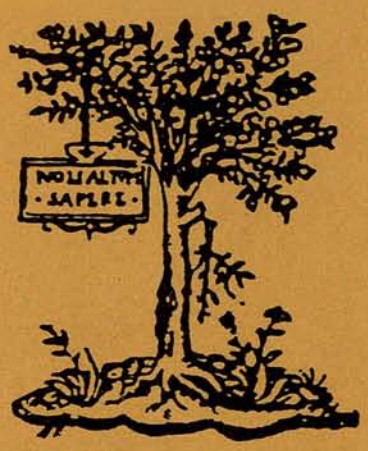
JESÚS CAÑAS MURILLO

TIPOLOGÍA DE LOS PERSONAJES EN LA COMEDIA ESPAÑOLA DE BUENAS COSTUMBRES



UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
Cáceres, 2000

Para Fernando Caldera,
con el afecto de

[illegible]

5-XII-2000

TRABAJOS DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

17

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

TIPOLOGÍA DE LOS PERSONAJES EN LA COMEDIA ESPAÑOLA DE BUENAS COSTUMBRES

© Jesús Cañas Murillo, 2000

Editorial: UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA.
Departamento de Filología Hispánica. CÁCERES.

Printed in Spain - Impreso en España
I.S.B.N.: 84-7723-128-1
I.S.S.N.: 0214-0675
Depósito Legal: S. 241-1992

Impresión:
Pedro Cid, S. A.
Carlos Martín Álvarez, 21.
Telf. 914 786 125 - 28018 Madrid

JESÚS CAÑAS MURILLO

TIPOLOGÍA DE LOS PERSONAJES EN LA COMEDIA ESPAÑOLA DE BUENAS COSTUMBRES

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
CÁCERES
2000

Índice

A MODO DE PRESENTACIÓN:
LOS OBJETIVOS DE ESTE TRABAJO 11

I EN LA POÉTICA DE UN GÉNERO NEOCLÁSICO 17

II TIPOS Y PERSONAJES
EN LA COMEDIA DE BUENAS COSTUMBRES 25

1. En torno a la presentación y la creación de un agonista 27
2. Los tipos y su transformación en personajes 31
3. Sobre técnicas y recursos de caracterización 45

III TIPOLOGÍA Y POÉTICA (CONCLUSIONES) 57

BIBLIOGRAFÍA SELECTA 63

1. Ediciones 65
   1.1. Preceptiva 65
   1.2. Recopilaciones de textos dramáticos 66
   1.3. Comedias individuales y sueltas 66
2. Estudios 69
   2.1. Estudios generales 69
   2.2. Los autores 71
      2.2.1. Los iniciadores 71
         2.2.1.1. Nicolás Fernández de Moratín 71
         2.2.1.2. Tomás de Iriarte 72
      2.2.2. Leandro Fernández de Moratín 73
      2.2.3. Otros dramaturgos 77

Para Antonio Prieto,
con afecto y admiración
por su magisterio intelectual
y personal.

A modo de presentación:
Los objetivos de este trabajo

No es preciso resaltar la importancia que se otorga a los personajes en géneros literarios como la novela o la dramática. En el teatro, especialmente, se ven convertidos en el eje básico de composición de las obras. Ellos ejecutan la acción. A través de ellos se transmiten unos contenidos determinados. Ellos se erigen en parte consubstancial de la poética de los géneros dramáticos históricos, en constituyentes que contribuyen de forma esencial a su definición, identificación y diferenciación con respecto a otros géneros históricos similares anteriores, contemporáneos o posteriores.

Algunos investigadores se han ocupado de analizar la construcción de personajes en diferentes géneros dramáticos históricos españoles. Recordemos, por citar algún ejemplo, referidos a la época barroca, el trabajo clásico de Juana de José Prades dedicado a la comedia nueva en general, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*[1]; o mis propios artículos sobre el teatro de Gaspar Aguilar o sobre las que en su momento llamé comedias del destierro de Lope de Vega[2].

El teatro del siglo XVIII no ha sido, en este aspecto, objeto especial de atención por parte de los estudiosos. Apenas hay trabajos detallados y específicos que se encarguen de investigar el proceso de construcción de personajes en los diferentes géneros dramáticos históricos que podemos identificar en la época de la Ilustración[3]. Se hace preciso cubrir esa laguna. Es necesario analizar la forma de creación de los agonistas, los tipos que se utilizan como base para ésta, sus caracteres tópicos, las funciones que les

[1] Madrid, CSIC (Anejos de la *Revista de Literatura*, 20), 1963.

[2] Cf. Jesús Cañas Murillo, "Personajes tipo y tipos de personaje en el teatro de Gaspar de Aguilar", en *Anuario de Estudios Filológicos*, VI, 1983, Cáceres, UEx., 1984, pp. 35-56; y Jesús Cañas Murillo, "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 75-95. En curso de realización tenemos el artículo, sobre este particular, "En torno a *Fuente Ovejuna* y su personaje colectivo".

[3] Cf. Jesús Cañas Murillo, "Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, 1990, Cáceres, UEx., 1991, pp. 53-63.

son encomendadas, los recursos que se emplean en el proceso de elaboración. Es éste el objetivo esencial de una investigación que, sobre estos problemas, creemos, es necesario concluir, y que tenemos en la actualidad en curso de realización. Fruto de ella será un libro, cuyo título provisional es *Tipos y personajes en el teatro español del siglo XVIII*, y que esperamos, en fechas no muy lejanas, poder dar a la imprenta.

El proceso de configuración de los personajes en la dramática ha sido tratado por mí en diferentes trabajos que giran en torno a géneros, autores y obras de la época de la Ilustración. Así, en "Sobre la poética de la tragedia neoclásica española"[4]. Así, en "Tipología de los personajes en las tragedias de Vicente García de la Huerta"[5]. Así, en "*Raquel*, de Vicente García de la Huerta, en la tragedia neoclásica española"[6]. Así, en "*La Petimetra* entre la tradición y la vanguardia"[7]. Así, en "*El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, en la comedia de buenas costumbres"[8]. Así, en "La poética del sainete en Ramón de la Cruz: de personajes, su tratamiento y su construcción"[9]. Así, en "Hacia una poética del sainete: de Ramón de la Cruz a Juan Ignacio González del Castillo"[10]. Así, en *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*[11].

En el trabajo que incluimos en las páginas posteriores hemos querido avanzar un paso más en esa misma senda, el estudio de los personajes en

[4] *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XXV, 1, enero-junio 1999, pp. 115-131.

[5] Actas del *Simposio Internacional "Vicente García de la Huerta" (1787-1987)*. Edición de Jesús Cañas Murillo y Miguel Ángel Lama. *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV, II, Badajoz, Servicio de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, mayo-agosto de 1988, pp. 349-377.

[6] Artículo en prensa en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIII, 2000, Cáceres, UEx., 2001.

[7] *Anuario de Estudios Filológicos*, V, 1982, Cáceres, UEx., 1983, pp. 17-31.

[8] Artículo en prensa en *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. Dirigida y editada por Víctor Manuel Sánchez Corrales. San José, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", XXIV, n.º 1, 2000.

[9] *Insula*, 574, octubre de 1994, pp. 17-19.

[10] *Teatro español del siglo XVIII. Contiene diversos ensayos, y exámenes y lecciones críticas varias sobre dicho sugeto, compuestos por ingenios de Esta y otras Ciudades*. Editados con recocijo por el corto Numen de D. Joseph Maria Sala Valldaura, atento Recopilador de los solemnes actos que hubo en la ilustre ciudad de Lérida en el año de M.CM.XCIV. Lérida, Universidad de Lérida, 1996, 2 vols. Vol. I, pp. 209-241.

[11] Libro. Cáceres, UEx. (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 14), 1994.

el teatro español del siglo XVIII[12]. Abordamos ahora otro género más, que es analizado en su conjunto, y no simplemente en obras concretas, específicas. Se trata de la comedia neoclásica española, aquella que, siguiendo a Andioc, nos hemos acostumbrado a llamar comedia de buenas costumbres.

JESÚS CAÑAS MURILLO
Universidad de Extremadura,
septiembre de 2000

[12] Tenemos en proyecto trabajos como "Tipología de los personajes en la comedia de espectáculo"; "Tipología de los personajes en la comedia sentimental" (parte de este trabajo se encuentra incluido, adelantado, en nuestro libro *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*. Cáceres, UEx. –Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 14–, 1994), "Tipología de los personajes en los otros teatros breves: la tonadilla escénica".

I

En la poética de un género neoclásico

Entre los géneros dramáticos históricos de la Ilustración[13] la comedia neoclásica, la comedia de buenas costumbres, ocupa un lugar privilegiado. Es, junto a la tragedia, uno de los dos grandes géneros teatrales del período, uno de los dos cuya definición, singularización y delimitación de sus caracteres compositivos sistemáticamente fue abordada por las poéticas del momento y escritos en los que la preceptiva ocupa un lugar primordial[14].

[13] Véase, sobre este particular, Jesús Cañas Murillo, "Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, 1990, Cáceres, UEx., 1991, pp. 53-63. Cf., también, Emilio Palacios Fernández, "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)", en *Historia del teatro en España*, II. Dirigida por José María Díez Borque. Madrid, Taurus, 1988, pp. 57-376; y Emilio Palacios Fernández, "Teatro", en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, edición de Francisco Aguilar Piñal, Madrid, CSIC, 1996, pp. 135-233. Sobre géneros, denominaciones, clasificaciones y periodización, *vid.* Jesús Cañas Murillo, "Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (De periodización y cronología en la época de la Ilustración)", en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, coordinado por Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán, Madrid, CSIC, 1996, pp. 159-169.

[14] Recuérdese, y no queremos ser exhaustivos, por ejemplo, la *Poética* de Luzán (Ignacio de Luzán, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies.* Edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold. Barcelona, Labor –Textos Hispánicos Modernos, 34–, 1977), la "Disertación o Prólogo sobre las comedias de España" de Nasarre (Blas Nasarre, "Disertación o Prólogo sobre las comedias de España", en Jesús Cañas Murillo, *Blas Nasarre. "Disertación o Prólogo sobre las comedias de España"*. Cáceres, UEx. –Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 7–, 1992, pp. 43-101), la "Disertación" de Nicolás Fernández de Moratín (en Nicolás Fernández de Moratín, *La Petimetra*. Edición, introducción y notas de Jesús Cañas Murillo. Badajoz, UEx. –Textos UNEX, 3–, 1989, pp. 57-76), la *Lección poética* (Leandro Fernández de Moratín, *La derrota de los pedantes. Lección poética.* Edición, prólogo, notas y glosario de John Dowling. Barcelona, Labor –THM, 28–, 1973, pp. 97-140) y "Comedias. Discurso preliminar" (Leandro Fernández de Moratín, "Comedias. Discurso preliminar", en *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín.* Ed. Buenaventura Carlos Aribau. Madrid, Rivadeneyra –BAE, 2–, 1846, pp. 307-325), de Leandro Fernández de Moratín, los *Espectáculos y diversiones públicas* de Jovellanos (Gaspar Melchor de Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria.* Ed. Guillermo Car-

Fue un género que se originó en círculos de intelectuales, apartado, en sus comienzos, del calor de los espectadores, pero que progresivamente se fue haciendo un hueco en el panorama literario dieciochesco y en el favor del público de ese siglo. Se inició con *La Petimetra*, obra de Nicolás Fernández de Moratín, publicada en Madrid, en 1762, que nunca tuvo la ocasión de ser montada sobre las tablas. Se afianzó con las comedias de Tomás de Iriarte, especialmente *El señorito mimado* (1787) y *La señorita malcriada* (1788), que supieron conquistar los favores del público de su época. Llegó a su culminación con las creaciones de Leandro Fernández de Moratín, principalmente, ya en los primeros años del siglo XIX, con *El sí de las niñas*, que, tras su estreno el 24 de enero de 1806, supo mantenerse veintiséis días ininterrumpidos en cartel, hasta la Cuaresma, todo un éxito, dada las cifras, vigentes en la época, de permanencia de un texto en la cartelera.

De este género, de esta comedia de buenas costumbres, nos vamos a ocupar en el presente trabajo. Ya lo adelantábamos en la introducción. Y lo vamos a hacer, –en ese mismo lugar nos referimos igualmente a ello–, abordando uno de sus constituyentes esenciales, uno de los ingredientes más importantes de su poética, uno de sus rasgos definidores e individualizadores del que parcialmente también se ocupó, en alguno de sus aspectos, la preceptiva del período, del tratamiento y la construcción de sus personajes[15].

nero. Madrid, Cátedra –Letras Hispánicas, 61–, 1997, pp. 111-222), la *Apología del vulgo* (Juan Pablo Forner, *Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*, en Jesús Cañas Murillo, "Juan Pablo Forner y su *Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*", en *Castilla. Estudios de Literatura*, 22, 1997. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999, pp. 37-55), la *Consulta [...] al Consejo de Castilla* (Juan Pablo Forner, *Consulta [...] al Consejo de Castilla*, en Jesús Cañas Murillo, "Juan Pablo Forner y su *Consulta [...] al Consejo de Castilla*", en *Dieciocho*, 22,1 Spring 1999, pp. 17-24) y la *Introduccion ó Loa [...] para la apertura del teatro en Sevilla* (Juan Pablo Forner, *Introduccion ó Loa [...] para la apertura del teatro en Sevilla*, en Jesús Cañas Murillo, "Juan Pablo Forner y su *Introduccion ó Loa [...] para la apertura del teatro en Sevilla*", en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, II, 1999. Vigo, Universidad de Vigo, 1999, pp. 5-38) de Forner...

[15] No hay estudios específicos, monográficos, generales sobre este particular. Sí se aborda, a veces, el tratamiento que diferentes dramaturgos hacen de los personajes en sus propias comedias. Así, en los prólogos a las ediciones más modernas de estas últimas (cf. *infra*), o en publicaciones como René Andioc, "La filosofía de la conformidad: *El Barón* y *La comedia nueva*", en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March /Castalia, 1976, pp. 183-258; Philip Deacon, "La ironía en *El sí de las niñas*", en *Teatro español del siglo XVIII*, ed. Josep Maria Sala Valldaura,

Para analizar los personajes hemos seleccionado un conjunto de textos, de diferentes escritores, que se van a convertir en la base de nuestro estu-

Lérida, Universidad de Lérida, 1996, 2 vols., vol. I, pp. 289-307; Philip Deacon, "La comicidad de Doña Irene en *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín", en *Scriptura*, 15, 1999, "Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX", editor: Josep Maria Sala Valldaura, Lérida, Universidad de Lérida, 1999, pp. 145-158; John Dowling, "El comerciante gaditano: El don Roque de Moratín", en *Dieciocho*, XVI, 1-2, 1993, pp. 67-76; Hidehito Higashitani, *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Playor, 1973; Giuseppe Carlo Rossi, *Leandro Fernández de Moratín. Introducción a su vida y a su obra*, Madrid, Cátedra, 1974; Russell P. Sebold, "Historia clínica de Clara: *La Mojigata* de Moratín", en VV. AA., *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, II, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1978, pp. 447-468; José Antonio Palomo Calcatierra, "Las enseñanza de *La escuela de la amistad* o El filósofo heroico", en Jesús Cañas Murillo y Miguel Ángel Lama (eds.), *Juan Pablo Forner y su época (1756-1797)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, pp. 475-493. También pueden encontrarse referencias en trabajos generales que se ocupan de los géneros teatrales dieciochescos, y, en concreto, de la comedia, como los de René Andioc, "La comedia neoclásica", en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March/Castalia, 1976, pp. 419-512; Loreto Busquets, "Modelos humanos en el teatro español del siglo XVIII", en *Teatro español del siglo XVIII*, ed. Josep Maria Sala Valldaura, Lérida, Universidad de Lérida, 1996, 2 vols., vol. I, pp. 153-167; Ermanno Caldera, "Verso la commedia romantica", en *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori (Collana di Testi e Studi Ispanici. II. Saggi), 1978; VV. AA., "El teatro del siglo XVIII (III)", en *Historia de la Literatura Española*, 7, dirigida por Víctor García de la Concha, *Siglo XVIII (II)*, coordinado por Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 487-591.

Sobre la construcción de los personajes en otros géneros de los años de la Ilustración, véase Jesús Cañas Murillo, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, UEx. (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 14), 1994; Jesús Cañas Murillo, "*La Petimetra* entre la tradición y la vanguardia", en *Anuario de Estudios Filológicos*, V, 1982, Cáceres, UEx., 1983, pp. 17-31; Jesús Cañas Murillo, "*El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, en la comedia de buenas costumbres", en *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, dirigida y editada por Víctor Manuel Sánchez Corrales, San José, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", XXIV, n.º 1, 2000, en prensa; Jesús Cañas Murillo: "Sobre la poética de la tragedia neoclásica española", en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XXV, 1, enero-junio 1999, pp. 115-131; Jesús Cañas Murillo, "Tipología de los personajes en las tragedias de Vicente García de la Huerta", en Actas del *Simposio Internacional "Vicente García de la Huerta" (1787-1987)*, edición de Jesús Cañas Murillo y Miguel Ángel Lama, *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV, II, Badajoz, Servicio de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, mayo-agosto de 1988,

dio, en la fuente, y justificación, de nuestras conclusiones. Abarcan todas las épocas de la trayectoria de la comedia de buenas costumbres, desde sus orígenes, a mediados del siglo XVIII, hasta su desaparición, y enlace con otros géneros dramáticos posteriores, como el teatro realista, en el siglo XIX, pasando por su consolidación en la segunda mitad de la centuria anterior y primeros años de ésta última. Son los que reseñamos a continuación[16]:

Nicolás Fernández de Moratín, *La Petimetra*[17] (1762).

pp. 349-377; Jesús Cañas Murillo, "*Raquel*, de Vicente García de la Huerta, en la tragedia neoclásica española", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIII, 2000, en prensa; Jesús Cañas Murillo, "La poética del sainete en Ramón de la Cruz: de personajes, su tratamiento y su construcción", en *Insula*, 574, octubre de 1994, pp. 17-19; Jesús Cañas Murillo, "Hacia una poética del sainete: de Ramón de la Cruz a Juan Ignacio González del Castillo", en *Teatro español del siglo XVIII*, ed. Josep Maria Sala Valldaura, Lérida, Universidad de Lérida, 1996, 2 vols., vol. I, pp. 209-241; Jesús Cañas Murillo, "Humor y drama en *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, de José de Cañizares", en *Scriptura*, 15, 1999, "Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX", editor: Josep Maria Sala Valldaura, Lérida, Universidad de Lérida, 1999, pp. 121-131.

