto”. Andioc lo afirmó al decir que la regla de las tres unidades, y principalmente las de tiempo y de lugar, llegaba para «acabar con la comedia popular, con la costumbre de los “viajes” por el espacio y el tiempo y las muchas mutaciones». <sup>134</sup> Carnero añadió que «las tres Unidades (de Lugar, Tiempo y Acción) [eran] el más vistoso de los ingredientes de la teoría literaria neoclásica. (...) [porque] las Unidades se consideraban necesarias para el mantenimiento de la ilusión del espectador». <sup>135</sup>

Esta dimensión científica deriva de la *Poética* de Luzán ya que expone claramente cómo se ha de construir una obra dramática etapa por etapa. Siguiendo el pensamiento de Guillermo Carnero, las tres unidades se ponen al servicio de «tres ámbitos: dos físicos, el del espectador y el de la representación (actores y escenario), y uno imaginario, el del relato.» Y para que el espectador se encontrara en el ámbito imaginario adecuado era necesario que se desplazara en las tres dimensiones, primero confundándose con los personajes, luego en el espacio de la acción y por fin en su época. La Ilusión correspondía entonces a la identificación del espectador en lo que estaba mirando, oponiéndose al “distanciamiento” de este a cualquier precio. El pacto de verosimilitud que permitía al espectador «introducirse en el imaginario que

---

<sup>134</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, Op. Cit. pág.515.

<sup>135</sup> CARNERO, Guillermo, *Estudios sobre el teatro...*, Op. Cit. págs.23-27.

le ofrece el teatro», no se debía romper «en ningún momento» para garantizar la ilusión total y alcanzar la enseñanza.<sup>136</sup> Tal enseñanza se basa en la corriente psicosocial que se estaba desarrollando, y consistía en:

mostrarle implícita o explícitamente al espectador que existe una como justicia inmanente cuyos efectos habrá de sufrir si, en circunstancias análogas a las imaginadas por el dramaturgo, se comporta como el personaje “negativo” en vez de tomar ejemplo de la actitud opuesta. De ahí la importancia de un enredo sencillo, con armazón lógica y psicológica aparente y sobre todo verosímil, es decir, capaz de crear la ilusión de la realidad.<sup>137</sup>

Este ámbito pedagógico se centra pues en una dicotomía moralizante, el bueno se veía recompensado y el malo castigado. La cuestión que se plantea ahora concierne la “inspiración” de los autores. La inspiración creativa, independiente de la misión educadora y moral, era reconocida por los neoclásicos pero no la estimaban suficiente para producir «una obra correcta sin el auxilio de una técnica, racional y adquirida por la reflexión y el estudio, y que comprendía el *arte* y la *ciencia*»<sup>138</sup>. La inspiración se encuentra entonces en las obras neoclásicas, y se va desarrollando paralelamente a la corriente científica que aplica “normas” clásicas y “saberes” pedagógicos.

De acuerdo con las reglas neoclásicas, el respeto de las tres unidades y de la verosimilitud requerida creó un género precostumbrista que apareció calcándose en la realidad:

El reflejo de la realidad por medio del discurso artístico o literario puede afrontarse tomando como objeto seres o hechos individuales aislados en su singularidad, o bien dotando de alcance generalizador la representación de lo concreto. Los neoclásicos llamaron a lo primero imitación de lo particular (o icástica) y de lo universal (o fantástica) a lo segundo (...).<sup>139</sup>

El universo representado ofrecía entonces muchas posibilidades, ya que se iba reflejando lo universal por una parte, lo arquetípico de ciertos rasgos o “carácter” por otra, y el dramaturgo debía entonces saber qué rasgos seleccionar para fomentar el decoro que iba a ser recibido didácticamente y moralmente por el público. El resultado de la elección de personajes más cercanos al público, más aptos a representar la situación moralizante en la que se debía reconocerse, como subraya Jorge Campos en su análisis ya citado *Teatro y sociedad en*

---

<sup>136</sup> CARNERO, Guillermo, *Estudios sobre el teatro...*, *Ibid.* págs.15-17.

<sup>137</sup> ANDIOG, René, *Teatro y sociedad...*, *Op. Cit.* pág.519.

<sup>138</sup> CARNERO, Guillermo, *Estudios sobre el teatro...*, *Op. Cit.*, págs.8-15.

<sup>139</sup> CARNERO, Guillermo, *Estudios sobre el teatro...*, *Op. Cit.*, págs.17-19.

*España*<sup>140</sup>, fue «una nueva clase la que sub[ió] al tablado con sus problemas, menos engolados y desmesurados que en la tragedias de celos de Calderón, o sin la evasiva artificiosidad de las cortes y los ejércitos de Comella». A esta reciente clase social se refiere también Leandro de Moratín cuando aconsejó un pseudo dramaturgo en su obra sobre los orígenes del teatro, diciéndole que buscara «en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que deb[ían] expresarlas.»<sup>141</sup> Es de notar además, como lo hace Sebold, que este “costumbrismo” que encontramos en el teatro del siglo XVIII vino en contraposición de lo que se representaba en la comedia del Siglo de Oro, donde «se tomaba nota de las profesiones y de los pertrechos de la vida cotidiana con mucha menos frecuencia, y no solían ser referencias de las que podríamos llamar desinteresadas»<sup>142</sup> o sea que incluso la tendencia costumbrista se desarrolló en plena contradicción con el sistema anterior.

¿Qué panorama tenemos de esta corriente neoclásica? Los críticos -Andioc, Sebold...- se han puesto aparentemente de acuerdo para afirmar que la primera comedia representante del comienzo de la nueva corriente fue *La Petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín. Sebold la calificó de “primera obra del teatro neoclásico”<sup>143</sup>, gracias a la sátira que el autor hizo de un tipo social de individuos, y a la adjetivación de las costumbres diarias y vulgares que empleó. Notó Andioc que:

durante el primer decenio del reinado de Carlos III se realizaron varios intentos de escribir comedias con arreglo a la nueva estética, es decir, con objeto de censurar un vicio determinado dentro del marco de las unidades. Pero en este caso, como en el de las tragedias, se trata más bien de obras de transición en las que los autores no consiguen deshacerse por completo de los procedimientos y de la técnica de sus antecesores. Nicolás Fernández de Moratín publica en 1762 *La Petimetra*, en tres actos y en octosílabos de romance, en que se ridiculiza un tipo social que aparece a menudo en los sainetes de Ramón de la Cruz y en la literatura satíricomoral de la época, el de la presumida que trata de compensar su pertenencia a la clase media afectando un lenguaje y unos modales tenidos por de superior categoría. (...)<sup>144</sup>

Esta comedia de tres jornadas, Moratín la escribió en romances y redondillas, queriendo «convertir en ejemplar de una manera nueva de concebir el teatro nacional».<sup>145</sup> En *La Petimetra*

---

<sup>140</sup> CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad...*, Op. Cit., pág.103.

<sup>141</sup> FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español: con una reseña histórica sobre el teatro español en el siglo XVIII y XIX*, (1831), Paris, Garnier, 1914.

<sup>142</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original completo...*, Op. Cit. pág.97.

<sup>143</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original completo...*, Ibid. pág.98.

<sup>144</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, Op.Cit. págs.419-420.

<sup>145</sup> MORATÍN, Nicolás Fernández de, *Teatro completo*, edición de PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, Madrid, Cátedra, 2007. pág.35.

se desarrollan unos lances a partir del planteamiento inicial amoroso: un hombre, Damián, se enamora de una mujer, Jerónima, famosa por su hermosura y su dinero. Le va a hablar, la seduce, y antes de darse el consentimiento mutuo Damián la presenta a su amigo Félix. De ahí que la situación se modifica, Félix también quiere seducir a Jerónima que emana atracción de mujer muy de moda y petimetra. En este momento llega en la trama la prima de Jerónima, María, que es su opuesta en muchos puntos. Moratín introduce aquí «una ecuación entre la petimetra y la discreción sociable, opuesta a la “formalidad” de María y su trato poco “urbano”»<sup>146</sup>. O sea que la “petimetría” de Jerónima es en un primer tiempo preferida al recato de María. Además, «sin declararlo públicamente»<sup>147</sup> María se va a interesar por Félix. Lo que pasa es que Damián es pobre y Félix, rico, por lo que el logro del primero depende de la decisión del otro. Damián le sugiere pues a su amigo que se interese por María.

Este planteamiento ocupa el primer acto y la mitad del segundo, hasta la segunda mitad del acto central, «tras la inserción de un incidente básico para la comedia, el descubrimiento simultáneo por los galanes de la verdadera identidad de Jerónima»<sup>148</sup>. Se enteran por boca de los criados que esta se quiere casar por el dinero que no tiene, fingiendo ser una petimetra adinerada pero aprovechándose del dinero de su tío y de su prima, la cual es rica pero modesta. Este descubrimiento provoca un giro a los acontecimientos. El objeto de atención de los dos hombres cambia y se traslada a María, poniendo de realce sus cualidades de mujer que hasta ahora se habían despreciado. Los dos hombres ya se interesan por la “buena” mujer entre las dos. María, el espectador lo sabe desde el principio, se interesa también por Félix, que no es sino el «galán que merece la dama» porque ha sido engañado por Jerónima, no por su dinero sino por su marcialidad. Reconoce que estaba en el error y se arrepiente, mientras que Damián, «en una versión masculina y menos acentuada de la petimetra» quería a Jerónima por su dinero, y su cambio de una pretendiente por otra depende únicamente de la condición financiera de la mujer. Entonces Damián ya no quiere casarse con la pobre Jerónima, y esta elige a Félix por su cortesía y también por su dinero. La resolución de los conflictos amorosos se hace en las últimas escenas de la pieza. «Jerónima, al percatarse de que el único galán adinerado es Félix, abandona sus pretensiones por Damián y (...) la solución del conflicto correrá a cargo de don Rodrigo, tío de las damas, quien las empareja con uno de los galanes, María con Félix, Jerónima con

---

<sup>146</sup> PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, en MORATÍN, Nicolás Fernández de, Teatro completo..., *Ibid.*, pág.48.

<sup>147</sup> CAÑAS MURILLO, Jesús, “La Petimetra”, entre la tradición y la vanguardia, en línea, en <https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0ahUKEwi67Prz7LTAhUKWRoKHS9MCQ8QFghKMAQ&url=http%3A%2F%2Fhispadoc.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F58512.pdf&usg=A FQjCNEtoU56RqUv0dls8Y288Wl6hYRiUQ>

<sup>148</sup> CAÑAS MURILLO, Jesús, “La Petimetra” ..., *Ibid.*



Damián, (...) provocando la reaparición del planteamiento lineal inicial, la vuelta a la armonía.»<sup>149</sup>

Nicolás Fernández de Moratín criticó así tanto el petimetrismo como la codicia y el fingimiento interesado, usos que no duda en criticar públicamente. La retórica se construye en la comedia, por la mirada de los personajes “buenos”. «Lo que para Jerónima es motivo de orgullo (...) hace que, según María y seguramente su tío, todos se burlen de ella» afirma Pérez Magallón.<sup>150</sup> En esta pieza de Moratín encontramos pues los primeros rasgos de lo que será el teatro neoclásico español, tanto en su unidad como en su verosimilitud, y con el fin didáctico que propone.

La cumbre de la corriente neoclásica se representó unos cuantos años más tarde con la famosa obra de su hijo Leandro, *La comedia nueva*, que Jorge Campos calificó incluso de “Quijote”<sup>151</sup> del teatro tradicional. *La comedia nueva o El café* consta de dos actos y fue estrenada el 7 de febrero de 1792 en el Teatro del Príncipe de Madrid.

En esta obra el argumento se construye muy simplemente en apariencia. En su edición de las obras de Leandro Fernández de Moratín, Paloma Fanconi y María del Pilar Palomo la resumen muy bien así:

En un café —establecimiento novedoso en época de Moratín hijo— cercano al madrileño teatro del Príncipe, un autor teatral novel y su familia departen animadamente media hora antes —según el reloj del pedante don Hermógenes— del estreno de la primera obra de Eleuterio, el joven autor, que acaba de lanzarse a la escritura dramática para solventar sus problemas económicos. La inquietud por la acogida del estreno y las ilusiones acerca de la carrera literaria de Eleuterio les hacen olvidarse del tiempo cuando vuelven a preguntar la hora a don Hermógenes, quien con su respuesta (la misma hora de antes) revela que su reloj está parado. Tras perderse gran parte de la representación, llegan a tiempo de comprobar que la obra es rechazada con estrépito por el público.<sup>152</sup>

En la obra de Moratín, el interés dramático se centra en el desarrollo de la caracterización psicológica de los personajes y en el metateatro, es decir, que la crítica que se oía desde hacía ya varios años en los ensayos y artículos fue representada directamente en

---

<sup>149</sup> CAÑAS MURILLO, Jesús, “*La Petimetra*” ..., *Ibid.*

<sup>150</sup> PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, en MORATÍN, Nicolás Fernández de, *Teatro completo...*, *Ibid.*, pág.60.

<sup>151</sup> CAMPOS, Jorge, en FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Comedias Originales*, edición de FANCONI, Paloma y PALOMO, María del Pilar, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2008. p. 125-177, “La comedia nueva” págs. 125-177.

<sup>152</sup> FANCONI, Paloma y PALOMO, María del Pilar en FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Comedias Originales*, *Ibid.*, págs. 125-177.

teatro. Así, Don Eleuterio, el autor de la “tragedia” que se va criticando a lo largo de la pieza, es la raíz del conflicto dramático, por haber escrito una obra llena de disparates, arquetípica de la perduración de las reglas tradicionales usadas por autores de «menor talento» que Lope o Calderón. «El nuevo dramaturgo ha compuesto la obra *El gran cerco de Viena*, que se presenta como la parodia del prolífico género del drama histórico-heróico que se representaba en la época», subrayan Fanconi y Palomo, «basado en un desmesurado aparato escenográfico, que hacía aparecer sobre las tablas gran cantidad de personajes (...), cuadros bélicos, ejércitos, caballería y gran cantidad de trucos escénicos y de tramoya, lo que hacía primar el espectáculo visual sobre el textual.»<sup>153</sup> Adulado y apoyado por Don Hermógenes, un seudo erudito amigo suyo, espera el éxito de su obra que se debe representar en un teatro madrileño.

Frente a estos dos y sus adulones, dos figuras ilustradas, Don Antonio y Don Pedro, van a criticarlos. El uno, en total incomprensión de los disparates de la obra de Eleuterio y enojado por tanta espectacularidad boba, el otro, más sutilmente y con ironía. El castigo moral del final de la obra es muy didáctico, matando a los autores que seguían las reglas y la popularidad del teatro del siglo pasado, apareciendo como hombres sin talento, castigando a los que actuaban como eruditos y que los apoyaban, y ofreciendo el perdón a los que se habían hecho engañar, así como alabando la virtud del trabajo honesto.

La obra de Moratín hijo fue un éxito, -éxito de 4500 reales diarios durante 6 días, destaca Andioc-, pero tal éxito se pudo observar sobre todo entre la parte de la población más adinerada. Así, «en el transcurso de los seis días de febrero registran un *lleno prácticamente permanente*, dado que el punto más bajo a que llegan nunca es inferior al 70% de su capacidad total. (...) Por el contrario, la curva representativa del comportamiento popular se sitúa muy por debajo de la anterior; tras haber superado el 80% el primer día, cae a cerca del 50% el segundo y, desde entonces, el público ocupará menos de la mitad de las localidades populares hasta el cambio de programa.»<sup>154</sup>

La *Comedia nueva* de Moratín marcó entonces un paso final en la transición de las obras que iban a tener éxito en los teatros madrileños, dando justificación y legitimidad teatral a la voz burguesa. Lo subraya Jorge Campos :

Moratín, al dar en 1792 “la batalla de la Comedia Nueva”, como la llamó Cánovas [*El teatro* :146] en terreno chorizo, o sea, en el Teatro del Príncipe [-

---

<sup>153</sup> FANCONI, Paloma y PALOMO, María del Pilar, en FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Comedias Originales, Ibid.*, págs. 125-177.

