

ITEM ITEM I
TEM ITEM IT
EM ITEM ITE

revista de ciencias humanas

4

CENTRO DE ESTUDIOS UNIVERSITARIOS.
alicante



I T E M
REVISTA DE CIENCIAS HUMANAS

**Con la colaboración de la
Caja de Ahorros de Alicante y Murcia**

Julio - Diciembre

número 4

año 1978

**CENTRO DE ESTUDIOS UNIVERSITARIOS
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ALICANTE**

SUMARIO

Alfredo González Prats: <i>Materias para un conocimiento del Portus Illicitanus. — I: Las lucernas</i>	7
Juan José Chao Fernández: <i>El derecho penal en las Constituciones del Emperador Fl. Cl. Juliano conservadas en el «Codex Theodosianus».</i>	33
R. Alemany y M. A. Lozano: <i>Las comedias de Moratín: elementos básicos del contenido argumental</i>	55
Juan Luis Román del Cerro: <i>La didáctica de la lengua</i>	77

NOTAS

Glicerio Sánchez Recio: <i>Aportación a la historia política del País Valenciano. Viaje de propaganda federal de F. Pi y Margall en 1881.</i>	95
Rosa María Blasco Martínez: <i>Notas sobre la datación cronológica en Castilla y Aragón a través de la colección de privilegios reales del Códice de 1523.</i>	103

I T E M Revista de Ciencias Humanas. Publicación semestral.

Director: Antonio Gil Olcina y Manuel Moragón Maestre; Subdirector: Juan Luis Román del Cerro; Redactor Jefe: Manuel Oliver Narbona; Administrador: Jaime Crespo Giner; Consejo de Redacción: Emilio Feliu, José Uroz, Rafael Navarro, Enrique Giménez, Mario Martínez, Enrique Rubio, María José Bono, Francisco Gimeno. M. A. Lozano.

Correspondencia, suscripciones, reseñas y distribución:

I T E M. Facultad de Filosofía y Letras de Alicante.

Suscripción anual

España: 200 Ptas Extranjero: 300 Ptas.

Número suelto:

España: 125 Ptas Extranjero: 150 Ptas.

LAS COMEDIAS DE MORATIN: ELEMENTOS BASICOS DEL CONTENIDO ARGUMENTAL.

Rafael ALEMANY FERRER
Miguel Angel LOZANO MARCO

Dpto. de Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras. Alicante.

A lo largo de estas líneas que siguen, es nuestro propósito ofrecer una aproximación al análisis de los elementos básicos que constituyen el contenido argumental del teatro moratiniano. Para ello hemos partido de un intento clasificatorio que, de algún modo, nos sirviera de guión a la hora de organizar nuestro estudio, si bien la íntima conexión existente entre los diversos aspectos a tratar nos ha conducido a concebir el trabajo como un todo compacto, prescindiendo de divisiones internas específicas. Por una parte tratamos de poner de relieve los supuestos comunes que inspiran las cinco piezas; por otra, los escasos elementos que confieren carácter propio a cada una de ellas, todo lo cual precedido de una visión particular de La Comedia nueva, por quedar en ella esbozados los planteamientos de renovación dramática perseguidos por Leandro Fernández de Moratín.

Puesto que el objetivo de nuestra aproximación es el análisis de los elementos del contenido argumental del teatro de Moratín, tal vez sea conveniente adoptar, en la medida que sea posible, un criterio que nos permita establecer una clasificación de sus piezas dramáticas a partir de la cual podamos desarrollar nuestro estudio. Ante este hecho lo primero que se evidencia es la existencia de más de una perspectiva clasificatoria, según el punto de vista que adoptemos.

Si atendemos al desenlace de la trama, nos encontramos con que, de las cinco obras que integran el teatro original de Fernández de Moratín, cuatro tienen final feliz, es decir, son *comedias* en el más estricto sentido: *La comedia nueva*, *El barón*, *La mojigata* – esta última con ciertas limitaciones – y *El sí de las niñas*; tan sólo una escapa de los límites del *happy end* y, pese a que en ella se dan, no

obstante, algunos rasgos típicos del subgénero cómico, en pureza no puede interpretarse como comedia; nos referimos a *El viejo y la niña*.

El profesor Lázaro Carreter (1970, 17), establece un segundo tipo de clasificación atendiendo al contenido temático que prevalece en ellas. Con esta óptica propone tres apartados, el primero de los cuales queda integrado por *El viejo y la niña*, *El sí de las niñas* y *El barón*; el segundo, por *La Comedia nueva* y el tercero por *La mojigata*. Las tres comedias del primer grupo poseen como denominador común la preocupación del autor por el tema de la libre resolución de las jóvenes a la hora de decidirse por el matrimonio. El segundo grupo, representado por *La comedia nueva*, viene a poner de relieve otro tipo de preocupación: las ideas de Moratín sobre la reforma del teatro que se hacía en su época en España. Finalmente, el profesor Lázaro Carreter prefiere incluir *La mojigata* en un grupo aparte ya que en ella, si bien «vuelve a plantear el autor su vieja defensa de los derechos de la mujer a no aceptar marido por ajena imposición», tema que caracterizaba las tres obras del primer grupo, existe aquí un factor que no se daba en aquéllas y que, siempre en opinión de don Fernando, relega a un segundo plano aquel tema común; se refiere a «la crítica de ciertas formas de hipocresía religiosa» (LAZARO CARRETER, 1970, 32).

Hemos de señalar por nuestra parte, que no nos parece muy precisa la opinión de Lázaro en lo que concierne a este último aspecto. Si bien es verdad que en *La mojigata* la hipocresía se manifiesta a través de un asunto de carácter religioso, sin embargo, éste, en el fondo, no viene a conferir a la obra una identidad tan específica que llegue a justificar su inserción en un apartado independiente. Por el contrario, creemos que sus concomitancias con las tres piezas del primer grupo son estrechísimas y que la preocupación básica que en ella deja traslucir Moratín coincide de forma bastante clara con la misma que dio lugar a *El sí de las niñas*, *El barón* o *El viejo y la niña*, de modo que el elemento religioso no desempeña más que un papel en todo momento supeditado a esta idea central.