[16] A la relación que seguidamente incluimos podrían haberse añadido algunas otras comedias. Estuvimos tentados de hacerlo. Es el caso de *Lisi desdeñosa* (1780-1785), de Vicente García de la Huerta (Vicente García de la Huerta, *Lisi desdeñosa*. Comedia famosa. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 17450-1, 62 hojas, 20 × 15 cm., letra del siglo XVIII), y *Las bodas de Camacho el Rico* (1784), de Juan Meléndez Valdés (Juan Meléndez Valdés, *Las bodas de Camacho el Rico*. Comedia pastoral, en Juan Meléndez Valdés, *Obras completas*. Ed. Emilio Palacios Fernández. Madrid, Turner –Biblioteca Castro–, 1996-1997, 3 vols. Vol. III. *Teatro. Prosa*, pp. 3-102. Véase, también, la edición de la comedia incluida en Juan Meléndez Valdés, *Obras en verso*. Edición de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson. Oviedo, Cátedra Feijoo. Centro de Estudios del siglo XVIII –Colección de Autores Españoles del Siglo XVIII, 28–, 1983, vol. II, pp. 1089-1182). No obstante, hemos preferido soslayar discusiones sobre clasificaciones de piezas, preterirlas para otra ocasión, seleccionar obras que no tengan especiales problemas de inserción en los géneros clásicos de la Ilustración, y sabida es la discusión existente sobre si los llamados dramas o comedias pastorales, entre los que se encuentran los dos textos que acabamos de citar, deben ser considerados como parte integrante de un género independiente o como subgénero de la comedia neoclásica, de la comedia de buenas costumbres. No deseamos ahora entrar en esta problemática. No es el objeto de nuestra investigación actual.

[17] Nicolás Fernández de Moratín, *La Petimetra*. Edición, introducción y notas de Jesús Cañas Murillo. Badajoz, UEx. (Textos UNEX, 3), 1989. Puede también consultarse la edición de Gies y Lama (Nicolás Fernández de Moratín, *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*. Edición de David T. Gies y Miguel Ángel Lama. Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid –Clásicos Madrileños, 14–, 1996).

Tomás de Iriarte, *Hacer que hacemos*[18] (1770), *El señorito mimado* (1787), *La señorita mal criada*[19] (1788), *El don de gentes o la habanera*[20] (1790).

Cándido María Trigueros, *Los menestrales*[21] (1784).

Leandro Fernández de Moratín, *El viejo y la niña* (estrenada en 1790), *La comedia nueva* (1790, estrenada en 1792), *El barón* (1799, estrenada en 1803), *La mojigata* (estrenada en 1804), *El sí de las niñas*[22] (1801, estrenada en 1806).

Luciano Francisco Comella, *El abuelo, y la nieta*[23] (1796).

Juan Pablo Forner, *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado*[24] (1796).

[18] Tomás de Iriarte, *Hacer que hacemos*. Madrid, Imprenta Real de *La Gazeta*, 1770.

[19] Tomás de Iriarte, *El señorito mimado. La señorita mal criada*. Edición, introducción y notas de Russell P. Sebold. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 83), 1978. Podría también tomarse en consideración su comedia *El mal hombre*, modernamente publicada por Patrizia Garelli (cf. Tomás de Iriarte, *El mal hombre*. A cura di Patrizia Garelli. Abano Terme, Piovan Editore-Centro di Studi sul Settecento Spagnolo –Testi inediti e rari, 1–, 1988).

[20] Tomás de Iriarte, *El don de gentes o la habanera*. Edición crítica de Román Álvarez. Madrid, Alpuerto, 1997.

[21] Cándido María Trigueros, *Los menestrales*. Ed. Francisco Aguilar Piñal. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997. Reseña de Jesús Cañas Murillo en *Revista de Literatura*, LX, 119, enero-junio de 1998, pp. 282-285.

[22] Leandro Fernández de Moratín, *Teatro completo*. Edición de Manuel Fernández Nieto. Madrid, Editora Nacional, 1977, 2 vols. En el volumen I se incluyen *El viejo y la niña* y *El barón;* en el volumen II, *La mojigata, La comedia nueva* y *El sí de las niñas*. Pueden también consultarse las ediciones de *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas*, incluidas en Leandro Fernández de Moratín, *Teatro completo I*, edición, prólogo y notas de Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Editorial Labor (THM, 2), 1970; de *La comedia nueva* y *El sí de las niñas* realizadas por Dowling y Andioc (Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Ediciones, introducciones y notas de John Dowling y René Andioc. Madrid, Castalia –Clásicos Castalia, 5–, 1982. Segunda edición corregida y aumentada –1.ª de 1969–), y por Jesús Pérez Magallón (Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Edición de Jesús Pérez Magallón. Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona, Crítica –Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico, 90–, 1994. Reseña de Jesús Cañas Murillo en *Dieciocho*, 17, 2, Fall 1994, Charlottesville, University of Virginia, 1994, pp. 197-200); y de *El barón* y *El sí de las niñas*, preparadas por Manuel Camarero Gea (Leandro Fernández de Moratín, *El barón. El sí de las niñas*. Edición de Manuel Camarero Gea. Barcelona, Plaza y Janés –Clásicos, 21–, 1984).

[23] Luciano Francisco Comella, *El abuelo, y la nieta*. Ed. Alva V. Ebersole. Valencia, Albatros-Hispanófila (Clásicos Albatros, 13), 1992.

[24] Juan Pablo Forner, *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado. Comedia. Precede una Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*. Madrid, Imprenta

M.ª Rosa Gálvez, *La familia a la moda*[25] (1804).

José Mor de Fuentes, *El Egoísta o el mal patriota* (1813), *La fonda de París*[26] (1836).

Francisca Navarro, *Una noche de tertulia o El coronel don Raimundo* (1828), *Mi retrato y el de mi compadre*[27] (1829).

Manuel Bretón de los Herreros, *Marcela, o ¿a cuál de los tres?* (1831), *El pelo de la dehesa*[28] (1840).

Manuel Eduardo de Gorostiza, *Contigo pan y cebolla*[29] (1833).

de Fermín Villalpando, 1796. La *Apología* ha sido modernamente publicada en Jesús Cañas Murillo, "Juan Pablo Forner y su *Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*", en *Castilla. Estudios de Literatura,* 22, 1997. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999, pp. 37-55.

[25] M.ª Rosa Gálvez, *Safo. Zinda. La familia a la moda.* Ed. Fernando Doménech. Presentación de Eduardo Hormigón. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España (Serie: Literatura Dramática, 38), 1995.

[26] José Mor de Fuentes, Prólogo a *la mujer varonil. Loa para el día de San Fernando. El Egoísta o el mal patriota. La fonda de París.* Ed. Fernando Doménech Rico y Juan Antonio Hormigón. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Serie: Literatura Dramática, 13), 1990.

[27] Francisca Navarro, *Una noche de tertulia o El coronel don Raimundo. Mi retrato y el de mi compadre.* Ed. Eduardo Pérez Rasilla. Artículos de Juan Antonio Hormigón e Inmaculada Alvear. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Serie: Literatura Dramática, 37), 1995.

[28] Manuel Bretón de los Herreros, *Obras selecta,* I. *Teatro largo original. Marcela o ¿a cuál de los tres? Muérete ¡y verás...! El pelo de la dehesa. La escuela del matrimonio.* Ed. Miguel Ángel Muro. Logroño, Universidad de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 1999.

[29] Manuel Eduardo de Gorostiza, *Contigo pan y cebolla.* Ed. John Dowling. Valencia, Albatros-Hispanófila (Clásicos Albatros, 11), 1992.

II

Tipos y personajes en la comedia de buenas costumbres

1. En torno a la presentación y la creación de un agonista

El número de personajes que aparecen en los argumentos no es en absoluto elevado. Se busca, de este modo, dar cumplimiento a uno de los preceptos de la poética neoclásica que se iba a convertir en constituyente de la comedia de buenas costumbres. Según éste, para no complicar excesivamente la obra y no distraer la atención del espectador con agonistas superfluos, de mínima intervención en el argumento y de exiguas funciones, era importante que en las piezas sólo se incluyese un número de personajes que fluctuase entre seis y ocho o diez. Así, dice Luzán en su *Poética*[30]:

> Debe, pues, el poeta arreglar con juicio el número de actores y reducirlos a los menos que se pueda, para facilitar la representación, pues de otra suerte sería preciso hacer levas de farsantes como de soldados. A mí me parece que el número de ocho u diez personas será bastante y tolerable; lo que pase de ahí, será exceso y confusión.

Era también un medio de acabar con la acumulación de agonistas y la espectacularidad propias del teatro popular de la Ilustración. En *Marcela, o ¿a cuál de los tres?* y *El pelo de la dehesa* únicamente aparecen seis personajes. En *El viejo y la niña*, *El barón*, *El sí de las niñas*, y *Contigo pan y cebolla* figuran siete. En *La Petimetra*, *Los menestrales*, *La mojigata* y *La comedia nueva*, ocho. En *Hacer que hacemos*, *El don de gentes o La habanera* y *Mi retrato y el de mi compadre*, nueve. En *El señorito mimado*, *La señorita malcriada* y *La escuela de la amistad, o El filósofo enamorado*,

[30] Ignacio de Luzán, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold. Barcelona, Labor (Textos Hispánicos Modernos, 34), 1977, pp. 514-515.

diez. En *El abuelo y la nieta*, *La familia a la moda*, *El egoísta*[31], *La fonda de París* y *Una noche de tertulia o El coronel Don Raimundo*, once.

Consecuencia de la reducción del número de personajes que se utilizan suele ser la acentuación de su protagonismo dentro del argumento. Los agonistas son, así, muy destacados. Tienen una importancia fundamental. Al autor le interesa que el espectador se fije perfectamente en ellos, los comprenda a la perfección. Con ello se ven convertidos en uno de los pilares sobre los que se asienta la construcción de la comedia, en medio fundamental para trasladar al auditorio el significado de las obras, el mensaje que en ellas se desea incluir.

En el conjunto de los personajes no suele haber demasiados secundarios. Los autores prefieren evitar la proliferación de agonistas, usar un número reducido de ellos, como decimos, y acentuar su protagonismo –queremos insistir en este punto–, dentro de la acción, con el fin de que el público se fije más en todos y se facilite, así, la transmisión del significado de la pieza.

La inclusión de los personajes en el argumento se suele hacer de forma paulatina, sin aglomeraciones, individualmente o en grupos reducidos, separando, espaciando, sin excesos, a unos de otros. Con ello se contribuye a individualizarlos más y a facilitar su conocimiento al espectador. De hecho, la presentación de los mismos ante el auditorio se cuida con especial interés. Sus caracteres deben ser perfectamente delimitados. Se procura que el público pueda comprenderlos bien, objetivo que es tenido como prioritario debido a que los personajes son utilizados como medio esencial de trasladar una enseñanza al espectador, una tesis concreta, como hemos señalado. Pueden, por ello, aparecer introducidos de uno en uno, o por parejas, o por tríos, como en *El señorito mimado*[32], o en *La señorita malcriada*[33], o, por mencionar a un autor diferente y un poco más apartado cronológicamente de Iriarte, en *Contigo pan y cebolla*[34]. Se tiende a la individualización. Los ago-

[31] Es ésta una comedia situada en el contexto de la Guerra de la Independencia, en la que se toma partido por los españoles y se ridiculiza a los franceses, presentados como invasores.

[32] Aparecen primero Don Cristóbal y Doña Dominga; después, Felipe y Pantoja; posteriormente, Don Alfonso, Don Cristóbal y Doña Dominga...

[33] Primero aparecen tío Pedro y Bartolo; después, Don Gonzalo; posteriormente, Doña Clara, Don Basilio y Don Eugenio, Doña Pepita y Doña Ambrosia, el Marqués...

[34] Se incluyen, al principio, Doña Matilde y Bruno; luego, progresivamente, Don Eduardo, Don Pedro, el casero, la vecina, la Marquesa (estos tres últimos, en el acto cuarto).

nistas son insertados poco a poco, para que el público se fije en ellos y los comprenda mejor. Se suele hacer que los personajes que ya habían aparecido previamente, cedan protagonismo ante los de nueva inserción, queden en un plano más discreto, den más relevancia a aquellos que el público debe todavía conocer. Con todo ello se facilita la mejor comprensión de los agonistas, y, a través de estos, la transmisión del significado que poseen las comedias.

En la configuración de las escenas se rehuye la acumulación de personajes. Tan sólo dos, tres o cuatro de ellos suelen en aquellas intervenir. Incluso de todos, normalmente dialogan únicamente dos, o, en ocasiones, tres, mientras los restantes quedan en segundo plano, callados o con intervenciones mínimas en la conversación[35]. Es, también, consecuencia del respeto a la preceptiva neoclásica que recomienda tales usos,

> Porque en pasando de tres que hablen, es confusión y embarazo para la representación[36].

Se busca, de ese modo, la claridad que permita conocer más a los agonistas y facilite la transmisión de unas concretas enseñanzas. Sólo en momentos o incidentes importantes del argumento se rompe esta tendencia, esta regla, y se busca la acumulación. Con ello, por contraste, se realzan tales momentos o incidentes sobre los demás[37]. Tal acontece, especialmente, en el desenlace de las piezas.

La construcción de los personajes es hecha sobre la base de los tipos que le proporciona al dramaturgo la poética del género. Tipo y personaje no se confunden, constituyen realidades distintas, aunque pueden coincidir en los textos. El tipo es general, abstracto, pertenece a la poética. El personaje es concreto, pertenece a la obra específica, particular; y puede estar diseñado, o no, sobre la base de un tipo o de varios tipos diferentes que en él pueden

[35] Ejemplos muy claros de estas costumbres los hallamos en la práctica totalidad de la comedias. Consúltese, por citar un caso concreto, muy claro, *Contigo pan y cebolla.*

[36] Ignacio de Luzán, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold. Barcelona, Labor (Textos Hispánicos Modernos, 34), 1977, p. 514.

[37] Así sucede en los versos 2668-2747 y 2794-2845 (ed. cit., pp. 194-197 y 199-202) del acto III de *La Petimetra*, por ejemplo. O, en *El señorito mimado*, en el incidente de Antoñuela, ubicado al final del acto II (ed. cit., pp. 250-260).

confluir. El tipo queda definido por una serie de rasgos generales de caracterización y una serie de funciones que siempre son recurrentes, que se pueden identificar en diferentes piezas, rasgos y funciones en las que todo un grupo de agonistas similares llega a coincidir. El personaje creado sobre el tipo tiene las características y las funciones de éste último, aunque a veces no absolutamente todas, pero puede tener también otras específicas que no se identifican con las de aquél, distintas a las suyas, que no son necesariamente recurrentes, que son propias y peculiares del agonista que figura en cada texto en particular. El personaje es masculino o femenino. Tiene sexo concreto. El tipo no siempre. El sexo puede ser asignado en el proceso de conversión del tipo en personaje. El personaje tiene, o puede tener, nombre propio. El tipo tiene sólo nombre genérico y generalizador.

2. Los tipos y su transformación en personajes

Los tipos funcionales que identificamos en la comedia dieciochesca española de buenas costumbres son los que detallamos a continuación.

El *galán*, que suele ser joven, bien parecido, valiente, atrevido, leal, inexperto, activo, enamoradizo y enamorado, no egoísta ni interesado, sensato. Cumple diferentes funciones, entre las cuales se encuentra el servir de medio para desarrollar el tema de las relaciones amorosas, de las relaciones paternofiliales, del honor, de la educación. Forma el triángulo amoroso que, en muchas ocasiones, sirve para articular la acción de la comedia. Sobre este tipo se formaría el personaje de Don Juan en *El viejo y la niña*; Don Carlos en *El sí de las niñas*; Félix y Damián en *La Petimetra*; Don Gil, Don Pablo y Don Miguel en *Hacer que hacemos*; Don Leandro, Don Melchor y, parcialmente, el Barón de Sotobello en *El don de gentes*; Mariano y Fausto en *El señorito mimado;* Justo, El Barón de la Rafa, El señor de Pitanzos en *Los menestrales*; Don Benito en *El abuelo y la nieta*; Don Fernando en *La escuela de la amistad*; Leonardo en *El Barón*; Don Claudio en *La mojigata*; Don Faustino y Don Carlos en *La familia a la moda*; Don Fernando y Don Lorenzo en *El egoísta*; Don Marcelo, Monsieur Piombino, Monsieur Fifer en *La fonda de París*; Don Eduardo en *Contigo pan y cebolla*; el Coronel, Don Manuel, Don Felipe, Don Luis, y Don Cirilo en *Una noche de tertulia*; Don Antonio, Don Jorge, Don Tomás, Don Domingo y un Oficial en *Mi retrato y el de mi compadre*; Don Agapito, Don Amadeo y Don Martín en *Marcela o ¿a cuál de los tres?*; Don Miguel y Don Frutos en *El pelo de la dehesa*; parcialmente Don Eleuterio y Don Hermógenes[38] en *La comedia*

[38] Don Eleuterio tiene rasgos de galán, al formar pareja con una de las damas, Doña Agustina, al igual que Don Hermógenes, que lo hace con la otra, Doña Mariquita. Pero el primero sobre todo es personaje construido de nuevo, no sobre tipos recurrentes: es el dramaturgo, utilizado como medio de realizar un gran ataque a la comedia de espectáculo, género popular de la Ilustración que tanto aplauso recibía de las clases populares en el

nueva. De él se puede ofrecer una versión positiva, que sería la anteriormente descrita, o una versión negativa, en cuyo caso aparece como egoísta, interesado, que busca un matrimonio ventajoso por interés...

La *dama* es hermosa, joven, recatada, discreta, pasiva, obediente, fiel, racional. Puede refrenar los impulsos apasionados del galán. Sirve, junto al galán, para desarrollar, el tema de las relaciones amorosas, el de las relaciones paternofiliales, la educación, los matrimonios desiguales. Contribuye a la creación del triángulo amoroso. Es uno de los ejes, como el galán, sobre los que se construye la acción. Se utiliza este tipo como base para formar el personaje de Doña Isabel en *El viejo y la niña*; Doña Francisca en *El sí de las niñas*; María en *La Petimetra*; Doña Elvira y Doña Vicenta en *Hacer que hacemos*, Rosalía y Doña Teodora en *El don de gentes*; Doña Pepita en *La señorita malcriada*; Flora en *El señorito mimado;* Doña Clara y Doña Inés en *La mojigata*; Doña Agustina y Doña Mariquita[39] en *La comedia nueva*; Rufina en *Los menestrales*; Doña Rosita en *El abuelo y la nieta,* Doña Inés y Doña Luisa en *La escuela de la amistad*; Isabel en *El Barón;* Doña Inés en *La familia a la moda*; Eugenia y Vicenta en *El egoísta;* Adelaida, Madama Clermon y Madama Bachoqui en *La fonda de París*; Doña Matilde y la Marquesa en *Contigo pan y cebolla*; Doña Pepita, Doña Ginesa, Doña Agustina, Doña Narcisa y Doña Irene en *Una noche de tertulia*; Doña Francisca y Doña Ana en *Mi retrato y el de mi compadre*; Marcela en *Marcela o ¿a cuál de los tres?;* Elisa en *El pelo de la dehesa*. Puede transformarse en personaje principal, lo que es habitual, o secundario. A veces es activa, en cuyo caso, en muchas ocasiones, se presenta como negativa.