<sup>154</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, *Op. Cit.*, págs.125-177.

el de la Cruz era de los Polacos-] sacaba al escenario, por boca de don Serapio, la rivalidad ofensiva de ambos bandos –“Hoy los chorizos se mueren de frio y miedo”-, y la actitud del público más popular: “(...) los domingos por la noche se van él (un guarnicionero, partidario de la otra compañía) y otros de su pelo a casa de la Ramírez y allí se están retozando en el recibimiento con la criada; después le sacan un poco de queso o unos pimientos en vinagre, o así, y luego se van a palmotear como desesperados a las barandillas y al degolladero...”. En la batalla entre el público que asistió al estreno hubo una actitud de expectación en el primer acto. En el segundo, la “turbamulta de los chorizos, los pedantes, los críticos de esquina, los autorcillos famélicos y sus partidarios”, que habían ocupado una gran parte del patio y los extremos de las gradas, comenzaron a revolverse y a promover algún rumor. Don Serapio recitaba el párrafo que se ha citado más arriba. Fue el momento crítico. Oigamos al propio Moratín: “... cuando en el segundo acto habla don Serapio de los pimientos en vinagre, fue tal la conmoción de la plebe choriza y el rumor que empezó a levantarse, que yo creí que daban con la comedia y conmigo en los infiernos; pero los que no comen pimientos los hicieron callar y sufrir, y se acabó la representación con un aplauso general.”<sup>155</sup>

#### B. El apogeo de Iriarte en el Neoclasicismo.

Tomás de Iriarte tuvo una importancia capital en la transición entre los dos Moratín, padre e hijo. Utilizó de manera más focalizada la psicología social que se desarrollaba en la época y se centró en la ciencia dramaturgica con gran apego moralizador, encomendándose la misión de poner en el “buen camino” la juventud madrileña.

Hay unos puntos convergentes e interesantes de notar entre Tomás de Iriarte e Ignacio de Luzán. Las obras del primero, de las que hemos hablado hasta entonces como la traducción de Horacio, pero también el ensayo sobre *La música*, las *Fábulas...* prueban el afán neoclásico que tenía Iriarte y su deseo de enseñanza, que afirmó en la metaliteratura de sus *Fábulas*, -las cuales llevan, es más, un nombre muy llamativo-. Pero si en sus *Fábulas* Tomás de Iriarte se centró únicamente en una moralización literaria que juzgaba y castigaba lo incorrecto en el dominio de la escritura, pronto cambió de centro de interés para concentrarse en las medidas que iban apoyando los pensadores de su tiempo. Fue entonces cuando se puso a reflexionar de nuevo sobre las comedias. Él mismo dijo:

No deberá de aquí adelante dudarse en España que una comedia escrita sin afectación de lenguaje, con un enredo claro y consiguiente, en que se pinte y haga sobresalir un carácter seguido, sin más lances que los que basten a manifestar el mismo enredo y carácter, y que concluya premiando o dejando

---

<sup>155</sup> CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad...*, Op. Cit., pág.64.

castigado al personaje principal de ella, puede quizá instruir y deleitar más que aquellas [de capa y espada] en que el vulgo aplaude la serie confusa y trama a veces inverosímil de lances puramente amorosos.<sup>156</sup>

La crítica contra los gustos del vulgo tomó sentido en lo que estimaba ser disparates del teatro del Siglo de Oro; lo que entonces hacía tan particular su estilo poético lírico –«tono satírico y aun epigramático, capacidad de observación del entorno social, corrección expresiva, versatilidad rítmica y dominio del metro»<sup>157</sup> etc. – y que incluso algunos críticos le reprochaban, lo podía poner al servicio de su fama en la comedia social.

A la hora de darse cuenta de la influencia que pudo ejercer en el teatro madrileño, e incluso en el teatro español en su conjunto, nos tendremos que enfocar más detalladamente en su obra dramática, y principalmente en sus comedias.

Iriarte escribió cuatro comedias. La primera, *Hacer que hacemos*, la publicó en su juventud, en 1770, cuando todavía seguía con más cautela las reglas neoclásicas reformadoras y en cuyo prólogo trató de justificar su nueva fórmula. Oponiendo a las «ocurrencias intempestivas de un Gracioso», a la «inverosimilitud de los lances puramente amorosos» y al «estilo sublime de los versos propio de la poesía lírica», propone un tema aliando vida cotidiana burguesa e imprescindible fin moral propio de la “buena” comedia. Sin embargo, solamente ocho años después de *La Petimetra*, su pieza fue una revolución. En ella «se pretendía ridiculizar un tipo “de los más comunes en la Corte”, el del fachenda, eso es, el individuo abrumado -o que se cree tal- de tareas tan fútiles como numerosas. Don Gil, el protagonista, muy parecido a un héroe estafalario de comedia de figurón, pierde por demasiado atareado e inquieto la oportunidad de un matrimonio ventajoso.»<sup>158</sup>

Ya en esta obra se encuentran los primeros pasos de Iriarte hacia la “poesía perfecta” que iba buscando en las huellas de Luzán. Se diferencia de la comedia de Nicolás Fernández de Moratín en unos aspectos determinantes, como en la importancia y el detalle de las acotaciones, las informaciones didascálicas sobre los personajes de Iriarte siendo, según Sebold, «un progreso considerable sobre *La petimetra* en la visión de los detalles vulgares de la vida que brinda al lector/espectador»; o en la ligereza del discurso y su concordancia con los arquetipos

---

<sup>156</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original completo...*, Op. Cit., pág.16.

<sup>157</sup> PRIETO DE PAULA, Ángel L. en IRIARTE, Tomás de, *Fábulas literarias*, Op. Cit., pág.67.

<sup>158</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, Op. Cit., págs.419-420.

representados, un trabajo de búsqueda que hace que en unos casos los parlamentos de sus personajes parecen «de hoy por su naturalidad vulgar»<sup>159</sup>.

La obra, según parece, no se representó. Con las comedias siguientes se acercó Iriarte a la fórmula de la que Leandro Moratín hizo el elogio: con *El señorito mimado* (1783) apareció «la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita según las reglas más esenciales que han dictado la filosofía y la buena crítica» aunque tuvo que esperar varios años para ser llevada a las tablas (fue dada a la escena en 1788). Este dato pone de manifiesto la desconfianza de los cómicos y de la autoridad pública, aunque al estrenarse la pieza fue «muy bien representada por la compañía de Martínez» y «obtuvo los aplausos del público, en atención a su objeto moral, su versificación y estilo».<sup>160</sup>

De sus dos comedias siguientes, los “Señoritos”, resaltaron no solo su anhelo reformador sino también su angustia en torno a la sociedad que le rodea. En efecto, iba Iriarte a sentirse perseguido por los jóvenes, por los madrileños de su generación. Esta ansiedad fue, sin duda alguna, amplificada por la enfermedad y la ausencia de vida amorosa, lo que en un primer tiempo le incitó a encerrarse renunciando a publicar sus obras. Dijo él mismo en un testimonio recopilado por Sebold que «el público madrileño no se interesa por las bellas letras, “y al sepultarlas en eterno olvido, / las pongo esta inscripción : TIEMPO PERDIDO”».<sup>161</sup> La segunda etapa de su frustración resultó de la crítica de esta juventud que le apartaba, antes de entrar en la corriente reformista socio-pedagógica. En su epístola VII, Iriarte dijo al propósito: «Yo, cuando así se vive en el recinto / de esta imperial y coronada villa, voy, Fabio, por camino bien distinto / del que la juventud por moda trilla, / o bien por ocio u maquinal instinto. / Sin llegar mi retiro a ser desierto / me privo, me separo y excomulgo / de este común sistema, y me divierto solo en no divertirme como el vulgo.»<sup>162</sup>

Lo que marcó además el público culto, o por lo menos el que estaba apresurado por ver escenificadas nuevas comedias, fue que entre su primera comedia *Hacer que hacemos*, y sus “Señoritos” -*El señorito mimado* y *La señorita malcriada* – «ni una sola comedia sencilla» se había destacado en las tablas, lo que explica, entre otros factores, el éxito que tuvo, por lo que «produjo efectivamente más de 32000 reales en nueve representaciones».<sup>163</sup>

---

<sup>159</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original completo...*, Op. Cit., pág.99.

<sup>160</sup> FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español...*, Op. Cit., pág.462.

<sup>161</sup> SEBOLD, Russel P. *Teatro original completo...*, Op.Cit. pág.41.

<sup>162</sup> IRIARTE, Tomás de, *Colección de obras en verso y prosa*, Tomo II. Madrid, en la Imprenta Real, 1777, pág.70.

<sup>163</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, Op. Cit., pág.40.

Iriarte escribió y publicó, a partir de la década de los años 1780, tres comedias que marcaron profundamente la escena madrileña: *El señorito mimado* (1783), de la que acabamos de hablar; *La señorita malcriada* (1788); y *El Don de Gentes* (1790). A propósito de estas tres obras, tanto Jesús Pérez-Magallón<sup>164</sup> como Russel P. Sebold dijeron lo mismo: Iriarte realizó sus obras en tres “etapas” de escritura. La primera fase constaba de la escritura de los bosquejos de las tres obras, los cuales los hizo justo después de la publicación de su primera comedia, *Hacer que hacemos*. El segundo momento en que fue a revisar sus tres piezas fue hacia 1783, y excepto para la última de sus obras, *El Don de Gentes*, que publicaron después de su muerte, las otras fueron revisadas de nuevo unos meses antes de su estreno o de su publicación. Cuando Emilio Cotarelo afirma entonces que «ya en 1783 Iriarte creyó haber descubierto en la defectuosa educación de los jóvenes un tema idóneo para la comedia que escribiría más tarde»<sup>165</sup>, se puede suponer que no solo la había encontrado sino que también la había trabajado y estudiado desde hacía unos años.

Sebold también afirma que «existen planes o bosquejos extensos, con algunas escenas redactadas en prosa (...) cuya finalidad era impedir que bajo el calor de la inspiración el comediógrafo perdiera el hilo lógico de su argumento.»<sup>166</sup> Es más, el realismo que deriva de los “Señoritos” tiene mucho que ver con el conocimiento que Iriarte tenía «del lenguaje payo o rustico y del puro y propio castellano».<sup>167</sup> O sea que ya a partir de estas tres comedias, Tomás de Iriarte puso como punto culminante de su creación la perfecta mezcla del arte y de la ciencia con objetivo de moralizar a la sociedad que le torturaba.

En cuanto a la inspiración artística que encontramos hoy en sus últimas obras, también parece, como recuerda Sebold, que la presencia de las acotaciones, ya estudiadas en *Hacer que hacemos*, seguían desarrollándose y tomando cada vez más importancia, afirmando el “precostumbrismo” típico del neoclasicismo y la posición de precursor de Iriarte:

En todos los ejemplos que Tomás tenía a su disposición, operaba a la vez en mayor o menor medida una idea determinista muy en boga en el setecientos - la mantenían Feijoo y Montesquieu entre otros-, a saber: que el clima y el terreno influyen sobre el carácter del hombre, no siempre favorablemente. Y por extensión, se advertía que el clima o el terreno moral o intelectual de cierta ciudad o barrio, cierta provincia, región pueblo, aldea o aun de cierta casa influía para bien o para mal sobre la formación de los jóvenes. (...) Con mucha

---

<sup>164</sup> PÉREZ MAGULLÓN, Tomás de Iriarte Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008 disp. En línea en < [http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=autor](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=autor) >

<sup>165</sup> COTARELO Y MORI, Emilio, *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Revadeneira, 1897, pág.345.

<sup>166</sup> SEBOLD, Russel P. *Teatro original completo...*, *Op.Cit.* pág.49.

<sup>167</sup> SEBOLD, Russel P. *Teatro original completo...*, *Ibid.* pág.95.

razón han insistido [los] expertos en que el insustituible papel histórico de Iriarte es el haber inaugurado en España el moderno teatro de costumbres, vamos, el teatro realista moderno, cuyo tema en el mundo inmediato en el que vive el hombre, y que así, en el teatro, Tomás ha mostrado el camino a Leandro Moratín, Gorostiza, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Adelardo López de Ayala, Benito Pérez Galdós y otros muchos.<sup>168</sup>

Para comprobar los argumentos que acabamos de poner de realce, nos vamos ahora a enfocar en la segunda comedia de sus “Señoritos”, *La señorita malcriada*. Esta, que Iriarte mismo calificó de “Comedia moral en tres actos”<sup>169</sup>, representa con una mirada muy crítica la condición de la mujer, metiéndose el autor en el centro de los debates de la época. En efecto, al afirmar su punto de vista en tal tema, afirmó a la vez su imagen de reformador, de educador social, y de difusor de la moral cristiana. Esta comedia nos va a permitir comprobar que la solución, según el autor, para tomar las riendas de la sociedad caótica en que se hallaba, se encontraba en la educación y la puesta en entredicho de dos referentes sociales, la juventud burguesa y sus padres adinerados.

---

<sup>168</sup> SEBOLD, Russel P. *Teatro original completo...*, *Ibid.* pág.57.

<sup>169</sup> IRIARTE, Tomás de, *La señorita mal criada, Comedia moral en tres actos*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, disp., en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp26v0>

### III. *La señorita malcriada.*

#### 1. Esquema de la obra.

La obra de Iriarte *La señorita malcriada*, *Comedia moral en tres actos*, fue publicada, como dijimos, en 1788, y se dio a la escena en 1791, unos meses antes de la muerte de su autor. En ella, actúan una cuadrilla de majos y 10 personajes sobre los cuales volveremos. La pieza consta de tres actos o jornadas y se desarrolla de este modo:

En la primera parte, que corresponde al primer acto, el autor describe a los personajes que van a actuar e implanta el engaño a partir del cual se fomentará la intriga. El teatro se abre en una fiesta de majos, reprendida y comentada por dos personajes, aparentemente criados. A modo de charla, van desarrollando el carácter de cada personaje de la actuación hasta la llegada del amo, Don Gonzalo. Cuando llega este, se presenta él mismo: vividor alegre, ocioso, aficionado a las diversiones de cualquier tipo. Se va también enterando el espectador de que Doña Ambrosia, una viuda vecina, vive con Don Gonzalo y Pepa desde la ida de Doña Clara, hermana de Gonzalo, y que el ex marido de la viuda fue víctima de un engaño financiero que acabó por matarle. En cuanto a los dos hermanos, Doña Clara y Don Gonzalo, se habían reñido a propósito de la educación dejada al margen de Pepa. Don Eugenio, amigo de la hermana, pretende casarse con la chica para llevarla por el buen camino y es esta razón que justifica la cita de la que constará la obra. En cuanto a la boda, Gonzalo la acepta a condición de que Pepa también consienta en ella. Sin embargo, duda de tal consentimiento ya que Doña Ambrosia, confidenta muy influyente de la muchacha, ha optado por otro pretendiente, el Marqués de Fontecalda.

Al llegar Pepa al tablado, es ella quien monopoliza la acción (Acto I, escena 5). Sometiendo a su padre, que no se atreve a reprenderla, pone de realce su actitud marcial, divirtiéndose con los majos y dejando al margen a los recién llegados. Doña Ambrosia, lejos de corregirla, la empuja en su actitud. Al aparecer el Marqués, se crea un triángulo malsano formado por estos personajes y Pepa.

Unas escenas después, aparecen las dos figuras de la obra supuestamente engañadoras, que a modo de conversación secreta enseñan al espectador su maniobra para manipular a padre e hija a fin de aprovecharse de su fortuna, y el engaño que quieren generalizar gracias a artimañas y falsas pruebas. En la octava escena de este primer acto ponen en marcha su plan en dos etapas: en la primera, el Marqués finge sentirse ofendido por una crítica que hace Don



Eugenio de unos versos suyos para provocar una situación tangible. Mientras tanto, Doña Ambrosia pone en el bolsillo de Eugenio una carta falsificada.