Consideramos más oportuno tender hacia una clasificación de carácter amplio, de acuerdo con la cual el teatro moratiniano admitiría dividirse en dos grupo: por un lado, el integrado por aquellas obras que poseen como nota definidora el desarrollo de un proceso amoroso que se ve interferido por la autoridad paterna – o materna, causá y origen de desviaciones educacionales hacia posturas hipócritas; aquí se insertarían todas las obras excepto *La comedia nueva*. Por otro lado, esta última pieza vendría a constituir por sí sola un apartado independiente dada su diferencia temática con respecto

a las otras. En efecto, si en aquéllas existía un fondo de asunto amoroso, en ésta lo que hay, evidentemente, es la resolución en ficción literaria de toda la teoría teatral del autor, inclinada hacia una decidida ruptura con los esquemas dramáticos al uso (Cf. CARDONA y RODRIGUEZ, 1976, 16).

No obstante, conviene dejar bien sentado que las analogías existentes entre las cinco comedias son muchas y notorias. Todas ellas están inspiradas por una serie de motivos muy conocidos, típicos del momento socio-cultural en que el autor vivió, a saber: «la educación, la verdad, la razón, la justicia social y las pasiones» (GLENDINNING, 1973, 176) y, a la vez, éstos se manifiestan mediante unos argumentos muy semejantes entre sí, de aquí que cualquier conato de clasificación excesivamente sutil pueda resultar un tanto forzado, siendo por ello preferible, a nuestro juicio, la división que hemos propuesto.

Desde el punto de vista de la composición externa, merece la pena destacar el hecho de que, de las cinco comedias, tres de ellas *El viejo y la niña*, *La mojigata* y *El barón* – están escritas en verso y dos en prosa – *La comedia nueva* y *El sí de las niñas* –. Por supuesto que la elección de una u otra modalidad no ha sido arbitraria en absoluto, según creemos entender. El teatro español gozaba de una larga y fecunda tradición de composición en verso, de ahí que fuese un tanto reacio al abandono del mismo. Moratín, siguiendo el modelo consuetudinario, escribe en verso sus dos primeras piezas: *El viejo y la niña* (1776) y *La mojigata* (1791), pero en *La comedia nueva* (escrita en 1791 y estrenada en 1792), plasmación del nuevo ideario teatral, a la par que ridiculización satírica del existente, recurre a la prosa. ¿Por qué el cambio? ¿Se trata de un hecho meramente fortuito o casual? Parece que no. Por una parte, el carácter netamente didáctico, de «drama serio» (DOWLING, 1970, 58), así parecía exigirlo frente al tono predominantemente sentimental de las anteriores; por otra, si con esta pieza pretendía una especie de manifiesto de innovación escénica, nada mejor ni más oportuno que romper con el molde habitual de la versificación característico del drama áureo e, incluso, del coetáneo de Moratín. Es curioso que, en contra de lo que en buena lógica hubiera cabido esperar, *El barón*, comedia inmediata cronológicamente (1797), vuelva al verso; la explicación quizás había que buscarla en el poco interés que el autor puso en su realización: fue escrita precipitadamente, de aquí que el verso supusiera una salida más fácil que una prosa bien elaborada y además, hay que tener en cuenta también que el origen de esta pieza era un libreto para zarzuela, siendo para un género musical mucho más oportuna la creación rimada que la otra. Pero la última comedia de don Leandro, *El sí de las niñas* (1801), ya aparece escrita totalmente en prosa, pese

a su trama amoroso-sentimental, con lo que se culmina el proceso evolutivo anunciado en la obra teórica de la reforma: *La comedia nueva*.

Probablemente el correcto punto de partida de nuestro análisis haya que buscarlo en una aproximación a esta última obra. Nuestra elección está justificada, pues en dicha pieza Fernández de Moratín viene a sintetizar su postura como autor teatral de tal manera que la comprensión de *La comedia nueva* o *El café* viene a explicar, en buena medida, el valor significativo de las restantes, que no son más que la puesta en práctica de los postulados de teoría dramática que en ella se contienen.

La obra se estrena en 1792. No es nada casual que de esta fecha date también el documento autógrafo que Moratín envió a Godoy, en el cual exponía su plan de reforma de los teatros españoles (Cf. DOWLING, 1970, 288-293 y CABAÑAS, 1944, 76-80). Las analogías existentes entre el documento mencionado y *La comedia nueva* son tan palmarias que, en más de una ocasión, la lectura de determinados fragmentos de la obra teatral parece confundirse con la del documento. Es como si esta pieza viniera a reforzar, bajo forma de artificio literario, las teorías manifestadas en el *Plan de reforma de los teatros*; el refuerzo vendría dado por la capacidad de ironía punzante, sátira y parodia que la ficción escénica le permitía y que, por el contrario, muy difícilmente se hubiera podido plasmar en el documento enviado al marqués de la Alcuía, a más de no poseer éste el carácter trascendente de cara al público que la representación comporta.

Lo que fundamentalmente Moratín deja traslucir en *El café* es una postura radicalmente crítica ante el teatro que se está haciendo en su tiempo, es decir, la degradación escénica que siguió al Siglo de Oro, llevada a cabo por zafios imitadores que crearon la moda del drama de gran aparato y artificio, abundantes masas y complicadas tramoyas: toros, caballos, ángeles voladores..., que en más de una ocasión estuvieron a punto de ocasionar chocantes accidentes de serias consecuencias. Tal tipo teatral es ridiculizado irónicamente a través de la parodia implícita en *El gran cerco de Viena*, «pieza compuesta de retazos entresacados de las mismas obras absurdas» de la época (HELMAN, 1960, 1) introducida en *La comedia nueva*, echando mano del hábil recurso del «metateatro», muy idóneo y directo para los propósitos perseguidos por el autor.

Quizás convenga destacar que, pese a la poca simpatía que en don Leandro despertaron los grandes artificios del drama de las centurias áureas, Lope, Calderón y sus respectivos seguidores, su crítica no va dirigida básicamente a ellos, sino más bien a los autores coetáneos suyos; así se pone de manifiesto en estas palabras que don Pedro –voz de su autor– pronuncia en *La comedia nueva*

dirigiéndose a don Antonio – a la par que a los espectadores – :

Ahora compare usted nuestros autores adocenados del día con los antiguos, y dígame si no valen más Calderón, Solís, Rojas, Moreto, cuando deliran, que estos otros cuando quieren hablar en razón. (Acto II, esc. V). (1)

La parodia de Moratín fue tomada por algunos como ataque personal – el dramaturgo Comella, concretamente –, pero don Leandro, en el prólogo a la edición *princeps* de la obra (Madrid, 1792), manifiesta:

Esta comedia ofrece una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro; pero ni en los personajes ni en las alusiones se hallará nadie retratado con aquella identidad que es necesaria en cualquier copia para que por ella pueda indicarse el original.