El *entrometido* puede ser joven y bien parecido. Es egoísta, interesado, cobarde, activo. Crea el triángulo amoroso, complica la acción, forma el enredo, provoca la aparición de conflictos. Contribuye al desarrollo del tema de las relaciones amorosas. En *El sí de las niñas* Don Diego es, parcialmente, de forma muy débil, de carácter casi sólo funcional, un entrometido dulcificado y despojado de la carga más negativa, de la maldad, que suele tener el tipo. En *La Petimetra* Don Damián se formaría sobre este

siglo XVIII. El segundo se construye, en versión negativa, sobre el tipo del tutor, como más adelante indicaremos.

[39] Aunque estas dos mujeres son damas muy desdibujadas, pues en la obra el tema de las relaciones amorosas tiene una importancia absolutamente secundaria, y lo que realmente interesa es el tema de la literatura y, en concreto, de la creación dramática.

tipo. En *Hacer que hacemos*, Don Gil. En *El don de gentes*, Don Alberto y Doña Elena. En *La escuela de la amistad*, el Marqués de la Espina y Don Felipe. En *El Barón*, el Barón. En *La familia a la moda*, el Marqués de Altopunto.

El *cazadotes* puede transformarse en personaje masculino o femenino. Es un joven o una joven sin dinero, egoísta, interesado, ávido de medrar por medio de un matrimonio desigual, entablado con una persona de buena posición social y económica. Suele ser tacaño, mentiroso, materialista. Se disfraza y asume un papel social que no le corresponde. Tiene un gran deseo de ascenso social y económico. Vive a costa de los demás. Genera conflictos. Contribuye a la formación del nudo. Puede formar el triángulo amoroso, aunque su interés por la persona cuyas relaciones amorosas busca, es económico, pues en él no hay amor auténtico. Desarrolla el tema de los matrimonios desiguales. En *El señorito mimado*, de Tomás de Iriarte, Doña Mónica se basa en este tipo. Lo mismo el Marqués en *La señorita malcriada*; Damián y Jerónima en *La Petimetra*; el Barón en *El Barón*; Don Claudio en *La mojigata*; el Marqués de la Espina en *La escuela de la amistad*; el Marqués de Altopunto y Trapachino en *La familia a la moda*. En otras comedias no hay personajes que se cree sobre este tipo utilizado en toda su integridad, pero pueden hallarse rasgos sueltos del mismo aplicados a agonistas construidos sobre tipos diferentes. Es lo que sucede en *El sí de las niñas*, obra en la que Doña Irene recibe, y las comparte con otras, algunas de sus características, si bien la boda ventajosa no la busca para sí sino para su hija, Doña Francisca. Lo mismo acontece con la Marquesa, con respecto a su hija Elisa, en *El pelo de la dehesa*.

El *criado* es un tipo sobre el que se pueden crear personajes masculinos o femeninos. Suele estar preocupado por el dinero, por su bienestar material y físico. Puede ser experimentado, aunque no siempre se alude a su edad, juicioso, leal, sensato. Generalmente es buen consejero. Forma personajes de diálogo, con lo que facilitan a otros que expongan sus ideas, sus preocupaciones, sus intenciones... Forma personajes de relación, al contribuir a unir, enlazar, unos agonistas con otros. Es narrador, transmisor de noticias, introductor y presentador de personajes. Contribuye al desarrollo de la acción, a la creación de momentos climáticos o anticlimáticos. Forma pareja con su señor, y, en ocasiones, puede entrometerse en la vida y los asuntos de los demás. A veces introduce comicidad, aunque nunca como el gracioso del teatro barroco, y crítica social. Rita, Simón y Calamocha, en *El*

sí de las niñas, se crean sobre este tipo. Igualmente, Pantoja[40], Felipa[41] y Don Tadeo[42] en *El señorito mimado*; Mateo en *Hacer que hacemos*; Gutiérrez y Pablo en *El don de gentes*; Justo y Clara en *Los menestrales*; Blasa, Ginés y Muñoz en *El viejo y la niña*; Pipí y Don Serapio[43] en *La comedia nueva*; Fermina y Pascual en *El Barón*; Lucía, Perico y el Tío Juan en *La mojigata*; Doña Mónica, Sylverio, Manuela, Tomasa, Juan Josef y Faustina en *El abuelo y la nieta*; Benita, Roque y el escribano en *La escuela de la amistad*; Pablo y Teresa en *La familia a la moda*; Fachenda, Camorra, Flora, Fabot y, en parte, Mr. Capistron[44] y el Doctor Pimpinela[45] en *El egoísta*; Monsieur y Madama Campan, Pedro, Juana, Pepa en *La fonda de París*; Bruno y, en parte, como transmisores de noticias, la Vecina y el Casero[46] en *Contigo pan y cebolla*; Isabel en *Mi retrato y el de mi compadre*; Juliana en *Marcela o ¿a cuál de los tres?*; Juana y, parcialmente, Don Remigio[47] en *El pelo de la dehesa*.

El *viejo* da lugar a personajes masculinos. Es tipo negativo. Muestra interés por contraer matrimonio, por casarse, pero con mujeres más jóvenes

[40] Criado positivo, leal e inteligente, capaz de advertir los inconvenientes que se derivan de un comportamiento débil en materia de educación.

[41] Criada fiel, pero complaciente con su señorito y con pocas luces para advertir los perjuicios que éste puede sufrir por su mala cabeza.

[42] Brazo de Doña Mónica, cómplice de sus enredos y mezquindades.

[43] Del criado posee las funciones de comentarista, transmisor de noticias y personaje de diálogo. Como personaje representa al aficionado al teatro, que gusta de las comedias de moda en el momento.

[44] Es éste un personaje cómico, un francés incluido en el argumento con el fin de, a través de él, ridiculizar al ejército invasor de España en la Guerra de la Independencia. Se construye parcialmente sobre el tipo del criado, en la faceta que éste posee, y la función que cumple, de facilitar la aparición de momentos cómicos. Es materialista, amante de la buena comida, un tanto cobarde, e introductor de escenas anticlimáticas y cómicas.

[45] Se encuentra en similar situación al personaje de Capistron. Es un médico, materialista, cobarde, que introduce momentos cómicos en el argumento (cf., por ejemplo, acto III, escenas IX y XI, pp. 110 y 112). Se crea, parcialmente, sobre el tipo del criado, del que toma algunas características y funciones.

[46] Aunque estos dos agonistas, en buena medida, forman parte, también, de la ambientación en el último acto.

[47] Es éste un personaje más complejo. Es sensato, consejero, introductor de agonistas, personaje de relación y de diálogo, comentarista..., con lo cual aparece construido sobre el tipo del criado. Pero es educador, aunque poco afortunado, de Don Frutos, y prepara el matrimonio de éste con Elisa –si bien luego se arrepiente e intenta evitarlo, para lo cual usa el enredo–, con lo cual asume, también, algunas funciones del tipo del padre.

que él. Tiene edad avanzada y suele tener achaques físicos. Posee riquezas, tiene buena posición económica. Es insensato, egoísta, autoritario, celoso, tacaño, testarudo, irracional. Forma triángulos amorosos. Contribuye a la creación y desarrollo del nudo. A veces provoca la aparición de momentos cómicos. Plantea el tema de los matrimonios desiguales y el de la libertad de las hijas para elegir esposo. Introduce crítica social y crítica moral. Don Diego, en *El sí de las niñas*, se forma parcialmente sobre este tipo, al igual que Don Roque en *El viejo y la niña*, Don Alberto en *El don de gentes*, Don Felipe en *La escuela de la amistad.*

El *padre* puede dar lugar a personajes masculinos o femeninos. De él no se hacen caracterizaciones físicas. Suele ser maduro y viudo o sin pareja (en el caso de que el agonista resultante no asuma el papel de padre o madre real, sino tan sólo funcional). Puede ser positivo, y entonces es generoso y carente de egoísmo, sensato, buen consejero, buen educador y preocupado por la formación y educación de los hijos, juicioso, experto, bien curtido por la edad. En este caso se encuentra Don Diego con respecto a Don Carlos en *El sí de las niñas*, y Don Alfonso, el padre de Flora, en *El señorito mimado*. Puede ser negativo, con lo cual muestra los rasgos contrarios a los que acabamos de mencionar. Es el caso de Doña Irene con respecto a Doña Francisca en *El sí de las niñas*. Entre sus funciones se encuentra la introducción del tema de las relaciones paternofiliales, de la educación de los hijos, de la imposición del matrimonio a los hijos, del honor. A través de él se introduce didactismo, pues se rechazan sus comportamientos, si es negativo, o se pone como modelo de actuación, si es positivo. Sobre este tipo se crean, también, Don Henrique en *Hacer que hacemos*; Don Alberto y parcialmente el Barón de Sotobello en *El don de gentes*; Doña Dominga, la madre de Mariano, en *El señorito mimado*; Cortines y Florentina en *Los menestrales*, Don Diego en *El abuelo y la nieta*, Tía Mónica en *El Barón*; Don Luis y Don Martín en *La mojigata*; Don Silvestre en *La escuela de la amistad*; Don Facundo, Don Canuto y Madama Pimpleas en *La familia a la moda*; Don Esteban en *El egoísta*; Don Pedro en *Contigo pan y cebolla*; Doña Blasa en *Una noche de tertulia*; Don Timoteo en *Marcela o ¿a cuál de los tres?;* la Marquesa en *El pelo de la dehesa.*

El *tutor* no tiene caracterización física. Suele ser maduro. No tiene sexo en sí. Se puede transformar en personaje masculino o femenino. Así, sobre el tutor se crea el personaje de Doña Clara, la tía de Doña Pepita, en *La señorita malcriada*. Es racional, sensato, juicioso, buen consejero, dotado de

autoridad, preocupado por la educación, lleno de buenas y claras ideas. Su función principal es ser el transmisor de doctrina. Resuelve conflictos. Introduce el tema de la buena educación, especialmente de los hijos. Critica comportamientos. A través de él se introduce el didactismo, la justicia poética, y la tesis que puede contener la comedia. En *El sí de las niñas* Don Diego encarna este papel; en *La Petimetra*, Don Rodrigo; en *El señorito mimado*, Don Cristóbal; en *Los menestrales*, Don Juan; Doña Beatriz en *El viejo y la niña*; Don Pedro en *El Barón*; Don Luis en *La mojigata*; Don Pedro, Don Antonio y, aunque en este caso en versión negativa, Don Hermógenes en *La comedia nueva*; Don Josef en *El abuelo y la nieta*; Don Felipe y el juez en *La escuela de la amistad*; Doña Guiomar en *La familia a la moda*; Don Manuel en *Una noche de tertulia*; Doña Francisca y, en versión negativa, Don Basilio en *Mi retrato y el de mi compadre*.

El *petimetre* puede dar lugar a personajes masculinos o femeninos. Es un tipo que no suele aparecer exento, sino unido al de la dama o el galán. Sobre él se construyen Doña Jerónima y, menos, Damián en *La Petimetra*; el Marqués en *La señorita malcriada*; El Barón de la Rafa en *Los menestrales*; Don Pedro en *El abuelo, y la nieta*[48]; Don Agapito en *Marcela o ¿a cuál de los tres?*[49]; parcialmente Don Gil en *Hacer que hacemos*[50] y el Ba-

[48] Aunque en este personaje no aparecen todos los rasgos típicos del petimetre (por ejemplo, la preocupación por las modas y por el vestido, el calzado, el peinado...), aunque sí la mentira, la asunción de una categoría social que no le corresponde, el afán de equipararse a las clases superiores, la superficialidad, el egoísmo, el engreimiento, el materialismo, la preocupación por las apariencias y las formas externas, el afán de notoriedad. Es experto y maestro de petimetría (ed. cit., pp. 122-123). Tiene rasgos que lo entroncan con el abate de los sainetes, como la falsa erudición, la pedantería... (cf. Jesús Cañas Murillo, "La poética del sainete en Ramón de la Cruz: de personajes, su tratamiento y su construcción", en *Insula*, 574, octubre de 1994, pp. 17-19; y Jesús Cañas Murillo, "Hacia una poética del sainete: de Ramón de la Cruz a Juan Ignacio González del Castillo", en *Teatro español del siglo XVIII*, ed. Josep Maria Sala Valldaura, Lérida, Universidad de Lérida, 1996, 2 vols., vol. I, pp. 209-241).

[49] Don Agapito es un petimetre un poco más evolucionado. No se le muestra especialmente preocupado por su ropa, su vestido o sus zapatos. Pero se indica que le gusta vestir bien, que siente "pasión por la moda" (ed. cit., p. 133), "que gasta todo su haber / en perfumes y pastillas, / víctima de su corsé"... (ed. cit., pp. 99-100). Es un lechuguino. Es un tanto afeminado ("bailarín afeminado" –ed. cit., p. 100–). Conserva rasgos del tipo clásico, como el ser presumido, fatuo, superficial, pagado de sí mismo...

[50] Con su preocupación, por ejemplo, por el vestido, por los zapatos, aunque no de última moda sino que se adapten a sus múltiples, según él, ocupaciones.

rón de Sotobello en *El don de gentes*[51]. Es joven. Habla y viste a la moda. Está muy preocupado por sus vestidos, por su peinado, por sus zapatos. Es interesado, narcisista, pagado de sí mismo, egoísta, mentiroso, materialista, superficial. Tiene gran cuidado de las apariencias, de la forma externa. Suele carecer de recursos económicos, aunque finge lo contrario, y procura vivir a costa de los demás. Provoca conflictos, o los mantiene si son previos a él, con lo que contribuye a la aparición o al desarrollo del enredo. Introduce el tema y el recurso de la oposición entre apariencia y realidad, crítica social, el tema de los matrimonios desiguales en ocasiones, y, a veces, momentos cómicos.

De muchos de los tipos, a veces, como hemos ido viendo, se puede dar una versión positiva, o crear, sobre los caracteres contrarios a la versión positiva, una versión negativa. Así, puede haber una dama caprichosa, indiscreta, desobediente, irracional, falta de recato, como acontece con las protagonistas de *La señorita malcriada* y de *El abuelo y la nieta*[52]; o un galán egoísta, superficial, caprichoso, absurdo, mentiroso, irracional, preocupado por las apariencias..., como sucede con Don Gil en *Hacer que hacemos*[53]; o un galán cazurro, maleducado, de un gusto deplorable, falto de modales y de inteligencia..., como Don Frutos en *El pelo de la dehesa*; o un tutor insensato, egoísta, presumido, fatuo, lleno de falsa sabiduría y erudición, y de ideas descabelladas que defiende por interés personal..., como Don Hermógenes en *La comedia nueva*[54]...

Todos tienen una serie de funciones en común. Desarrollan la acción. Conforman ambientes. Dan cuerpo, si procede, al enredo. Se convierten en la base para desarrollar los temas. Introducen crítica de comportamientos y vicios que en ellos se encarnan. Ofrecen modelos positivos de actuación. Y se convierten, especialmente, en la base principal para transmitir el significado de la pieza, el mensaje, la tesis, que contiene el argumento.

Entre los diferentes tipos existe un reparto social. Unos se incluyen en las clases más altas, en lo que hoy llamaríamos "clases medias", en esa na-

[51] Con su preocupación por la novedad, su falta de dedicaciones concretas, su gusto, en un momento de su vida, por las diversiones ("teatro, convites, juegos", v. 1076, ed. cit., p. 176)...

[52] Negativa es también Doña Clara en *La mojigata*, caracterizada en contraste con la dama positiva que es su prima Doña Inés.

[53] En similar situación se encuentra Don Claudio en *La mojigata*, galán presentado con rasgos negativos, aunque es el único, en la comedia.

[54] Semejante a él es Don Basilio en *Mi retrato y el de mi compadre*.

ciente burguesía que en el siglo XVIII va empezando a buscar su reconocimiento y su lugar en la sociedad. Así, los petimetres, las damas, los galanes, los entrometidos, los viejos, los tutores, los padres. Otros, los criados, suelen incluirse en las clases más bajas. Los cazadotes pueden situarse en medio de ambos grupos. Pueden pertenecer al segundo de los mismos, aunque luchan por desclasarse, a través de un matrimonio conveniente, e incorporarse al primero.

El número de tipos que proporciona la poética coincide, con mayor o menor exactitud, con el número de personajes que se incluyen en las comedias. Hay nueve tipos, y los agonistas que figuran en los argumentos suelen ser entre ocho y diez, como expusimos. No obstante, entre tipos y personajes no tiene por qué haber exacta correspondencia. Es normal que un personaje se construya no sólo sobre un tipo sino sobre varios tipos a la vez. Se hace uso, así, de una técnica de sincretismo. El personaje se comportará con rasgos y con funciones de un tipo u otro según sea la situación en la que se encuentre en cada momento. El caso de Don Diego, en *El sí de las niñas*, es un perfecto ejemplo de esta situación. Don Diego es el personaje más complejo de todos los que aparecen en ese texto, y uno de los más complejos que encontramos en la comedia de buenas costumbres. Ha sido diseñado utilizando como base varios tipos diferentes: el galán, el entrometido (funcional, pues este protagonista lo es a su pesar y no por voluntad propia), el viejo, el padre, el tutor. Los caracteres de cada tipo y sus funciones se van sucediendo a lo largo del argumento (los del entrometido casi no aparecen, insistimos, sólo sus funciones), según sea el momento concreto de su desarrollo y la situación concreta en la que se halle el personaje. Al final termina por prevalecer la función de tutor, con su sensatez, con su disposición a resolver los conflictos, con su tendencia a adoctrinar y facilitar la aparición de la justicia poética. Él es razonador y termina, desde esta función, desde su papel de tutor, por reconocer sus culpas en los conflictos creados, al intentar desposarse con una niña que no le corresponde. Con ello facilita la llegada del desenlace de la pieza[55]. En similar situación de encuentran Damián, construido sobre los tipos de galán, entrometido y,

[55] Cf. Jesús Cañas Murillo, "*El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, en la comedia de buenas costumbres", en *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica.* Dirigida y editada por Víctor Manuel Sánchez Corrales. San José, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", XXIV, n.º 1, 2000, en prensa.

en parte, petimetre, y Félix, principalmente hecho sobre el galán, pero también, en ocasiones, sobre el entrometido, en *La Petimetra*; Don Felipe creado sobre los tipos de tutor, viejo y, al principio a su pesar, entrometido, y el Marqués de la Espina, sobre los tipos de entrometido, cazadotes y, parcialmente, galán, en *La escuela de la amistad*; Don Alberto, sobre los tipos de viejo, entrometido y padre, el Barón de Sotobello, parcialmente sobre los tipos de petimetre, galán y padre, en *El don de gentes*; Don Luis, sobre los tipos de padre y tutor, y Don Claudio, sobre los tipos de galán y cazadotes en *La mojigata*; Doña Francisca, sobre los tipos de dama y, menos, tutor en *Mi retrato y el de mi compadre*...