La jornada se cierra en un encuentro de todos los personajes excepto Bartolo, el criado. Se articula otra vez en dos tiempos. Primero, Don Gonzalo, Doña Clara, Don Eugenio y Don Basilio vuelven de su paseo y van a almorzar. Sin embargo, Pepa, que no tiene hambre, abandona la escena. No intenta impedirselo Gonzalo y va hacia el comedor con Ambrosia y con el Marqués, que los sigue. El público se encuentra entonces a solas con los tres personajes que menos han actuado hasta el momento: Don Eugenio, Doña Clara y Don Basilio. Este último, al resumir la situación, demuestra que presienten alguna maniobra por parte del Marqués, y se prepara el plan de Don Eugenio.

En el segundo acto, el autor va articulando la serie de maniobras. El engaño que forma el núcleo de la intriga se construye aquí hasta su apogeo:

En un primer momento, Don Gonzalo deja manos libres a Ambrosia y al Marqués, afirmando que se conformará con la elección de Pepa en cuanto al marido que elegirá. De repente, el autor proporciona la escena de puesta en marcha del engaño. Los dos conspiradores están en el comedor con Don Gonzalo cuando llega el Tío Pedro trayendo una carta. Esta señala que Don Eugenio está arruinado y que pronto tal hecho se dará a conocer públicamente. Aunque en principio no tiene ningún crédito un papel llevado por un hombre “de capa” y sin testigo, los dos “amigos” logran manipular a Don Gonzalo para que se crea la advertencia de un desconocido. Al mismo tiempo, menosprecian a Doña Clara, cuya influencia en el padre temen bastante.

Poniéndose aparte la trampa por algún rato, aparece una de las escenas clave de la obra (Acto II, escena 5), que trata del primer encuentro y enfrentamiento entre Don Eugenio y Pepa. Ella, segura de su superioridad en la situación de competencia entre los dos pretendientes, afirma que si Don Eugenio quiere “ganarla” debe prometerle un futuro sumiso y sin reproches. A lo que contesta el hombre que son justamente los reproches los que prueban que la quiere, porque la quiere educar para su propio bien, siendo el rol del marido el de guiar su mujer hacia la virtud, asumiendo pues su discurso moralizador.

Entonces, se articula la segunda parte del engaño. Gonzalo llega a la tabla con la carta de “Victo Sierra”. Eugenio niega la noticia de la que le acusa la falsa carta y ofrece repasar las cartas que tiene en su faltriquera. Ahora bien, adentro está la segunda carta falsa, por lo que el plan funciona.

Justo después, se articula un episodio simétrico al anterior, presentándose a Pepa la segunda opción de aprendizaje, la que va a elegir poniéndose en posición de aprendiz frente a Doña Ambrosia. Pepa se vuelve entonces aprendiz en el “arte” de la manipulación, contrario al de la búsqueda de la virtud. Para ponerla a prueba, su mentora le hace engañar a su propio padre, inventando una relación amorosa entre su tía y el otro pretendiente.

En las últimas escenas del acto, Doña Ambrosia obtiene de Don Gonzalo su palabra para otra boda, que unirá a la pareja ya existente en la educación de la hija, lo que hace resaltar en la escena final del acto (II-11) la antítesis de la retórica iriartiana enteramente desarrollada: se van a celebrar las dos bodas, Pepa con el Marqués y Ambrosia con Gonzalo. Los majos vuelven entonces para el entreacto.

El tercer acto empieza pues situando a los personajes virtuosos en posición delicada, mientras que los demás van celebrando las bodas. Pero, a lo largo de este último acto, la situación va a dar una vuelta completa para que el espectador saque provecho y enseñanza de la comedia.

En las primeras escenas, muy breves, una serie de revelaciones vienen debilitando el poder establecido por las mentiras. Basilio se da cuenta de que el Marqués está estafando a los demás en los naipes, Bartolo le revela lo de la puesta en escena de la falsa carta en la faltriquera de Eugenio, y un nuevo personaje hace su aparición aunque permanece misterioso para el espectador.

Luego, el Marqués y Don Eugenio se encuentran a solas. Como espejo de la octava escena del primer acto, el Marqués busca obtener la reparación de los dos asuntos a través del duelo -los versos que ha criticado Eugenio, y la decisión de Pepa sobre la boda- a lo que se niega Eugenio, aceptando sin embargo hacer una crítica literaria de sus versos.

La escena siguiente (III-7) es la escena más larga del acto y se articula en dos fases. En una primera parte, pidiendo Doña Ambrosia que le ayude Don Eugenio a encontrar el poema que debe criticar, dan ambos con los borradores de las falsas cartas, escritas y dirigidas a Don Gonzalo y a Don Eugenio. La trampa de los escritos falsificados se descubre definitivamente.

En vez de arrepentirse, aunque no niega su conocimiento de tal maniobra, sigue Doña Ambrosia dándole buenos consejos a Pepa y ella a hacerse aprendiz cautivada. Así va dándole razones sobre lo que acaba de pasar, que hay que quemar los papeles reservados, que en un siglo controlado por el parecer, lo mejor que se puede hacer es hacerse maestro del fingimiento,

y pronto se van imaginando la vida que tendrán cuando sean damas ricas, marquesa en Madrid, despreciando a todos los demás. Al final de la escena, Doña Ambrosia le hace saber a Pepa que va a casarse con su padre y hacerse así oficialmente madrastra suya, pero le promete que no le hará reproches ni educación sino la de sus “buenos consejos” que ya desempeña.

Después de tal muestra de educación hacia el vicio, probando la imposible vuelta atrás de los sentimientos de las dos mujeres, se pone en marcha el restablecimiento de la verdad que permitirá dar la lección final, meta de la obra. Empieza el encadenamiento por el pleito de Clara con respecto a su relación con Eugenio. Con argumentos y testigo -su propio marido- dignos de un tribunal de Justicia, ella se blanquea y amonesta tanto a los que fomentan falsos rumores como a lo que los creen. La pareja se dispone a marcharse cuando reaparece Don Eugenio, que abandona su pretensión de cambiar a Pepa. Las escenas cada vez más cortas aumentan el suspense al su máximo. Es entonces cuando entra en escena el personaje que había permanecido misterioso, Don Carlos, el sobrino de Doña Ambrosia. Este aclara a modo de justiciero la última intriga : la verdad sobre la muerte del marido de Doña Ambrosia.

El Marqués, reconocido y acusado tanto por la estafa que causó la muerte del marido de la viuda como por la falsificación de papeles oficiales, se hace prender por los criados y Don Carlos, que salen a esperar a que la Justicia llegue. Se castigan entonces socialmente los personajes que han actuado en el error: Doña Ambrosia se encuentra sin marido y sin dinero ni más ayuda, considerada por Don Gonzalo responsable de su desdicha y deshonorada por haber pactado con su enemigo. Gonzalo se queda pobre, habiendo perdido en el juego todo su caudal. Pierde también a su hija y se inclina bajo el yugo de su hermana. Pepa, aunque intenta ser chaquetera y volverse hacia Eugenio, tiene como único remedio el “Colegio”, o sea el convento, donde la podrán “corregir” ya que Don Eugenio reconoce que ya no es capaz de salvar un alma tan negra.

La conclusión de la pieza se hace entonces a modo de conclusiones didácticas a Ambrosia, Pepa y Gonzalo, los cuales reconocen sus errores. La sociedad ofrece su perdón a Gonzalo y a Pepa, aunque ambos deberán cambiar bajo tutela, Don Gonzalo bajo la de su hermana y su marido, Pepa bajo la del convento.

La retórica de Iriarte se hace pues de manera bastante básica, basada en la salvación de los personajes buenos y en el castigo de los personajes malos. Para que su mensaje tocara a la mayoría de los espectadores a los que había que “educar”, tanto los hijos como los padres, se aplicó en dibujar en cada generación sus representantes más maniqueos y les hizo actuar frente

a una tercera persona exterior, elemento perturbador cargado de vicios. Siempre vinculado con Pepa, el encadenamiento de causas y consecuencias derivadas del carácter inicial de los personajes permite desarrollar la trama hasta la lección social universal que se quiso enseñar. Es esta estructura la que proponemos analizar ahora.

2. La actuación de caracteres representativos hasta una lección universal.

A. El simbolismo de los personajes.

*Los representantes de la juventud.*

Dos personajes centrales en la obra son los representantes de la juventud de aquel entonces. Pepa en su extremo marcial y criticado, Eugenio, al contrario, ilustrado y alabado.

El personaje de Pepa es el personaje central de la obra. Es un personaje muy interesante, núcleo de la obra y vinculado estrechamente a todos los demás personajes. Encarna la crítica general de los ilustrados hacia las jóvenes mujeres que hemos expuesto anteriormente. Según Gloria Franco Rubio y su estudio de la retórica iriartiana y de las imágenes literarias desarrolladas en la obra, es “el ejemplo personificado de los perniciosos efectos que acarrea una mala educación; prototipo de la mujer que no se debe ser según los nuevos cánones.”<sup>170</sup>

En efecto, pone de relieve un carácter de petimetrismo y de marcialidad, que se insinúa ya en las réplicas de los criados: «la Pepita es alegre / De cascos, y algo atronáa» (Acto I, escena 2). Aparece físicamente por primera vez en la quinta escena, arrogante y chistosa. Solo se interesa por la música de los majos, la danza y la fiesta: «Esperaba yo / que me dieran muchas gracias / de que les traigo al famoso / Repulgo, a la Amotinada, / y a Curra, que bailaran / en la punta de unas lanza». Su pertenencia al grupo de majos, -los conoce y reconoce- hace resaltar su marcialidad, tocando incluso castañuelas con ellos como es precisado en las acotaciones.

A través de su personaje se hace también una representación de los excesos de la moda. Esta muchas veces relacionada con la afición a las prendas, incluso borda en casa «un chaleco» en el primer acto, para regalarlo a uno de sus pretendientes. En las séptima y novena escenas del mismo acto se hace dueña de un perro que se ha perdido «¡Ah! ¡mi perrito *Jazmín!* / se nos

---

<sup>170</sup> FRANCO RUBIO, Gloria A., «Tomas de Iriarte y La señorita malcriada, Retóricas e imágenes literarias sobre la mujer doméstica a finales del siglo XVIII », En : *La Querrela de las mujeres: Análisis de textos*. Asociación Cultural Al-Mudayna, 2010, pág.170.

ha quedado en casa.» Tener un perro era entonces nada democratizado y muy chocante, aunque de moda.

Sebold, en su obra que ya hemos subrayado varias veces, opina que el mal comportamiento de Pepa resulta más del ámbito madrileño que de su educación. Hace resaltar que «la primera circunstancia que puede haber llevado a la determinación de la actitud voluntariosa de Pepita es el carácter de su difunta madre (...) Más tarde la falta de su madre (...) contribuya a que esta chica moderna dé rienda suelta a sus más vehementes inclinaciones.(...) Pepita va a moldearse por cuanto ve a su rededor.»<sup>171</sup> Caracteriza esta “chica moderna” su ausencia de valores, tanto financieros, tirando los objetos que la rodean sin consideración material, como de buen gusto frente al lirismo de Eugenio, al que califica «del siglo pasado» (Acto II, escena 5) y de sentido común.

En cuanto a la posición que ocupa en la familia, se trataría más bien del fruto de su educación. Manda a los “responsables de su educación”, esto es, a Gonzalo y a Ambrosia, según sus caprichos y sus humores. Se marcha cuando no está contenta, tiene libre la elección de la boda, se va a divertir sola con los hombres del pueblo (Acto II, escena 3)... Representa en su actitud inicial el carácter del que la pieza saca su título: la “Señorita malcriada”.

Según René Andioc, Pepa es también «representante directa de España», lo que entonces toma sentido ya que «oponerse en las tablas a la autoridad paterna equivale a oponerse a la de un gobierno que ha tomado varias medidas restrictivas en materia de emancipación de los jóvenes».<sup>172</sup> Encarna entonces la juventud desencantada por los valores tradicionales vinculados desde la literatura del Siglo de Oro y la promesa que hacen del amor, resumiéndolo a «sentir penas, / ansias, desvelos, fatigas, / y toda aquella caterva / de lástimas».

El otro representante de la juventud, Don Eugenio, es su contrario perfecto de acuerdo con la representación maniquea de la que se vale Iriarte. Se quiere casar con Pepa a fin de ponerla en buen camino.

En efecto, aparece muy tolerante hacia la actitud de Pepa, confiando hasta la mitad del segundo acto en su retorno posible hacia un comportamiento adecuado, afirmando que «no son nativas las faltas; / que todas son adquiridas, / y ya casi involuntarias». En la misma réplica

---

<sup>171</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original completo...*, *Op. Cit.*, págs.63-65.

<sup>172</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, *Op. Cit.*, pág.173.

expresa la razón de que después del padre a su hija, al marido le toca seguir educando a su mujer, y ve el casamiento como un método que va más allá de “amar y ser amado”. Su virtud, ya mencionada por los criados en la segunda escena -forma parte de los “güenos”- le parece suficiente para «salvarla» de este mal paso, empresa que no le parece «tan ardua» (Acto I, escena 10).

Otra cualidad por la que destaca el personaje es su espíritu trabajador. Es dueño de una empresa en Cataluña, región que vincula una fuerte connotación de expansión económica, al contrario de Madrid que, como ya vimos, iba ralentizada por la búsqueda de renta.

Pero hay que poner estas características que lo definen al servicio de la imagen transcendental que divulga, la del perfecto joven ilustrado. Primero alabado por los criados en la tercera escena -«es leído, y tiene traza / de ser caballero en forma / y hombre de bien» prueba rápidamente su buen gusto en la literatura, poetizando un argumento a favor de la educación de las mujeres. Utiliza un campo léxico, el de la naturaleza, y una imagen simbólica, la flor, como símbolo de mujer y la primavera como su juventud, para simbolizar con una imagen muy tradicional que la importancia del aprendizaje se encuentra en su longevidad, mientras que la belleza es efímera.

En efecto, desde la cuarta escena del primer acto, retoma los argumentos de los ilustrados que vimos sobre la educación, y en la primera mitad del segundo acto va a proponer un discurso pedagógico a propósito de la educación, de la boda y de la influencia del contexto internacional. Reutiliza el argumento según el cual los «atractivos / de juventud y belleza», no son duraderos y por eso hay que instruir a las mujeres «que las prendas / del ánimo, las virtudes, / y el entendimiento engendran / cariño más racional / y de mayor permanencia». Toma posición sobre las cosas que hay que enseñar a las mujeres, que son la «conversación amena», las «virtudes que alimentan / el trato social y afable», y encontrar el justo medio entre «franqueza libre» e «ingenuidad modesta».

Hace una comparación con el sistema social árabe, denunciando la posición de la mujer, pero no para criticar la poligamia, como lo encontrábamos en los textos previos, sino el esclavismo que resalta de su ausencia de derechos, siendo según su discurso «nacidas / sino para esclavas necias / del hombre, y las privan casi / del uso de las potencias». Reivindica pues un cambio en la sociedad europeo-cristiana en cuanto a la posición de la mujer que deben emplear sus potencias. Frente a la reacción de Pepa, que critica su afán de bachillerismo, contesta muy de acuerdo con los argumentos ilustrados que vimos, que los que así critican a las

mujeres que tienen un «útil conocimiento» son «los que ignoran que hay tareas / no menos propias de un sexo / que de otro.»