Procuró el autor, así en la formación de la fábula como en la elección de los caracteres, imitar a la naturaleza en lo universal, formando de muchos un solo individuo; porque, además de ser éste el medio de imitación que practican todas las artes, es el más inocente cuando han de expresar objetos deformes; pues reuniendo en un solo sujeto circunstancias que sólo se hallan esparcidas en muchos, resulta la pintura con toda la expresión característica que es conveniente, y al mismo tiempo carece de aquella semejanza individual (odiosa sin duda), y que es propia sólo de quien retrata, y no de quien inventa. (*Apud* DOWLING, 1970, 67).

La crítica moratiniana, a juzgar por sus propias palabras, tenía una función general y no pretendía ser alegato directo contra nadie en especial, si bien es verdad, que para llegar a ese nivel universal, tenía que verse motivado por la existencia de unos particulares muy concretos, entre los que, indudablemente, se hallaba Comella y quizás, a veces, el autor no pudo superar el retrato mediante esa capacidad de invención que él mismo había señalado.

Frente a un teatro de ficción, ajeno a la realidad cercana, Moratín pretende atribuir valor literario al entorno circundante. Las comedias antiguas son detestadas por don Leandro por no ofrecer más que una larga serie de vicios y delitos presentados al público de modo halagüeño: el honor vulnerado, la autoridad paterna insultada y burlada, amores indecentes, enfrentamientos a la justicia y al rey, etc. (Cf. CABANAS, 1944, 75-81).

Por otra parte, mantiene igualmente una postura acre ante lo que él llama «comedias de magia» por no ser más que «composiciones desatinadas que mantienen al vulgo en una ignorancia estúpida o que, por mejor decir, le llenan de errores groseros, no menos opuestos a una sana razón que a las verdades augustas de nuestra Religión santísima» (*Apud CABAÑAS*, 1944, 79). Los sainetes tampoco escapan a la repulsa de Moratín, y ello por presentar unos tipos correspondientes a las «hezes asquerosas de los arrabales de Madrid» (*Apud CABAÑAS*, 1944, 79), que muy poco podían servir de modelos edificantes útiles a la finalidad perseguida por el dramaturgo.

¿Qué es pues, lo que Fernández de Moratín pretende que sea el drama escénico? ¿Cuál sería la finalidad última de la representación teatral? La respuesta no es difícil de hallar. La gran obsesión de don Leandro es que toda puesta en escena cumpla con unos objetivos de marcado tono didáctico que conduzcan al acatamiento del principio de autoridad, único capaz de sostener ese «orden» y templado estado de las circunstancias que la cosmovisión y postura social del autor requería. Así, pues, sus comedias poseen un carácter claramente instrumental. Incluso de podría llegar a afirmar, sin caer en exageración, que, en cierto modo, responden a una concepción de «arte de propaganda» al servicio de las instituciones jurídico-políticas vigentes en aquel momento, muy semejante, aunque de signo diverso, a la que el teatro lopista llevó a término anteriormente. En el *Plan de reforma...*, se insiste reiteradamente en esta idea:

Un mal teatro es capaz de perder las costumbres públicas y cuando éstas llegan a corromperse es muy difícil mantener el imperio legítimo de las leyes, obligándolas a luchar continuamente con una multitud pervertida e ignorante. (*Apud CABAÑAS*, 1944, 78).

(El teatro) arreglado y dirigido como corresponde, producirá felices ejemplos, no sólo a la ilustración y cultura nacional, sino también a la corrección de las costumbres y, por consecuencia, a la estabilidad del orden civil, que mantiene los estados en dependencia justa de la suprema autoridad. (*Apud CABAÑAS*, 1944, 80).

Las cosas quedan, pues, bastantes claras. El teatro cumplirá con una función de escuela de costumbres, pero éstas tendrán que ser en todo momento las que están de acuerdo con la legalidad establecida, ya que, de otra suerte, la armonía social propugnada por el ilustrado no se lograría. En *La comedia nueva*, don Pedro se hará eco de esta misma preocupación de modo muy explícito:

(...) *Los progresos de la literatura*, señor don Antonio, *interesan mucho al poder, a la gloria y a la conservación de los imperios*; el teatro influye inmediatamente en la cultura nacional; el nuestro está perdido y yo soy muy español. (Acto II, Escena V). (2)

El café, por tanto, recoge del modo más directo posible los fundamentos del ideario moratiniano, ideario de reforma teatral, de crítica del drama escénico del momento por inútil, por ineficaz para los propósitos que motivaban al inseguro don Leandro.

De acuerdo con la clasificación propuesta, y una vez que hemos intentado perfilar los rasgos dominantes de *La comedia nueva*, pasaremos ahora a centrarnos en el estudio concreto de las cuatro piezas restantes en las cuales cobran carta de naturaleza las ideas manifiestas en la obra de teoría teatral.

En principio, hay que indicar que en todas ellas late un sustrato común producto de la evidente intención docente del autor. Tal intención se pone de manifiesto a través del archirrepetido motivo de la educación, el cual se plasma mediante una trama prácticamente constante, consistente en el enfrentamiento entre una autoridad de signo paternalista, a todas luces coactiva, y un sometimiento que en ningún momento da lugar a que sean puestos en tela de juicio tales criterios autoritarios, todo ello siempre a través de unas relaciones paterno-filiales.

Este tipo de relación cobra una rica dimensión con la iluminadora hipótesis de Nigel Glendinning, según la cual las relaciones paterno-filiales esbozadas en las comedias vendría a ser una ejemplificación microcósmica de las relaciones sociales a nivel más universal:

El lenguaje de las obras de Moratín sugiere a veces que las relaciones familiares han de ser entendidas como un microcosmos que arroja luz sobre los problemas de la sociedad entera: la tiranía, la opresión, la esclavitud, la libertad y la igualdad. Ciertamente, que esto hallaría apoyo en la práctica del momento, en la que se parangonaban las relaciones de la familia con las del estado mismo, donde el rey es padre de la familia nacional, y el amor es considerado – por ejemplo, en *Cienfuegos* y en *Mor de Fuentes* – como una fuerza esencial de cohesión dentro de la sociedad. (GLEDINNING, 1973, 180).