Junto a los agonistas construidos sobre tipos pueden aparecer otros no diseñados sobre ellos. Son minoritarios, y, prácticamente, se limitan a formar parte de la ambientación y, o, cumplir determinados cometidos específicos concretos. Tal sucede con los majos y los músicos que se incluyen en *La señorita malcriada*, por ejemplo; con los dos notarios de *Hacer que hacemos*; con los criados de librea de *El don de gentes*; con los labradores y labradoras de *El abuelo y la nieta*; con los lugareños, lugareñas, hombres con máscaras, criados y músicos de *Los menestrales*; con los alguaciles de *La escuela de la amistad*. De todos los integrados en este grupo tan sólo uno tiene una importancia fundamental. Se trata de Don Eleuterio, en *La comedia nueva*, parcialmente construido sobre el tipo del galán, como vimos, pero, sobre todo, hecho fuera de tipología, como prototipo del autor popular de la Ilustración que a lo largo de la comedia se quiere criticar.

De los personajes no suelen hacerse descripciones físicas, salvo en un único caso, en aquellos que se construyen sobre el tipo del petimetre, en el cual la apariencia exterior, y su preocupación por la misma, es rasgo fundamental de definición.

De los agonistas se hace dos tipos de caracterización. De un lado se efectúa una caracterización externa, se notifican sus circunstancias familiares, sociales... De otro, interna, se explica su forma de ser interior.

Socialmente los personajes, al igual que los tipos sobre los que se crean, no pertenecen a las clases altas de la sociedad. Para éstas estaba reservada la tragedia, según la preceptiva neoclásica:

> la tragedia 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 y compasión

> en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder[56].

Se encuadrarían, en buena medida, los protagonistas, en esas "clases medias", en esa naciente burguesía a la que antes nos referíamos. Los criados se incluyen en las clases inferiores, en el escalón más bajo de la pirámide social.

En la descripción interna en todos los agonistas encontramos una serie de concomitancias. No hay excesivos rasgos de caracterización. Están bastante esquematizados. No son muy matizados. Incluso algunos se limitan a recoger, sin adiciones, los rasgos propios del tipo sobre el que se construyen. Son convertidos en medio esencial de transmitir una tesis al espectador. Los presentados como positivos suelen ser coherentes, sensatos, razonables y con tendencia a razonar[57]. Los negativos, muestran la cara opuesta a la anterior. En todo caso, suelen tener, en muchas ocasiones, tendencia a justificarse, a efectuar declaración de intenciones previa a su actuación... Los personajes secundarios se suelen escapar de la distinción maniquea, son más funcionales que positivos o negativos en la mayoría de los casos. A veces hay mezclas de caracteres positivos y negativos en un mismo agonista, como acontece con Don Diego, en *El sí de las niñas*, construido sobre varios tipos, como antes expusimos, y cuyo comportamiento puede ser aceptable o reprobable según sea propio de uno u otro de los mismos[58].

Es normal distribuir a los personajes en dos grupos, los positivos frente a negativos, como decimos. El rasgo más importante que sirve para escindirlos es la racionalidad frente a la irracionalidad[59]. La racionalidad está ausente de los personajes negativos, lo cual contribuye a su desprestigio. No obstante, algunos dramaturgos llegan a matizar algo más. Incluso pueden

[56] Ignacio de Luzán, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold. Barcelona, Labor (Textos Hispánicos Modernos, 34), 1977, p. 433. Cf. Jesús Cañas Murillo, "Sobre la poética de la tragedia neoclásica española", en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XXV, 1, enero-junio 1999, pp. 115-131.

[57] En *El don de gentes*; por ejemplo, la alabanza mayor que hace Don Alberto de Don Leandro es: "¡Lo que es ser mozo / racional!" (vv. 2143-2144, ed. cit., p. 249).

[58] Depende del tipo que predomine en él en cada caso.

[59] Así, en *El señorito mimado*, Don Cristóbal / Doña Dominga, Don Alfonso / Doña Dominga, Don Fausto / Don Mariano.

establecer otras clasificaciones. Así, los negativos a veces aparecen distribuidos en personajes cándidos, como Felipe en *El señorito mimado*, o comodones y complacientes, como, en la misma comedia, Doña Dominga, que son presentados como ejemplos de comportamiento no aceptable pero que son tratados con una mayor benevolencia; y en personajes enredantes y casi "perversos", como, igualmente en *El señorito mimado*, Doña Mónica y Tadeo, y personajes absurdos, como Mariano, que actúan mal por haber recibido una mala educación, pero que, a pesar de las advertencias que se les hace y de las oportunidades que se les ofrece, se muestran incapaces de regenerarse y rectificar su actuación desviada. Sobre este último grupo recaen especialmente los ataques de los autores. Ellos se convierten en el soporte, negativo, principal de la enseñanza, de la tesis, que se transmite en las comedias.

Los agonistas pueden ser seres esquematizados, que no sufren evolución psicológica alguna a lo largo de la obra. Su caracterización se mantiene, entonces, hierática, inmutada, desde el principio hasta el final de la comedia. Pueden cambiar de actitud[60], pero no de comportamiento o de forma de ser. Es un reflejo en los textos de la unidad de caracterización que defienden algunos preceptistas del momento, como Agustín de Montiano y Luyando[61]. Así acontece en *El señorito mimado*, en *La señorita malcriada*, en *El don de gentes*... En algunos casos, no muchos, pueden producirse cambios, y el agonista puede evolucionar. En tales casos se procura que el proceso sea verosímil, que la evolución esté plenamente justificada por el planteamiento y desarrollo que se ha hecho de los acontecimientos. Tal sucede con Don Diego en *El sí de las niñas*[62]. O el cambio se justifica por la prehistoria del argumento.

En muchas ocasiones en los personajes se encarnan determinadas virtudes o vicios. En ellos suele sobresalir una cualidad[63] que guía, y justifica, su

[60] Así, en *La señorita malcriada*, Don Eugenio termina por repudiar a Doña Pepita.

[61] Recordemos su *Discurso II. Sobre las tragedias españolas*.

[62] Lo mismo acontece en *La Petimetra*, con el cambio de actitud, por ejemplo, que muestra Félix ante Jerónima, quien deja de interesarle cuando comprueba que le ha estado engañando, y ante María, en quien repentinamente se fija cuando sospecha que ella es la mujer que conoció tapada en Valladolid –en la prehistoria del argumento, como decimos a continuación–, y de la que se enamoró prácticamente sin darse cuenta.

[63] Por ejemplo, en *La señorita malcriada*, el afán de enterarse de todo en Bartolo; la prudencia y fidelidad a sus amos en tío Pedro; la despreocupación en Don Cristóbal; la rectitud de carácter en Doña Clara; la irracionalidad en el Marqués; la racionalidad en Don Eugenio; la capacidad de resolver situaciones difíciles en Don Basilio; el egoísmo y la astucia en Doña Ambrosia; el carácter caprichoso en Doña Pepita.

intervención en el argumento. En todos, el comportamiento es coherente con su caracterización. Así, por ejemplo, en *El señorito mimado*, Mónica es interesada y enredante y se comporta como tal; don Cristóbal es juicioso y se preocupa por cumplir con sus obligaciones con Mariano y lo demuestra con sus hechos... Están en su actuación justificados plenamente por los caracteres que previamente se les proporciona. Son, insistimos, individuos coherentes, y esa coherencia coadyuva a hacer más efectivo el significado de las piezas.

Se produce una adecuación entre lenguaje y personaje. Así, los majos[64] o los criados imitan el lenguaje de las clases populares. Con ello muestran su adscripción a un determinado grupo o clase social. Personajes negativos o positivos reflejan en su forma de expresarse su manera de ser[65]. Con ello se facilita la conclusión de su caracterización, que así es resaltada. El lenguaje puede proporcionar datos sobre la formación que el agonista ha recibido. Con todo se cumple la preceptiva, y se proporciona mayor verosimilitud a la comedia. Así Luzán sobre la tragedia y la comedia dice[66]:

> se distinguen la tragedia y comedia en la sentencia y locución, esto es, en el estilo. Porque, como son diversos los asuntos de una y otra, y diversas las personas que se introducen, es muy justo también que sea diverso el estilo. Los asuntos de la tragedia son grandes, las pasiones violentas, las personas ilustres; conque, de razón, todo esto pide un estilo alto y con figuras retóricas, que son el lenguaje más proprio de la pasiones. Pero la comedia no admite ni asuntos ni personas tales que pidan semejante estilo. Los argumentos cómicos son menos ruidosos [...]; las personas de mediana u de baja condición, en quienes no asientan bien pensamientos muy altos, ni estilo muy elegante [...]. Es preciso, pues, que el poeta conformando la sentencia y la locución a la calidad de las personas y del asunto, dé a la comedia un estilo llano, puro, natural y fácil.

[64] Aparecen, por ejemplo, en *La señorita malcriada.*

[65] Así, en *La señorita malcriada*, Doña Pepita habla como una señorita zafia, maleducada y descarada... En *El sí de las niñas*, Don Diego habla como una persona culta, racional y razonadora...

[66] Ignacio de Luzán, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold. Barcelona, Labor (Textos Hispánicos Modernos, 34), 1977, p. 530.

En similares términos se manifiestan otros preceptistas[67]. El gesto y el vestido, especialmente en los petimetres, complementan el habla como auxiliar de caracterización.

[67] Véase, por ejemplo, Leandro Fernández de Moratín, "Comedias. Discurso preliminar" (en *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*, ed. Buenaventura Carlos Aribau, Madrid, Rivadeneyra –BAE, 2–, 1846, pp. 307-325), pp. 320 (final)-321 (principio).

3. Sobre técnicas y recursos de caracterización

Se utilizan varios medios para dar a conocer a los espectadores los caracteres que poseen los personajes en las comedias. En unas ocasiones se usan las autopresentaciones[68] o autojustificaciones[69]. O son sus acciones o las palabras que pronuncian, usadas como medio básico para transmitir su propio pensamiento, los que sirven para definirlos. Otras veces son presentaciones previas[70]; o conversaciones con otros[71] o que otros agonistas mantienen sobre ellos[72]; o comentarios de unos personajes sobre los hechos de otros, o sobre estos mismos, o sobre sus comportamientos, o sobre sus actitudes...; o explicaciones, hecha por unos agonistas, de las verdaderas causas y motivaciones que aclaran las actuaciones de otros.

[68] En *La señorita malcriada*, Don Gonzalo (vv. 182-191), Doña Clara (vv. 487-528), el Marqués (vv. 861-936). En *El don de gentes*, Rosalía (acto primero, escena III, vv. 642-786, ed. cit., pp. 152-158).

[69] Así, Don Leandro, en *El don de gentes*, acto I, escena V, vv. 853-868, ed. cit., p. 163.

[70] Así, en *La señorita malcriada*, tío Pedro y Bartolo presentan, en el acto primero, escenas I y II, a Doña Pepita y a otros agonistas.

[71] En *La Petimetra*, acto I, vv. 1-129 (ed. cit., pp. 77-83), Don Félix cuenta sus antecedentes al público por medio de una conversación con Don Damián. En *La señorita malcriada*, Doña Clara pone de manifiesto ante don Gonzalo el modo de ser de éste (acto I, vv. 487-528, ed. cit., pp. 363-364). En *El don de gentes*, en la escena primera del acto primero, Doña Elena, por medio de una conversación con la mayoría de los interesados, efectúa la presentación y caracterización de casi todos los personajes, incluida ella misma (ed. cit., pp. 115-133)

[72] Así, en *La Petimetra*, María es presentada como persona buena y resignada cuando relata Martina cómo asume el papel de criada de su prima Jerónima; Damián, como cobarde cuando relata Roque su actuación en el duelo con Félix... Ver, también, *El abuelo y la nieta*, acto I, vv. 1-212, ed. cit., pp. 39-46; *La comedia nueva*, acto I, escena I (utilizamos la edición realizada por Jesús Pérez Magallón y publicada en Barcelona, Crítica –Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico, 90–, 1994; cf. pp. 105-111).

En los personajes positivos se adopta, en ocasiones, con relativa frecuencia, la técnica de la autopresentación. Son ellos los encargados de contarnos sus antecedentes[73]. En los personajes negativos la presentación de sus antecedentes suele efectuarse a través de otros agonistas[74], al igual que la notificación de cuál es la verdadera naturaleza de su carácter[75]. Es una forma más de distribuir a los personajes en dos bloques enfrentados, los positivos y los negativos, a los que anteriormente nos hemos referido.

La caracterización, tanto externa como interna, de los personajes es efectuada de varias maneras. A veces es rápida para los secundarios, pero lenta, paulatina, para los principales, de los cuales se quiere dar a conocer con más exactitud, progresivamente, sus características al auditorio, con el fin de que se vaya fijando en ellos mejor. Tal sucede en *La Petimetra*. Otras veces el auditorio sabe perfectamente cómo es cada uno de ellos desde su primera intervención. Tal acontece en *El señorito mimado*, en *El don de gentes* o en *La familia a la moda*, por ejemplo.

Es frecuente que en las comedias se inserten llamadas de atención al espectador para que se fije en caracteres de determinados agonistas, en sus comportamientos, en sus actitudes. Suele ser un medio al que se acude, en estos casos, para facilitar la aceptación de la enseñanza, para proporcionar pruebas que corroboren la moraleja, la tesis, que se encierra en las piezas[76].

Para efectuar la caracterización de los personajes los dramaturgos utilizan diferentes recursos. Algunos de ellos no son de aplicación exclusiva a los agonistas. Afectan también a la acción y al contenido, o a uno de los dos. Otros tienen un más reducido, más específico, ámbito de aplicación. Tal sucede con el

[73] Así, Don Cristóbal, en *El señorito mimado* (acto I, escena 1, vv. 53-105, ed. cit., pp. 144-145); Rosalía, en *El don de gentes* (acto I, escena III, ed. cit., pp. 147-157)...

[74] Así, parte de los personajes de *La familia a la moda* son presentados por medio de la conversación que Teresa y Doña Guiomar mantienen en la escena II del acto primero (ed. cit., pp. 144-147), y de la incluida en la escena III del mismo acto, entablada por Doña Guiomar y Faustino (pp. 148-151).

[75] Tal sucede, en *El señorito mimado*, con Don Mariano, del que se notifican sus cualidades y comportamiento negativo a través de una conversación entre Doña Dominga y Don Cristóbal, y de una relación de Pantoja, antes de que lo veamos actuar y comprobemos la veracidad de las noticias que nos habían transmitido sobre él. Lo mismo acontece, en *El abuelo, y la nieta*, con Doña Rosita.

[76] Así, por ejemplo, en *El señorito mimado*, Don Cristóbal y Doña Dominga en el acto II, escena 9, vv. 1930-1932, en los que se aborda el asunto de la educación de Mariano.

soliloquio y el *monólogo*, empleados como medios de facilitar que un personaje exponga, frente a otros agonistas (soliloquio) o en solitario (monólogo), su pensamiento, o determinados sucesos, o traslade su análisis de la realidad, o sus preocupaciones[77]... Frecuentemente enlazan con el *monólogo interior* y con la *introspección* que suele unirse indisolublemente a éste último. El monólogo interior posibilita que un personaje hable consigo mismo, aclare sus ideas, se pregunte sobre su situación y comprenda mejor el estado en que se halla y busque salidas y soluciones. El segundo facilita el análisis interior hecho por un agonista determinado. Los encontramos, por ejemplo, en *El sí de las niñas*, en el personaje de Don Diego, en el instante, del acto tercero, en el que sospecha que doña Francisca tiene un amor, ya que en esos momentos se dedica a meditar sobre su situación, y, así, queda definido como un intelectual racional y razonador, que conoce el medio de analizar correctamente la realidad[78].

Los *largos parlamentos* son un auxiliar para posibilitar, en medio, por ejemplo, de una conversación con otros, que los personajes expongan la situación en la que se encuentran, y muestren, en primer término, su forma de ser y de reaccionar ante determinadas circunstancias, o manifiesten su pensamiento y la doctrina que a través de ellos se quiere transmitir. La racionalidad de los personajes se puede reflejar en la composición de los largos parlamentos, que, en ocasiones, como acontece, por ejemplo, en los de Don Cristóbal en *El señorito mimado*[79], pueden tener una estructuración casi escolástica. El largo parlamento puede ser utilizado, también, como sucede, entre otras obras, en *La escuela de la amistad*[80], por un agonista para efectuar la presentación –interna o externa, o ambas–, de otro que todavía puede no ser conocido por el espectador.

Los *enfrentamientos duales* y las *oposiciones binarias* se utilizan, especialmente, para efectuar la creación y caracterización de los agonistas. No

[77] Ejemplo de soliloquio encontramos en *La Petimetra*, Félix, acto II, vv. 1524-1611, ed. cit., pp. 146-149. Ejemplo de monólogo, en *Marcela o ¿a cuál de los tres*, acto I, escena III, ed. cit., pp. 75-77.

[78] Utilizamos de *El sí de las niñas* la edición realizada por Jesús Pérez Magallón y publicada en Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico, 90), 1994. La situación que mencionamos se encuentra en el acto tercero, escena IV, p. 229 de esta edición.

[79] Cf. ed. cit., acto I, escena 3, vv. 525-555, pp. 168-169. Lo mismo sucede con el largo parlamento puesto en boca de Pantoja en acto I, escena 2, pp. 148-164.