En cuanto a su argumento sobre el matrimonio, también reanuda con los propósitos que hemos visto: Hay dos tipos de pasiones y hay que discernirlas : «una, ciega, / que aspira al objeto amado / sin examen ni cautela» , y «otra pasión hai prudente, Reflexiva...». Este oxímoron de la pasión prudente es un reflejo de la necesidad ilustrada de domar, pensar y controlar los sentimientos. Lo subraya a continuación, afirmando que el corazón «debe siempre hacer / la elección a gusto de [la cabeza]» (Acto II, escena 7). El matrimonio aparece pues como un acontecimiento que resulta de una reflexión objetiva y no de las pasiones pintadas en la literatura.

Demuestra así a lo largo de su caracterización las mismas pautas que ya vimos : que la educación es la clave de un Estado feliz y rico y que la templanza es el fundamento de cualquier buen caballero, siendo el firme representante de la juventud ilustrada.

### *Los representantes de la educación paternal*

Siguiendo la misma estrategia, Iriarte dibujó dos arquetipos maniqueos de los representantes de la educación paternal.

La pareja formada por Gonzalo y Ambrosia toma sentido desde el momento en que son responsables de la educación de Pepa, quien otra vez asienta su posición de vínculo entre los personajes. A modo de antimodelos recopilan ambos, de la misma manera que Pepa, todas las críticas que se podían hacer de los padres de la época.

Don Gonzalo representa típicamente a los ociosos adinerados de la capital, mozos envejecidos que buscan cualquier tipo de diversiones. Por la boca de los criados de poco se entera el público, solo aprende en la segunda escena que sigue la moda de los jóvenes de la capital y que se complace en sus diversiones: «Es mui de bulla, y anda / divirtió como un mozo». Asume plenamente esta característica, ampliándola en una réplica muy larga y detallada de unos 40 versos en la escena siguiente, en la que realza el orgullo que saca de su conducta: anda como si tuviera 20 años, «siempre de fiesta». Se asume él mismo como hombre ocioso, siempre divirtiéndose con absolutamente toda forma de espectáculos que se presentan en Madrid -«Voy lo mismo a una comedia / que a ver una encorrozada», «Nunca deshago partido», «Así vivo, y me huelgo» y termina su réplica calificándose de «alhaja», término que tiene un doble sentido,

según el Diccionario de la Real Academia Española, pudiendo calificar o a «persona pícara, viciosa, o astuta, avisada y traviesa.» Otra diversión que aficiona y que amplía a lo largo de la pieza es su vicio del juego, pasándose el tiempo en casa jugando a los naipes con Ambrosia, Pepa y el Marqués.

Su personalidad ociosa hace nacer un rasgo que le va definiendo y que es el rechazo de cualquier tipo de responsabilidades. Primero, descarga toda su responsabilidad educativa de padre legal sobre Doña Ambrosia, que pasa su tiempo con la muchacha, «siempre la acompaña / mi señora Doña Ambrosia», afirma en la tercera escena del primer acto, y se encarga entonces de su tutela. Tampoco quiere asumir ninguna responsabilidad económica, dejando a las mujeres de su casa gastar lo que gana de renta, y sin interesarse por estas cosas que le aborrecen: «pago, sin examinar / mecánicas que me matan» (Acto I, escena 3). Gloria Franco Rubio afirma en el artículo que ya hemos mencionado que:

en su casa no tiene en cuenta lo que significa llevar y administrar una casa, comportándose como un verdadero manirroto; ha sustituido su obligación de educar a su hija con proporcionarle todos los caprichos que le venían en gana y darle todos los gustos a fin de que no originara problemas, le es indiferente que su hija se case con D. Eugenio o con el marqués, a condición de que le dejen tranquilo, y si se manifiesta partidario de que las mujeres expresen su opinión ante el matrimonio es porque así se descarga a los hombre de tener que tomar una decisión tan importante.<sup>173</sup>

El resultado de tal falta de responsabilidad es la caída determinante de autoridad paternal, lo que afirma Franco Rubio diciendo que no es sino el “mal padre (...) indiferente hacia la educación de su hija y demasiado condescendiente para evitarse problemas.”<sup>174</sup> Le deja en efecto una libertad excesiva, «Que Pepita se divierta, / quanto le diere la gana», afirma en la tercera escena del primer acto, y pone hasta la elección de su futuro marido en sus manos de chica impertinente, «resta ver si agrada / esta elección a la chica». A pesar del giro de los acontecimientos, no toma partido y la deja lidiar con la competencia que se va desarrollando en su casa. Se verifica en el principio del segundo acto, al apartarse completamente del caso: «y ella ajustará a sus cuentas ; / que a mí...», los puntos suspensivos dejando libre de influencia cualquier cosa que pase.

La distancia que pone ante la responsabilidad de la educación de su hija repercute hasta la imposibilidad que tiene de hacerse respetar por ella. Completamente sumiso a sus caprichos,

---

<sup>173</sup> FRANCO RUBIO, Gloria A., en *La Querella de las mujeres...*, *Op.Cit.*, pág.169.

<sup>174</sup> FRANCO RUBIO, Gloria A., en *La Querella de las mujeres...*, *Ibid.*, pág.169.



«no te enfades, / hija», aun los defiende más adelante: «Sufocan a la muchacha», «entonces ella / como sufre pocas chanzas, / toma el portante, y se queda / sin almorzar.» (Acto II, escena 1) . Pero, víctima del círculo vicioso, es incapaz de hacerse obedecer por ella, dejando también este papel a Doña Ambrosia -«Deténgala, Vecina»- y la única opción que le queda para importar un poco en la vida de su hija es el de rogarle que le convide a sus diversiones excesivas: «Chica, ¿y conmigo no cuentas? / también soi afinicionado / un poco a tirar la oreja.» (Acto II, escena 9).

Hay sin embargo que matizar la caricatura que define Gloria Franco Rubio más arriba, no es un mal padre en torno al hecho de que le desea un buen futuro a su hija. Aunque no es muy rico, quiere que se case con un hombre supuestamente adinerado, por eso obra como tal. Claro que su hibris de ocio y de querer cambiar de clase resulta castigado, pero refleja esencialmente un tipo de conducta que encontramos aquí: «También eran a veces los padres [dice Gaité] (...) los que opinaban que tenía mejor porvenir matrimonial una joven despejada y marcial que otra recatada, y las educaban para comportarse según primer modelo.»<sup>175</sup>

Representa a fin de cuentas a los padres que no quieren madurar, “mozos envejecidos” sin responsabilidades y que entonces son incapaces de educar a sus hijos aunque los aman. Como dijimos, la educación de Pepa se la deja a su vecina, Doña Ambrosia.

Es ella a primera vista el arquetipo de la mujer soltera aunque ya no moza, viuda, ociosa y todavía conservada y que actúa como gobernante de la casa. Es justamente el primer rasgo dibujado por los criados: «la Viuda Doña Ambrosia / es la que too manda» (Acto I, escena 2), actitud que confirma varias veces, por ejemplo al principio del segundo acto, mandando a los criados que se apuren en «llevar la mesa / allá». Su carácter de viuda esta sobre todo puesto de realce en el principio de la obra, al enterarse el espectador gracias a la conversación entre Gonzalo y los criados de que su marido fue un negociante estafado por algún extranjero y que, arruinado, se murió en una semana. Mientras que ella se hacía recoger por Gonzalo, el sobrino del marido se fue en busca del asesino a «Flandes o Francia», dejándola libre de cualquier influencia masculina.

Cuando aparece físicamente la mujer, se calca en la actitud de Don Gonzalo, alabando la actitud marcial de Pepa -«si en Madrid no se halla / señorita más jovial / más complaciente, mas llana...» (Acto I, escena 5) y aficionada al ocio y al juego, pasándose mucho tiempo

---

<sup>175</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, Op. Cit. pág.126.

jugando a los naipes, como lo demuestra por ejemplo esta réplica suya al principio del acto dos: «vamos a nuestra partida / de tresillo».

Pero la crítica que hacen los criados a propósito de su mando en la casa se extiende más allá de órdenes a los criados, es ella quien, frente a la ausencia de educación paternal por parte de Don Gonzalo, se encarga de la educación de Pepa. Como si fuera su propia madre, le va a enseñar todo lo que forma parte de sus fundamentos de viuda, o sea el arte de manipular a los hombres para sobrevivir en un mundo varonil: «Los hombres todo lo mandan, a nosotras no nos queda / más recurso que mandarlos / a ellos. De esta manera / también lo mandamos todo. / He aquí la primera ciencia / de una mujer». Como hemos subrayado anteriormente, los pensadores de la época se habían dado cuenta de que los hijos reproducían sus modelos, lo quisieran o no. Pepa ilustra esta teoría, afirmando querer ser «el honor de [su] escuela.»

Después de recordar pues el sentimiento experimentado por el antimito de mujeres que deciden apropiarse del sistema varonil, pone en relieve la actitud de estas a la hora de manipular a los hombres: «a veces, indiferencia; / oír serena los cargos, / y como que se desprecian; / a veces, abatimiento / de Dolor y de vergüenza. / y si no basta, acudir / con cuatro caricias hechas / a tiempo; pero no usarlas / con demasiada frecuencia». Prosigue con “consejos” que aporta a la señorita: «Sobre todo, negar siempre; / y nunca echarse por tierra. / En fin... pero me dexaba / lo mejor. Una xaqueca / de quita y pon, un buen flato (...) contribuyen al sistema / de que hagan su voluntad, / gasten siempre, y se diviertan, / las carísimas esposas / que carísimo les cuestan». Vincula la imagen de un tipo de mujer gastadora y manipuladora -«Para eso son Maridos, (...) / les toca cuidar la hacienda; / luego el gastarla con todo / lucimiento es cuenta nuestra», dice a continuación.

Representa a la mujer que Carmen Martín Gaité retrataba hablando de las mujeres cuyo comportamiento el gobierno ilustrado se esforzaba en denunciar: «cuándo conviene usar de la adulación y blandura para engañarle, cuándo lágrimas, suspiros y congojas para enternecerle y cuándo, en fin, de la soberanía y dominio para rendirle...»<sup>176</sup>. Esta manipulación no se reserva a sus argumentos sino que se refleja en su comportamiento para con Gonzalo. Este la adula, «aunque moza, es una Dama / de juicio, y talento, viuda, / y de muchas circunstancias» (Acto I, escena 3), ya que ha logrado hacerse necesaria para Gonzalo y la familia entera. Este reconoce incluso que su «casa sin ella / se perdería». Según Gloria Franco Rubio, Ambrosia refleja los tópicos de «la vecina aprovechada, la mala amiga y la interesada. Mujer joven

---

<sup>176</sup> MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Op.Cit.*, pág.266.

perteneciente al estamento llano, fascinada por el tipo de mujer mundana y frívola típica del siglo XVIII, con ciertas aspiraciones de promoción social».<sup>177</sup> Refleja en efecto la persona interesada, pero toma completamente sentido, como dijimos, en la educación perniciosa que va dando a Pepa.

De tal manera, estos dos modelos paternos influyen el comportamiento de la muchacha y se reflejan en ella, tanto Gonzalo que, poniéndose de «de mal humor» en el principio del acto II frente a la situación que no le gusta, evidencia la raíz del comportamiento caprichoso de Pepa, como Ambrosia que proporcionándole a la chica sus “buenos consejos” sobre la necesidad de fingir y parecer le hace soñar con un futuro onírico y fútil: «yo tendré mis tertulianos», «lo que también me parece / disparate es que tengamos / criadas lindas, a pique / de que den al ama un chasco», «ya procuraré tener / algunos libros sembrados / o cerca del tocador / o en las mesas (...) / lo mismo hacen muchos hombres ; y los llaman ilustrados».

En oposición con la representación de los padres o educadores antitéticos, Doña Clara y Don Basilio representan la sabiduría y la ilustración, son virtuosos y sinónimos de templanza y de justicia.

Doña Clara es el reflejo de la mujer buena ama de casa, recogida y virtuosa que encontramos en *La perfecta casada*:

Es puntual, sobria y recogida, apareciendo por primera vez con reloj y quitasol. De repente tiene un discurso ilustrado, reconociéndose autora de la decisión del «rompimiento» con su hermano. Hace el elogio de los valores que se esperaban de una buena mujer, gradúa con «pundonor» el «mérito de las damas, / por el juicio, discreción, / cortesanía y constancia». Recuerda lo que se espera de una mujer “ilustrada” defendiendo la idea según la cual la virtud religiosa y la felicidad personal pueden pasar por el buen dominio del hogar. Así mismo pone de realce que la nobleza de las virtudes de un hombre cualquiera valen más que un título de Marqués, lo que en sí no representa nada si la actitud correspondiente no es virtuosa: «No se trata / de linajes. La conducta / es la que humilla o exalta». Andioc subraya a propósito de tal comentario que:

si en las obras de teatro se promociona la nobleza de la virtud en vez de la de sangre, este tipo de cambio se nota en las mentalidades y en los actos concretos,

---

<sup>177</sup> FRANCO RUBIO, Gloria A. en *La querrela de las mujeres...*, Op. Cit., pág.173.

con la ascensión social posible de los “burgueses” humildes al poder: “el acceso de los “manteístas” -es decir, de los individuos salidos de la nobleza interior o de la clase media y promocionados por el trabajo personal- a los puestos de mando, y mayormente el de ciertos grandes burgueses ennoblecidos como un Cabarrús, contribuían naturalmente a hacer preferir la utilidad social, la “virtud”, al ilustre nacimiento como único verdadero criterio de nobleza, pero también es evidente que en la fracción de la aristocracia que “servía al país” en el ejército, en el cuerpo diplomático o incluso iniciando la reconversión que encomiaba el gobierno reformista, no estaba comprendida en la acusación de inutilidad”, sin embargo a lo largo del siglo y hasta la Constitución de Cádiz, “la crítica antinobiliaria va a radicalizarse para desembocar luego en la supresión de los privilegios.”<sup>178</sup>

Muy buena representante de esta burguesía ilustrada, actúa siempre siendo honesta con su marido y confiada en su amigo. Aparece sin embargo criticada por el personaje de su hermano, ilustrando entonces a las mujeres tachadas de “rancias” y de “bachilleras”, aunque para merecerlo solo intentan ayudar a sus contemporáneos aclarándolos, aquí intenta demostrar su ceguera a su hermano, poniendo de realce su desconocimiento del Marqués con quien quiere casar a su hija.

A partir de la quinta escena del primer acto, Doña Clara intenta tomar el papel de madre que le falta a Pepa, proporcionándole consejos educativos: «Saluda a las gentes; / ten más modo». Pero pronto da cuenta irónicamente de su mala educación -«Dexarla / el fin es que esté contenta» señala a su hermano, y subraya la necedad de sus «prontitudes».

Se permite pues actuar en las decisiones de su hermano. Sin embargo, ante un caso que se aparta de la estricta relación familiar, se aparta para dejar que sea su marido quien obre. Así, frente al marqués, siempre abandona la escena.

Representa pues como decía Andioc la imagen de la mujer “perfecta”. Este recopila un testimonio contemporáneo a la obra en un artículo titulado “El verdadero mérito de las Mujeres” en el *Diario de las Musas* (1790) en el que el autor expone lo que se esperaba entonces de una mujer ilustrada: «La Mujer para ser respetada y querida de los hombres, no sé qué necesite de otra cosa ni de más méritos que los del recogimiento, honestidad y modestia. (...) Estar solamente entregada a formar el corazón de sus hijos, a sobrellevar a su marido, a economizar la casa, y a hacerse una buena madre de familias».<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> ANDIOG, René, *Teatro y sociedad...*, Op. Cit. pág.249.

<sup>179</sup> ANÓNIMO, citado en ANDIOG, René, *Teatro y sociedad...*, *Ibid.*, pág.490.