Según esto, la ficción literaria teatral de Fernández, simplificada en una trama bastante reducida a todos los niveles que se quiera considerar, no sería más que la presentación minimizada de una amplia problemática de dimensiones sociales y, por consiguiente,

más generales y trascendentes. Las comedias de don Leandro cobrarían así un carácter de microcosmos parabólico.

Sin duda alguna, una de las constantes primordiales de la producción moratiniana es el ideal humano de la cordura, de la prudencia, de la encarnación de la razón, la cual se halla ejemplificada de manera concreta, en cada una de las comedias, en un personaje que cumple con la específica función de presentar a los espectadores cuál debe ser el modelo a seguir en las relaciones humanas, convirtiéndose en portavoz directo del propio autor; de aquí que estos personajes sean ejemplo y que, por tanto, no sea lo más importantes en ellos su dimensión individual, sino su función de paradigma modélico de carácter general: «Los personajes de Moratín, son (...) de una humanidad que no se individualiza, sino que generaliza» (CASALDUERO, 1962, 188).

Según lo dicho, se perfila con suficiente precisión la idea perseguida por Moratín, su gran preocupación. Con el triunfo de la razón, encarnado en unos personajes de valor modélico, y con el rechazo de ciertas actuaciones familiares o, por extensión, sociales, lo que don Leandro está haciendo es defender el orden de la sociedad, su perfecta armonía, susceptible de ser lograda, únicamente, a partir de una educación basada en la adopción de la razón como rectora del comportamiento humano y de la que debe eliminarse cualquier atisbo de falsedad e hipocresía. Hay, en definitiva, una defensa a ultranza del orden social establecido, el cual debe en todo momento conservarse, aunque esto lleve consigo una renuncia íntima de los personajes como, por ejemplo, se evidencia en *El viejo y la niña*, donde el amante, Juan, aceptará marchar a América antes que romper el vínculo del matrimonio legal que une a su amada con el anciano don Roque. En ningún momento los personajes se rebelarán contra el orden ético-moral al uso. El sufrimiento en que quedan sumidos los protagonistas sólo manifiesta un error irreparable en su actuación como individuos; el sufrimiento viene a ser el pago del error. En todas las comedias surge el peligro de este padecer, si bien en unas llegará a realizarse plenamente y en otras quedará esbozado, ya que una circunstancia fortuita podrá eludirlo.

Maticemos ahora cuál es la variedad, el rasgo típico que hace distintas estas piezas pese a la estrecha analogía existente entre todas ellas.

Seguindo el orden cronológico de su elaboración, encontramos un carácter distintivo en las dos últimas — *El barón* y *El sí de las niñas* — frente al par de comedias creado en primer lugar: su final feliz. En *El viejo y la niña* la tragedia consume la acción, mientras que en *La mojigata*, si bien todos los protagonistas principales pueden sentir una alegría final, queda un explícito castigo para los simuladores e insinceros — doña Clara y su padre, don Martín — y un premio para los que han obrado siguiendo el camino de la recta razón.

En *El viejo y la niña* se plantea una situación de acto final consumado: el matrimonio erróneo entre don Roque e Isabel. La postura que ante el hecho toman la joven y su verdadero amante, don Juan, sobrino del propio don Roque, es de aceptación de la circunstancia con resignación que emana de la necesidad, admitida por ambos, de acatar las convenciones por las que se rige la sociedad: Juan marchará a América por cuenta de adoptar una postura más acorde con su calidad de amante, como pudiera ser, pongamos por caso, el rapto de Isabel; pero esto último hubiera sido imposible en tanto que hubiera supuesto la tolerancia de una situación adúltera obviamente inconcebible. Doña Isabel se retirará a un convento, dada la imposibilidad de proseguir con su, hasta entonces, aparentemente tranquila vida matrimonial. La conclusión que de tal desenlace se desprende es altamente moralizadora de cara a los espectadores: ante los hechos consumados no existe más salida que la que permite salvaguarda de los valores convencionales establecidos por la sociedad, pese a la frustración que ello pueda provocar en el fuero interno de los protagonistas-víctimas. Como bien ha indicado don Fernando Lázaro Carreter (1970, 46):

El viejo y la niña constituye un admirable modelo didáctico. La moral férrea que enseña es la que desean ver triunfar los ilustrados, Moratín de manera especial, por profundas razones espirituales, ya que en su consolidación ve un seguro sistema defensivo de la sociedad superior en que habita.

El didactismo que hemos señalado se pone especialmente de manifiesto a través del intenso patetismo que, en determinadas ocasiones, adquiere el tono de los diálogos de los amantes frustrados, provocando de este modo una especial impresión en el ánimo del espectador en el cual se suscita un sentimiento de animadversión hacia la irracional situación que ha provocado tal coyuntura (Cf. ALBORG, 1972, 638).

Sirvan como claro botón de muestra del intencional patetismo latente en la obra las palabras que don Juan dirige a Isabel, indicando cuál es la correcta actitud que cabe adoptar:

Pero, ¡hay de mí! No, Isabel,
 olvida el cariño nuestro.
 No te acuerdes más de mí:
 borra de tu pensamiento
 la memoria de un amor
 tan malogrado y funesto.
 Ama a tu esposo y no más,
 ámale, yo te lo ruego
 y déjame ya partir. (Acto II, Escena IX). (3)

Nótese en el texto transcrito la intensidad dramática que casi llega a alcanzar cotas de inverosimilitud al poner en boca del amante nada menos que un ruego para que Isabel acepte cariñosamente el matrimonio con el viejo y prosiga la «normalidad» que, de continuar él, se rompería.

Por otra parte, posiblemente el punto más significativo del carácter trágico de la pieza reside en la escena en que don Roque, sabedor ya de los amores de su esposa, la obliga a fingir el rechazo de don Juan, con el consecuente choque íntimo que se produce en los sentimientos de Isabel dado el forcejeo patente entre lo que desea y lo que debe ser por sumisión y por obediencia (*vid.* Acto II, Escena IX).