[80] Benita, ed. cit., pp. 5-6.

obstante, no es recurso exclusivo de personajes. Puede también en el plano de la acción tener funciones específicas, y contraponer, aquí, grupos de sucesos, que, de tal modo, son mejor conocidos. Ambos guardan relación, pero no se identifican. La *oposición binaria* es de caracterización e implica únicamente distinción, a diferencia del *enfrentamiento dual*, que implica choque[81]. Podría la primera aplicarse a dos personajes que, en teoría, tendrían la posibilidad de no coincidir dentro de una escena. Ambos pueden también afectar a conjuntos de agonistas, y no sólo a individuos aislados. En tales circunstancias, el enfrentamiento puede ser convertido en la base de la acción inserta en el argumento, o en el medio de configurar una escena determinada. Los agonistas forman, entonces, bloques que, repartidos en dos frentes, chocan entre sí[82]. No obstante, puede, también, emplearse en la caracterización de un único personaje, que al principio del argumento lleva una línea de comportamiento distinta a la que mantiene al final de la comedia, como acontece con Don Diego en *El sí de las niñas*. Es recurso didáctico, pues, a través de él, se muestran las diferencias que hay entre los agonistas con el fin de, así, ensalzar mejor unas maneras de actuación y rechazar otras. Su función, por ello, es semejante a la que posee el *contraste* (en realidad, *enfrentamientos duales* y *oposiciones binarias* son una forma más concreta de *contraste*), cuya diferencia con los anteriores es que el choque, en su caso, no tiene necesariamente que producirse entre dos elementos sino entre varios a la vez. En *El sí de las niñas* hallamos enfrentamientos duales y oposiciones binarias, unidos al contraste, del que, insistimos, son una variante, en los diferentes encuentros que mantienen Doña Irene y Don Diego, en los que ambos exponen sus ideas sobre la educación de los hijos y contrastan en su actitud y comportamiento como padres (madre real Doña Irene de Doña Francisca, padre funcional Don Diego de Don Carlos) y educadores: Doña Irene defiende que hay que enseñar a los hijos a obedecer ciegamente, y da por cierto su derecho a elegir ella misma, por motivos particulares, la

[81] Enfrentamiento dual y oposición binaria se produce, por ejemplo, en *Una noche de tertulia*, en el acto primero (ed. cit., pp. 85-86), entre los personajes de Doña Irene y Doña Pepita. Enfrentamiento dual es el que se produce, en el asunto de las relaciones amorosas, entre Doña Matilde y Don Eduardo en *Contigo pan y cebolla*.

[82] Tal acontece, por ejemplo, en *Una noche de tertulia*, en la que los personajes de la clase alta tradicional chocan, y contrastan, en su perjuicio, con los personajes encuadrados en esa naciente burguesía que se ve convertida en protagonista principal de la comedia de buenas costumbres, como explicamos.

pareja de su hija sin contar con la directamente interesada; Don Diego rechaza frontalmente esas concepciones y los comportamientos que de ellas se derivan. En *El señorito mimado* contribuyen a contraponer a Don Cristóbal frente a Doña Dominga como educadores, a Doña Dominga frente a Don Alfonso como padres, a Don Fausto frente a Don Mariano como galanes, a Felipa frente a Pantoja como criados. En *La señorita malcriada*, a Doña Pepita frente a Don Eugenio en la concepción del amor[83]; a Don Eugenio frente al Marqués, en el tema de los duelos[84]... El enfrentamiento puede ser sólo verbal, como acontece con la discusión entre Don Mariano y Fausto incluida en *El señorito mimado*, o entre Rosalía y Don Leandro inserta en el acto primero de *El don de gentes*[85], o el debate de Don Diego y Don Josef sobre la educación de Doña Rosita en *El abuelo, y la nieta*[86], o el de Don Frutos y Don Miguel por la mano de Elisa en *El pelo de la dehesa*[87]. Los dos recursos pueden afectar a los personajes principales, pero también a los secundarios. Así, en *La Petimetra* contraponen a Félix y Damián, y a María y Jerónima; pero también a Martina y Ana.

El *contraste* es empleado como auxiliar para resaltar las distinciones que, por caracterización, se establecen entre los personajes. Se relaciona, insistimos, con las dos últimas técnicas que hemos comentado. De hecho suele adoptar la apariencia de *oposición binaria*. Puede darse entre conjuntos de personajes presentados como bloques (los positivos frente a los negativos, por ejemplo), pero también entre caracteres concretos de agonistas particulares. Así, en *El señorito mimado*, el carácter juicioso de Flora contrasta con el egoísmo y las maquinaciones de Mónica; o el buen sentido de Pantoja, con la ausencia de luces de Felipa; o el racionalismo de Don Cristóbal, con la irracionalidad de Doña Dominga, que cree en duendes y supersticiones[88]. En *El Barón*; las buenas cualidades y los buenos sentimientos de Leonardo contrastan con el egoísmo, el interés, la simulación y la mentira del Barón; el buen juicio de Don Pedro, con el atolondramiento, el egoísmo y los delirios de grandeza de Tía Mónica. En ocasiones se es-

[83] Ed. cit., acto II, escena 5, pp. 431-443.

[84] Ed. cit., acto III, escena 5, vv. 2877-2961, pp. 503-509.

[85] Ed. cit., acto I, escena IV, pp. 161-167.

[86] Ed. cit., pp. 126-128.

[87] Ed. cit., pp. 383-386. La disputa aquí termina convertida en un reto, en un desafío, que llevaría a un enfrentamiento físico.

[88] *El señorito mimado*, ed. cit., acto I, escena 2, v. 362, p. 159.

tablecen dúos de personajes (uno puede ser, funcionalmente, principal; otro, secundario) que contrastan entre sí siguiendo, casi, una técnica de contrapunto. En *El señorito mimado* Flora, frente a Mariano, es la hija bien educada que sigue los consejos de su progenitor en materias matrimoniales; Don Alfonso se opone a Doña Dominga en su actuación como padre y educador, realmente preocupado del auténtico bienestar de su hija. En análoga situación se encuentran otros agonistas de esta y otras comedias[89]. A veces el contraste puede introducirse en un único personaje que disimula su verdadera forma de ser o su estado y circunstancias sociales reales. Es el caso de todos agonistas creados sobre el tipo del petimetre que figuran en las piezas (Jerónima y Damián en *La Petimetra*; Doña Mónica en *El señorito mimado*; el Marqués en *La señorita malcriada*...). Es esta técnica, es el contraste, un recurso fundamental para definir a unos personajes frente a otros y, así, alabar unos comportamientos y reprobar otros. Con ello se convierte, como otros recursos similares, en un perfecto auxiliar del didactismo.

Con la *perspectiva múltiple* se muestran las diversas, a veces opuestas, reacciones de distintos personajes ante un mismo problema. Así, en *La señorita malcriada*, ante el comportamiento absurdo de Pepita, Don Gonzalo consiente, Doña Clara reprende, Don Eugenio trata de enmendar.... Así, en *El señorito mimado*, ante la mala actuación de Mariano, Don Cristóbal reprocha, Doña Dominga oculta. Puede consistir en presentar uno o varios individuos desde diferentes puntos de vista –expuestos, en ocasiones, por agonistas distintos–, que pueden contrastar entre sí, pero que también pueden ser complementarios. En *El sí de las niñas* encontramos el recurso, por ejemplo, en las distintas visiones que se proporciona de Doña Francisca, cuando diferentes personajes (Doña Irene, Rita, Don Diego, Don Carlos) se refieren a ella. De forma similar se utiliza en el acto primero de *Hacer que hacemos*, en el que distintos agonistas transmiten su visión de Don Gil; o en *El viejo y la niña*, en cuyo acto, también, primero acontece lo mismo con

[89] Contrastes semejantes hallamos en *La señorita malcriada* (Don Eugenio / Marqués; Doña Clara / Doña Ambrosia; Don Basilio / Don Gonzalo...); en *La Petimetra* (Félix / Damián; María / Jerónima; Martina / Ana); en *El viejo y la niña* (Don Roque / Don Juan, Don Roque / Muñoz; Don Roque / Doña Beatriz); en *La familia a la moda* (Doña Guiomar / Don Canuto); en *El pelo de la dehesa* (Elisa / Don Frutos, en el acto IV, escena VIII, pp. 377-383, escena que, además de sobre la oposición de esos personajes, también se monta sobre la oposición corte-aldea).

Doña Isabel[90]; o en *Mi retrato y el de mi compadre*, en la que diversos personajes manifiestan sus posturas y pensamientos sobre el problema de si es lícito y razonable que una mujer se convierta en dramaturgo; o en *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, en cuyo acto segundo Don Amadeo y Don Martín proporcionan sus respectivas visiones de la protagonista[91]. Se facilita así, el conocimiento de la caracterización de los agonistas, se proporciona una visión más completa de los mismos al espectador, que recibe así una mayor información, más elementos de juicio, con lo cual se allana el camino para posibilitar la transmisión, a través de ellos, del mensaje inserto en la comedia.

Muchas veces a la *perspectiva múltiple* se une la *alternancia teoría-práctica* que completa la caracterización del personaje y la visión que de él se transmite al espectador, dado que a las definiciones teóricas de él que proporcionan otros agonistas unimos el conocimiento directo que se tiene del mismo cuando se observa su actuación en el argumento. Así, la hallamos, por ejemplo, en *La familia a la moda*, en la presentación que se hace del personaje de Don Canuto; o en *Hacer que hacemos*, en la presentación que se hace del personaje de Don Gil; o en *La comedia nueva*, en la presentación que se hace del personaje de Don Hermógenes; o en *El pelo de la dehesa*, en la presentación que se hace del personaje de Don Frutos.

El *paralelismo* se relaciona con los recursos anteriormente citados. Puede mostrar el comportamiento, a veces de carácter opuesto, de dos personajes ante un mismo problema. En este caso queda unido al contraste, como sucede en *La familia a la moda*; en las actitudes de Don Carlos y el Marqués de Altopunto ante el problema de sus relaciones amorosas con Doña Inés; o en *El Barón*; en las de Leonardo y el Barón ante sus pretensiones sobre Isabel; o en *Contigo pan y cebolla*; en las posiciones de Doña Matilde y Don Eduardo ante el motivo de su propio matrimonio; o en *La señorita malcriada*, al final del acto primero cuando se explican, con respecto a Pepita, los proyectos de Ambrosia y el Marqués, primero, y, después, los de Don Eugenio y Doña Clara. Otras veces, por diferentes vías, se proporcionan informaciones complementarias, no contradictorias o contrarias, sobre los agonistas. De esta forma lo hallamos en *El sí de las niñas*, por ejemplo, en las distintas visiones que se dan de Don Carlos, artificialmente escindido en dos personajes, Don Carlos y Don Félix, de los cuales se van ofreciendo noticias

[90] Sobre ella hablan Don Roque, Muñoz, Doña Beatriz, Don Juan.

[91] Ed. cit., pp. 117-120.

en diversos instantes por medio de otros individuos, de Don Diego, de Doña Francisca, Rita, Calamocha, Simón. El paralelismo puede ser de carácter inverso. Así, se registran comportamientos inversamente paralelos, en *El señorito mimado*, de Don Alfonso y Doña Dominga en la educación de sus hijos, de Fausto y Mariano ante el amor de Flora, de Felipe y Pantoja ante el comportamiento de Mariano. Con todo se contribuye a la caracterización de los personajes, se facilita su conocimiento por el espectador, se ensalzan unos comportamientos y se rechazan otros, para así, a través de ello, hacer más efectiva la enseñanza que contiene la comedia[92]. En ocasiones el recurso es utilizado puesto en relación con la estructura general del argumento, que puede ser montada, también, sobre dos grupos de agonistas, tres galanes y tres damas, junto a los cuales se sitúan otros construidos sobre el tipo del criado, como acontece en *La fonda de París*. Similar situación hallamos en *La Mojigata*, en la cual se traza el argumento sobre la base de dos parejas de protagonistas, dos hermanos, Don Luis y Don Martín, y dos primas, las hijas de los anteriores, Doña Inés y Doña Clara, cuyas características son presentadas de forma paralela, incluso dentro de unas mismas escenas[93], y, a la vez, contrastan entre sí en múltiples aspectos[94].

La *oposición apariencia-realidad* es utilizada especialmente para caracterizar a petimetres, cazadotes y personajes falsos que se presentan ante los demás, por motivos egoístas, como lo que no son. Es el caso de Doña Mónica y Don Tadeo en *El señorito mimado*; del Marqués en *La señorita malcriada*; de Jerónima y Damián en *La Petimetra*; del Barón en *El Barón*; del Marqués de la Espina en *La escuela de la amistad*... Aparte de provocar la aparición de momentos de tensión, de enredos y de contribuir a la formación de la intriga, traza diferenciaciones entre personajes y facilita su definición.

[92] Paralelismo hay también en *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, comedia en cuyo acto II aparecen escenas paralelas, en las cuales se incluyen diálogos de la protagonista, Marcela, con sus tres pretendientes, Don Agapito, Don Amadeo y Don Martín respectivamente (ed. cit., pp. 101-116), a través de los cuales se ponen de manifiesto los caracteres negativos que cada uno de estos posee; o, en la misma obra, en el acto III, en los "billetes" que los pretendientes envían a la dama viuda, Marcela, cuya mano desean conseguir; o en *La Petimetra* (en el desarrollo de las relaciones amorosas...)...

[93] Cf. Leandro Fernández de Moratín, *La mojigata*, en *Teatro completo*, edición de Manuel Fernández Nieto, Madrid, Editora Nacional, 1977, 2 vols., vol. II, pp. 13-23, 58-64, 109-114.

[94] De hecho en el acto II, la propia Doña Clara se encarga de recalcar, al referirse a su prima Doña Inés, que "en nada nos parecemos" (ed. cit., p. 80).

Se une a la *anagnórisis*, que permite descubrir, además de la verdadera naturaleza de las situaciones, la auténtica identidad de los personajes. Este hecho lo observamos en todas las comedias, pero con gran claridad, por ejemplo, en *El sí de las niñas*, en el personaje de Don Carlos, dotado de una identidad falsa, Don Félix, durante buena parte del argumento, escindido en dos agonistas, uno ficticio y otro real, paralelos, que sólo el recurso de la anagnórisis contribuye a unir en uno solo[95].

La *anagnórisis*, entendida, como Luzán, como el paso de lo desconocido a lo conocido[96],

> Agnición o reconocimiento [...] es pasaje improviso 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.

afecta, además de a la acción o a los temas, también a los agonistas. Descubre caracterizaciones externas de personajes (situación social, económica...), pero también caracterizaciones internas (verdadera forma de ser) de los mismos. Afecta, por ejemplo, en *El señorito mimado*, a Doña Mónica; en *La señorita malcriada*, al Marqués; en *El don de gentes*, a Rosalía; en *La Petimetra*, a Jerónima y Damián; en *El abuelo y la nieta*, a Doña Rosita ante su padre Don Josef[97]; en *El Barón*, al Barón; en *La mojigata*, a Doña Clara; en *Contigo pan y cebolla*, a Don Eduardo.

La *introducción "in medias res"* es frecuentemente recurso de acción, necesario dado el respeto a las unidades que se imponen los dramaturgos[98].

[95] En similar situación se encuentra Rosalía en *El don de gentes*, que, ante los ojos de muchos de los personajes, es una criada, aunque desde el principio el espectador, y parte de los agonistas, conocen que tiene una identidad falsa, y que ella, en realidad, es una mujer de buena posición social que se llama Doña Eufemia.

[96] Ignacio de Luzán, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold. Barcelona, Labor (Textos Hispánicos Modernos, 34), 1977, p. 470. *Vid.*, en general, el capítulo "De la fábula simple e impleja, y de la agnición y peripecia", pp. 469-477.

[97] Don Josef, por medio de una conversación con Don Benito, se da cuenta de la verdadera forma de ser de su hija Doña Rosita, a la que hace tiempo que no ve y que ha sido criada, malcriada, por su abuelo Don Diego (ed. cit., pp. 95-98).

[98] Al respetar la unidad de tiempo, los sucesos que se escenifican no se inician sino en la prehistoria, no representada ante el espectador, del argumento.

Pero afecta también a los personajes, dado que su caracterización es previa, procede de la "prehistoria" de las piezas, aunque en algunas ocasiones, no siempre, pueda sufrir algunas matizaciones o cambios a lo largo del argumento, a través del cual se puede ir progresivamente desvelando[99].

Por medio del *enredo* se establecen diferenciaciones entre los personajes. De diversos modos. Así, mostrando quien lo urde, cómo se comportan otros agonistas ante él o los individuos que lo sufren. Suele consistir en la interferencia de terceros en la vida de otras personas o en las relaciones de una pareja. Es racional. Es producto de la acción de un individuo, no producto exclusivo del azar. Con ello es recurso de caracterización, pues o se muestran las reacciones de los agonistas ante él, con lo que éstos quedan definidos, o se presenta a los que lo provocan, o dan causa a su aparición[100], como negativos, y su comportamiento es rechazado. Aparece en todas las comedias: *La Petimetra, El don de gentes*[101], *El señorito mimado*[102], *La señorita malcriada*[103], *La escuela de la amistad, El Barón, La mojigata, El sí de las niñas, El viejo y la niña, La fonda de París...*

El *triángulo amoroso* es empleado como medio de diferenciar las maneras de ser y de comportarse de determinados personajes, aquellos que contribuyen a su formación. Tal acontece con Don Alberto, Rosalía y Don Leandro, y con Doña Teodora, Don Melchor y Don Leandro en *El don de gentes*[104]; Fausto, Mariano, Flora, y Mónica, Mariano y Flora en *El señorito mimado*;

[99] Aparece, por ejemplo, en *La Petimetra* (acto I, vv. 1-129, ed. cit., pp. 77-83; acto I, vv. 819-883 , ed. cit., pp. 113-117...); en *El don de gentes*; en *El Barón*; en *El egoísta...*

[100] El enredo, por ejemplo, de *La escuela de la amistad* lo originan los personajes positivos, pero para evitar la prohibición que impone Don Silvestre a su hermana Iné de que mantenga relaciones amorosas con el hombre, Don Fernando, al que realmente ama.

[101] Doña Elena es la causante principal de las complicaciones en las que se ven envueltos el resto de los agonistas. Ella es menos atacada –pues se la utiliza como medio de formar el nudo, más que como auxiliar del didactismo–, que otros personajes que en otras comedias desempeñan cometidos similares. Su actuación se achaca más a su espíritu burlón. En *El don de gentes* el enredo queda perfectamente unido al recurso del triángulo amoroso.