En cuanto a Don Basilio, es un hombre bueno, marido de Doña Clara, amigo fiel tanto a Eugenio como a Gonzalo, y tío sosegado. Representa como es lógico el hombre maduro e ilustrado, el marido que corresponde a su mujer, calificado por Gloria Franco Rubio de perfecta «cabeza de familia burgués»<sup>180</sup>. Va a desempeñar varios papeles, y primero el del confesor y consejero. Este papel emana de la sabiduría de la que da muestras, recordando al espectador y a Don Gonzalo en la tercera escena del acto tres que no solo se hace manipular, sino que también no actúa con juicio, planteándole una serie de preguntas pertinentes e influyéndole entonces con un sentimiento de protección paternal. «¿Por qué te dexas mandar / de esta viuda tan a ciegas?» le pregunta primero, y «¿Por qué te pagas tanto / del marqués?». Ante la correlación de estas dos cuestiones le pregunta «cómo se empeña / dona Ambrosia en proteger / a un forastero que apenas / conocemos». Hace pues resaltar la irracionalidad de Ambrosia, que sin duda también se hace engañar. Estas preguntas que llegan como cuestiones de abogados en un tribunal permiten comprobar el buen fondo de Gonzalo, que admite su angustia. Él quiere que su hija sea «franca, alegre, sacudida, / no sosa, ni zalamera», pero que no sabe cómo actuar.

Estas preguntas jurisdiccionales llevan a la cualidad de juez del hombre ilustrado. Escuchando tanto a Bartolo, criado, al que respeta su palabra «tal vez será una simpleza; / o tal vez, cosa que importe», como a Don Carlos, poniéndole al mismo nivel para asegurar una Justicia imparcial. La neutralidad de su personaje se nota también en las reacciones del Marqués y de Doña Ambrosia que no lo menosprecian a la hora de alejar a los tres “aguafiestas”, e incluso lo alaban: «es hombre de mucha espera : / un bendito» dice ella, a lo que responde el Marqués que «él tomará / paciencia».

La figura paciente que representa se hace a menudo doble del público, representando al espectador atento. Aparece brevemente en el primer acto pero solo actúa con importancia en la última escena de este. Resume la situación desempeñando un papel casi exterior a la diégesis, como si fuera un narrador que tuviera un pie adentro y otro afuera. Describe la situación de modo bastante lejano y neutral: «Novio, un marqués»; «protectora, una viuda»; «testigo de todo, un padre»... «yo me temo alguna maula», concluye notándose su inteligencia, pero hace un guiño al público diciendo que “con verlo basta”. Sigue siendo este doble en la ficción que anda un paso atrás del conocimiento del espectador hasta la segunda escena del acto tres, en el que afirma haber encontrado a un nuevo personaje misterioso. Dirá entonces, fomentando la curiosidad, que lo sabe todo.

---

<sup>180</sup> FRANCO RUBIO, Gloria A. en *La Querrela de las mujeres...*, *Op. Cit.*, pág.168.

### *El representante de los males del país*

Frente a estos representantes maniqueos de la familia bajo todos sus aspectos más arquetípicos, Iriarte pone en la escena un elemento perturbador, representante de todos los males que sufre el país según los argumentos ilustrados que pudimos notar. Reflejará el peligro proviniendo del pasado y del extranjero, pero también de cualquier español actuando fuera de las leyes. Se inserta en la acción siendo el otro pretendiente de la joven señorita, Marqués sin títulos oficiales ni riquezas ostentadas, que quiere casarse con ella reivindicando oficialmente el amor pasional, y de manera más oficiosa por su juventud cándida, su dinero y la competencia con Eugenio.

Así es el emblema del galán del Siglo de Oro. Al igual que los otros personajes, se descubren sus rasgos más pertinentes a través de la charla entre los dos criados. Resalta su condición de pícaro, de bribón practicante del cortejo: «el Marqués es un tunante, / Y que anda tras pescarla...». Cuando aparece por primera vez, Ambrosia subraya también su «presencia gallarda» (Acto I, escena 7).

Parodia pues al galán, habla demasiado para no decir nada -«tenga usted la *complacencia* / de hacerme por *pura gracia* / el *honor* de *querer darse* / la *pena* de oír la causa / de tal inexactitud...», y se caracteriza a sí mismo como un Don Juan cortejador, prometiendo a Pepa «una lista detallada / de las jóvenes bellezas / que han sido objeto de varias / intrigas galantes [suyas]».

Escribe poesías a la manera criticada por los neoclásicos, aplicando técnicas “antiguas” a temas de moda con un fin comercial. Su excesos se notan en todas sus acciones, bien retando dos veces a duelo a Don Eugenio, por la crítica que hace este de sus versos y en anticipación de la elección de Pepa a propósito de su futuro marido; bien deseando ocupar el sitio del perrito para que la muchacha le haga caso.

El cortejo, que resalta de su actitud de galán, también le acerca a otra más extranjerizante. En efecto, representa también el petimetrismo afrancesado, «el snob (...) y el farsante»<sup>181</sup> para Franco Rubio. Rechaza la tradición española, aunque Gonzalo afirma que ha nacido en Sevilla, y alaba las otras naciones, sobre todo Francia e Italia, mientras que son, como vimos, lugares de perdición. Realza esta tendencia hablando con extranjerismos «randé-vú»,

---

<sup>181</sup> FRANCO RUBIO, Gloria A. en *La Querrela de las mujeres...*, *Op. Cit.* pág.176.

«san-fason» (Acto I, escena 10) y haciendo el elogio de las costumbres de «Italia» (Acto I, escena 7) y sus “*Villechaturas*” .

Pero no solo representa al extranjerizante irrespetuoso con su patria, sino a cualquier ciudadano que viva fuera de las leyes. Es un bribón en todas las acciones que emprende, siendo falso Marqués,-vinculado con la falsificación de los papeles -billetes, cartas, papeles...- toda su estafa pasa por escritos falsificados, sin testigos directos ni mensajeros. Es también polígamo, teniendo una mujer en Francia, y está en plena ilegalidad frente a la justicia internacional cristiana. Es también estafador tanto en los naipes como en el doble engaño y la manipulación a gran escala. Representa entonces un individuo astuto del que hay que protegerse.

Su conducta esta entonces ligada al petimetrismo y a la influencia extranjera, pero también se sitúa en contra de los ideales ilustrados presentes en la obra. Tacha tanto a Eugenio de purista (Acto I, escena 8) como a Clara de «antigua», «misántropa», alejada del buen gusto del «gran mundo», afirmando un poco adelante, al principio del acto II, que «no conocen las maneras / de la buena sociedad; / no saben vivir». Refleja entonces a los individuos que se complacen en la crítica de las reformas gubernamentales y que impiden el desarrollo del país.

El Marqués es pues la figura arquetípica y parodiada, tachada hasta el extremo, del galán del siglo de Oro, ligado al cortejo y al *chichisveo*. Notemos que esta imagen cuadra perfectamente con la del petimetre, que también desprecia las leyes y la moral oficial. Representante y chivo expiatorio de la mayoría de los males del siglo, va a tener el rol de elemento perturbador. Así, provoca una situación de crisis cuyos factores son comparables a los de la época, y los personajes, van a actuar en ella de acuerdo con sus rasgos característicos, o sea que la manera de reaccionar de los modelos y antimodelos debe enseñar al espectador qué encadenamiento de causas y consecuencias resulta de sus comportamientos. Son estas reacciones las que vamos a analizar ahora para entender el mensaje emitido por Iriarte.

#### B. La actuación de los personajes frente al personaje crítico.

En cuanto a su manera de actuar, podemos dividir a los personajes en dos grupos, siguiendo todavía un maniqueísmo clásico. De un lado, tenemos a los representantes de la sociedad viciada, Doña Ambrosia, Don Gonzalo y Pepa, que se hacen engañar, y del otro a Don Eugenio, Doña Clara y Don Basilio, que reestablecen la verdad. Vamos a focalizarnos en un primer tiempo sobre los personajes que caen en la trampa del Marqués, antes de interesarnos en los otros tres.

*Ambrosia, Gonzalo y Pepa, ciegos a la manipulación y al engaño.*

Ambrosia no tiene una inclinación inicial evidente. Siendo viuda, soltera y manipuladora, se podría admitir que tiene tanta responsabilidad en la desdicha de la familia como el Marqués. Sin embargo, no es castigada por la Justicia al final de la obra y resulta ser engañada del mismo modo que los otros. Imaginaremos entonces que la conducta con la que actúa resulta de la codicia que va creciendo por el contacto con el Marqués. Además, desde los cuatro años que hace que vive ociosamente gracias a Gonzalo, nunca había querido casarse con él ni manipular a Pepa antes de la llegada influyente del personaje malo. Consideraremos entonces que es una víctima de las maniobras del Marqués.

Es en efecto, aunque la manipulación parece formar parte de su personalidad, es para favorecer al Marqués en su boda con Pepa que va a manejar a los seres de la familia con quien vive. Manipula primero a Pepa, dirigiéndole un discurso, en la séptima escena del acto II, que tiene como meta hacer aceptar el casamiento, diciéndole que el matrimonio no es sino vivir con alguien que no se frecuenta forzosamente a menudo y, entonces que «Con tal que no se aborrezca / a un hombre, es mui suficiente / para marido cualquiera». Pone a continuación cara a cara las cualidades del Marqués y de Don Eugenio, calificando a uno de ser «un hombre racional, / dócil, franco y de experiencia / del mundo», y al otro de verdugo sinvergüenza. Hace, de la misma manera que Eugenio en sus razones sobre la educación, alusión a la mujer esclava, pero esclava del maestro que la quiere educar. «No te permitiera ni un desahogo inocente», dice ella comparando la educación requerida por parte del marido a un “noviciado”. Le promete pues, para convencerla, que elegir al Marqués será sinónimo de vida de ocio en compañía suya: «viviendo tú en Madrid, / figúrate qué perfecta / vida nos podremos dar, / unidas en tan estrecha / confianza como ahora».

No solo favorece al Marqués en sus discursos hacia Pepa sino que le ayuda concretamente en la puesta en marcha de la estafa, escondiendo como dijimos la falsa carta en la faltriquera de Don Eugenio. Cegada por la certeza de que la que manipula a los demás es ella, toma incluso iniciativas en el plan: «los billetes, y esa octava, / que a su tiempo harán efecto.» (Acto I, escena 7). Pero En la séptima escena del acto tres se hace responsable de la caída del engaño, pidiendo a Eugenio ayuda para buscar los versos en la faltriquera de Marqués. Sin embargo ella no se arrepiente, segura de mantener el poder sobre la familia, y se mantiene orgullosa, respetando los principios que inculca a Pepa: «negar siempre y nunca echarse por tierra».



Luego echa toda responsabilidad del descubrimiento al Marqués, a su «grandísimo descuido», a propósito de lo que ella resume siendo «cierto enredillo tramado / para poner mal a ese hombre / con tu padre, y libertarnos / de sus importunidades / y su influxo». Otra vez ciega por estar segura de que ella sigue dominando la situación, no califica en ningún momento la estafa de algo malo o castigable.

Motivada por la competencia amorosa que se desarrolla, Ambrosia quiere también asegurar su posición futura, calcando sus aspiraciones en las del Marqués, y se encarga de obtener una promesa de casamiento por parte de Gonzalo. Ahora bien, cabe también subrayar el desprestigio del matrimonio que emana de sus argumentos, según los cuales, el dogma religioso ya no tiene ningún sentido en la unión matrimonial. La razón principal oficiosa de Ambrosia es el dinero. La oficial será la necesidad de casarse para dejar de ser víctimas de las «voces más perjudiciales». Pero tampoco Gonzalo se interesa por las virtudes vinculadas con esta unión sagrada. Lo único que teme es perder la libertad que hace de él este “mozo envejecido” y que aficiona tanto. Ambos se prometen entonces a modo de votos no cambiar nada sus costumbres -«entrará, saldrá; temprano, / tarde : que se divierta / a su modo : haré lo propio. / (...) lo demás / no es matrimonio; es galera»- y van preparando la boda.

Frente a la serie de problemas que emanan de la presencia del Marqués, se destaca la personalidad de Don Gonzalo en la huida de las responsabilidades gracias a las diversiones. Cobarde, varias veces se escapa del conflicto o de la seriedad de la discusión. Así, ante Doña Clara que le reprocha a Pepa su falta de educación y de consideración en la quinta escena del primer acto, interviene Gonzalo: «Ea: tratemos / de aprovechar la mañana. / Vamos a dar una vuelta». Repite esta estratagema en el principio del segundo acto, al encontrarse con Ambrosia y el Marqués, los cuales evocan su plan bélico. Contesta entonces Gonzalo: «soi amante de la paz; / y por huir de pependencias, alla los dexo, i me iré / por ahí con mi escopeta».

Está también ciego frente a todas las manipulaciones, lo que le convierte en el personaje más ingenuo de la pieza. Pierde la fe en la rectitud de su propia hermana desde el momento en el que le dicen que corteja con Eugenio, no tiene ninguna fuerza de convicción ante los argumentos de Ambrosia cuando le proporciona la boda, cuando tiene que tomar partido para una causa y defenderla termina todas su frases con puntos suspensivos, «mis años...», «mi genio...», «mi libertad; y el sistema / de vida a que estoy tan hecho...». Y acaba por enseñar la pérdida de sustancia de un hombre vaciado de su poder de decisión. Poco a poco se ve más cerrado ante la conversación, actuando como un títere, y el que no se preocupaba por su dinero

al principio de la obra termina codicioso –«sí, sí, los quartos, los quartos, / todo lo demás es paja» (Acto III, escena 4)- víctima de la influencia nefasta y los desgastes en el juego.

En cuanto a Pepa, manipulada como dijimos por Ambrosia y sus “buenos consejos”, traiciona a su propia familia argumentando como alumna brillante en contra de su tía, mintiendo a su padre y dándole falsas pruebas de una relación amorosa entre Clara y Eugenio. Asistimos a una puesta en abismo del engaño, desde el Marqués, luego Ambrosia, al que sigue Pepa hasta Gonzalo. Finalmente elige como futuro marido al Marqués un par de escenas antes de la caída de la intriga.

Los tres personajes que en su caracterización inicial aparecen con poca virtud, en contra de las ideas ilustradas y aficionados a vicios como la codicia o el juego terminan entonces engañados, burlados, manipulados por el Marqués, y castigados, como vimos, por sus errores.

*Eugenio, Clara y Basilio, justos ilustrados establecedores de la verdad.*

Al contrario, los tres personajes representantes de la ilustración y de la virtud, aunque empiezan por hacerse engañar, se dan cuenta de las maniobras que sufren y consiguen, gracias a esfuerzos y al apoyo de la Justicia, reestablecer la verdad.

A lo largo de la obra, Eugenio va a actuar en total oposición con la actitud del Marqués. Eugenio se afirma en contra de los antiguos duelos de orgullo. Se contraponen la templanza del caballero a la incontinencia del petimetre cuando, en la octava escena del primer acto, el marqués reta a Don Eugenio a duelo tras la crítica de sus versos -«¡así ultraja / a personas de mi rango!»- este le contesta que aborrece «las disputas, / y más, siendo de esta casta». Eugenio lo rechaza con gran convicción, valorizando la reflexión a la brutalidad, asegurando que a la «fuerza de razones / oponga fuerza de brazos», y que incluso ante un desafío público mejor vale abstenerse.

Es pues la templanza la que guía sus pasos ante los afrontes del Marqués, y dice: «mis armas / no son la reconvención, / el precepto, la amenaza; / sí la advertencia oportuna / y la persuasión más blanda». Es también el control y la templanza lo que le hará decir, a propósito de los naipes que juega, que «solo por condescendencia / por afición, nunca».