Por lo que a *La mojigata* se refiere, quizás sea en esta obra donde de un modo más patente se pone en evidencia la crítica de la hipocresía, tema central de la misma y ampliamente desarrollado. Desde el punto de vista de la evolución interna la pieza ofrece un asunto con doble cara, es decir, susceptible de una doble solución: por una parte, la que supondría el triunfo de los sentimientos hipócritas, de la falsedad y de todas las astucias empleadas para el logro de unas aspiraciones mediante el engaño; por otra, la que significaría el triunfo de la vía recta de la razón que, como siempre, es la que al final triunfa. La explicación de las maquinaciones hipócritas viene puesta de manifiesto, sin lugar a ninguna duda, en las palabras que Clara dirige a su criada Lucía:

Hija, en el mundo
 el que no engaña no medra;
 y hoy más que nunca conviene
 usar de astucia y reserva.
 Fingir, fingir... Si mi padre
 trata de vedarme y piensa,
 después de haberme tenido
 tan abitada y sujeta,
 que he de sepultarme en vida,
 valiente chasco se lleva.
 Harto he sufrido. Ya es tiempo
 de vengarme y de vivir.

(Acto I, Escena VII). (4)

Pese a que el profesor Lázaro Carreter, según hemos indicado al principio, al hablar de posibles clasificaciones, se muestra partidario de insertar esta comedia en un grupo independiente del que formarían las otras tres de asunto sentimental, aduciendo para ello las motivaciones de orden religioso que en ella parecen existir, nos reiteramos en la idea ya anteriormente apuntada de que, si bien es verdad que en *La mojigata* existe una referencia al factor religioso

– hipocresía encubierta bajo capa de vocación religiosa, concretamente –, conviene señalar que este asunto tan sólo posee, a nuestro parecer, un valor de pretexto y no es excesivamente trascendente a nivel de crítica religiosa propiamente dicha. Lo que en *La mojegata* se presenta es, una vez más:

El problema pedagógico visto, ahora, bajo uno de sus aspectos más dramáticos, es decir, la completa desviación del carácter los los jóvenes y las gravísimas repercusiones en la vida social. Se inserta en éste el motivo religioso que insiste en la cordura de las formas carentes de contenido efectivo, *sin atacar por ello el dogma y ni siquiera a la más normal y tradicional manifestación religiosa (...)* (MANCINI, 1970, 297).
(5)

Siguiendo el orden cronológico de producción, llegamos a *El barón*. Es ésta, sin lugar a dudas, la más sencilla de todas las obras dramáticas de Moratín, la que menor complejidad ofrece en su estructura y desarrollo. El tema distintivo que en ella cabe señalar es el de los deseos de ascenso de una mujer de humilde extracción, que pretende utilizar como recurso la boda de su hija con un supuesto barón que no es tal en la realidad. Hay aquí, pues, representada «la necia ambición de la honrada mujer de pueblo que anhela encumbrarse socialmente, no en virtud de sus propios méritos, sino sirviéndose de medios tan fáciles como incorrectos» (MANCINI, 1970, 290). Sobre esta comedia quizás lo único que cabría añadir es que en ella Moratín desarrolla, de algún modo, un asunto típico del teatro del Siglo de Oro: el de la comedia de figurón (Cf. VIVANCO, 1972, 164).

La trayectoria creadora de don Leandro culmina en *El sí de las niñas*, última obra por él llevada a cabo. En ella quedan desarrollados, del mejor y más elaborado modo, los presupuestos que habían inspirado las comedias anteriores. A nivel formal, como ya indicamos en su momento, se percibe también el consiguiente progreso; don Leandro escribe su última pieza en prosa, separándose así de la larga tradición que durante el Siglo de Oro había inspirado nuestro teatro, aunque ya existían algunos precedentes de calidad muy inferior.

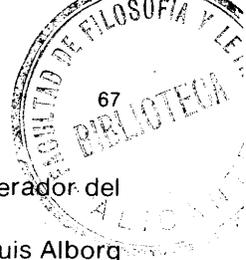
Como fuente de esta comedia se ha señalado, por parte de algunos estudiosos, el teatro de Molière, si bien, según hace notar J. F. Gatti (1941, 140), tales influjos no parecen ser excesivamente relevantes. Por otra parte, sí que se manifiestan bastantes conexiones, al menos en el plano de la trama argumental, con la comedia de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego*, que debió inspirar a Moratín la suya. Pero si, en efecto, es cierto que la obra de Rojas fue tenida en cuenta por don Leandro, todavía existe otra que influyó de modo más decisivo y palmario; nos referimos a *L'école des mères*, de Marivaux, que Moratín tuvo ocasión de conocer directamente, a pesar de que

con anterioridad a él ya hubiera llamado la atención de Ramón de la Cruz, quien recogió el mismo asunto en su sainete *El viejo burlado* o *Lo que son los criados* (1770).

Efectivamente, las analogías existentes entre la obra de Marivaux y *El sí de las niñas* es muy evidente y no puede ser puesta en duda la influencia de la primera sobre la segunda. J. F. Gatti, en el estudio citado, ha establecido los puntos clave del paralelismo. En ambas obras existe una correspondencia casi total de personajes: el hombre maduro – M. Damis y D. Diego –; la joven – Angèlique y Paquita – y sus respectivas madres. Las edades guardan también una relevante semejanza: M. Damis tiene sesenta años, D. Diego cincuenta y nueve; Angèlique diecisiete y Paquita uno menos. Ambas jóvenes se caracterizan por haberse educado en un clima de sumisión y obediencia a sus padres. Las dos madres respectivas se han dejado conducir por el interés, viendo en el matrimonio con ancianos de sólida posición mayores ventajas que con jóvenes pendientes de una estabilidad económica. En las dos comedias se da el caso de que los dos jóvenes amantes guardan una relación de parentesco con los ancianos: en la obra francesa el pretendiente es el propio hijo de M. Damis; en la de Moratín, don Carlos es sobrino de don Diego. Tanto en la comedia de Marivaux como en el *Sí los viejos* guardan discreción en lo que toca a su futuro matrimonio, ante el temor de provocar escándalo por la abismal diferencia que les separa de las muchachas. Y también en ambas piezas llegará un momento en que M. Damis y D. Diego preguntarán a las jóvenes si van al matrimonio sin repugnancia y por su propia voluntad. Por último, tanto *L'école des mères* como *El Sí de las niñas* concluyen con una análoga apoteosis final: la comprensividad del error por parte de los viejos.

De todos modos, pese a esta gran concomitancia, conviene señalar que en ningún momento nos es lícito hablar de plagio o de algo semejante. *El sí de las niñas* responde a una preocupación obsesiva del autor, que aquí llega a su punto culminante. La obra francesa fue un útil instrumento para nuestro comediógrafo, que encontró en ella un asunto literario feliz para la plasmación de vivencias muy personales que ya existían en él previamente.

Analizados los caracteres que confieren cierta consistencia propia a cada una de las cuatro obras de asunto sentimental, estamos en condiciones de afirmar que, de modo sintético, tres son los núcleos temáticos fundamentales que permanecen en todas ellas como rasgos esenciales generales: primeramente nos encontramos ante el hecho de una coacción, que a su vez, tiene sus orígenes en la concepción de un falso sistema educativo impuesto por los padres a favor de sus propios intereses. En segundo lugar y desprendiéndose de este primer aspecto, se plantea la actitud que adoptan los jóvenes ante tal coacción. En tercer y último lugar, destaca como hecho



culminante la exaltación de la razón como instrumento moderador del orden social.

A propósito del tema de la educación femenina, Juan Luis Alborg (1972, 647) ha señalado que:

La libertad de la mujer contaba entre las preocupaciones capitales de los ilustrados y de todo género de reformadores, intelectuales, políticos o pedagogos, como Campomanes, Jovellanos, doña Josefa de Amar y Borbón; otros muchos escritores llevaron este problema a todos los géneros literarios, teatro inclusive, y a la prensa periódica. Nada obsta tampoco, por lo demás, para que Moratín proyectara literariamente ciertas circunstancias de su vida personal y ellas contribuyeran a cuajar en su momento la predilección por el tema de los matrimonios desiguales, o su *manía*, como maliciaba un contemporáneo.

La mujer del siglo XVIII quedaba, pues, atrapada en unas coordenadas que le impedían cualquier posibilidad de ascenso social que no fuera la de un matrimonio «oportuno». De aquí que ésta sea la cuestión que tan reiteradamente presenta Fernández de Moratín. Ahora bien, don Leandro critica estas situaciones únicamente desde el punto de vista de las ideales relaciones humanas, fustigando la coacción de los padres sobre los hijos, pero dejando un poco de lado la realidad de las circunstancias de la época, según las cuales el objetivo de su crítica era muy lógico, dada la imposibilidad de otra solución de ascenso para la mujer que no fuera el matrimonio con un individuo sólidamente establecido.

Pese al peligro de caer en lo reiterativo, creemos conveniente reflexionar brevemente sobre esta otra cita de Alborg (1972, 649, nota):

Creemos que el hecho específico de la intervención paterna en los matrimonios de los jóvenes es el aspecto más accesorio del problema planteado por Moratín (...). El tema auténtico de Moratín (...) es el derecho de toda conciencia a no ser violentada en cuestiones que le afectan esencialmente para salvaguardar así la verdad, la sinceridad, la autenticidad de nuestro ser más íntimo. Ahora bien: para dar realidad dramática a estas ideas el autor las encarna en anécdotas amorosas, por su mayor eficacia persuasiva sobre el espectador. Nos parece un poco pueril (...) que a Moratín le atormentara excesivamente el que hombres maduros se casaran con señoritas jóvenes.

Se puede estar de acuerdo con que exista ese trasfondo de reivindicación de los derechos del individuo, ahora bien, dicha reivindicación no se plantea de un modo abstracto y general, sino, por el contrario, de forma muy concretizada en un determinado tipo de relaciones en las que, a diferencia de lo que don Juan Luis opina, el papel que desempeñan los padres con su coacción es fundamental y en ningún momento accesorio. Por lo que a la última idea del texto transcrito se refiere – la puerilidad del asunto central –, es realmente evidente que en ello no reside la más honda preocupación del autor, si bien mediante tal asunto se logra el consenso del espectador, en cuya mente se da un reconocimiento total de lo irrazonable del caso.

Queda bien manifiesto, por tanto, que el punto de partida que permite a Moratín el desarrollo de sus contenidos temático-argumentales radica, esencialmente, en el motivo de la coacción. Incluso en *La mojigata*, tomada generalmente como crítica religiosa, se trasluce como asunto central determinante este mismo motivo. «De hecho, el tema de la comedia, más que la mojigatería, es el de la perniciosa educación, basada en la falta de libertad y de sinceridad; la intención didáctica del escritor se dirige aquí una vez más contra toda coacción que falsifique y deforme nuestra vida» (ALBORG, 1972, 643, nota).

Más atrás indicábamos cómo en esta pieza se da una doble faz claramente explicitada. Por una parte la hipócrita y falsa, manifiesta a través de las relaciones entre Clara y su padre don Martín; por otra, la verdadera y sincera perfilada a través de una pareja simétrica a la anterior, pero de signo contrario, doña Inés y su padre don Luis – símbolo del proceder acorde con los preceptos del recto pensar –, a través de los cuales se formula la crítica correspondiente que, como siempre, incide sobre la incorrecta educación motivada por los desajustes con respecto a los límites de la guía razón:

D. Luis (a don Martín, aludiendo a Clara).

(.....)

Cuando era niña mostraba
candor, excelentes prendas:
pero tú, queriendo ver
mayor perfección en ella,
duro, inflexible, emprendiste
corregir las más ligeras
faltas; gritabas; no hacía
cosa en tu opinión bien hecha...
Tu rigor produjo sólo
disimulación, cautela;
la opresión, mayor deseo
de libertad; la frecuencia

de castigo, vil temor;
 y careciendo de aquéllas
 virtudes que no supiste
 darle, aparentó tenerlas.
 La hiciste hipócrita y falsa;
 y así que adquirió destreza
 para engañar a su padre,
 le engañó de tal manera
 que sólo cuando más vicios
 tuvo, la creyó perfecta. (Acto I, Escena I).

He aquí sintetizado el gran tema obsesivo de don Leandro: el fruto de la coacción, la errónea educación que origina posturas de doble fondo, de contrastes entre apariencia y realidad. Quizás el lugar donde de un modo más patente se culmina este sentimiento es en *El sí de las niñas*, síntesis perfecta de la producción moratiniana. Transcribimos, pues, a este propósito, un elocuente fragmento en el que se nos muestra el pensamiento de Moratín sobre este particular de un modo muy claro a través de las palabras de don Diego:

D. Diego:

Bien está. Una vez que no hay nada que decir, que esa aflicción y esas lágrimas son voluntarias, hoy llegaremos a Madrid y dentro de ocho días será usted mi mujer.

Dña. Francisca:

Y daré gusto a mi madre.

D. Diego:

Y vivirá usted feliz.

Dña. Francisca:

Ya lo sé.

D. Diego:

Ve aquí los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una pérfida disimulación.

Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la edad ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones, o en que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se les permite menos la sinceridad. Con tal que no digan lo que sienten, con tal que se presten a pronunciar, cuando se lo manden, un sí perjuro, sacrílego, origen de tantos escándalos, ya están bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo.

Dña. Francisca:

Es verdad... Todo eso es cierto... Eso exigen de nosotras, eso aprendemos en la escuela que se nos da... Pero el motivo de mi aflicción es mucho más grande. (Acto III, Escena VIII). (7)

En el orden social ideal vigente en la mente moratiniana, la juventud no podía admitir más actitud que la de aceptación de las normas que orientan el mundo de los *senior* – pese a que un sector de éstos sea el portador de los ideales detestados –, el cual es, en definitiva, el que sale triunfando por comportar ese elemento clave que es la moderación: «En la juventud nos falta/moderación... Mi es posible/usar de aquella templanza/que dan los años» (*El barón*, acto II, Escena V). (8). A este respecto nos encontramos, por una parte, con una crítica a la juventud inconsciente y casquivana, y por otra, se enaltece la moderada, es decir, la que comporta unos valores dignos de imitación, ejemplares. De este modo, don Pedro, el hombre razonable de *El barón*, dice:

(.....
...) Es cierto
que no hay aquí (y es desgracia)
una juventud de alcorza,
corrompida y perfumada,
cigarrera, petulante,
ociosa, habladora y fatua,
como la que he visto yo
ir bailando contradanzas
allá en la Puerta del Sol.
De esto no tenemos nada...
Pero hay jóvenes honrados
ricos, de buena crianza,
atentos, que *nunca insultan
al decoro de las canas*;
que a las mujeres ni las
adoran ni las ultrajan
las locas extravagancias
que inventa el lujo, se viste
como la modestia manda...

(Acto II, Escena IV). (9)

El personaje de don Carlos es bastante significativo por vislumbrarse en él los rasgos de realismo que Moratín ha sabido conferir al joven, para evitar caer en la creación de unos tipos excesivamente ficticios. El joven don Carlos es impetuoso, ha sido capaz de viajar a caballo desde Zaragoza a Alcalá para ver a su amada, podría llegar a cometer una temeridad «si me dejase llevar de mi pasión y de lo que esos ojos me inspiran» (*El sí de las niñas*, acto II, escena VII), pero

también es consciente de que toda pasión debe ser refrenada por el alto órgano rector y moderador de la razón (Cf. CASALDUERO, 1962, *passim*).

Así, pues, su postura, dibujada a través de ese control del sentimiento, es la que Moratín propone como paradigma a imitar por toda la juventud. En el enfrentamiento entre don Carlos y don Diego, su tío, el conflicto pasional del joven se resuelve, lógicamente, reprimiendo el sentimiento para dejar campo libre a la aceptación de la autoridad del anciano, a la que considera por encima de todo:

D. Carlos:

(...). Era imposible que yo hablase una palabra sin ofenderle... Pero acabemos esta odiosa conversación... Viva usted feliz, y no me aborrezca, que yo en nada le he querido disgustar... La prueba mayor que yo puedo darle de mi obediencia y mi respeto, es la de salir de aquí inmediatamente... Pero no me niegue, a lo menos, el consuelo de saber que usted me perdona. (Acto III, Escena X).

La razón ordenadora de las relaciones humanas, instrumento capaz de lograr un equilibrio armónico, al cual Moratín como perfecto ilustrado, concede una confianza que raya en lo utópico, queda perfilado como eje en torno al cual giran todos los demás elementos constitutivos de las comedias. La razón se ejemplifica a través de unos determinados personajes que juegan en las respectivas piezas un papel moderador, de portadores de verdad y luz allí donde existe el engaño y que en definitiva, no hacen más que prestar cuerpo y voz a las ideas del autor; así, de modo muy patente, el don Pedro de *El barón*, al igual que el de *La comedia nueva*, el don Luis de *La Mojigata*, los criados Muñoz y Beatriz de *El viejo y la niña* y el don Diego de *El sí de las niñas*, son los portavoces directos de las opiniones de don Leandro. Además, por otra parte, en diversas situaciones se perfila también este mismo carácter en otros personajes de posición oscilante, pero que, a la larga, acaban por reconocer el triunfo de esa utópica verdad racional defendida y exaltada por Moratín.

Estos personajes, trasunto del propio autor, son los que, a medida que se llega al desenlace, adquieren un decisivo papel, convirtiéndose en los artífices que posibilitan lo que Nigel Glendinning (1960) ha denominado «rito final», según el cual, de modo constante, a excepción de *El viejo y la niña*

Los que se han equivocado durante el drama se arrodillan delante de los rectos y los buenos para pedirles perdón. Luego, perdonadas las equivocaciones, todos se abrazan cariñosamente (...)

Es un rito de conciliación. Las cosas han entrado en el orden y todo va a ser en lo sucesivo felicidad y razón. La verdad triunfa en la esfera moral; la jerarquía de la familia queda restablecida en la esfera social (...). La verdad en todas las cosas es asequible para los hombres de bien que saben reprimir las pasiones que ofuscan la razón (...). El rito final es la culminación de una lección de desengaño; merced a la inteligencia de los hombres de bien los engañados reconocen a tiempo el camino de la virtud y de la verdad (GLENDINNING, 1960, 6).

Por otra parte, la importancia de estos personajes-razón radica en el cumplimiento de una función de síntesis de cada uno de los asuntos desarrollados en la respectiva comedia a que corresponden, resaltando lo que les es específicamente propio; tal síntesis se presenta a los espectadores como moraleja ejemplificadora. De este modo, en *El viejo y la niña* es Muñoz el que se adelanta en la escena y resume la moraleja después de que don Roque haya reconocido su error, pasando a generalizar de cara al público:

Si muchos lo conocieran...

Pero si... cuando más viejos,
más niños y más troneras. (Acto III, Escena XV).

En *La mojigata* don Luis sintetiza el tema de la falsa virtud engendradora por una educación nociva:

¡Ojalá fuera el ejemplo
público!... Si esto miraran
aquellos a quienes tanto
las apariencias arrastran,
distinguiendo la virtud
verdadera de la falsa. (Acto III, Escena XII).