[102] Aquí, por ejemplo, lo lleva doña Mónica –y don Tadeo, que es una prolongación de ella–, que se hace acreedora del desprestigio y el castigo que recibe al final de la comedia.

[103] Aquí es planificado por Doña Ambrosia y el Marqués, a veces ayudados por Doña Pepita.

[104] Como antes explicábamos, aquí el triángulo está profundamente unido al enredo, y es producto de la actuación de un personaje burlón que todo lo complica, Doña Elena.

con Don Gil, Doña Elvira y Don Pablo en *Hacer que hacemos*; con Doña Inés, Don Fernando, el Marqués de la Espina y Don Felipe en *La escuela de la amistad*; con Don Roque, Don Juan y Doña Isabel en *El viejo y la niña*; con el Barón, Leonardo e Isabel en *El Barón*; con Don Claudio, Doña Inés y Doña Clara en *La mojigata*; con Don Canuto, su mujer y Don Carlos, y Madama Pimpleas, Doña Inés y Don Carlos en *La familia a la moda*; con Doña Pepita, Doña Irene y el Coronel, y, después, Doña Narcisa, en *Una noche de tertulia*; con Elisa, Don Frutos y Don Miguel en *El pelo de la dehesa*; con Marcela, Don Martín, Don Amadeo y Don Agapito en *Marcela, o ¿a cuál de los tres?*; o con María, Félix, Jerónima y Damián en *La Petimetra*[105]. Se suele contraponer a dos agonistas que pretenden a un tercero, y se castiga a aquél o aquellos que muestran unos caracteres y una línea de actuación reprobable. Así, en *La señorita malcriada* se separan, con él, a los personajes de Don Eugenio y el Marqués, y se castiga a Doña Pepita, la protagonista, que, por absurda, caprichosa y enredante, queda soltera y sin pareja al negarse, tras resultar el Marqués un farsante, Don Eugenio a desposarse con una mujer tan alocada e incorregible.

La *reunión de personajes afectados en un conflicto* es utilizada como medio de señalar las semejanzas y diferencias de caracterización, o sólo una de las dos, que pueden establecerse entre ellos. Es recurso que hallamos en la totalidad de las comedias. Por ejemplo, en el acto tercero, versos 2668-2747, de *La Petimetra*[106]; o en el acto tercero, vv. 360 y 601, de *El abuelo y la nieta*[107]; o en la escena IX del acto segundo de *La familia a la moda*[108].

La *sátira* es empleada como medio de reprobar comportamientos y facilitar la captación del mensaje. Con ella se destacan aquellos aspectos de un agonista, o de su comportamiento, o de su caracterización, que pueden resultar más absurdos y rechazables por su superficialidad y ridiculez. Suele afectar a los personajes negativos. Recae sobre todo, aunque no exclusiva-

[105] En esta comedia el triángulo es recurso esencial de composición, como estudié en mi trabajo "*La Petimetra* entre la tradición y la vanguardia", publicado en *Anuario de Estudios Filológicos*, V, 1982, pp. 17-31, e incluido, posteriormente, como prólogo a mi edición, antes citada, de la comedia (Badajoz, UEx. –Textos UNEX, 3–, 1989, pp. 11-37).

[106] Ed. cit., pp. 194-197.

[107] Ed. cit., pp. 121-129.

[108] Ed. cit., pp. 196-200.

mente, sobre los petimetres, para cuyo diseño se puede acudir también a la *burla*, la *ironía*, y, aunque moderada, a la *hipérbole*[109].

En la misma situación se encuentra la *parodia*, que destaca aspectos superficiales, y dignos de hacer reír al espectador, de algunos personajes, cuyos gestos, indumentaria, formas de hablar y de actuar son presentados como ridículos y rechazables. Suele también afectar a los agonistas construidos sobre el tipo del petimetre. Pero también puede aparecer en otros ingredientes de los argumentos. Así, en *El señorito mimado*, la narración de Pantoja[110], utilizada como medio de exponer los antecedentes y hábitos de comportamiento de Mariano, es parodia de los sermones gongorinos, y se ve convertida en medio de arremeter contra el tipo de vida mantenido por este último personaje.

Para dar más efectividad a la enseñanza, al mensaje que se transmite a través de las obras, se utiliza la *justicia poética*, que afecta también a los personajes, aunque igualmente se relaciona con el contenido, con los temas, y el significado de las comedias. A través de ella se ensalzan unos comportamientos y se rechazan otros, con lo cual contribuye a delimitar unos rasgos de caracterización de los agonistas, a resaltarlos más, a ponerlos en primer plano delante del espectador. Destaca aquellos caracteres, que son alabados o reprobados, vituperados, sobre los cuales recaen los premios o castigos correspondientes. Se aplica, por ejemplo, a Jerónima y Damián (castigados) y a María y Félix (premiados) en *La Petimetra*; a Don Pablo y Doña Elvira (premiados) y Don Gil (castigado) en *Hacer que hacemos*; a Flora y Fausto (premiados) y a Mónica y Mariano (castigados) en *El señorito mimado*; a El Marqués de la Espina (castigado) y a Don Fernando y Doña Inés (premiados) en *La escuela de la amistad*; a Don Roque[111] (castigado) en *El viejo y la niña*; al Barón y a Tía Mónica (castigados) en *El Barón*; a Don Eleuterio (castigado por el público) en *La comedia nueva*...

[109] Recuérdese, por ejemplo, en *La Petimetra*, la escena del acto primero (vv. 235-529, ed. cit., pp. 89-101) en la que se muestra a Jerónima preocupada por su aspecto físico, en pleno momento de arreglo personal, de vestirse y peinarse. O la caracterización que se hace del ridículo Don Pedro en *El abuelo, y la nieta*; o de Don Gil en *Hacer que hacemos*; o de Don Roque en *El viejo y la niña*...

[110] Acto I, escena 2, vv. 220-236 y ss, ed. cit., pp. 151-164.

[111] Él mismo reconoce al final del texto la justicia de su castigo, proporcional a su estúpido e irracional comportamiento previo (cf. *El viejo y la niña*, en Leandro Fernández de Moratín, *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–, 1970, p. 220).

III

Tipología y poética
(Conclusiones)

La importancia que tienen los personajes en las comedias de buenas costumbres que ven la luz en España en la época de la Ilustración, es siempre esencial. Los personajes se ven convertidos en ejes compositivos de las piezas, en la base de sus argumentos, que sobre ellos son construidos. Ellos son un auxiliar fundamental para posibilitar la transmisión de unas determinadas enseñanzas a los espectadores, de unas tesis, que se convierten en el objetivo básico perseguido por los dramaturgos, como en las páginas anteriores hemos ido comprobando. A través de ellos se censuran vicios, costumbres, hábitos sociales y de comportamiento personal. Con todo se logra proporcionar a las creaciones una finalidad utilitaria. A la vez se da cumplimiento a uno de los preceptos que más son recalcados en los textos que recogen la preceptiva literaria del neoclasicismo español.

En efecto, desde Luzán hasta el último de los defensores de la estética neoclásica, insisten en la necesidad de transmitir una enseñanza a través de las creaciones dramáticas. Así Luzán, en su *Poética*, indica[112]

> La comedia [...] es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas 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 aquélla y de lo ridículo e infeliz de éste.

Nicolás Fernández de Moratín, en la "Disertación" que sitúa como prólogo a *La Petimetra*, especifica[113]

[112] Ignacio de Luzán, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold. Barcelona, Labor (Textos Hispánicos Modernos, 34), 1977. La cita en p. 528.

[113] Nicolás Fernández de Moratín, "Disertación", en Nicolás Fernández de Moratín, *La Petimetra*, edición, introducción y notas de Jesús Cañas Murillo, Badajoz, UEx. (Textos UNEX, 3), 1989, pp. 57-76. La cita en p. 67.

> los hombres de juicio, [...] saben que la comedia se hizo para corregir las malas costumbres [...].

En el mismo sentido se manifiestan, y no queremos ser exhaustivos sino tan sólo dar una muestra de esta situación, Nasarre, en su "Disertación o Prólogo sobre las comedias de España"[114]:

> El cómico excita alternativamente mil pasiones en el alma, hácelas servir de introductoras de la filosofía, sus lecciones nada tienen que no sea agradable, y están muy apartadas del sobrecejo magistral que hace aborrecible la enseñanza y aumenta la natural indocilidad de los hombres. Pero ¿qué digo? El cómico no da lecciones algunas: cada uno de los oyentes se las da a sí mismo y se toma los dictámenes que quiere inspirarnos, sin que pensemos que nos los quiere dar.

Jovellanos, en sus *Espectáculos y diversiones públicas*[115]:

> Es por lo mismo necesario sustituir a estos dramas otros capaces de deleitar e instruir, presentando ejemplos y documentos que perfeccionen el espíritu y el corazón de aquella clase de personas que más frecuentará el teatro. He aquí el grande objeto de la legislación. Perfeccionar en todas sus partes este espectáculo, formando un teatro donde puedan verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser supremo y a la religión de nuestros padres; de amor a la patria, al soberano y a la constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial. Un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y de patriotismo, prudentes y celosos padres de familia, amigos fieles y constantes; en una palabra, hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad. Un teatro, en fin, donde no sólo aparezcan cas-

[114] Blas Nasarre, "Disertación o Prólogo sobre las comedias de España", en Jesús Cañas Murillo, *Blas Nasarre. "Disertación o Prólogo sobre las comedias de España"*. Cáceres, UEx. (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 7), 1992, pp. 43-101. La cita en p. 92.

[115] Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas*, en Gaspar Melchor de Jovellanos, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*. Ed. Guillermo Carnero. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 61), 1997. La cita en p. 201.

tigados con atroces escarmientos los caracteres contrarios a estas virtudes, sino que sean también silbados y puestos en ridículo los demás vicios y extravagancias que turban y afligen a la sociedad [...], todos los abusos, todos los malos hábitos en que caen los hombres cuando salen del sendero de la virtud, y del honor y de la cortesanía por entregarse a sus pasiones y caprichos.

Forner, en su *Apología del vulgo en relación con la poesía dramática*[116]:

> *Enseñar deleytando por medio de la accion verosimil*, tal es el objeto del Teatro. La belleza es la madre del placer, es la que le excita y produce. Y el placer en la Poesía sirve señaladamente para que á vueltas de su alhago se beban las lecciones útiles, que propuestas en tono seco y didáctico, no serian oidas ni recibidas.

Leandro Fernández de Moratín, en su introducción "Comedias. Discurso preliminar"[117], en el que define la comedia como

> Imitación en diálogo (escrito en prosa ó verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna espresion de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud.

Para dar cumplimiento a esas aspiraciones se utilizan los personajes como instrumento básico fundamental. Ellos se ven convertidos en el medio de transmisión de una enseñanza, de trasladar al espectador una doctrina, una tesis que en las piezas, en sus argumentos, los autores, siguiendo sus propias convicciones personales y dando, insistimos, satisfacción a la preceptiva neoclásica, sistemáticamente quieren incluir. En la comedia dieciochesca española de buenas costumbres la tesis ocupa un papel funda-

[116] Juan Pablo Forner, *Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*, en Jesús Cañas Murillo, "Juan Pablo Forner y su *Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*", publicado en *Castilla. Estudios de Literatura*, 22, 1997, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999, pp. 37-55. La cita en p. 46.

[117] Leandro Fernández de Moratín, "Comedias. Discurso preliminar", en *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*. Ed. Buenaventura Carlos Aribau. Madrid, Rivadeneyra (BAE, 2), 1846, pp. 307-325. La cita en p. 320.

mental. Se convierte en el eje de composición de las creaciones. La secuencia sentencia-ejemplo es utilizada para dicha composición como recurso primario. Los textos parten de una base, la doctrina, elevada a la categoría de sentencia, y llegan a una ejemplificación insertada en el interior del argumento. Tal ejemplificación se realiza por medio de la acción, pero, sobre todo y especialmente, a través de los personajes, dado su predominio sobre aquella –que es, muchas veces, mínima y, siempre, de importancia bastante secundaria–, en el conjunto del argumento.

La importancia, por lo tanto, que se otorga a los agonistas dentro de las piezas, justifica el tratamiento que se les proporciona en la comedia de buenas costumbres. Si son la base para la transmisión de una enseñanza deben ser pocos, para no distraer y confundir al espectador, deben estar bien definidos y sus caracteres perfectamente resaltados y delimitados, para facilitar su conocimiento y comprensión generales. Unas normas de preceptiva, unos objetivos que unos creadores desean alcanzar –contribuir a la reforma de las costumbres del momento, reprobar vicios de comportamiento, habitualmente social, ensalzar virtudes, impulsar el perfeccionamiento, aumentar la educación, del propio auditorio–, justifican el uso y tratamiento que se efectúa de uno de los ingredientes principales de los argumentos, uno de los constituyentes de la poética que guía, explica y determina la composición de sus comedias.

Bibliografía selecta

Recogemos a continuación una selección de trabajos cuya lectura atenta puede ser de especial utilidad en el momento de efectuar una aproximación al tema de investigación del que nos ocupamos en las páginas anteriores, el estudio de la tipología y forma de construcción de los personajes en la comedia española dieciochesca de buenas costumbres. Los insertamos clasificados por contenidos y autores, con el fin de facilitar la consulta del repertorio resultante.

Recalcamos la idea de que se trata de una selección, no de un catálogo completo y exhaustivo. Aceptamos tan sólo aquellas fichas cuyo contenido se relaciona, al menos en parte, aunque notable, con el propio de nuestro específico tema de investigación. Evitamos trabajos excesivamente generales sobre el teatro y los dramaturgos de la época de la Ilustración.

Añadimos, como complemento, una lista de ediciones de textos que quedan encuadrados en el género, la comedia neoclásica de buenas costumbres, que estamos investigando, así como de obras de preceptiva que se relacionan con él y contribuyen a su mejor conocimiento.

1. Ediciones

1.1. Preceptiva

Fernández de Moratín, Leandro: "Comedias. Discurso preliminar", en *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*. Ed. Buenaventura Carlos Aribau. Madrid, Rivadeneyra (BAE, 2), 1846, pp. 307-325.

Fernández de Moratín, Leandro: *La derrota de los pedantes. Lección poética*. Edición, prólogo, notas y glosario de John Dowling. Barcelona, Labor (THM, 28), 1973.

Fernández de Moratín, Nicolás: "Disertación", en Nicolás Fernández de Moratín, *La Petimetra*. Edición, introducción y notas de Jesús Cañas Murillo. Badajoz, UEx. (Textos UNEX, 3), 1989, pp. 57-76.

Forner, Juan Pablo: *Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*, en Jesús Cañas Murillo, "Juan Pablo Forner y su *Apología del vulgo con relación*

a la poesía dramática". *Castilla. Estudios de Literatura*, 22, 1997. Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999, pp. 37-55.

FORNER, Juan Pablo: *Consulta [...] al Consejo de Castilla*, en Jesús Cañas Murillo, "Juan Pablo Forner y su *Consulta [...] al Consejo de Castilla*". *Dieciocho*, 22, 1, Spring 1999, pp. 17-24.

FORNER, Juan Pablo: *Introduccion ó Loa [...] para la apertura del teatro en Sevilla*, en Jesús Cañas Murillo, "Juan Pablo Forner y su *Introduccion ó Loa [...] para la apertura del teatro en Sevilla*". *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, II, 1999. Vigo, Universidad de Vigo, 1999, pp. 5-38.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*. Ed. Guillermo Carnero. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 61), 1997.

LUZÁN, Ignacio de: *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. (Ediciones de 1737 y 1789). Con las *Memorias de la vida de don Ignacio de Luzán*, escritas por su hijo. Introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid, Cátedra, 1974.

LUZÁN, Ignacio de: *La Poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789). Ed. Russell P. Sebold. Barcelona, Labor (THM, 34), 1977.

NASARRE, Blas: "Disertación o Prólogo sobre las comedias de España", en Jesús Cañas Murillo, *Blas Nasarre. "Disertación o Prólogo sobre las comedias de España"*. Cáceres, UEx. (Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 7), 1992, pp. 43-101.

1.2. Recopilaciones de textos dramáticos

Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín. Ed. Buenaventura Carlos Aribau. Madrid, Rivadeneyra (BAE, 2), 1846.

Teatro español del siglo XVIII. Antología. Edición, estudio preliminar y bibliografía seleccionada por el profesor Jerry L. Johnson. Barcelona, Bruguera (Libro Clásico, 102), 1972.

1.3. Comedias individuales y sueltas

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Obras selectas*, I. *Teatro largo original. Marcela, o ¿a cuál de los tres? Muérete ¡y verás...! El pelo de la dehesa. La escuela del matrimonio*. Ed. Miguel Ángel Muro. Logroño, Universidad de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 1999.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Marcela, o ¿a cuál de los tres? Muérete y ¡verás! La escuela del matrimonio*. Ed. Francisco Serrano Puente. Logroño, Diputación Provincial, Instituto de Estudios Riojanos, 1975.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Muérete ¡y verás! El pelo de la dehesa*. Ed. Narciso Alonso Cortés. Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 92), 1969, 4.ª ed.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *El pelo de la dehesa*. Ed. José Montero Padilla. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 13), 1981, 3.ª ed.

COMELLA, Luciano Francisco: *El abuelo, y la nieta*. Ed. Alva V. Ebersole. Valencia, Albatros-Hispanófila (Clásicos Albatros, 13), 1992.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *Teatro completo I*. Edición, prólogo y notas de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona, Labor (THM, 2), 1970. Incluye *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas*.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *Teatro completo*. Edición de Manuel Fernández Nieto. Madrid, Editora Nacional, 1977, 2 vols. En el volumen I se incluyen *El viejo y la niña* y *El barón*; en el volumen II, *La mojigata, La comedia nueva* y *El sí de las niñas*.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *La comedia nueva. Comedia en dos actos estrenada en el Teatro del Príncipe, Madrid, 7 de febrero de 1792*. Edición de John Dowling. Madrid, Castalia, 1970.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Ediciones, introducciones y notas de John Dowling y René Andioc. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 5), 1982. Segunda edición corregida y aumentada (1.ª de 1969).