Esta búsqueda es sinónima de un cambio de mentalidades global, lo que es representativo del deseo de una Justicia igualitaria y no personal, que pueda llevar a cualquier desbordamiento incontrolable. Esta idea de Justicia “justa” se encuentra por primera vez en la

sexta escena del acto dos, cuando Don Eugenio se halla culpable por las dos cartas falsas. La reacción de éste pasa por la confusión, ya que sus propias armas se vuelven hacia él, pero enseguida se sobrepone, ya que «al fin, medio habrá / de vindicar [su] inocencia». Anda seguro de que la justicia se encuentra del lado de los buenos. Sin embargo, Dañado por las acusaciones que sufre sin poder probar la falsedad del caso, se borra del escenario y solo reaparece en la cuarta escena del último acto. Sigue con su imagen de perfecta rectitud, recuerda los principios que le definen, ruega que «haya paz, buena armonía» porque el que actúa con bien siempre es apoyado; y es muy modesto aunque responsable, poco le importa un honor orgulloso y la competencia con el Marqués, pero lo falso puede perjudicar al verdadero y por eso quiere probar que «es falso / aviso el del que padezca».

De tal manera, cuando descubre la verdad gracias al error de Doña Ambrosia, no se enoja. Al contrario, está contento y aliviado por probar su inocencia; y al enterarse de la implicación del Marqués en la muerte del ex marido de Ambrosia, se apena por Pepa pero asume modestamente que ya no es capaz de llevarla a buen camino.

Es también la templanza lo que resalta de la actitud de Doña Clara frente a las consecuencias de las maniobras del Marqués. Al afirmar en la tercera escena del tercer acto que la relación entre ella y Eugenio no es más que amistad, asumiendo haberle regalado un par de objetos de valor, Clara se hace muestra de un pensamiento también muy comprometido en la época: la amistad entre hombre y mujer es posible. Critica el gusto por la gente de fomentar los rumores de «cortejo, amante, / galán, pique, mueble, trapo» cuando solo hay relaciones amistosas.

El asunto toma de nuevo importancia en la octava escena, cuando ella asegura su defensa sobre las mismas acusaciones de relación amorosa con Don Eugenio. Usa un campo léxico muy preciso, tiene un abogado -su marido- para defenderla, y usa una serie de términos técnicos para resolver el lío : «averigüemos», «la delincuente», «al cómplice». Estos términos se mezclan con otros, ligados a las buenas cuentas económicas, «un trueque liso y sano», el «desinterés» y la falta de «deuda». Cuentas claras, amistades largas, como lo señala este refrán, la honra queda así preservada.

Sin embargo, la templanza es difícil de conservar ante una injusticia. Pero el afecto ciega la verdad, lo recuerda en la cuarta escena del acto tres, y mientras que sabe que podría perder el control de sus sentimientos, se marcha antes de que llegue el Marqués ya que «sin enfado / no pued[e] ya resistir / su parola y su descaró».

Finalmente, Basilio es, como dijimos, un ilustrado ejemplar y sosegado. Ante el desarrollo de la trama se hace a menudo doble del público atento. Así lo vemos recordar al espectador que la manipulación es obra permitida por el manipulado (Acto II, escena 3), ya que Gonzalo se fía de personajes mal connotados.

Es al final de la pieza cuando Don Basilio desempeña el importante papel de gran juez de la pieza, que hace intervenir los actores testigos cuando le parece justo. Don Basilio, otra vez doble del público, invita al espectador a hacerse juez también.

Estos tres personajes representan pues cómo, obrando con ilustración, templanza y virtud, se pueden derrumbar los malos intervinientes exteriores que hacen padecer al país.

### C. El didactismo iriartiano.

Para terminar el análisis de esta pieza, propondremos una última mirada sobre el pensamiento del autor que va más allá de la escena teatral hasta el didactismo pedagógico. La dicotomía parecer / ser que hace parte de las reglas teatrales en general está aquí ampliamente desarrollada y reflexionada, dándole su toque superior educador al deleite de la obra.

La repetición de los verbos de percepción visual -mirar, ver, mostrar, observar- a partir de la escena 4 del primer acto: «Antes de pretenderla / quisiera verla emendada»; «Basta para conocer ver / como se porta, como habla / su buen modo, su instrucción»; «los que viajan deseando / ser útiles a su patria, / observan más, y hablan menos»; «¿te ha mostrado documentos? »- actúan como guiños al espectador para que no se precipite en creer saber lo todo de repente, ya que ver no le permite saber. La percepción del espectador depende de lo que le enseña el dramaturgo. Así, ver no permite vislumbrar la verdad, y mostrar no impide fingir. Es lo que prueba la última réplica del acto dos. La verdad va más allá del discurso y del papel falsificado, es un trabajo que necesita «palabras» para «mostrar» las «pruebas» del buen comportamiento de cada uno.

Se nota la misma consideración en la manipulación que hace Doña Ambrosia hacia Pepa. Las cosas en las que quiere que se enfoque la muchacha a la hora de elegir su pretendiente se centran en el parecer, su «presencia», su idolatría. La manipulación de Pepa hacia su padre se articula del mismo modo, los argumentos que adelanta se basan en que Doña Clara fingiría su apariencia de santa, en que cada día se regalarían finezas. Las manipulaciones en general se fundan pues en la falsificación de la verdad, en la omnipotencia del fingimiento. La que aparece

como maestra de esta arte hasta su derribamiento lo afirma en la educación que proporciona a la señorita: «Basta la apariencia en todo / y por eso dixo un sabio / que el siglo de oro, de plata, / de cobre, y hierro han pasado, y es un siglo de similor / en el que presente estamos».

Sin embargo el trio modelo viene contradiciendo tal afirmación. Los tres ilustrados no se hacen engañar por el parecer. Ante el descubrimiento de la correspondencia de las dos falsas cartas que le acusan, el mismo Eugenio admite que «la apariencias (...) [le] condenan». Sin embargo, Don Basilio y Doña Clara ponen de realce que un camino virtuoso no puede ser manchado por una acusación, por más verdadera que parezca: «Antes de insultar así / a un hombre honrado», hay que “hacer la más seria / averiguación de todo».

El final es la victoria de la Justicia y el restablecimiento de la verdad sobre la falsificación de las pruebas. Gonzalo, hasta entonces ciego ante la verdad, dice que ya empieza a “ver claro”. La verdad se debe aclarar, y con la ilustración el parecer no tiene ningún valor.

Hemos podido comprobar que la retórica de Iriarte se construye entonces en la representación de una sociedad maniquea compuesta de las figuras destacadas que se deben educar, según los razonamientos ilustrados de la época. Hace actuar sus personajes frente a un elemento perturbador representante de los males que padece el país. Ante las consecuencias que lleva cada arquetipo comportamental, el espectador se construye su propia moral, de manera inductiva, aunque sin equivocación posible. La lección se hace pues universal, condena los vicios y hace el elogio de las virtudes.

Los comportamientos viciados, criticados y denunciados por los personajes engañados son, a través de Pepa, el petimetrismo y sus excesos, la marcialidad, el desencanto de la tradición por parte de los jóvenes y su impertinencia debida al ámbito malsano y a la mala educación; a partir de Gonzalo, la actitud de mozo envejecido, ocioso y aficionado a las diversiones, que crea el rechazo de cualquier tipo de responsabilidades y fomenta la caída de autoridad paternal; y la actitud manipuladora de las mujeres ociosas, que educan a sus hijas a serlo por parte de Ambrosia.

En cambio, la recompensa de verse restablecida la Justicia y entonces de no ser castigados por hechos que no han acometido, alaba los comportamientos de los otros tres personajes. A través de Don Eugenio se transmite la imagen a la que debe pretender la juventud, reanudándose con la poesía tradicional, el trabajo, la tolerancia, la virtud y la templanza; y con Don Basilio y Doña Clara se dibujan los referentes de los padres benevolentes, la madre siendo la mujer perfecta ya esquematizada por Fray Luis de León y puesta de relieve en el artículo de

Gloria Franco Rubio, «esposa juiciosa, amante de su casa y de su marido; mantiene en todo momento una conducta decorosa y virtuosa»<sup>182</sup>, y el padre, un confesor y consejero imparcial y justo. Los tres son representantes de la imagen que se quiere difundir de la ilustración, pensados, reflexionados, sosegados, intachables.

La última reflexión que hicimos a propósito de las inversiones entre ser y apariencia permite poner de realce el mensaje duradero que tiene que alcanzar la pieza. Debe quedar claro en la mente del público que la virtud se consigue día a día y no mediante fingimientos y manipulaciones. En un momento dado el Marqués, muy a propósito, afirma: «no obstante que los juegan / sobre el teatro a la cara / del parterre, ellos no dexan / de seguir su tren de vida, / ni toman una gran pena». Esta crítica toma pleno sentido con la relación instaurada tradicionalmente entre el espectador y la obra estrenada. Aunque los vicios eran criticados más o menos claramente en las representaciones, el espectador salía divertido pero no moralizado. El cambio de objetivo que se instaura en el teatro neoclásico aspira a modificar el comportamiento de su público.

Después de haber comprobado la dimensión didáctica puesta en marcha por la retórica iriartiana, nos queda por averiguar su concordancia con las reglas neoclásicas expuestas en este trabajo a través de la *Poética* de Ignacio de Luzán.

### 3. Un modelo neoclásico.

A la hora de enfocarnos en la forma de la obra para apreciar su correspondencia con las reglas neoclásicas, recordaremos que según la *Poética* de Aristóteles, en la que se centra el modelo de la *Poética* de Luzán, la poesía dramática perfecta consta de seis partes de “calidad” y cuatro de “cantidad”. Propondremos entonces un análisis rápido de la estructura de la obra en torno a estos ejes.

Las seis partes de calidad de una obra dramaturgica son, como dijimos, la fábula, las costumbres, la sentencia, la locución, el aparato y la melodía.

*La fábula.*

---

<sup>182</sup> FRANCO RUBIO, Gloria A., en *La Querrela de las mujeres...*, *Ibid.* pág.163.

La fábula de la comedia debe constar, según el modelo aristotélico, de nombres inventados y no ilustres, y tener como meta castigar un vicio, alabar una virtud, o ambos al mismo tiempo.

Los personajes que encontramos en *La señorita malcriada* no son, en efecto, ni reyes ni príncipes. El único título de nobleza que sale es el del “Marqués de Fontecalda”, un nombre inventado. Volveremos sobre el castigo de los vicios y la alabanza de las virtudes que hemos ido ya exponiendo en esta pieza, sin embargo, podemos ya afirmar la dimensión maniquea y didáctica del trabajo de Iriarte, cuyos objetivos hemos analizado previamente.

La mezcla de maravilla y de verosimilitud que debe encontrarse en la poesía dramática es uno de los temas más importantes del neoclasicismo. La maravilla puesta aquí en escena por Iriarte se basa en un “precostumbrismo” innovador. Subrayaremos, como lo hizo Sebold, el realismo iriartiano que aparece desde las primeras escenas, por ejemplo, al mandarle Pepita que le traiga su bastidor de bordar o, al final de la pieza, con las informaciones que proporciona Doña Ambrosia a propósito del oficio de su difunto marido, «mi esposo / tenía en el cuarto bajo, / como suelen otros muchos / negociantes, su despacho, / y yo vivía en el piso / principal sin tener trato / con los que iban a negocios / del comercio» (Acto III, escena 12). Como otro ejemplo de realismo, cabe notar el nombre de las calles que nombran los personajes, por ejemplo la «calle de la Palma» (Acto I, escena 1), o la situación de la acción en un ámbito muy cercano de Madrid -Don Gonzalo realza que “De Madrid aquí” es muy corta la distancia. (Acto I, escena 3)-. Al hacerse referencia así desde el principio a la corte, hay que tener en consideración la imagen nefasta que emite y que los criados van a menudo despreciando. Estos puntos van hundiendo al espectador en un ámbito conocido y muy real, que le deleitará sin hacer nacer en él elementos oníricos.

Esta verosimilitud está ligada con mucha cercanía al respeto de las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar. En *La señorita malcriada*, el decorado no cambia, sigue siendo el que pinta el autor al principio de la pieza: «El teatro representa una parte del jardín, con vista de una casa que tiene salida a él por el frente, y a los lados varias calles de árboles». Un espacio “al aire libre” pues, el exterior de una casa de campo. En cuanto a la unidad temporal, la define el propio Iriarte en la cabeza del texto: «La acción empieza por la mañana temprano, y concluye antes del medio día»; y la unidad de la acción, pues, depende del desarrollo de la doble intriga. Como hemos visto ya, la trama de fondo de la historia, que permitirá establecer la verdadera personalidad del Marqués, llevando a los personajes en el error a ser castigados y los virtuosos a la felicidad y a la recompensa, se desarrolla paralelamente al relato segundo. Este corresponde

a la planificación, la puesta en marcha, el apogeo y la caída de la estafa organizada por Doña Ambrosia y el Marqués, a fin de conseguir las dos bodas que los harían supuestamente ricos. La unidad de la acción se ve respetada hasta cierto punto. Las dos tramas no se entremezclan y resultan bien distintas, la primera nutriendo incluso la otra, sin embargo se nota la dificultad de sacar un hecho realmente sorprendente y desconocido de la misma acción sin debilitar su grado de verosimilitud.

La fábula debe ser entera, con principio, medio y fin, con “enredo y solución” necesarios y verosímiles, nos dice Luzán. Ahora bien, la pieza consta en efecto de estas tres partes completas, el principio correspondiendo de algún modo al retrato comportamental de los personajes; el medio a su actuación frente personaje representante de los males del país; y el fin al descubrimiento de la verdad y al restablecimiento de la verdad, con los castigos y las recompensas emanantes del juicio final.

El encadenamiento de causas y de sus consecuencias debe seguir un orden lógico. Como acabamos de ver, el autor se aplica en escribir su pieza siguiendo el desarrollo de una serie de causas y consecuencias: en el pasado, la separación de los dos hermanos debida a la educación de Pepa; se encuentran de nuevo por medio de Eugenio, con el que el asunto de la educación vuelve a ser vigente. Pero sigue siendo petimetra; las causas posibles son el ámbito madrileño y la mala educación que recibe la muchacha, además de las causas anteriores: la falta de responsabilidad de Gonzalo, la educación de Ambrosia... el autor no deja ningún espacio vacío para cualquier duda, e incluso da a unos personajes el papel de recordar al público el lío o la tensión en que se encuentra la situación -Don Basilio lo hace al acabarse el primer acto, Gonzalo al empezar el segundo- como era preconizado en la *Poética* de Luzán.

En cuanto a la grandeza de la pieza, que debe ser de “justo” tamaño, es bastante regular. El primer acto consta de 10 escenas largas (excepto las 2 primeras); el segundo acto, de once, siendo también algunas muy cortas, como las primeras y las últimas; y, el tercer acto, tiene un número mayor de escenas (13) pero, como ya dijimos, excepto las escenas 6 y 13, que son más didácticas, el ritmo es muy rápido, lo que aumenta el suspense provocado por el tamaño reducido de las escenas y el cambio incesante de personajes actuantes. Esto hace de él un acto incluso más “pequeño” en su duración.

A las características requeridas para ser una comedia perfecta, Luzán añade que la fábula debe de ser implexa y doble, es decir con agnición y peripecia. La fábula de *La señorita malcriada* es bien implexa, con la mudanza que tenemos para todos los personajes, y con, a la



vez, peripecia y agnición. La agnición se desempeña al interrumpirse las bodas un par de escenas antes del final, provocando un cambio inesperado, y peripecia porque tal hecho lo provoca la nueva información que tenemos sobre el marqués, que es anunciada por un nuevo personaje. Lo reconoce por el nombre que le reveló su mujer, que Don Carlos había encontrado en Francia. Todas las mudanzas concuerdan con las que recomienda el sistema aristotélico en cuanto a las comedias: los personajes buenos -Don Eugenio, Doña Clara y Don Basilio- pasan del engaño y de la burla a la felicidad, mérito premiado y triunfante; el personaje malo -el Marqués- de felicidad -logro de las dos bodas- a infelicidad -anulación de éstas y encarcelamiento; y los indiferentes -Pepa, Doña Ambrosia y Don Gonzalo- pasan de felices a infelices por culpa de su «ignorancia, yerro, o falta pequeña, que no pueda llamarse delito».

Gracias a las mudanzas de los personajes que, como señalamos, representaban arquetipos maniqueos de grupos sociales, las pasiones hacen que sean los vicios y defectos comunes expuestos a la risa del pueblo, y rendidos a los pies de la virtud, para ejemplo y estímulo de los oyentes. Es justamente esta última mudanza la que hace que la irrisión y el castigo de los vicios miren a lo que Luzán llama “la utilidad del auditorio”. En efecto, la moraleja que resulta de la retórica Iriartiana, tanto hacia los padres como hacia los hijos, tiene una meta perfectamente pedagógico-didáctica, “útil” al auditorio.

El último punto de las fábulas sobre el que nos enfocaremos será el de la variación, de la actuación y de la locución según el decoro de los personajes. Sebold dijo a este propósito que «cada uno de los niveles sociales representados en la comedias de Iriarte tiene su voz, su forma expresiva».<sup>183</sup> En efecto, tanto los criados como los demás personajes, y hasta la cuadrilla de majos, desarrollan y mantienen a lo largo de la obra una característica lingüística de acuerdo con la personalidad que representan.

### *Costumbres*

Otra parte de calidad de la que debe constar una obra “perfecta” es la del respeto de las costumbres. Como acabamos de mencionar, los personajes son definidos al principio de la pieza por sus características sociales y morales, y absolutamente todos actúan de acuerdo a estas a lo largo de la obra, en parte debido a su actuación, en otra a las numerosas acotaciones que usa el autor. Entre los personajes, el receptor debe reconocer los arquetipos que caracterizan para que

---

<sup>183</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original completo...*, *Ibid.*, págs.109-110.

el mensaje didáctico sea efectivo. Siendo todos arquetipos muy maniqueos, vinculados por Pepa, el espectador puede fácilmente atribuirles su imagen social representativa. Así pues, la oposición maniquea de los personajes ilustrados y viciados permite poner de realce los diferentes debates que tienen lugar en la España de aquel entonces y, según la toma de partido de los personajes, tenemos a la vez el dibujo del modelo y del antimodelo iriartiano.

### *Sentencia y locución*

Aunque muchos de sus contemporáneos pronto escribieron sus comedias en prosa, la afición y el carácter de precursor de Iriarte hicieron que no se pudiera resignar. Sin embargo, concordando a la vez con la *Poética* de Luzán y con la verosimilitud requerida en los neoclásicos, el texto consta de romances en rimas consonantes. En efecto, y lo subraya Andioc, «las tiradas correspondientes se componen de octosílabos de romance, es decir la versificación más próxima al lenguaje coloquial corriente y por lo mismo privativa del género cómico de la *comedia* según los neoclásicos, de modo que no solo el acontecimiento que se refiere, sino también el personaje que lo refiere quedan rebajados al nivel de lo común».<sup>184</sup>

### *Aparato.*

En cuanto al aparato preconizado por Luzán, hay que celebrar el papel de las acotaciones, con las que Iriarte apunta lo simple y lo racional de los personajes. Sin embargo a menudo (y sobre todo en el tercer acto) están escenificados más de cuatro personajes. Tal hecho se puede explicar ya por la opresión que quería crear Iriarte, ya por la distinción más fácil que se hacía en este tipo de comedias, contrariamente a las del Siglo de Oro, en las cuales el número de figurantes no era tan concentrado y tampoco lo eran sus trajes y sus caracteres.

### *Melodía.*

En la primera escena, se levanta el telón y aparecen en el jardín de una casa de campo unos majos que están cantando y bailando. Son los primeros personajes en aparecer. Y reflejan un ámbito social popular y potencialmente peligroso. Reaparecen con la llegada de Ambrosia y Pepita, a finales de la cuarta escena. Luego se hacen presentes en los dos entreactos y en el momento de las bodas, en las últimas escenas. Se asocian primero a la diversión de Pepa, a su magismo y su marcialidad. Sin embargo cuando vienen posteriormente se puede explicar su

---

<sup>184</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, Op. Cit., pág.209.

presencia como medio encontrado por el autor para reemplazar los sainetes y tonadillas que el público aficionaba tanto. Así podía controlar la duración de los intermedios y ponerlos en momentos oportunos para no quebrantar la verosimilitud de la que dependía el didactismo de la obra, aunque la ausencia de música era preconizada por los neoclásicos. En este punto va también a diferir Iriarte de las reglas aristotélicas. Pero en la época de cambio que se hace entre teatro tradicional, acompañado o constituido por entreactos que borran completamente la ilusión teatral, resulta muy interesante la idea que tuvo Iriarte de poner majos para remplazar a estos artistas y puntuar su obra, metiéndolos al servicio de la trama.

Cabe ahora analizar la forma de la pieza en torno a las partes de cantidad clásica. En lo que toca a las partes de cantidad, Aristóteles dividió las comedias de tres jornadas en tres partes. La primera parte consta de la mitad del primer acto, lo que podemos comprobar en *La señorita malcriada*, siendo pues esta parte la de la presentación de los personajes, desde la segunda escena hasta la sexta o la séptima, es decir, hasta el descubrimiento de la intriga y la llegada a la escena del personaje del Marqués.

Es más, el mejor “prologo” según Luzán es el prólogo “oculto”, o sea que los protagonistas sean introducidos a modo de conversación que parezca verosímil entre dos personajes diegéticos, y no con la presencia de un narrador extradiegético. Es lo que puso Iriarte en su obra: En la primera escena dos personajes aparecen: el uno echa fuera a los majos, el otro mira la escena. Los majos se van y empieza un diálogo entre los dos hombres, de tal manera que van enseñando al público tanto su nombre como su condición. Luego, con pretexto de hablar de la situación, van a presentar al público a los diferentes personajes de la obra. Sebold añade que «la visión de la peculiaridad psicológica de una persona desde el otro lado de la frontera entre las clases sociales siempre tiene algo de descubrimiento inesperado. Nosotros vemos por primera vez a Pepita por los ojos de los sirvientes rústicos, u en semejante sorpresa estriba en parte la impresión de frescura, desembarazo y originalidad que nos produce esa señorita con su marcialidad».<sup>185</sup>

La segunda parte, el “episodio”, debe constar del fin de la primera jornada, de la segunda entera y de la primera mitad de la tercera, lo que en la obra corresponde al complot financiero

---

<sup>185</sup> SEBOLD, Russel P., *Teatro original completo...*, Op. Cit., pág.112.

entre Doña Ambrosia y el Marqués, hasta la séptima escena del tercer acto, cuando Don Eugenio encuentra la prueba de la falsificación de las cartas.

La última parte, que consta de la segunda mitad del tercer acto, es el “éxodo”, y llega como la resolución de la intriga. Es también lo que observamos en la obra, que gracias al encadenamiento de las revelaciones y pruebas, se logra restablecer la verdad.

*La señorita malcriada* tiene la particularidad de abarcar la mayoría de los conceptos del teatro clásico reutilizados por los neoclásicos, aunque apareció muy temprano en España, en una época en la que el teatro didáctico moralizante no estaba en boga en absoluto en las calles de la capital. Es esta cualidad de precursora que explicará los pequeños fallos en la concordancia que hemos podido poner de realce, dada la perfección obsesiva que caracteriza a la obra de Iriarte. Hay pues que situar tal obra en una corriente muy joven, como dijimos ya, impulsadora de las reformas teatrales que fueron llevadas a cabo unos años después.

## Conclusión.

A lo largo de este trabajo, hemos investigado los elementos que condujeron a las élites del gobierno ilustrado de la España de finales de siglo XVIII a este deseo de renovar la educación, y dimos cuenta de una de las propuestas de aplicación de tal reforma que implicó la regeneración del género teatral en su conjunto. Hemos entonces observado un ejemplo de la puesta en práctica de esta renovación, a través de una “Comedia moral” de Tomás de Iriarte: *La señorita malcriada*.

La España de aquel entonces vivía una crisis generalizada, producto del masivo éxodo rural y del freno que provocaba la capital al asentarse en su modelo tradicional de economía. Sin embargo, los gobiernos borbónicos que se sucedieron desde el tratado de Utrecht, en 1715, intentaron y lograron reformar el país, difundiendo las ideas ilustradas que se desarrollaban en toda la Europa occidental. Pero las reacciones del pueblo ante esta serie de reformas y el crecimiento del nuevo sentimiento burgués produjeron una situación global tensa frente al miedo que provocaba la marcha de la revolución francesa. Se añadieron a esta hoguera dispuesta a extenderse muy malas cosechas y, por lo tanto, hambrunas, hechos que obligaron a una respuesta urgente del gobierno en las últimas décadas del siglo. Como vimos, la educación fue considerada como solución para mantener la paz social. Hubo que encontrar un compromiso para difundir la idea de un posible bienestar social sin derrumbar el orden establecido.

Contra el desorden y el ocio generalizados, cuyo responsable parecía ser la influencia extranjera, la educación difundió valores a favor del trabajo y de la virtud tradicional. Se debían enseñar tales principios a cada capa de la sociedad, para fomentar la ejemplaridad ejercida por las jerarquías sociales y familiares. Empezó a tomar un peso significativo la psicología social, que se interesó por la repercusión de las actitudes de los adultos en los niños. Así, una serie de reformas fueron propuestas y adoptadas a fin de poner de realce la familia perfecta, clave de un Estado feliz y rico.

Sin embargo, el ámbito de la familia dependía tradicionalmente del buen dominio de la mujer, tanto en la economía de la hacienda y las inversiones de esta, como en la imagen del hogar, la estabilidad del matrimonio y la educación de los hijos. Las reflexiones de tal propósito realzaron el cambio de la actitud de las mujeres, ya que el estilo burgués se relacionaba con el fin del recato y el alejamiento del comportamiento de la *Mujer perfecta*.

También pusimos de relieve que si la mujer, responsable en mayor parte de la educación de los hijos, no se portaba adecuadamente, la renovación del estado debía entonces de pasar por su educación, con el fin de asegurar su influencia sobre la generación siguiente.

Muchos pensadores examinaron el caso y se admitió que la mujer debía seguir voluntariamente el camino de la educación para vivir mejor el matrimonio, para desempeñar adecuadamente su papel de mujer y porque, al fin y al cabo, era útil y ventajoso instruirse en cualquier época de la vida.

Las cualidades expuestas y machacadas con las que tenían que reconciliarse las mujeres se calcaron pues en la actitud tradicional del sentimiento de placer y de devoción que tenían que experimentar en la economía de la hacienda, en el cuidado de su marido y en la educación de sus hijos. Carmen Martín Gaité añadió que en la puesta en marcha de esta educación femenina «se mezclaban los campos de lo político y de lo religioso, de lo público y de lo privado de lo económico y lo moral», o, como dijo más adelante, la mención a menudo encontrada de la “inteligencia de las antepasadas” tocaba realmente a la «resurrección de las virtudes tradicionales femeninas, un pilar cuyos cimientos era preciso apuntalar. Las mujeres debían ilustrarse para combatir los defectos de sus compañeras, su afición al lujo y al despilfarro, pero siempre en función del varón, es decir, en nombre de incrementar la afición al matrimonio por parte de los hombres, cuya resistencia a contraerlo resultaba “en perjuicio del Estado”.»<sup>186</sup>

Subrayamos entonces que la diversión pública se podía modelar para expresar un mensaje nuevo y moralizante. Es más, fue entonces cuando los valores transmitidos por el teatro eran a menudo criticados por las censuras religiosas y civiles, lo que anunciaba la obligación de una reforma inminente. En efecto, como dijimos, autores e historiadores afirmaron que a partir de 1780 se desarrolló «una preocupación de los ilustrados por conseguir que el teatro sea un vehículo de educación y buen gusto».<sup>187</sup> Para cumplir con esta “misión educadora” el mensaje didáctico tenía que ser evidente y necesario, nunca inmoral o ambiguo; y la situación debía desarrollarse en un marco, unos discursos y unos personajes verosímiles para que el espectador admitiera y se impregnara del mensaje. De ahí surgieron las llamadas “reglas” neoclásicas que hemos desarrollado.

Vimos que toda la Europa occidental se encontraba en la misma ola de reformatión teatral calcada en el retorno a las reglas de la antigüedad grecolatina. La reutilización de las

---

<sup>186</sup> MARTIN GAITE, Carmen, *Usos amorosos...*, *Op. Cit.*, pág.260.

<sup>187</sup> CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad...*, *Op. Cit.*, pág.57.

reglas clásicas, llamadas entonces neoclásicas, debían hacer del teatro una «escuela de moralidad (...) relacionado con la estabilidad social y el orden público»<sup>188</sup>. Por lo tanto, el gobierno empezó por dictar una serie de reformas con el objetivo de disminuir la influencia de las corrientes teatrales anteriores hasta su erradicación; y los críticos literarios ilustrados iban a proponer análisis con otros ojos de las normas clásicas a fin de dictar las nuevas normas del teatro.

Nos hemos enfocado en esta ocasión en la *Poética* de Ignacio de Luzán, centrada en la propia *Poética* de Aristóteles, en la que definió que la poesía dramática perfecta debía constar de seis partes de “calidad” y cuatro de “cantidad”. A la luz de un rápido análisis global de su obra, hemos subrayado que las seis partes de calidad de una obra dramatúrgica eran la fábula, las costumbres, la sentencia, la locución, el aparato y la melodía, y que los ensayos críticos sobre el teatro se ponían al servicio del pensamiento gubernamental al presentar sus nuevas reglas, como lo hace resaltar aquí este fragmento de la obra de Luzán:

Sean, pues, censurados los malos poetas y reprobadas las malas comedias, pero quede intacto el aprecio debido a los buenos poetas y a los dramas escritos con juicio, con buen gusto y según las reglas de la perfecta poesía, que como subordinada a la moral y a la política, no solo no estragara las costumbres, pero antes bien contribuirá muchísimo, con insensible y suave atracción, a la enmienda de los vicios y defectos y a la práctica de las virtudes, deleitando y enseñando a un tiempo mismo. (...) Es cierto que el pueblo, particularmente en las grandes ciudades, debe tener alguna pública diversión con que entretener y engañar el ocio, semilla y causa de muchos vicios y desordenes; es cierto también que entre todos los divertimientos públicos el más bien recibido comúnmente, y el de mayor gusto, es el de las comedias; con que, por esta parte, se logra con ellas, mejor que con cualquier otro medio, el tener por algunas horas ocupada y embelesada la ociosidad del pueblo. (...) <sup>189</sup>

Hemos podido comprobar luego que tanto Nicolás como Leandro Fernández de Moratín pusieron en práctica este nuevo objetivo social del teatro, el padre criticando didácticamente y por primera vez una tendencia de moda nefasta para la sociedad, y su hijo denunciando otra tendencia, desarrollada hasta el escenario teatral mismo de la representación.

“No puede darse en intención y óptica un teatro que mejor pudiera calificarse de social”<sup>190</sup>, dijo Campos. Las comedias se apartaban de la pseudo moral de las comedias derivadas de las *Reglas Nuevas* de Lope de Vega, puestas al servicio de lo espectacular, para centrarse en

---

<sup>188</sup> CARNERO, Guillermo, *Estudio sobre el teatro español...*, *Op. Cit.*, págs.8-15.

<sup>189</sup> LUZÁN, Ignacio de, *La poética...*, *Op. Cit.*, Libro III.

<sup>190</sup> CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad...*, *Op. Cit.* pág.106

las costumbres que podían conmover directamente al espectador, mostrándole vicios y errores que pertenecían a un grupo social determinado y asegurando un fin educativo. La psicología social aspiraba pues a “transformar el conjunto de una mentalidad para asegurar mejor la dominación ideológica sobre las masas”<sup>191</sup> dijo Andioc, pasando por el castigo de cualquier vicio pernicioso al estado.

Como vimos, Iriarte tuvo su apogeo en el teatro neoclásico. Precursor en el tema del didactismo social, escribió tres comedias morales mezclando perfectamente las renovaciones del arte y de la ciencia con objetivo de moralizar a la sociedad que le torturaba. Nos enfocamos luego en su obra titulada *La señorita malcriada*, en la que representó con una mirada muy crítica la condición de la mujer, metiéndose el autor en el centro de los debates de la época. En efecto, al afirmar su punto de vista en tal tema, afirmó a la vez su imagen de reformador, de educador social y de difusor de la moral cristiana. Esta comedia nos permitió comprobar que la solución, según el autor, para tomar las riendas de la sociedad caótica, debía pasar por la educación y la puesta en entredicho de dos referentes sociales: la juventud burguesa y sus padres adinerados.

A la luz del análisis de la pieza, hemos podido comprobar que la retórica de Iriarte se construyó en la representación de una sociedad maniquea compuesta de las figuras destacadas que se debían educar según los razonamientos ilustrados de la época. Iriarte hizo actuar a sus personajes frente a un elemento perturbador representante de los males que padecía el país. Ante las consecuencias que llevó cada arquetipo comportamental, el espectador se iba construyendo su propia moral, inductivamente y sin equivocación posible. La lección se centraba por lo tanto en la condena los vicios y el elogio de las virtudes.

Hemos averiguado entonces que los comportamientos viciados, criticados y denunciados por los personajes engañados eran los mismos que la corriente ilustrada destacaba en la misma época y que, en cambio, la recompensa de verse restablecida la Justicia y, por tanto, de no ser castigados injustamente, alababa los comportamientos de los otros personajes, ilustrados, justos y ejemplares. Nos enfocamos luego en la concordancia de la obra con las reglas neoclásicas de la *Poética* de Ignacio de Luzán, lo que nos permitió apreciar su avance sobre el teatro español, situando la pieza como precursora de tal movimiento moralizante.

Por lo tanto y de manera general, hemos podido considerar que el impulso reformador proveniente de las élites políticas, sociales y culturales de las dos últimas décadas del siglo XVIII se centró en el esfuerzo de conservación del sistema existente, y que esta conservación

---

<sup>191</sup> ANDIOC, René, *Teatro y sociedad...*, Op. Cit. pág.533.



no podía hacerse apartando a la burguesía. Sin embargo, dado el comportamiento global de tal grupo social, la única manera que pareció poder asegurar el sosiego de la situación fue la búsqueda de un retorno hacia la moral del dogma cristiano. Los ilustrados centraron entonces su pensamiento en la renovación de la educación y de la pedagogía, tanto para los hombres como para las mujeres, para lograr tal empresa. El tema de la educación de la mujer fue, en efecto, decisivo, por ser el punto de anclaje de la familia perfecta tradicional. El teatro fue una de las soluciones propuestas por los ilustrados para llevar a cabo dicha remodelación de la educación y de las mentalidades del país. Sin embargo, las reformas sociales y literarias no impidieron que las protestas populares pasaran las fronteras y el siglo que se deseaba sosegado y reflexivo acabó por convertirse en un periodo violentísimo a nivel nacional e internacional. La guerra con la Francia de Napoleón (1808-1813) arruinó el país y Joseph Pérez asegura que hubiera podido provocar la renovación de las estructuras políticas. Pero Fernando VII, sucesor de Carlos IV, no logró sino atrasar el país y conducir las colonias a emanciparse de la «métropole incapable de maîtriser le cours des évènements».<sup>192</sup>

Tras la muerte de Iriarte, se puso en marcha una nueva reforma del teatro. Los ilustrados necesitaban tanto esta legitimidad como el libre ejercicio de su misión educadora. Una junta se encargó de realizarla bajo autorización del Rey, gracias a su Real Orden del 21 de noviembre de 1799. Moratín e Iriarte, siendo los primeros autores neoclasicistas, fueron impulsores del movimiento. Esta reforma tocó a la censura civil: apartaba al “Juez protector” y dejaba menos influencia a los actores en la elección de las obras. Separó del Ayuntamiento su dirección y administración, ya que crearon una Junta de Dirección y Reforma de Teatros, que dependía más directamente del Gobierno del país y cuyo director fue el propio Moratín.

Sin embargo, este intento fracasó un par de años después, causado por el abismo que seguía vigente entre la visión de la élite teatral ilustrada madrileña y la realidad del género popular, como señala Jorge Campos:

La Junta de Reforma cesa por Real Orden de 24 de enero de 1802, aunque se mantiene una sombra suya, únicamente entrada a la revisión de obras. La tradicional dirección y administración por el Ayuntamiento, quebrada por los planes centralistas y estatales de la Junta, se sustituye por algo más nuevo, que pudiera tomarse como un paso más hacia los sistemas burgueses de

---

<sup>192</sup> PÉREZ, Joseph, *L'Histoire de l'Espagne, Op. Cit.*, pág.483.

administración: la entrega a un particular, Melchor Ronzi, como empresario, de los tres teatros de la capital.<sup>193</sup>

El teatro neoclásico fue, con todo, fundamental, y a la vez causa y consecuencia de las modificaciones sociales y de la fulgurante asunción de la nueva clase burguesa. Fue y sigue siendo muy representativo de la “propaganda ilustrada” de aquellos años cuyos principales preceptos siguen siendo defendidos hoy en día por muchos países. Sería interesante comprobar hasta qué punto y de qué manera los gobiernos y los medios de difusión de nuestros tiempos modernos siguen poniendo en práctica los valores que han permanecido desde la Europa occidental “ilustrada” de finales de siglo XVIII, buscando todavía chivos expiatorios extranjeros responsables de los males de sus países y poniendo de realce el mismo modelo estructural de familia perfecta.

---

<sup>193</sup> CAMPOS, Jorge, Op. Cit. p.74.

## Bibliografía

### *Bibliografía primaria.*

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Comedias Originales*, edición de FANCONI, Paloma y PALOMO, María del Pilar, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2008.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *La comedia nueva – el sí de las niñas* ( 1792 – 1806), edición de DOWLING, J. y ANDIOC, R., Madrid, Castalia, 1968.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, *Teatro completo*, edición de PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, Madrid, Cátedra, 2007.

IRIARTE, Tomás de, *Colección de obras en verso y prosa*, Tomo II. Madrid, en la Imprenta Real, 1777.

IRIARTE, Tomás de, *La señorita mal criada, Comedia moral en tres actos*, reproducción del manuscrito (Barcelona, edit. Juan Francisco Piferrer), USA, 1923.

IRIARTE, Tomás de, *La señorita mal criada, Comedia moral en tres actos*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp26v0>

LUIS DE LEÓN, Agustín, *La perfecta casada*, (1585), 6ª ed., Buenos Aires ; México : Espasa-Calpe Argentina, 1950.

LUZÁN, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, edición de 1737 y 1789, Madrid, Cátedra, 1974.

SEBOLD, Russel P., *Teatro original completo de Tomás de Iriarte*, Madrid, Cátedra, 2010.

*Bibliografía secundaria.*

AGUIRRE Y LANDÁZURI, Manuel de, *Discurso sobre la educación*, publicado en “Correo de Madrid” núm. 112, 113 y 114, en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos de la Ilustración*, Madrid, Ministerio de educación y ciencia, Centro de publicaciones, 1988, vol. II.

AGUIRRE, Antonio, «La notice de Carlos Pignatelli sur Thomas de Yriarte», *Revue Hispanique*, XXXVI, 1916, págs.200-252.

AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1790, «Prólogo», págs. 1-40, en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos de la Ilustración*, Madrid, Ministerio de educación y ciencia, Centro de publicaciones, 1988, vol. II.

ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Castalia, 1976.

BERTHIER Patrick, *Le théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1986.

CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Edit. Moneda y Crédito, 1969.

CARNERO, Guillermo (ed.), *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, vol. 7.

CARNERO, Guillermo, *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, PUZaragoza, 1997.

COLOMER, Juan Esteban, *La mujer desengañada por la veleidad del hombre*, Madrid, 1781.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Revadeneira, 1897.

EGIDO, Aurora, LAPLANA, José Enrique (eds), *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.), 2010.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Orígenes del teatro español: con una reseña histórica sobre el teatro español en el siglo XVIII y XIX*, (1831), Paris, Garnier, 1914.

FRANCO RUBIO, Gloria A., «Tomas de Iriarte y La señorita malcriada, Retóricas e imágenes literarias sobre la mujer doméstica a finales del siglo XVIII», En : *La Querrela de las mujeres: Análisis de textos*. Asociación Cultural Al-Mudayna, 2010, págs. 149-180.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo *et Al.*, *Historia de España – Siglo XVIII – La España de los Borbones*, Madrid, Cátedra, 2002.

GARELLI, Patrizia, SEBOLD, Russel P., «El teatro de Iriarte: comportamientos sociales y determinismo ambiental», en RICO Francisco (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, vol. IV, págs.534-546.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep María Sala Valldaura*, Lleida, ed. de la Universitat de Lleida, 2012.

HUERTA CALVO, Javier, *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. II.

IBÁÑEZ DE LA RENTERÍA, José, *Sobre la educación de la juventud en punto a estudio*, Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1790.

JOVELLANOS, Don Gaspar de, «Informe sobre el libre ejercicio de las artes», en NOCEDAL, Cándido, *Obras*, Madrid, Rivadeneyra, 1859, Vol. II, págs. 33-45,.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Anagrama, 1987.

MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos de la Ilustración*, Madrid, Ministerio de educación y ciencia, Centro de publicaciones, 1988, Vol. I.

MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos de la Ilustración*, Madrid, Ministerio de educación y ciencia, Centro de publicaciones, 1988, Vol. II.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Las bases políticas, económicas y sociales de un régimen en transformación (1759-1834)», en MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, Vol. XXX.

MERRITT COX, Ralph, *Tomas de Iriarte*, Nueva York, Twayne Publishers, 1972.

MESTRE, Antonio, *Mayáns y la España de la Ilustración*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

MORALES, José Isidoro, *Comentario sobre la enseñanza de su hija*, Madrid, Imprenta Gabriel Sancha, 1796.

MORALES, José Isidro, *Discurso sobre la educación*, Leído en la Real Sociedad Patriótica de Sevilla en la Junta General del 3 de septiembre de 1789, en MAYORDOMO PÉREZ,

Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos de la Ilustración*, Madrid, Ministerio de educación y ciencia, Centro de publicaciones, 1988, vol. I.

NIETZSCHE Friedrich, “La naissance de la tragédie”, traduction de Geneviève Blanquis, edit. Gallimard, 1949.

NIETZSCHE Friedrich, *La naissance de la tragédie*, traduction de Geneviève Blanquis, Paris. Gallimard, 1949.

PÉREZ, Joseph, *Histoire de l’Espagne* (1997), Paris, Fayard, 2000.

PICORNELL Y GOMILA, Juan Mariano, *Discurso teórico-práctico sobre la educación de la infancia*, Salamanca, Por Andrés García Rico, 1786, en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos de la Ilustración*, Madrid, Ministerio de educación y ciencia, Centro de publicaciones, 1988, vol. II.

RAMÍREZ Y GÓNGORA, Manuel Antonio, *La óptica del cortejo*, Viuda de Piferrer Impresora 1790.

ROUBINE Jean-Jacques, *L’art du comédien*, Paris, edit. PUF, 1985.

SÁNCHEZ, Jean-Pierre et Al. *Ville et campagne en Espagne au XVIII. Cadalso – Jovellanos – Olavide*. Paris, éditions Du Temps, 1997.

TAPIE Victor-Lucien, *Le Baroque*, Paris, edit. PUF, 2008.

TERRASA, Jacques, *L’analyse du texte et de l’image en espagnol*, Paris, Armand-Colin, 2005.

TONELLI Franco, «L’esthétique de la cruauté», *Etude des Implications esthétiques du «Théâtre de la Cruauté» d’Antonin Artaud*, Paris, edit. A.-G. Nizet, 1972.

TRAGGIA, Joaquín, *Idea de una feliz revolución literaria en la nación española*, Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Col. Traggia. Opúsculos literarios, Vol. 13, 1791.

VILA Y CAMPS, Antonio, *El noble bien educado, Instrucción político-moral de un maestro a su discípulo (...). Dedicado a los mui Nobles e Ilustres Señores Condes de Vila-Paterna*, Madrid, Oficina de Don Miguel Escribano, 1776, en MAYORDOMO PÉREZ, Alejandro, y LÁZARO LORENTE, Luis Miguel, *Escritos pedagógicos de la Ilustración*, Madrid, Ministerio de educación y ciencia, Centro de publicaciones, 1988, vol. I.

## Webografía.

ANÓNIMO, *Gabinete de Lectura Española, o Colección de muchos papeles curiosos de Escritores antiguos y modernos de la Nación*. Núm. 1, Madrid, la viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1787, disponible en [https://books.google.fr/books?id=vUvx2pce\\_YC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=vUvx2pce_YC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

CAÑAS MURILLO, Jesús, « “La Petimetra”, entre la tradición y la vanguardia », disponible en:

[https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0ahUKEwi67Prz7L\\_TAhUKWRoKHS9MCQ8QFghKMAQ&url=http%3A%2F%2Fhispadoc.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F58512.pdf&usg=AFQjCNEtoU56RqUv0dls8Y288W16hYRiUQ](https://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&ved=0ahUKEwi67Prz7L_TAhUKWRoKHS9MCQ8QFghKMAQ&url=http%3A%2F%2Fhispadoc.es%2Fdescarga%2Farticulo%2F58512.pdf&usg=AFQjCNEtoU56RqUv0dls8Y288W16hYRiUQ)

FROLDI, Rinaldo, « El sentimiento como motivo literario en Moratín ». Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín, 1980, p. 137-146, disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/zip2.asp?texto=88626>

LAFARGA, Francisco (ed), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, PULleida, 1997, disponible en: [https://books.google.fr/books?id=rU0pBgAAQBAJ&pg=PA105&hl=fr&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=rU0pBgAAQBAJ&pg=PA105&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false)

LÓPEZ, Maribel, « La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XVIII: Paradigmas de género en la comedia neoclásica ». *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 2010, n°1, pp. 59-86, disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3691562>

MARTÍNEZ-LÓPEZ, Maribel, « La imagen de la mujer en la literatura española del siglo XVIII: Paradigmas de género en la comedia neoclásica ». *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 2010, n°1, págs. 59-86, disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3691562>

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, , Siglo XVIII, (1886), Alicante, edición virtual : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, Vol. III, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2r481>

MOREL-FATIO, Alfred, « La satire de Jovellanos contre la mauvaise éducation de la noblesse.», [compte-rendu], *Bulletin hispanique*, 1900, Vol. II, págs. 139-146, disponible en :

[http://www.persee.fr/distant/bu.univ-rennes2.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1900\\_num\\_2\\_2\\_1218\\_t1\\_0139\\_0000\\_2](http://www.persee.fr/distant/bu.univ-rennes2.fr/doc/hispa_0007-4640_1900_num_2_2_1218_t1_0139_0000_2)

NAVARRO, Jerónimo Herrera, « La comedia en el siglo XVIII. El teatro en la España del siglo XVIII », Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura, 2012, págs. 111-139, disponible en: [https://books.google.fr/books?id=8v0G1JtpAxQC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=8v0G1JtpAxQC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

PAVIS, Patrice, «La puesta en escena y la crítica dramática», en PAVIS, Patrice, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, París, Armand Colin, 2007, págs. 35-38, disponible en: <http://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4666/000563707.pdf?sequence=1>

PÉREZ MAGULLÓN, « Tomás de Iriarte » Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib\\_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=autor](http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=autor)

SEBOLD, Russel P., «Análisis estadístico de las ideas de Luzán, sus orígenes y su naturaleza», Biblioteca virtual universal, 2003, disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/LIBROS/89164.pdf>

SEBOLD, Russell P., « Contra los mitos antineoclásicos españoles » Sobretiro de Los Papeles de Son Armada, 1964, disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/zip22.asp?texto=89376>