Del mismo modo, en *La comedia nueva* don Pedro subraya la crítica contra los malos dramaturgos, incitándolos a desistir de sus intentos:

¡Ojalá los que hoy tiranizan y corrompen el teatro por el
maldito furor de ser autores, ya que desatinan como usted
(dirigiéndose a Eleuterio), le imitaran en desengañarse. (Ac-
to II, Escena VIII).

Será don Pedro quien en *El barón* cumpla con la misión sintetizadora del asunto: la coacción que recae sobre Clara por el afán de su madre por obtener un ascenso social:

(.....) ¿Ves
 cómo este placer no iguala
 otro ninguno? Esta es
 la felicidad más alta;
 ésta..., y los sueños que excita
 la ambición, promesas falsas.
 Vive contenta en el seno
 de tu familia, estimada,
 querida y en dulce paz
 que el fausto, la pompa vana
 de las riquezas no pueden
 hacer que disfrute el alma
 estas dichosas...! Infeliz
 el que no sabe apreciarlas! (Acto II, Escena XVIII).

Por último, en *El sí de las niñas* don Diego es quien sale al paso reconociendo su error de pretender casarse con una joven y fustiga de nuevo la coacción ejercida por los padres:

El (Carlos), y su hija de usted (doña Irene) estaban locos de amor, mientras que usted y las tías fundaban castillos en el aire, y me llenaban la cabeza de ilusiones, que han desaparecido como un sueño... Esto resulta del abuso de autoridad, de la opresión que la juventud padece, y éstas son las seguridades que dan los padres y los tutores y esto lo que debe fiar en el sí de las niñas... Por una casualidad he sabido a tiempo el error en que estaba... ¡Ay de aquéllos que lo saben tarde! (Acto III, Escena XIII).

De este parlamento merece ser destacada la referencia al abuso de autoridad, que se sitúa tan fuera de la moderación y racionalidad como la impetuosidad en que puedan incurrir los jóvenes.

A lo largo del análisis efectuado en estas páginas parece quedar bien patente que el afán dominante del autor es el de crear un arte que cumpla con la máxima ilustrada – de antiquísima tradición y espléndida fortuna – de deleitar instruyendo (*Delectare et prodesse*). Moratín confiere al teatro una función educadora de la sociedad, si bien es perfectamente sabedor de la insuficiencia de éste para llegar a obtener ese cosmos orgánico y perfecto que él perseguía. Así parece desprenderse de sus propias palabras en el *Discurso preliminar* a sus comedias, donde manifiesta que «si el arte es suficiente para evitar el error, no basta él sólo para producir los aciertos» (*Apud VIVANCO*, 1972, 128).

N O T A S

- (1) Tanto ésta como las restantes citas de «La comedia nueva» que aparecen en el trabajo proceden de MORATIN, 1970a.
- (2) Los subrayados son nuestros.
- (3) Tanto ésta como las restantes citas de «El viejo y la niña» las tomamos de MORATIN, 1970b.
- (4) Esta y las demás citas de «La mojjigata» proceden de MORATIN, 1967.
- (5) El subrayado es nuestro.
- (6) Para un minucioso estudio analítico acerca del progresivo desarrollo del teatro moratiniano «vid.» HIGASHITANI, 1967.
- (7) Esta y las restantes citas de «El sí de las niñas» transcritas en el trabajo las tomamos de MORATIN, 1968.
- (8) La presente cita de «El barón», así como las otras de la misma comedia que proporcionamos en estas páginas, proceden de MORATIN, 1967.
- (9) El subrayado es nuestro.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Alborg, Juan Luis
1972. "Historia de la Literatura Española", III, Madrid, Gredos.
- Cabañas, Pablo
1944. «Moratín y la reforma del teatro de su tiempo». "Revista de Bibliografía Nacional", V, págs. 63-102.
- Cardona de Gilbert, Angeles y Rodríguez Vilanova, E.
1967. «Estudio preliminar» al «Teatro completo» de L. Fernández de Moratín, Barcelona. Bruguera.
- Casalduero, Joaquín
1967. «Forma y sentido de «El sí de las niñas», en "Estudios sobre el teatro español", Madrid, Gredos.
- Dowling, John
1970. «Estudio sobre «La comedia nueva», incluido en su edición crítica de dicha obra, Madrid, Ed. Castalia.
- Fernández de Moratín, Leandro
1967. «Teatro completo», estudio preliminar y bibliografía seleccionada por Angeles Cardona de Gilbert y E. Rodríguez Vilanova, Barcelona, Bruguera.
1968. «La comedia nueva, El sí de las niñas», Edic. Introduc. y notas de John Dowling y René Andioc, Madrid, Castalia ("Cca." , 5).
1970a. «La comedia nueva», Ed. de J. Dowling, Madrid, Castalia.
1970b. «Teatro completo, I: El viejo y la niña y El sí de las niñas», edición, prólogo y notas de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Labor ("THM" , 2).
- Gatti, J. F.
1941. «Moratín y Marivaux», "RFH", III, págs. 140-149.
- Glendinning, Nigel
1960. «Rito y verdad en las comedias de Moratín», "Insula", núm. 161.

1973. «El siglo XVIII», tomo 4 de la "Historia de la Literatura Española", dirigida por R. O. Jones, Barcelona, Ariel ("LI/i", 4).

Helman, Edith

1960. «Moratín y Goya», "Insula", núm. 161, págs. 1 y 10.

Higashitani, Hidehito

1967. «Estructura de las cinco comedias originales de Moratín. Exposición, nudo y desenlace», "Segismundo", III, págs. 134-160.

Lázaro Carreter, Fernando

1970. «Introducción» al «Teatro completo», I, de L. Fernández de Moratín, Barcelona, Labor ("THM", 2).

Mancini, Guido

1970. «Perfil de Leandro Fernández de Moratín» en "Dos estudios de literatura Española", Barcelona, Planeta.

Vivanco, Luis Felipe

1972. "Moratín y la Ilustración mágica", Madrid, Taurus.

ABREVIATURAS EMPLEADAS

CCa: Clásicos Castalia.

Lc: Libro Clásico.

LI/i: Letras e ideas/INSTRUMENTA.

RFH: Revista de Filología Hispánica.

THM: Textos Hispánicos Modernos.