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Ed. de Guillermo Díaz-Plaja. Barcelona, Planeta (Clásicos Universales Planeta, 69), 1984.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Edición de Jesús Pérez Magallón. Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, dirigida por Francisco Rico, 90), 1994. Reseña de Jesús Cañas Murillo en *Dieciocho*, 17, 2, Fall 1994, Charlottesville, University of Virginia, 1994, pp. 197-200.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *La comedia nueva. El médico a palos*. Edición de Jesús M. Alda. Zaragoza, Ebro (Clásicos Ebro, 85), 1979.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *El barón. El sí de las niñas*. Edición de Manuel Camarero Gea. Barcelona, Plaza y Janés (Clásicos, 21), 1984.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *El sí de las niñas*. Ed. de José Montero Padilla. Salamanca, Anaya (Biblioteca Anaya, 67), 1965. Reimpresa, con ciertos retoques, en Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 21), 1975.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *El sí de las niñas*. Edición de José María Legido. Madrid, Editorial Burdeos, 1987.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *El sí de las niñas*. Edición, introducción, notas y actividades de Miguel Ángel Lama. Zaragoza, Luis Vives (Clásicos Edelvives, 4), 1989. Segunda edición de 1991.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *El sí de las niñas*. Edición, estudio y notas de Juan A. Ríos Carratalá. Barcelona, PPU (Clásicos, 2),1990.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás: *La Petimetra*, en *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*. Ed. Buenaventura Carlos Aribau. Madrid, Rivadeneyra (BAE, 2), 1846, pp. 66-84.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás: *La Petimetra*. Edición, introducción y notas de Jesús Cañas Murillo. Badajoz, UEx. (Textos UNEX, 3), 1989.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás: *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*. Edición de David T. Gies y Miguel Ángel Lama. Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid (Clásicos Madrileños, 14), 1996.

FORNER, Juan Pablo: *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado. Comedia. Precede una Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*. Madrid, Imprenta de Fermín Villalpando, 1796.

GÁLVEZ, M.ª Rosa: *Safo. Zinda. La familia a la moda*. Ed. Fernando Doménech. Presentación de Eduardo Hormigón. Madrid, Asociación de Directores de Escena de España (Serie: Literatura Dramática, 38), 1995.

GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente: *Lisi desdeñosa*. Comedia famosa. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 17450-1, 62 hojas, 20 × 15 cm., letra del siglo XVIII.

Gorostiza, Manuel Eduardo de: *Contigo pan y cebolla*. Ed. John Dowling. Valencia, Albatros-Hispanófila (Clásicos Albatros, 11), 1992.

IRIARTE, Tomás de: *El don de gentes o la habanera*. Edición crítica de Román Álvarez. Madrid, Alpuerto, 1997.

IRIARTE, Tomás de: *Hacer que hacemos*. Madrid, Imprenta Real de *La Gazeta*, 1770.

IRIARTE, Tomás de: *El mal hombre*. A cura di Patrizia Garelli. Abano Terme, Piovan Editore-Centro di Studi sul Settecento Spagnolo (Testi inediti e rari, 1), 1988.

IRIARTE, Tomás de: *El señorito mimado. La señorita mal criada*. Edición, introducción y notas de Russell P. Sebold. Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 83), 1978.

IRIARTE, Tomás de: *El señorito mimado*, en *Teatro español del siglo XVIII. Antología*. Ed. de Jerry L. Johnson. Barcelona, Bruguera, 1972, pp. 613-731.

MELÉNDEZ VALDÉS, Juan: *Las bodas de Camacho el Rico*, en Juan Meléndez Valdés, *Obras en verso*. Edición de Juan H. R. Polt y Jorge Demerson. Oviedo, Cátedra Feijoo. Centro de Estudios del siglo XVIII (Colección de Autores Españoles del Siglo XVIII, 28), 1983, vol. II, pp. 1089-1182.

MELÉNDEZ VALDÉS, Juan: *Las bodas de Camacho el Rico*. Comedia pastoral, en Juan Meléndez Valdés, *Obras completas*. Ed. Emilio Palacios Fernández. Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1996-1997, 3 vols. Vol. III. *Teatro. Prosa*, pp. 3-102.

MOR DE FUENTES, José: Prólogo a *La mujer varonil. Loa para el día de San Fernando. El Egoísta o el mal patriota. La fonda de París*. Ed. Fernando Doménech Rico y Juan Antonio Hormigón. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Serie: Literatura Dramática, 13), 1990.

NAVARRO, Francisca: *Una noche de tertulia o El coronel don Raimundo. Mi retrato y el de mi compadre*. Ed. Eduardo Pérez Rasilla. Artículos de Juan Antonio Hormigón e Inmaculada Alvear. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Serie: Literatura Dramática, 37), 1995.

TRIGUEROS, Cándido María: *Los menestrales*. Ed. Francisco Aguilar Piñal. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997. Reseña de Jesús Cañas Murillo en *Revista de Literatura*, LX, 119, enero-junio de 1998, pp. 282-285.

2. ESTUDIOS

2.1. Estudios generales

ANDIOC, René: *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*. Tarbes, Imprimerie Saint-Joseph, 1970.

ANDIOC, René: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Juan March/Castalia, 1976. Cf., especialmente, el capítulo VIII, "La comedia neoclásica", pp. 419-512

ANDIOC, René: "El teatro en el siglo XVIII", en *Historia de la Literatura Española*, planeada y coordinada por José M.ª Díez Borque, III (Siglos XVIII-XIX). Madrid, Taurus, 1980, pp. 199-290.

ANDIOC, René: "Le théâtre néo-classique en Espagne au XVIIIe siècle", en *Le Néoclassicisme en Espagne. Journées d'étude, 20-21 juillet 1989, Musée Goya*. Castres, Éditions de l'Albaron, 1991, pp. 54-61.

ANDIOC, René-Coulon, Mireille: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse, Presses Universitaires Du Mirail-Centro de Documentación Teatral del INAEM del Ministerio de Cultura (Anejos de *Criticón*, 7), 1996, 2 vols.

ANDIOC, René: "R. Andioc y M. Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Addenda et corrigenda", en *Bulletin Hispanique*, 101, 1, enero-junio 1999, pp. 111-124.

CALDERA, Ermanno: *La commedia romantica in Spagna*. Pisa, Giardini Editori e Stampatori (Collana di Testi e Studi Ispanici. II. Saggi), 1978. Cf., especialmente, "Verso la commedia romantica", que estudia el género desde 1762 a 1812, centrándose en *La petimetra, Los Menestrales, El señorito mimado, La señorita malcriada,* las comedias de Moratín, *El filósofo enamorado* de Forner, *El egoísta* de María Rosa Gálvez...

CAÑAS MURILLO, Jesús: "Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, 1990, pp. 53-63.

CAÑAS MURILLO, Jesús: "Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (De periodización y cronología en la época de la Ilus-

tración)", en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal.* Coordinado por Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán. Madrid, CSIC, 1996, pp. 159-169.

CARNERO, Guillermo: *La cara oculta del Siglo de las Luces.* Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1983.

CARNERO, Guillermo: "Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral", en *Anales de Literatura Española*, 10, 1994, pp. 37-67.

CARNERO, Guillermo: *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII.* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1997.

CATENA, Elena: "Dramaturgia dieciochesca española", en *Semana de Teatro Español: el teatro del siglo XVIII.* Madrid, Comunidad de Madrid, 1988, pp. 23-35.

COOK, John A.: *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice.* Dallas, Southern Methodist University Press, 1959. Reimpresión en Westport, Connecticut, Greenwood Press Publishers, 1974.

GARCÍA RUIZ, Víctor: "Comedia neoclásica, ilustración y ruptura de la sociedad", en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt.* Ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse. Kassell, Reichenberger, 1994, pp. 115-135.

GIES, David T.: *El teatro en la España del siglo XIX.* Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII.* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.

LAFARGA, Francisco: "Traducción y evolución del teatro en la España del siglo XVIII. La comedia", en Mireille Coulon (ed.), *Le théâtre en Espagne. Perméabilité du genre et traduction.* Actes du colloque, Pau, 15-16 novembre 1996. Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1998, pp. 125-134.

LAFARGA, Francisco (ed.): *El teatro europeo en la España del siglo XVIII.* Lérida, Universidad de Lérida, 1997.

MCCLELLAND, I. L.: *The Origins of the Romantic Movement in Spain. A Survey of Aesthetic Uncertainties in the Age of Reason.* Liverpool, Liverpool University Press, 1975.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio: "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)", en *Historia del teatro en España*, II. Dirigida por José María Díez Borque. Madrid, Taurus, 1988, pp. 57-376. Cf., especialmente, "La comedia", en pp. 202-233.

PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio: "Teatro", en *Historia literaria de España en el siglo XVIII.* Edición de Francisco Aguilar Piñal. Madrid, CSIC, 1996, pp. 135-233.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás: *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX.* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994.

RULL FERNÁNDEZ, Enrique: *La poesía y el teatro en el siglo XVIII (Neoclasicismo).* Madrid, Taurus (Historia crítica de la literatura hispánica, 12), 1987.

SEBOLD, Russell P.: *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas.* Madrid, Prensa Española, 1970. Volumen reimpreso, con adiciones y rectificaciones, en Barcelona, Anthropos (Autores, Textos y Temas. Literatura, 5), 1989.

VV. AA.: *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII.* Abano Terme, Piovan Editore, 1988.

VV. AA.: *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal.* Coordinado por Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán. Madrid, CSIC, 1996.

VV. AA.: "El teatro del siglo XVIII (III)", en *Historia de la Literatura Española,* 7, dirigida por Víctor García de la Concha, *Siglo XVIII (II),* coordinado por Guillermo Carnero. Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 487-591.

VV. AA.: *Teatro español del siglo XVIII. Contiene diversos ensayos, y exámenes y lecciones críticas varias sobre dicho sugeto, compuestos por ingenios de Esta y otras Ciudades.* Editados con recocijo por el corto Numen de D. Joseph Maria Sala Valldaura, atento Recopilador de los solemnes actos que hubo en la ilustre ciudad de Lérida en el año de M.CM.XCIV. Lérida, Universidad de Lérida, 1996, 2 vols.

VV. AA.: *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura.* Ed. Francisco Lafarga. Lérida, Universidad de Lérida, 1999.

ZAVALA, Iris M.: "La poética de los cotidiano: reflejos de comportamiento en el teatro del siglo XVIII", en VV. AA., *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII.* Abano Terme, Piovan Editore, 1988, pp. 399-415.

2.2. Los autores

2.2.1. Los iniciadores

2.2.1.1. Nicolás Fernández de Moratín

AGUILAR PIÑAL, Francisco y Deacon, Philip: "Bibliografía de Nicolás Fernández de Moratín", en *Revista de Literatura,* XLII, 84, 1980, pp. 273-300.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: "Fernández de Moratín (Nicolás)", en *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII,* III, D-F. Madrid, CSIC, 1984, pp. 402-420.

CAÑAS MURILLO, Jesús: "*La Petimetra* entre la tradición y la vanguardia", en *Anuario de Estudios Filológicos,* V, 1982, pp. 17-31.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel: "Rococó, prerromanticismo y neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII", en VV. AA., *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII.* Oviedo, Universidad de Oviedo. Cátedra Feijoo (Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 22), 1970, pp. 7-29. Reimpreso en José Miguel Caso, *La poética de Jovellanos.* Madrid, Prensa Española (El Soto, 18), 1972, pp. 15-42.

DEACON, Philip: "Nicolás Fernández de Moratín: tradición e innovación", en *Revista de Literatura,* XLII, 84, 1980, pp. 99-120.

GIES, David T.: *Nicolás Fernández de Moratín.* Boston, Twayne Publishers, 1979.

HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Mario: "Herencia barroca y novedad rococó en *La petimetra* de Nicolás Fernández de Moratín", en Eugenio de Bustos Tovar (ed.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas.* Celebrado en Salamanca en agosto de 1971. Vol. I. Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas, Consejo General de Castilla y León y Universidad de Salamanca, 1982, pp. 757-771.

LÁZARO CARRETER, Fernando: "Nicolás Fernández de Moratín", en *Historia General de las Literaturas Hispánicas,* ed. Guillermo Díaz Plaja, IV, 1, Barcelona, Barna, 1956, pp. 50-57.

Revista de Literatura, XLII, 84, 1980. Número monográfico en homenaje a Nicolás Fernández de Moratín.

TEJERINA, Belén: "La obra de Nicolás Fernández de Moratín revisada por su hijo Leandro: El autógrafo de las *Obras póstumas* conservado en la biblioteca madrileña de Bartolomé March", en *Anales de Literatura Española,* 9, 1993, pp. 155-180.

2.2.1.2. Tomás de Iriarte

AGUILAR PIÑAL, Francisco: "Iriarte, (Tomás de)", en *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII,* IV, G-K. Madrid, CSIC, 1986. pp. 541-567.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: "El escritor según Tomás de Iriarte. Su plan de una Academia de Ciencias y Buenas Letras", en *Anales de Literatura Española,* 10, 1994, pp. 9-35.

BRAVO VILLASANTE, Carmen: "Valoración del siglo XVIII: el teatro de Iriarte", en *Cuadernos Hispanoamericanos,* 350, agosto 1979, pp. 421-425.

COTARELO Y MORI, Emilio: *Iriarte y su época.* Madrid, Establecimiento Tipográfico "Sucesores de Rivadeneyra", 1897.

COX, R. Merritt: *Tomás de Iriarte.* New York, Twayne Publishers (TWAS, 228), 1972.

COX, R. Merritt: "Iriarte and the Neo-classic Theatre: A Re-Appraisal", en *Revista de Estudios Hispánicos,* Alabama, VIII, 2, mayo 1974, pp. 229-246.

GARELLI, Patrizia: "Originalità e significato del teatro comico di Tomás de Iriarte", en M. Fabbri, P. Garelli y P. Menarini (eds.), *Finalità ideologiche e problematica letteraria in Salazar, Iriarte, Jovellanos.* Pisa, 1974, pp. 48-90.

GARELLI, Patrizia: "A propósito di Iriarte e del suo teatro", en *Spicilegio Moderno,* 11, 1979, pp. 179-187. Resumido, y traducido, en José Miguel Caso González, *Ilustración y neoclasicismo,* tomo 4 de la *Historia y crítica de la literatura española,* al cuidado de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1983, pp. 534-540.

GARELLI, Patrizia: "*El don de gentes*, di Tomás de Iriarte", en *EntreSiglos*, a cura di Ermanno Caldera y Rinaldo Froldi, 1. Roma, Bulzoni, 1991, pp. 9-27.

HIGASHITANI, Hidehito: "Tomás de Iriarte y su técnica teatral en el cambio de escenas", en VV.AA., *Estudios dieciochistas. En homenaje al profesor José Miguel Caso González*, I. Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1995, pp. 435-442.

PALLARÉS MORENO, José: "Una apuesta teatral de Tomás de Iriarte: *Guzmán el Bueno*", en VV.AA., *El mundo hispánico en el siglo de las luces*, II. Madrid, Universidad Complutense, 1996, pp. 1001-1014.

ROSSI, Giuseppe Carlo: "La teórica del teatro en Tomás de Iriarte", en sus *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII. (Temas españoles. Temas hispano-portugueses. Temas hispano-italianos).* Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 105), 1967, pp. 106-121. Anteriormente publicado en *Filologia Romanza,* V, 1958.

SUBIRÁ, José: *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama).* Barcelona, CSIC, Instituto Español de Musicología (Monografías, V), 1949-1950, 2 vols.

2.2.2. Leandro Fernández de Moratín

AGUILAR PIÑAL, Francisco: "Fernández de Moratín (Leandro)", en *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII*, III, D-F. Madrid, CSIC, 1984, pp. 341-402.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: "Bibliografía de Leandro Fernández de Moratín", en *Cuadernos Bibliográficos*, XL, 1980, pp. 103-160.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: "La experiencia teatral de Leandro Fernández de Moratín en Italia", en VV. AA., *Italia e Spagna nella Cultura del 700. Convegno Internazionale. Roma, 3-5 de diciembre de 1990.* Roma, Academia Nazionale dei Lincei, 1992, pp. 119-133.

ANDIOC, René: "La filosofía de la conformidad: *El Barón* y *La comedia nueva*", en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII.* Madrid, Fundación Juan March /Castalia, 1976, pp. 183-258.

ANDIOC, René: "À propos d'une reprise de *La comedia nueva* de Moratín", en *Bulletin Hispanique,* LXIII, 1961, pp. 56-61.

ANDIOC, René: "Teatro y público en la época de *El sí de las niñas*", en Jean François Botrel y Serge Salaün (eds.), *Creación y público en la literatura española.* Madrid, Castalia, 1974, pp. 93-110.

ANDIOC, René: "Moratín traducteur de Molière", en *Hommage de Hispanistes français a Noël Salomon.* Barcelona, Laia, 1979, pp. 49-72.

ANDIOC, René: "Sobre Goya y Moratín hijo", en *Hispanic Review*, 50, 2, 1982, pp. 119-132.

ANDIOC, René: "La lecture de *El sí de las niñas* par l'Inquisition", en VV. AA., *Critique sociale et conventions théâtrales (Domaine ibérique)*. Colloque International de Pau, 1-3 décembre 1988. Pau, Université de Pau, 1989.

ANDIOC, René: "Más sobre traducciones castellanas de Molière en el siglo XVIII", en *Teatro español del siglo XVIII*. Ed. Josep Maria Sala Valldaura. Lérida, Universidad de Lérida, 1996, tomo I, pp. 45-63.

BENÍTEZ CLAROS, Rafael: "Las ideas en el teatro de Moratín", en *Visión de la Literatura Española*. Madrid, RIALP, 1963, pp. 209-225.

BIANCHI LA ROCCA, Letizia: "Goldoni e Moratín", en *Signoria di parole: Studi offerti a Mario Di Pinto*. Ed. Giovanna Calabrò. Napoli, Liguori, 1998, pp. 71-80.

BOTTOUN-DEBRUYNE, Nathalie: "Moratín y Mariveaux: ¿Influencia o convergencia?", en *Revista de Literatura*, XL, 120, 1998, pp. 431-462.

BUSQUETS, Loreto: "Iluminismo e ideal burgués en *El sí de las niñas* ", en *Segismundo,* 37-38, 1983, pp. 61-88.

BRUNORI, Livia: "Bibliografía de Leandro Fernández de Moratín", en VV. AA., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Abano Terme, Piovan Editore, 1980, pp. 37-60.

CAÑAS MURILLO, Jesús: "Leandro Fernández de Moratín, traductor y adaptador dramático", en *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII, 1999, Cáceres, UEx., 1999, pp. 73-98.

CAÑAS MURILLO, Jesús: "Leandro Fernández de Moratín, traductor dramático", en *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*. Ed. Francisco Lafarga. Lérida, Universidad de Lérida, 1999, pp. 463-475.

CAÑAS MURILLO, Jesús: "*El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, en la comedia de buenas costumbres", en *Káñina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. Dirigida y editada por Víctor Manuel Sánchez Corrales. San José, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio", XXIV, n.º 1, 2000, en prensa.

CASALDUERO, Joaquín: "Forma y sentido de *El sí de las niñas*", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 1, enero-marzo 1957, pp. 36-56. Reimpreso en Joaquín Casalduero, *Estudios sobre el teatro español*. Madrid, Gredos (BRH), 1962, pp. 198-223.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel: "Las dos versiones de *La Mojigata* de Leandro Fernández de Moratín", en José Miguel Caso González, *De Ilustración y de ilustrados*. Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII (Textos y estudios del siglo XVIII, 16), 1988, pp. 445-474. Anteriormente publicado en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovan Editore, 1980.

CORONA MARZOL, Gonzalo: "El capítulo quinto de *La Regenta* y *El sí de las niñas*", en *Revista de Investigación*, VIII, 1984, pp. 7-23.

DEACON, Philip: "La promoción de Leandro Fernández de Moratín: el memorial de Conti de 1782", en *Caligrama. Revista insular de filología*, 5, 1993.

DEACON, Philip: "La comicidad de Doña Irene en *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín", en *Scriptura*, 15, 1999, "Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX". Editor: Josep María Sala Valldaura. Lérida, Universidad de Lérida, 1999, pp. 145-158.

DÉROZIER, Alberto: "El significado de las polémicas de la época en torno al teatro de Leandro Fernández de Moratín", en VV. AA., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Abano Terme, Piovan Editore, 1980, pp. 61-73.

DI PINTO, Mario: "La tesis feminista de Moratín. Una hipótesis de lectura de *El viejo y la niña*", en VV. AA., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Abano Terme, Piovan Editore, 1980, pp. 75-91.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: "Don Leandro Fernández de Moratín y la sociedad española de su tiempo", en *Revista de la Universidad de Madrid*, IX, 35, 1960. Recogido, después, en *Hechos y figuras del siglo XVIII español*. Madrid, Siglo XXI, 1973, pp. 193-245.

DOWLING, John C.: *Leandro Fernández de Moratín*. New York, Twayne Publishers, 1971.

DOWLING, John C.: "La génesis de *El viejo y la niña* de Moratín", en *Hispanic Review*, 64, 1976, pp. 113-125.

DOWLING, John: "La regla de la verosimilitud demostrada en las dos primeras ediciones de *El sí de las niñas*", en *Dieciocho*, 3, 2, 1980, pp. 108-114.

DOWLING, John: "El comerciante gaditano: El don Roque de Moratín", en *Dieciocho*, XVI, 1-2, 1993, pp. 67-76.

FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía: *Cómo leer a Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Júcar (Guías de lectura Júcar, 2), 1990.

FERNÁNDEZ NIETO, Manuel: "*El sí de las niñas* de Moratín y la Inquisición", en *Revista de Literatura*, XXXVII, 73-74, enero-junio 1970, pp. 15-54.

GATTI, José Francisco: "Moratín y Marivaux", en *Revista de Filología Hispánica*, III, 1941, pp. 140-149.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel: "La teatralidad de *El sí de las niñas*", en *Segismundo*, 39-40, 1984, pp. 145-171.

HELMAN, Edith: "Goya, Moratín y el teatro", en *Jovellanos y Goya*. Madrid, Taurus, 1970, pp. 257-271.

HIGASHITANI, Hidehito: "Estructura de las cinco comedias originales de Leandro Fernández de Moratín", en *Segismundo*, 5-6, 1967, pp. 135-160.

HIGASHITANI, Hidehito: "Las ideas teatrales de Leandro Fernández de Moratín. En torno a la definición de la comedia", en *Ibero-Romania*, 1971, pp. 269-284.

HIGASHITANI, Hidehito: *El teatro de Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Playor, 1973.

LÁZARO CARRETER, Fernando: *Moratín en su teatro*. Oviedo, Cátedra Feijoo (Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 9), 1961.

LÁZARO CARRETER, Fernando: "El afrancesamiento de Moratín", en *Papeles de Son Armadans*, XX, 1961, pp. 145-160.

MANCINI, Guido: "Perfil de Leandro Fernández de Moratín", en *Dos estudios de Literatura Española*. Barcelona, Planeta, 1970, pp. 207-304.

MARAVALL, José Antonio: "Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: significación de Moratín, en VV. AA., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Abano Terme, Piovan Editore, 1980, pp. 163-191.

MARÍAS, Julián: "Moratín y la originalidad del siglo XVIII español", en VV. AA., *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Abano Terme, Piovan Editore, 1980, pp. 193-200; y en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Barcelona, 1983, pp. 415-421.

MÉRIMÉE, Paul: "El teatro de Leandro Fernández de Moratín", en *Revista de la Universidad de Madrid*, IX, 35, 1960, pp. 729-761.

MONTERO PADILLA, José: "Don Leandro Fernández de Moratín: la vida del hombre y una comedia", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XXXIX, 1963, pp. 180-194.

MORENO BÁEZ, Enrique: "Lo prerromántico y lo neoclásico en *El sí de las niñas*", en VV. AA., *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino. 1910-1970*. Madrid, Castalia, 1975, pp. 465-484.

PALOMO, María del Pilar: "El torno a *El sí de las niñas*", en *La Estafeta Literaria*, 188, 1960, pp. 16-17.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús: "Moratín, neoclásico de una armonía ya imposible", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVII, 2, 1993, pp. 343-356.

PRIETO, Antonio: "Moratín en *El café*. Segundo aniversario de Leandro Fernández de Moratín", en *La Estafeta Literaria*, 188, 1960, pp. 16-17.

REGALADO KERSON, Pilar: "*La Huerteida*, de Leandro Fernández de Moratín: un reflejo de la polémica del teatro de su tiempo", en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, II. Madrid, Istmo, 1986, pp. 487-498.

REGALADO KERSON, Pilar: "Leandro Fernández de Moratín: primer traductor de Shakespeare en castellano. Antecedentes y preliminares a su versión de *Hamlet*", en *Dieciocho*, XII, 1, 1989, pp. 45-65.

REGALADO KERSON, Pilar: "Moratín y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt am Main, Vervuet, 1989, pp. 75-83.

RODRÍGUEZ, Alfred y ESPINOSA, Hilma: "La edad como factor caracterizador en el Don Diego de Moratín", en *Dieciocho*, 4, 1981, pp. 174-178.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Moratín o el arte nuevo de hacer teatro*. Con la edición facsímil de la *Vida de Guillermo Shakespeare* y la traducción de *Hamlet* de

Leandro Fernández de Moratín. Granada, Caja General de Ahorros de Granada (Biblioteca de Ensayo), 1991.

ROSSI, Giuseppe Carlo: *Leandro Fernández de Moratín. Introducción a su vida y a su obra*. Madrid, Cátedra, 1974.

RUIZ MORCUENDE, Federico: *Vocabulario de Don Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, Real Academia Española, 1945, 2 vols.

SÁNCHEZ, Roberto G.: "*El sí de las niñas* o la modernidad disimulada", en *Insula*, 423, 1982, pp. 3-4.

SÁNCHEZ AGESTA, Luis: "Moratín y el pensamiento político del Despotismo Ilustrado", en *Revista de la Universidad de Madrid*, IX, 35, 1960, pp. 567-589.

SEBOLD, Russell P.: "Historia clínica de Clara: *La Mojigata* de Moratín", en VV. AA., *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo)*, II. Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1978, pp. 447-468.

SEBOLD, Russell P.: "Autobiografía y realismo en *El sí de las niñas*", en Russell P. Sebold, *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Barcelona, Anthropos (Autores, Textos y Temas. Literatura, 5), 1989, pp. 319-337. Publicado anteriormente en el volumen *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Abano Terme, Piovan Editore, 1980, pp. 213-227.

SHERMAN Jr., Alvin F.: "Leandro Fernández de Moratín: distanciamiento y silencio autorial", en *Dieciocho*, XIV, 1991, pp. 69-79.

VIVANCO, Luis Felipe: *Moratín y la Ilustración mágica*. Madrid, Taurus (Persiles, 53), 1972.

VV. AA.: *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Abano Terme, Piovan Editore, 1980. Artículos de Francisco Aguilar Piñal, "José de la Revilla, crítico de Moratín"; Albert Dérozier, "El significado de las polémicas de la época en torno al teatro de Leandro Fernández de Moratín"; Lucienne Domergue, "Dos reformadores del teatro: Nipho y Moratín"; John Dowling, "Moratín y la polémica sobre el comercio de los huevos de Fuencarral"; Rinaldo Froldi, "El sentimiento como motivo literario en Moratín"; François Lopez, "Disquisiciones sobre Leandro Fernández de Moratín prosista"; Guido Mancini, "Los orígenes del teatro español según Moratín"...

VV. AA.: *Moratín y la sociedad española de su tiempo*. Número monográfico de la *Revista de la Universidad de Madrid*, IX, núm. 35, 1960.

2.2.3. Otros dramaturgos

AGUILAR PIÑAL, Francisco: "Forner y Segarra (Juan Pablo)", en *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII*, III, D-F. Madrid, CSIC, 1984, pp. 518-532.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: "Gálvez Cabrera (María Rosa)", en *Bibliografía de Autores Españoles del siglo XVIII*, IV, G-K. Madrid, CSIC, 1986, pp. 35-37.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*. Madrid, CSIC, 1987.

AGUILAR PIÑAL, Francisco: "El fracaso de *Los Menestrales*", en VV. AA., *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Bolonia 15-18 de octubre de 1985. Abano Terme, Piovan Editore, 1988, pp. 31-44.

AGUILAR, María Esperanza: *Estudio bio-bibliográfico de D. Manuel Eduardo de Gorostiza*. México, Universidad Nacional de México, 1932.

CAMPO, Agustín del: "Sobre la *Marcela* de Bretón", en *Berceo*, II, 1947, pp. 41-55.

CAÑAS MURILLO, Jesús: *Juan Pablo Forner*. Mérida, Editora Regional de Extremadura (Cuadernos Populares, 19), 1987.

CHASKIN, S.: *Social Satire in the Works of Manuel Bretón de los Herreros*. Virginia, University of Virginia, 1968.

COREY, J. A.: *The Comedies of Manuel Bretón de los Herreros*. Los Ángeles, 1972.

DOWLING, John: "Gorostiza's *Contigo pan y cebolla:* From Romantic Farce to Nostalgic Musical Comedy", en *Theatre Survey*, 28, 1978, pp. 49-58.

FLYNN, Gerard: *Manuel Bretón de los Herreros*. Boston, Twayne Publishers, 1978.

GARCÍA GARROSA, M.ª Jesús: "Originalidad-imitación en *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado*. Un análisis desde la tradición literaria", en Jesús Cañas Murillo y Miguel Ángel Lama (eds.), *Juan Pablo Forner y su época (1756-1797)*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, pp. 433-447.

GARELLI, Patrizia: *Bretón de los Herreros e la sua "fórmula comica"*. Imola, Galeati, 1983.

GIES, David T.: "Forner, la amistad y la patria: *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado* (1796)", en Jesús Cañas Murillo y Miguel Ángel Lama (eds.), *Juan Pablo Forner y su época (1756-1797)*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, pp. 449-460.

LE GENTIL, George: *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la societè espagnole de 1830 à 1860*. París, 1909.

LOPEZ, François: *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*. Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, 1976. Traducido como *Juan Pablo Forner (1756-1797) y la crisis de la conciencia española*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1999.

JONES, Joseph R.: "María Rosa de Gálvez: Notes for a Biography", en *Dieciocho*, 18, 2, *Studies for Eva Marie Kahiluoto Rudat*, 1995, pp. 173-187.

JONES, Joseph R.: "María Rosa de Gálvez, Rousseau, Iriarte y el melólogo en la España del siglo XVIII", en *Dieciocho*, 19, 2, Fall 1996, pp. 165-180.

MURO, Miguel Ángel: *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Manuel Bretón de los Herreros*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1985.

MURO, Miguel Ángel: *El teatro breve de Manuel Bretón de los Herreros*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991.

PALOMO CALCATIERRA, José Antonio.: "Las enseñanza de *La escuela de la amistad* o El filósofo heroico", en Jesús Cañas Murillo y Miguel Ángel Lama (eds.), *Juan Pablo Forner y su época (1756-1797)*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, pp. 475-493.

POLT, John H. R.: "Invitación a *Las bodas de Camacho*", en VV.AA., *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Abano Terme, Piovan Editore, 1988, pp. 315-331.

QUALIA, Charles B.: "Dramatic Criticism in the Comedias of Bretón de los Herreros", en *Hispania*, 14, 1941, pp. 71-78.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: "Juan Pablo Forner y el teatro", en Jesús Cañas Murillo y Miguel Ángel Lama (eds.), *Juan Pablo Forner y su época (1756-1797)*. Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, pp. 495-506.

ROSSI, Giuseppe Carlo: "La teórica del teatro en Juan Pablo Forner", en sus *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII. (Temas españoles. Temas hispano-portugueses. Temas hispano-italianos)*. Madrid, Gredos (BRH. Estudios y Ensayos, 105), 1967, pp. 122-136. Anteriormente publicado, como artículo, en *Filologia Romanza*, V, 17, 1958.

ROSSI, Giuseppe Carlo: "La teórica del teatro de Juan Pablo Forner", en VV.AA., *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, II, 1978, pp. 439-446.

RUDAT, Eva M. Kahiluoto: "María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico", en *Dieciocho*, 9, 1-2, 1986, pp. 238-248.

SÁNCHEZ SALAS, B.: *Manuel Bretón de los Herreros y La Rioja: una relación tangencial*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1990.

WHITAKER, Daniel S.: "*Los figurones literarios* of María Rosa Gálvez as an Enlightened Response to Moratín's *La comedia nueva*", en *Dieciocho*, XI, 1988, pp. 3-14.

WHITAKER, Daniel S. (ed.): "*Safo*, by María Rosa Gálvez (With Introduction and Notes)", en *Dieciocho*, 18, 2, *Studies for Eva Marie Kahiluoto Rudat*, 1995, pp. 189-210.

WHITAKER, Daniel S.: "Absent Mather, Mad Daughter, and Therapy of Love in *La Delirante* of María Rosa de Gálvez", en *Dieciocho*, XVI, 1-2, 1993, pp. 167-176.

WHITAKER, Daniel S.: "An Enlightened Premiere: The Theater of María Rosa Gálvez", en *Letras Femeninas*, XIX, 1-2, 1993, pp. 21-32.

Índice

A MODO DE PRESENTACIÓN:
LOS OBJETIVOS DE ESTE TRABAJO 11

I EN LA POÉTICA DE UN GÉNERO NEOCLÁSICO 17

II TIPOS Y PERSONAJES
EN LA COMEDIA DE BUENAS COSTUMBRES 25

1. En torno a la presentación y la creación de un agonista 27
2. Los tipos y su transformación en personajes 31
3. Sobre técnicas y recursos de caracterización 45

III TIPOLOGÍA Y POÉTICA (CONCLUSIONES) 57

BIBLIOGRAFÍA SELECTA 63

1. Ediciones 65
   1.1. Preceptiva 65
   1.2. Recopilaciones de textos dramáticos 66
   1.3. Comedias individuales y sueltas 66
2. Estudios 69
   2.1. Estudios generales 69
   2.2. Los autores 71
      2.2.1. Los iniciadores 71
         2.2.1.1. Nicolás Fernández de Moratín 71
         2.2.1.2. Tomás de Iriarte 72
      2.2.2. Leandro Fernández de Moratín 73
      2.2.3. Otros dramaturgos 77

TRABAJOS DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

1. Antonio Rodríguez Moñino: EL CRITICÓN. PAPEL VOLANTE DE LETRAS Y LIBROS.
2. Juan Manuel Rozas: TRES SECRETOS (A VOCES) DE LA LITERATURA DEL 27.
3. Julio Neira: JORGE GUILLÉN: LA EDICIÓN DE *«TRÉBOLES»* (Y OTRAS PUBLICACIONES SANTANDERINAS).
4. Juan Manuel Rozas: LOS PERÍODOS DE LA BIBLIOGRAFÍA LITERARIA ESPAÑOLA EJEMPLIFICADOS CON LOS BIBLIÓGRAFOS EXTREMEÑOS.
5. Gregorio Torres Nebrera: LA OBRA LITERARIA DE MARÍA TERESA LEÓN (AUTOBIOGRAFÍA, BIOGRAFÍA, NOVELAS).
6. José Luis Bernal: LA BIOGRAFÍA ULTRAÍSTA DE GERARDO DIEGO.
7. Jesús Cañas Murillo: BLAS NASARRE. *DISERTACIÓN O PRÓLOGO SOBRE LAS COMEDIAS DE ESPAÑA.*
8. Miguel Ángel Teijeiro Fuentes: MOROS Y TURCOS EN LA NARRATIVA ÁUREA (EL TEMA DEL CAUTIVERIO).
9. María de los Ángeles Pérez Álvarez (Traducción): MIJA'IL NU'AYMA. *LA VOZ DEL MUNDO.*
10. Antonio Salvador Plans: LA «FABLA ANTIGUA» EN LOS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO.
11. Carmen Galán Rodríguez: APROXIMACIÓN HISTÓRICA AL ESTUDIO DE LAS ORACIONES FINALES EN ESPAÑOL.
12. Isabel Román: LA *INVENTIO* EN LA ESCRITURA EXPERIMENTAL. DEL BARROCO A LA ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.
13. María Isabel López Martínez: ALEIXANDRE: ECOS Y AFINIDADES.
14. Jesús Cañas Murillo: LA COMEDIA SENTIMENTAL, GÉNERO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII.
15. Miguel Á. Rebollo Torío: LAS CAMPAÑAS ELECTORALES EN LA PRENSA DE EXTREMADURA. DE 1983 A 1995.
16. María Isabel Martín Fernández: PRÉSTAMOS SEMÁNTICOS EN ESPAÑOL.
17. Jesús Cañas Murillo: TIPOLOGÍA DE LOS PERSONAJES EN LA COMEDIA ESPAÑOLA DE BUENAS COSTUMBRES.
18. Francisco Javier Grande Quejigo: UNIDAD ESTRUCTURAL DEL *LIBRO DE BUEN AMOR* [en preparación].

Esta primera edición de *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres,* número diecisiete de la colección Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, de la Universidad de Extremadura, que consta de 750 ejemplares, se acabó de imprimir en los Talleres de Pedro Cid, S. A., Carlos Martín Álvarez, 21, de Madrid, el día 12 de enero de 2001.

TRABAJOS DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA,