

**DE LA FILOSOFÍA SENSISTA OBSERVACIONAL AL DRAMA MORAL  
NEOCLÁSICO: EL CASO DE MARÍA RITA DE BARRENECHEA Y  
TOMÁS DE IRIARTE<sup>1</sup>**

***FROM THE OBSERVATIONAL SENSORY PHILOSOPHY TO THE  
NEOCLASSICAL MORAL DRAMA: THE CASE OF MARÍA RITA DE  
BARRENECHEA AND TOMÁS DE IRIARTE***

**VÍCTOR CANTERO GARCÍA**

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

**Resumen:**

Dos son las cuestiones que se dilucidan en el presente artículo. De un lado, pretendemos demostrar que los principios de la filosofía sensista observacional impregnan la composición de dos dramas neoclásicos: *La Aya*, de María Rita de Barrenechea y *La señorita malcriada*, de Tomás de Iriarte, a la par que inciden en la técnica realista con la que sendos autores redactan sus comedias. De otro, intentamos dilucidar hasta qué punto puede considerarse *La Aya* un antecedente de *La señorita malcriada* y si en ésta Iriarte supera a María Rita de Barrenechea en el uso acertado de los recursos dramáticos.

**Palabras clave:** sensismo, comedia neoclásica, técnica observacional, realismo.

**Abstract:**

There are two issues that are elucidated in this article. On the one hand, we intend demonstrate that the principles of observational sensory philosophy pervade the composition of two neoclassical dramas; *La Aya*, by María Rita de Barrenechea and *La señorita malcriada*, by Iriarte, while simultaneously they affect the realistic technique that the apply to their comedies. On the other hand, we try to clarify the extent to which can be considered an antecedent of *La señorita malcriada* and if in this particular ply Iriate exceeds María Rita de Barrenechea in the successful use of dramatic resources.

**Keywords:** sensism, neoclassical comedy, observational technique, realism.

---

1 Universidad Pablo de Olavide; Universidad de Sevilla. Correo-e: [vcangar@upo.es](mailto:vcangar@upo.es). Recibido: 12-01-2021. Aceptado: 30-11-2022.

## 1. INTRODUCCIÓN

La profesora María Jesús García Garrosa, a propósito de la posible coincidencia en el tiempo de la dramaturga María Rita de Barrenechea y Tomás de Iriarte, así como del presunto conocimiento que el segundo pudiera tener de las comedias de aquella: *La Aya y Catalín* (1783), sostiene que:

A juzgar por los datos cronológicos expuestos más arriba *El señorito mimado* (1787) y *La señorita malcriada* (1788) son posteriores a *La Aya*, que parece datar de la primera mitad de esta década, pero hay una extraordinaria cercanía entre esta comedia moral de María Rita de Barrenechea y las dos comedias morales irartianas, pues como en ellas, la escritora se plantea un argumento dramático que debe servir para ejemplificar las malas consecuencias que pueden derivarse del descuido en la crianza y educación de los hijos (García, 2004: 33)

Tal afirmación suscita en este investigador una serie de cuestiones. ¿Conoció y estudió Iriarte las comedias de María Rita de Barrenechea antes de escribir las suyas? ¿Influyeron las obras de esta dama vizcaína ilustrada en la redacción de las suyas? ¿Pueden existir coincidencias en cuanto al tema, la trama, el desarrollo dramático, la caracterización de los personajes, el lenguaje y la puesta en escena entre *La Aya* y *La señorita malcriada*? ¿Supera Iriarte en su comedia el patrón marcado por María Rita de Barrenechea o se limita a imitarlo?

Para contestar a estas preguntas, que constituyen el punto de partida o motivación inicial del presente estudio, comenzamos por determinar cuál pudo ser la concepción del arte dramático que ambos autores compartieron, así como el ideal filosófico o la corriente de pensamiento en la que se sustenta dicha concepción: la filosofía sensista observacional expuesta por John Locke en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690) e impulsada por el abate Étienne Bonnot de Condillac en su *Tratado de las sensaciones* (1754). En un segundo momento procedemos a analizar hasta qué punto los postulados de la doctrina sensista son tenidos en cuenta por María Rita de Barrenechea y Tomás de Iriarte como punto de partida para componer sendas comedias, las cuales se nutren de “descripciones realistas sistemáticas, esto es, basadas en observaciones y apuntes sobre la realidad y respaldadas por una teoría de la realidad” (Russell P. Sebold, 2010: 58). Nos referimos a un modo de concebir la composición de la comedia que deja atrás el modelo del teatro barroco, en el cual, a juicio de Iriarte:

El vulgo aplaude la serie confusa y a veces inverosímil de lances puramente amorosos, propio de la poesía lírica y ajeno a la cómica, y las ocurrencias intempestivas de un gracioso, que es la única persona de carácter señalado que suele introducirse en la mayor parte de nuestras comedias para pasar a poner en escena comedias sin afectación del lenguaje, y con un enredo claro y consiguiente (Iriarte, 2010: 148)

A estudiar este cambio de modelo dramático dedicamos el apartado tercero, en el cual procedemos a realizar un análisis contrastivo sobre el grado de acierto con el que María Rita de Barrenechea, condesa del Carpio, y Tomás de Iriarte reflejan en sus respectivas comedias los postulados del teatro neoclásico de inspiración sensista; a saber: poner en escena caracteres fijos, copiados de la realidad, tomados de los originales que se ven en la vida humana, a los efectos de representar las costumbres de la gente con la propiedad que requiere el teatro. Nos referimos a un teatro que se somete a la regla de las tres unidades y que se propone corregir vicios y defectos que

el espectador, en principio, no asume como suyos. A través del análisis comparativo podremos comprobar si Iriarte mejora y perfecciona en *La señorita malcriada* el trabajo de aplicación de los mencionados postulados efectuado por María Rita de Barrenechea en *La Aya*. Es decir, si Iriarte compone una comedia en la que los caracteres cuentan con la misma complejidad, variedad y riqueza que las personas de la vida corriente en las que el autor se ha fijado para perfilar sus personajes, si el lenguaje que pone en boca de estos está exento de toda afectación y es copia fiel del lenguaje vivo, directo y dinámico del que usado por espectador y si existe un adecuado nivel de ajuste entre dicho lenguaje y el rol que desempeña cada personaje en las distintas situaciones en que interviene.

Acabamos nuestra exposición con el apartado de las conclusiones, en las que ponemos de manifiesto que a tenor de la proximidad temática, del desarrollo dramático y de la similitud del desenlace entre ambas comedias, Iriarte pudo conocer el manuscrito de María Rita de Barrenechea, pero que no se inspiró en él para redactar *La señorita malcriada*. Si *de facto* lo conoció guarda silencio sobre ello, una práctica que al parecer era común en una época en la que, en opinión de Inés Yoyes y Blake (1798: 188), se intentaba silenciar cualquier intento de las mujeres por hacerse oír “pues como los hombres están más expuestos al teatro del mundo salen a la luz muchas acciones tuyas que, aunque en las mujeres las hay igualmente heroicas, como no interesan al público quedan sepultadas en el olvido”.

## 2. DE LOS PRINCIPIOS DE LA FILOSOFÍA SENSISTA OBSERVACIONAL A LA CONFIGURACIÓN DEL CANON TEATRAL NEOCLÁSICO

El hecho de que Leandro Fernández de Moratín, en su alusión al *Señorito mimado*, afirmase que con esta obra iriartiana “apareció la primera comedia original que se ha visto en los teatros de España, escrita según las reglas esenciales han dictado *la filosofía*<sup>2</sup> y la buena crítica” (Andioc, 1976: 420) nos alienta a pensar cuál pudiera ser aquella filosofía citada por el autor de *El viejo y la niña* (1786). Por otro lado, cuando Inmaculada Urzainqui, (2006: 33) se pregunta “¿cómo se explica esta temprana opción de Rita de Barrenechea por la comedia neoclásica?, pues el hecho de que una mujer culta e ilustrada estuviera al tanto de los nuevos rumbos de la literatura dramática, no explica por sí solo que se decantase por el teatro y no por otro género literario para expresar sus inquietudes e ideas reformadoras”, nos induce a preguntarnos si dicha opción no viene motivada por el seguimiento de las mismas reglas esenciales de la citada filosofía. En otras palabras, parece claro que la inclinación de Iriarte y de la condesa del Carpio por el canon teatral neoclásico está motivada porque ambos conocían bien la esencia de la filosofía sensista observacional, cuyos presupuestos inspiraron la concepción del arte dramático por quienes impulsaron la reforma teatral emprendida en el periodo ilustrado: Nasarre, Montiano, Nicolás Fernández de Moratín, Clavijo y Fajardo, entre otros.

---

2 La cursiva es propia, a los efectos de destacar la alusión indirecta a la filosofía sensista.

Acercarnos al sensualismo observacional como sistema filosófico implica admitir que las sensaciones constituyen la única fuente de conocimiento y que ellas son un reflejo de la realidad objetiva. Tal como sostienen los materialistas sensualistas (Locke, Holbach, Helveci, Fauerbach) las sensaciones son provocadas por la acción de los objetos y fenómenos del mundo exterior sobre nuestros órganos de los sentidos, lo que implica que las sensaciones reflejan los objetos y fenómenos del mundo exterior. En otras palabras:

Las sensaciones copian y fotografían la materia en movimiento y constituyen la base de las representaciones y de las nociones verificadas por la práctica. Sin embargo, las sensaciones son tan solo la etapa inicial del conocimiento. Este conocimiento sensorial no es capaz por sí solo de penetrar las leyes del mundo exterior. Para lograr tal penetración nos hace falta el conocimiento teórico, abstracto que es el que generaliza los datos aportados por los sentidos. (Rosental, M y Iudin, P, 1959: 431-432)

Y quien mejor estudia esta capacidad del conocimiento sensorial para representar la realidad objetiva es John Locke en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690). Todo el capítulo XI del Libro IV titulado *Acerca del conocimiento de la existencia de otras cosas* está dedicado a demostrar que “el conocimiento de la existencia de otros seres finitos se obtiene únicamente por medio de las sensaciones. ¿A qué se debe que los seres humanos tan solo puedan conocer la existencia real de otras cosas tan solo por las sensaciones? Se debe a que no hay ninguna conexión necesaria entre la existencia real y ninguna idea que el hombre tenga en su memoria” (Locke, 1609: 633). Esto quiere decir que en nuestro cerebro no tenemos ninguna idea prefabricada de cómo son las cosas que existen en el mundo exterior y que dicha idea tan solo se puede formar a partir de lo que percibimos por nuestros sentidos. Ciertamente que dichas ideas no tendrán la misma certeza que aquellas que nos proporcionan las deducciones de nuestra razón o nuestro conocimiento intuitivo, pero no por ello las sensaciones dejan de otorgarnos una seguridad que bien merece el apelativo de conocimiento.

De aquí que nuestros sentidos resulten imprescindibles para que nuestra mente se forme una idea exacta de las cosas. Una afirmación evidente, pues “quienes carecen de los órganos de cualquiera de los sentidos no pueden lograr jamás que las ideas pertenecientes a ese sentido se produzcan en sus mentes. Esto es harto evidente para sufrir la duda” (Locke, 1690: 634-635). Esta necesidad de contar con el auxilio de las sensaciones que nos transmiten nuestros sentidos es llevada hasta sus últimas consecuencias por el abate Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780) en su *Tratado de las sensaciones* (1754), tal como precisa Ismael Martínez Liébana:

Condillac, discípulo y seguidor de Locke, se propone como objetivo esencial de su sistema filosófico superar el dualismo de su maestro, acabar con los restos del innatismo todavía operante en éste; se propone, en definitiva, reducir a un único principio todo lo concerniente al entendimiento humano. Ese principio, elemento esencial y radical de su filosofía, es la sensación (Martínez Liébana, 1988:7)

Esta importancia de las sensaciones determina, a juicio de Condillac, que los humanos lleguemos a conocer la realidad por medio de la aprehensión de dos tipos de contenidos cognitivos; de un lado, llegan a nuestra conciencia diversas sensaciones, tales como la luz, los colores, el olor, el placer, el movimiento, el reposo; por otro, dichas sensaciones son sometidas a un proceso de reflexión por parte del hombre, tras

el cual el ser humano se forma ideas de las diferentes operaciones de su alma, tales como entender e imaginar. Es decir, el primer paso para adquirir el conocimiento es captar a través de los sentidos las sensaciones que emiten los objetos: experimentar, captar, percibir, comprobar.<sup>3</sup> En un segundo momento utilizar el poder autónomo de la reflexión para formarnos las ideas más precisas con las que representarnos mentalmente lo experimentado.

En suma, el pensamiento sensista de Condillac adopta el método analítico-observacional, propio de empirismo inglés, para la obtención del conocimiento, el origen y generación de las ideas. Un método:

Que es enseñado al hombre por la Naturaleza misma, puesto que no se trata de que inventemos un sistema para saber cómo tenemos que adquirir los conocimientos [...] La Naturaleza misma ha creado dicho sistema; solo ella podía hacerlo y lo ha hecho bien, y no nos queda más que observar lo que nos enseña [...] (Condillac, 1803: 374b)

Conocidos los elementos sustanciales del credo sensista, procede que demostremos cómo los mismos están presentes en *La Poética* (1789) de Luzán, pues ésta, en su segunda edición, es el tratado de preceptiva dramática que tanto la condesa del Carpio como Iriarte tuvieron en cuenta a la hora de redactar las comedias aquí analizadas. Tal como hemos señalado, uno de los principios de la filosofía sensista es la utilización del método científico-positivista-experimental, basado en la observación sistemática, como procedimiento para adquirir el conocimiento. Un método que, en opinión de Rusell P. Sebold es recogido por Luzán en su *Poética*, puesto que:

En el setecientos los poetas y críticos acostumbran a informarse del objeto de estudio de igual modo que los científicos se informan del suyo: en ambos casos las palabras clave son observación y experiencia. Así Luzán afirma que para hacer buenos versos hay que «tener presentes algunas reglas y observaciones que la experiencia y la crítica enseñan a los que quieren perfeccionar sus obras» (Sebold, 2008: 21)

Otro de los pilares del sensismo es la capacidad del ser humano para conocer la realidad tal como se la ofrecen las sensaciones percibidas por los sentidos. Hablamos de una percepción netamente realista del mundo que nos rodea. Pues bien, para Luzán (1789: 309) el poeta debe observar con detalle el mundo que tiene a su alrededor, por lo que “el poeta debe imitar a la Naturaleza, conque es menester que siga sus pasos y que observe puntualmente lo que ella dicta y sugiere”. Esta constante alusión luzanesca a la Naturaleza como modelo a imitar por el poeta, dígame por el dramaturgo, es una evocación de la preceptiva poética aristotélica, la cual se fundamentaba en el descubrimiento empírico de la realidad por el poeta y en la mimesis lo más exacta posible de la vida material y de las costumbres diarias de los hombres.

Sin embargo, donde mejor se aprecia el nexo entre el sensismo y la preceptiva poética luzanesca es en el Libro III, Capítulo XVI, dedicado a la comedia. De entrada, Luzán define la comedia como:

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

3 Tomado de los fundamentos del método empírico defendido por Descartes, Locke y Berkeley: oler, ver, palpar, oír, gustar.

fin alegre o regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad o entretenimiento del auditorio, inspirando ingeniosamente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquella y de lo ridículo e infeliz de este (Luzán, 1789: 320).

Definición de la que deducimos que lo primero y fundamental para escribir una buena comedia es representar un hecho real y concreto. Justo lo que propugna el modelo sensista observacional. Se trata de hechos que en el caso de la comedia aludan a defectos y virtudes de los hombres corrientes, cuya puesta en escena inspire amor a la virtud y aborrecimiento del vicio. Es decir, que al igual que en el credo sensista, en la comedia luzanesca es la Naturaleza la que marca el camino que ha de seguir el autor.

En modo alguno nos sorprenden estos nexos entre el sensismo y la preceptiva poética luzanesca, toda vez que cuando en Libro II, Capítulo XII alude Luzán al “artificio poético” precisa que antes de que el poeta recurra al mismo, como manera ingeniosa de decir las cosas, dichas cosas llegan a su mente a través de los sentidos tal y como ya había precisado Locke:

Con un célebre axioma peripatético, que también le adoptó Gasendi en su filosofía y lo ilustró Locke en la suya con suma claridad y fundamento: el conocimiento de las cosas nos viene por todos los sentidos, debiendo pasar primero por este conducto todo lo que el entendimiento comprende (Luzán, 1979: 245)

No obstante, Luzán no se conforma con establecer la imitación a la Naturaleza como regla esencial de la comedia, sino que en el Libro II, Capítulo II, retomando el pensamiento aristotélico y el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, efectúa una enumeración minuciosa de todos los ingredientes que no deben faltar en una comedia que se precie de ser tenida por digna de ser representada:

Los versos han de acomodarse con prudencia a los asuntos, que el asunto tenga una acción, y la fábula no sea episódica, que el lenguaje sea puro y familiar, que se levante el estilo cuando la persona persuade, aconseja o disuade; que la solución se guarde para la postrer escena; que no se deje solo el teatro, sino lo menos que se pueda; que se imite solamente lo verosímil, y se guarde el poeta de impulsos; que se observe el decoro de las personas; y el viejo hable como viejo, y el lacayo como lacayo (Luzán 1789: 321)

Hasta aquí hemos destacado todos los elementos del pensamiento sensista observacional que son recogidos por Luzán en su *Poética*, los cuales, como más adelante veremos, están presentes en el canon teatral seguido por María Rita de Barrenechea y Tomás de Iriarte en la elaboración de sus comedias. En cuanto a la primera, hemos de suponer que tuvo acceso al texto luzanesco, toda vez que en sus actividades literarias contó en todo momento con el apoyo de su esposo, Juan Sahagún de la Mata Linares, conde del Carpio. Hombre culto e ilustrado y gran aficionado al teatro, con permanente trato amistoso con Jovellanos. En relación al segundo, no nos cabe la menor duda, pues tal como precisa Russell P. Sebold:

Juan de Iriarte desempeñó un papel determinante en el proceso creativo de su sobrino, recordándole el seguro camino de la preceptiva de Horacio e insistiendo en la ventaja del lenguaje español natural y conversacional para la comedia, cuyos personajes por la mayor parte son simples burgueses. Sobre todo, el tío Juan debió de insistir en el ideal estilístico clásico y neoclásico de la facilidad difícil, cuya consecución depende de la insistente y repetida corrección de la palabra y frase. El admirable viejo poseería un ejemplar de la *Poética* de Luzán, porque la había reseñado para el *Diario de los Literatos de España* (Sebold, 2010: 48)

### 3. HACIA LA CONCEPCIÓN IRARTIANA DEL ARTE DRAMÁTICO: DE LOS POSTULADOS SENSITAS A LAS PAUTAS DEL TEATRO NEOCLÁSICO.

A tenor de lo que precisan Emilio Martínez Mata y Jesús Pérez Magallón, (2005: 9-91) queda claro que Iriarte utilizó la poética de Luzán como manual de cabecera a la hora de componer sus comedias. Teniendo presente que en la preceptiva luzanesca se establece el plan previo que todo autor debe seguir antes de dar a luz el texto definitivo de sus obras:

Debe pues el poeta, ideado ya en su mente el asunto, hacer en prosa un borrador o bosquejo de toda la fábula, con su principio, su enredo y su solución y fin; y en él debe apuntar y demarcar distintamente las partes de cada persona, las costumbres, los genios, los fines, las escenas (Luzán, 2008: 594-595)

Nuestro autor pone en práctica dicho plan, toda vez que:

La producción teatral de Iriarte se realiza en tres fases: una primera en la que redacta los borradores completos de sus obras y que se sitúa hacia los comienzos de la década de los 70; una segunda revisión hacia 1783; y una última previa a la representación y/o publicación de cada uno de sus textos (Martínez Mata y Pérez Magallón 2005: 17)

Un plan en el que subyace el ideal de la filosofía sensista observacional, pues Iriarte se aplica en sus comedias a “la elección de un tema sacado de la vida cotidiana y la sencillez del lenguaje domina en sus obras, escritas todas ellas con el fin moral propio de la «buena» comedia” (Andioc, 1976, 420). Un proyecto al que el propio Iriarte alude en el prólogo de *Hacer que hacemos* (1787):

Los escritores modernos han de tomar por asunto de sus comedias caracteres fijos, copiados de los originales que se ven en la vida humana y representar las costumbres de ella con aquella propiedad que requiere el teatro. La obra ha de ser escrita sin afectación de lenguaje y con un enredo claro y consiguiente, en que se pinte y haga sobresalir un carácter seguido, sin más lances que los que basten a manifestar el mismo enredo y carácter (Iriarte, 2010: 148)

Es esta una concepción de arte dramático en todo punto cercana a los postulados del ideario sensista “pues los preceptos del arte – aquí dramático – no son inventados por nadie, sino prescritos por la Naturaleza, de quien el poeta debe copiar siempre” (Iriarte 2010: 149). Una afirmación que evidencia que Iriarte a sus veinte años defendía que la Naturaleza era la fuente de la poesía. Una defensa que es formulada de forma más explícita en su opúsculo *Los literatos en Cuaresma* (1773), cuando sobre las reglas del arte sostiene: “aquellas leyes no fueron inventadas, sino descubiertas, pues la naturaleza las da de sí y ni Aristóteles ni Horacio ni Lope de Vega ni Boileau ni otro maestro alguno hicieron más que exponer lo mismo que aprobara cualquier entendimiento sano” (Iriarte, 2005: 178). La Naturaleza a la que aquí alude Iriarte es la misma a la que se refiere Luzán en su *Poética*. Se trata de una Naturaleza a la que hay que representar en todas sus acciones, costumbres, efectos y demás cualidades. Pero hacerlo por medio del artificio o manera ingeniosa con que el poeta dice las cosas y todo ello cuidando el «buen gusto», el cual, en opinión de Rinaldo Froldi:

Se encuentra en la base del quehacer poético como acto intelectual con una específica intención ética que deriva de los principios escolásticos de lo verdadero, lo bello y lo bueno. El gusto se traduce de esta forma en juicio que establece clasificaciones (Froldi; 1980: 286)

Sin embargo, para Iriarte no es suficiente con que el autor de comedias tome los motivos del mundo natural y pinte las costumbres y acontecimientos que les suceden a los hombres en la vida cotidiana. Nuestro autor se muestra incluso más exigente que Nicolás Fernández de Moratín, icono del teatro neoclásico, que se conforma con que la obra sea moral y arreglada al arte. Iriarte roza la intransigencia en lo que afecta al respeto de las tres unidades, y además:

Viene exigiendo otras circunstancias, como el artificio en la trama, la verosimilitud en los lances, naturalidad en los pensamientos, pureza en el estilo, variedad en el diálogo, vehemencia en los efectos y generalmente cierta importancia a todo lo que se diga y haga ( Cotarelo y Mori, 1897: 107)

Un conjunto de requisitos que Iriarte vuelve a mencionar en *Los literatos en Cuaresma* (1773) a propósito de cómo han de hacer su trabajo los actores, insistiendo ante todo “en el uso de un castellano correcto, sin versos duros ni arrastrados, sin mezcla de galicismos, de que Dios nos libre por amor y misericordia” (Iriarte, 1805: 69). En suma, nos muestra Iriarte una concepción del arte dramático cuyas fuentes inmediatas se encuentran en Luzán y las remotas en el pensamiento sensista observacional. Una concepción que ya había sido acuñada por Nicolás Fernández de Moratín y desarrollada por su hijo Leandro, siendo el primero, a juicio de Azorín:

Un verdadero realista. La precisión, el orden, la lógica entran por primera vez con él en la literatura moderna española. Ha habido en España una tradición de superficialidad e incongruencia. Superficialidad e incongruencia en el teatro, superficialidad e incongruencia en la novela. Ni en uno ni en otro género vemos observación justa y real de la vida y de los hombres. Moratín es el primero que lleva al arte la observación lógica, coherente y exacta (Martínez Ruiz, 1929, VII: 739)

Un juicio en el que Azorín concreta su concepción del canon literario neoclásico, puesto que pese a que “en reiteradas ocasiones repite su escaso interés por lo clásico, o más bien por el neoclasicismo español, porque el clasicismo francés es otro cantar; sin embargo, como todo el mundo sabe, el siglo XVIII es el siglo neoclásico de la literatura española. Y, como hemos visto, así lo ha sabido y querido ver el realismo moratiniano” (Pérez Magallón, 1999: 115)

#### **4. ANÁLISIS CONTRASTIVO DE GRADO DE CONCRECIÓN Y ACIERTO DE LOS POSTUADOS DEL TETRO NEOCLÁSICO EN LA AYA Y LA SEÑORITA MALCRIADA**

Cuando en los primeros años de la década de 1780, María Rita de Barrenechea redacta el manuscrito de su comedia en un acto y prosa, la autora es ya una dama instruida y bien conocedora del panorama teatral madrileño del momento, así como de las normas por las que se debía regir la composición de este tipo de obras. Un hecho que viene confirmado por la afición que los condes del Carpio tenían por el teatro, interés que fue fomentado por la amistad que el matrimonio mantenía con Jovellanos, de la que “queda constancia en alguna de las cartas intercambiadas con aquel” (Glendinning, 1992: 3-124). Una relación que fue muy estrecha, pues Jovellanos fue compañero de D. Juan de Sahagún de la Mata Linares, conde del Carpio en la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, el Consejo de Ordenes, la Sociedad Económica Matritense y las Academias de la Historia y de San Fernando. En estos lugares comentaron estrenos como *El viejo y la niña*, de Moratín y *El hombre agradecido*, de Comella. Estos comentarios y las críticas sobre estos y otros estrenos



estimularon el interés de María Rita de Barrenechea por componer sus dos comedias: *La Aya* y *Catalín* (1783), la primera no llegó a imprimirse<sup>4</sup>, pero la segunda sí.

Otra circunstancia que impulsó y despertó el afán de nuestra autora por la comedia fue el hecho que su casa fuera lugar de encuentro de distinguidas familias de la aristocracia madrileña. En su hogar se realizaban tertulias en las que amigos y visitantes charlaban y discutían de temas y asuntos de actualidad. Un tercer elemento a tener en cuenta en cuanto a las motivaciones de nuestra autora para redactar *La Aya* es su deseo de contribuir como mujer a la difusión de los ideales ilustrados más significativos: la importancia de no descuidar la educación de las hijas y de evitar los matrimonios amañados. Principios que, a su vez, son ejes centrales en la dramaturgia de Iriarte y Leandro Fernández de Moratín.

Bien distinto es el punto de partida de Tomás de Iriarte pues para cuando publica *El señorito mimado* (1787) y *La señorita malcriada* (1805) ya es un reputado escritor en los círculos literarios dieciochescos. En 1772 se había encargado de la composición del periódico oficial *El Mercurio histórico y político*, en 1773 escribe su opúsculo, en forma de ensayo, *Los literatos en Cuaresma* y en 1770 ya había escrito su primera comedia *Hacer que hacemos*. Carecemos de constancia escrita sobre el hecho de que Iriarte conociese el manuscrito de *La Aya*, pero en todo caso es poco probable que lo tuviese en cuenta para la composición de *El señorito malcriado*, inspirada en el sainete *El hijo del vecino*, de Ramón de la Cruz y para *La señorita malcriada*, para la que tiene como modelo *El Misántropo*, de Moliere. Iriarte no repara en el texto de María Rita de Barrenechea pues tiene a mano modelos realistas de mayor alcance y significación. Tal es el caso de Torres de Villarroel, con las introducciones a la ciencia inductiva observacionista de Bacon, expuestas en *Novum Organum Scientiarum* (1620). Otro modelo en el que se fijó Iriarte fue el padre Isla, quien en su novela *Fray Gerundio de Campazas* manifiesta un influjo directo de la filosofía sensista.

Resulta evidente que los estudios, los conocimientos y el grado de formación intelectual de ambos dramaturgos no son equiparables. De aquí que nuestro análisis contrastivo no pretenda destacar los éxitos cosechados por Iriarte ni con *El señorito mimado*, estrenada en el Teatro del Príncipe el 9 de septiembre de 1788, ni con *La señorita malcriada*, estrenada el 3 de enero de 1791, frente a la escasa repercusión de *La Aya*, que no pasó de ser un manuscrito para disfrute de tertulianos. De lo que se trata es de dar a conocer cómo cada uno de los dos dramaturgos, contando sus recursos, fue capaz de idear un texto que responde al mismo canon teatral, siendo *La Aya* un adelanto de lo que Iriarte culminará en *La señorita malcriada*.

#### 4.1. Una misma preocupación, un modo distinto de ponerla en escena: la educación de los jóvenes

*La Aya* es una comedia que mediante un enredo muy sencillo plantea una tesis habitual en el teatro neoclásico y la literatura ensayística de creación de las últimas décadas del siglo XVIII en España: los peligros a los que se exponen los padres que

4 Se conserva como manuscrita en la Biblioteca Nacional. Manuscrito BN/Mss: 1615,

descuidan la educación de sus hijas. Dicha tesis constituye el soporte ideológico de la obra: la joven Matilde, criada con su abuela en una aldea, llega a la casa de su madre en la ciudad. Ésta encomienda su educación a una aya, de la que no tiene más referencias que su origen francés, de nombre Madama Mantó:

Dña. Juliana: Ya sabe que a Vmd. es excusado perderle dictamen, porque jamás aprueba lo que hacen los demás

Don Mauro: Criada la señora en una aldea desde sus primeros años, reducida a no tener más que una abuela maniática, no tiene la menor idea del mundo [...] ¿quiere usted abandonarla al cuidado de una mujer advenediza de quien no sabemos costumbres, nacimiento ni aventuras, y que yo lo apruebe? Me avergonzara de tener una complacencia tan grosera. Menester que esta infeliz se deshiciera de su hacienda y alhajas para satisfacer a los acreedores. Este es el motivo del que se vea en la dura precisión de ganar de comer.

Don Esteban: Poco a poco, caballero. ¿Cómo es eso de advenediza? (Escena I, 2)<sup>5</sup>

Tan solo hace tres días que Matilde ha regresado al hogar materno y su madre excusa no hacerse cargo de la educación de su hija diciendo: “no puedo cárgame de más cuidados de los que tengo”, actitud aprobada por Don Esteban y contraria a la opinión de Don Mauro, quien señala: “es una obligación de los padres educar a los hijos” y recriminando a Dña. Juliana por su dejación de funciones, con estas palabras: “no diga que ama a su hija cuando prefiere la ociosidad al dulce trabajo de instruirla” (Esc. I, 6).

Don Mauro representa el modelo educativo ilustrado en línea con las opiniones pedagógicas europeas del momento. No se trata de recurrir al exceso de autoridad o al castigo corporal para educar a los hijos:

Don Mauro: El rigor jamás ha producido otro efecto que el miedo, la cobardía y el deseo de engañar. No comprendo cómo una madre puede dedicarse a ser el verdugo de sus hijos y atribuir a la educación lo que no es más que un pretexto para saciar su cólera. (Esc. I, 7)

Pero Dña. Juliana se da por aludida, y solicita a Don Mauro que le muestre el verdadero método para educar a su hija. Este le contesta que no hay otro que no pase por el cariño, la cercanía y la dedicación:

Don Mauro: A una madre a quien no se le obedece más que por miedo, se le burla muy fácilmente y no se le respeta más que en apariencia. ¿Qué fiera no sucumbe al cariño y no se doma con amor? (Esc. I, 8)

No obstante, las advertencias de Don Mauro a Dña. Juliana no tienen efecto alguno. Ella sigue sin hacerse cargo de la educación de Matilde, circunstancia que aprovecha Paula, nombre en español de la aya – más bien falsa aya, que ha obtenido del empleo por mediación de Don Esteban al objeto de ejercer de celestina y facilitar al joven Carlos los encuentros amorosos con Matilde – para urdir su plan. Tras los primeros contactos, Matilde se muestra contraria a huir con Carlos para casarse en secreto, pues para ella su matrimonio debe contar con el consentimiento materno. Matilde no es una señorita malcriada, sino una joven sensata, virtuosa y obediente. Sin embargo, pese a esta posición inicial tan firme, cede con el tiempo y con las presiones

5 Mauro y Esteban, amigo de la familia, mantienen opiniones encontradas sobre cómo Juliana debe educar a Matilde. Referenciamos el manuscrito por la paginación que figura en la edición escaneada de BN/Mss: 1615.

de Paula. La sola imagen de ver a Carlos en brazos de otra mujer, la desesperación, los celos rabiosos que la abrasan y el miedo a verse encerrada en un convento le empujan a saltarse las normas, siempre en contra de su voluntad:

Dña. Matilde: ¿Pues qué hemos de hacer?

Paula: ¿Qué? Irnos todos mañana a la casa de campo del señor, y allí se casarán Vmds. Que después todo se compondrá.

Carlos: Sí, sí, eso es lo mejor.

Dña. Matilde: Eso no. ¿Yo había de ser la vergüenza y el oprobio de la familia, emponzoñar la vida de quien me ha dado la mía? Solo de pensarlo me estremezco (Escena V, 9)

Pero los acontecimientos se precipitan y cuando la fuga está a punto de consumarse, el engaño es descubierto:

*(Don Mauro vuelve la hacha al criado, Paula finge que llora al lado de Matilde).*

*Sale doña Juliana a medio vestir.*

Dña. Juliana: ¿Qué ha sido esto? Pero, ¡ay de mí! ¡qué miro, Matilde desmayada!

Don Mauro: No se asuste Vmd. Todo es una friolera.

Dña. Juliana: ¡Cómo! ¡Vmd. aquí!

Don Mauro: Sí, señora; me retiraba de la tertulia, pasé por esta puerta y reparé que estaba abierta, subí a avisar a los criado, y sin encontrar a nadie me entré en esta pieza, y, como estaba oscura, tropecé en las sillas. Acudieron todos al ruido, y Matilde se asustó de encontrar aquí a un hombre, y el miedo la preocupó de modo que no me conoció.

Dña. Juliana: *(A Paula)*. Pero, ¿cómo están ustedes Vmds. vestidas?

Paula: Estábamos leyendo.

Criado 2º *(Aparte)*. ¡Válgame Dios, cómo mienten!

[...]

Don Mauro: Di la verdad, o si no... *(Amenazándola)*

Paula: No, no, yo diré cuanto sepa. ¡Ay señora de mi alma, en qué apuro me he visto! Don Carlos y la señorita querían escaparse esta noche, y aunque me aseguraron que era con el santo fin del matrimonio, hice cuanto pude para estorbarlos. Lo primero es la conciencia, y cada uno tiene la suya.. (Esc. 23, 21)

Matilde reconoce que ha sido débil y ha cedido a la tentación. Un arrepentimiento que tan solo a regañadientes logra el perdón de su madre. Dña. Juliana acaba por reconocer que la culpable de todo es ella, y finaliza la comedia dando un consejo a todas las madres, a fin de que no encomienden la educación de sus hijas a terceras personas:

Dña. Juliana: Escarmienten las madres holgazanas con este lance, que seguramente no es el peor que ha sucedido por su abandono. (Esc. 23, 22)

¿Y cuál puede ser la causa de esta preocupación de María Rita de Berrenechea por la educación de las mujeres? La respuesta la encontramos en el hecho de que la propuesta dramática expuesta en *La Aya* coincide con el pensamiento expresado por otras mujeres ilustradas de los años finales del siglo XVIII. No olvidemos que la

educación de las mujeres era un asunto primordial para estas damas de la nobleza, a tenor de lo que atestigua el Título 8º, art. 112 de los Estatutos de la Junta de Damas de la Sociedad Económica Matritense, de la que ella era miembro, a saber, que “habrá dos comisiones permanentes, cuyo objetivo será la educación de las mujeres: la una se ocupará con respecto a la parte moral y la otra con respecto a la física. Todas las damas se adscribirán por su propia elección a una de las dos comisiones” (Negrín, 1988: 142-143).

En el caso de Iriarte, pese que el asunto central de *La señorita malcriada* sea similar al de *La Aya*, el tratamiento del mismo difiere notablemente. De entrada y como buen ilustrado, Iriarte plantea en su comedia la necesidad de reformar el sistema educativo y los métodos pedagógicos propios del siglo XVIII. Tal preocupación irartiana por la mejora de la educación ya estaba presente en el último sermón de su opúsculo *Los literatos en Cuaresma*, titulado *Estudios de la niñez*. En dicha prédica, impartida por un personaje que simula ser Cicerón, dice, entre otras cosas, que el buen comportamiento de los superiores debe servir de ejemplo a los inferiores, algo que en la práctica no siempre es así:

No ignoramos cuántos padres se esmeran en dar buenos principios a sus hijos; pero tened por cierto, respetables oyentes míos, que una gran parte de la negligencia que se echa de ver en la educación de los hijos de familias particulares depende del ejemplo que dan los poderosos, pues aquellos que debieran ser norma de los inferiores no son siempre modelos perfectos para ser propuestos a la imitación pública (Iriarte, 1927: 42)

Y que en cuanto a la educación, lo primero que debe asumir la población en general es que:

Los hombres podemos ser todo lo que la educación quiere que seamos; que el estudio de la sabiduría, y que sin ella las virtudes mismas parecen tocas e imperfectas. Que los maestros destinados a la educación de la infancia han de ser sujetos alentados del celo nacional y de otro generoso interés que del estipendio que les señala la República (Iriarte, 1927: 43-44)

En suma, en el último sermón se condensa el ideario reformista de los ilustrados en cuanto a la educación:

La reforma educativa que proponen los ilustrados abarca una amplia gama de significados. En primer término se trata de un amplio programa de educación general de la población – particularmente del pueblo que puede leer, aunque la lectura en voz alta sigue funcionando en determinados círculos – y que se resumen con la palabra desengañar (Martínez Maya y Pérez Magallón, 2005: 63-64)

En resumen, Iriarte traslada a su comedia de costumbres *La señorita malcriada* una propuesta de reforma educativa en sintonía con lo que años más tarde apuntará en su poema didáctico *La Música* (1779); a saber: poner en práctica el ideal reformista propio de la Ilustración para lograr que España fuera un país modernizado en el contexto del reformismo borbónico:

En tal contexto, la filosofía y la política lingüística fueron un importante instrumento en manos de los funcionarios reales que estaban acometiendo la modernización y fortalecimiento del Estado; y es aquí donde juegan un papel muy importante tanto la historia crítica como la unificación lingüística y la reforma educativa (Perdomo-Batista, 2010-2011: 196)

En *La señorita malcriada*, Gonzalo, hombre rico y de vida alegre, encomienda la educación de Pepita, su hija, a Dña. Ambrosia, su ama de llaves y mujer de confianza, quien en apariencia parece ser una mujer sensata y cuerda:

Gonzalo: [...] No voy  
cargado con la arrancada  
de la hija a todas partes,  
que eso fuera extravagancia  
ridícula y ser yo esclavo;  
pero siempre le acompaña  
mi señora doña Ambrosia,  
que, aunque moza, es una dama  
de juicio y talento... (Acto I, Esc. III)

(Iriarte, 2010, 383)

Pero que en realidad es una mujer imprudente y casquivana:

Basilio: Protectora, una vecina  
imprudente, casquivana  
que fomenta los caprichos  
de esta niña malcriada (Acto I, Esc. X, 416)

Tan manifiesta es la despreocupación de Gonzalo con respecto a la educación de Pepita que no se entera, hasta el final de la obra, de que su hija está a punto de contraer matrimonio fraudulento – no ilegal como en el caso de Matilde en *La Aya* – con el marqués de Fontecalda. El engaño es descubierto y Pepita paga muy caros sus caprichos. De un lado, pierde a Eugenio como pretendiente honesto y sensato; y de otro, sufre el castigo de verse recluida en un convento como medida drástica para poner fin a sus caprichos:

Clara: ¿Ahora haces caso  
de tu tía?

Pepita: ¿Yo a colegio?

Gonzalo: Donde estés a buen recado (Acto III, Esc. Última. 502)

Termina la comedia con la correspondiente recomendación del padre de Pepita:

Gonzalo: Hermana mía, desde hoy  
aprenderé a ser más cauto;  
y apréndanlo con mi ejemplo  
otros padres descuidados (Acto III, Esc. Última, 502)

Sin embargo, debajo de este paralelismo argumental entre ambas comedias subyacen notables diferencias en cuanto al planteamiento y la resolución del conflicto planteado por las conductas inadecuadas de Matilde y Pepita. Para empezar, Matilde no es una joven caprichosa. Justo lo contrario, ella se opone a incumplir con el requisito de contar con el consentimiento paterno para casarse. Caso bien distinto es del de

Pepita, quien se empeña en imponer su capricho y acceder al matrimonio con quien a ella se le antoja. Un comportamiento a través del cual Iriarte va más allá de ofrecer al espectador un ejemplo puntual, tal como hace Barrenechea, de las consecuencias y problemas que acarrea a la familia la falta de educación y de criterio de las jóvenes a la hora de decidir sobre su presente y futuro. De aquí que la trama de su comedia se articule en base a la concertación de un matrimonio en el que al interés económico, al engaño, al fraude y a la estafa se suman al escaso juicio de los futuros contrayentes, carentes de sólida formación. Todos estos ingredientes están presentes en el Acto I, Escena VII, en la que Ambrosia urde con Pepita el engaño para que Don Gonzalo rechace a Eugenio como pretendiente de su hija y acepte al casquivano del Marqués. Con esta propuesta argumental Iriarte se hace eco de un debate social que en esos momentos estaba en el candelero: el rechazo a los matrimonios concertados:

Las uniones motivadas en la mayoría de los casos por razones de conveniencia, donde los intereses familiares priman sobre los de las personas, donde la aparición de los sentimientos en los contrayentes, el llamado matrimonio por amor, ponía en peligro esos matrimonios formalizados por los padres, a los que, sin embargo, se sigue reconociendo la última palabra, la aprobación y la capacidad de decidir, el llamado consentimiento paterno frente a la libertad de los hijos. (Franco Rubio, 2009: 157)

Otro elemento que diferencia el tratamiento que los dos dramaturgos conceden a su preocupación común es el grado de complejidad en el diseño del carácter de las protagonistas. Mientras Matilde peca de débil y se deja arrastrar por las promesas de Paula, siendo la aya la verdadera artífice del enredo; Pepita es la auténtica protagonista de *La señorita malcriada*. Ella es la que decide cada uno de sus actos y pone sus caprichos por encima de la autoridad paterna y de los consejos de sus tíos. Es decir, Iriarte muestra en este personaje un perfil mucho más rico, variado y resolutivo.

No menos distinta en ambos textos es la conducta de los padres y el ejemplo que con ella dan a sus hijas. Dña. Juliana descuida la educación de Matilde aduciendo falta de tiempo, pero mantiene un comportamiento decoroso y acorde con su estatus. Justo lo contrario de lo que hace Gonzalo, quien no solo no atiende a la educación de su hija, sino que alienta su mal comportamiento al ser un juerguista, pendenciero y vividor:

Gonzalo: Todo el año

Vivo como un patriarca.

Que haya guerra, que haya paz,

buena cosecha o escasa;

(Acto I, Esc. VII, 378)

Capaz de consentir que Pepita haga lo que le venga en gana:

Gonzalo: Que Pepita se divierta

cuanto le diere la gana;

que baile, que represente,

que juegue, que entre y salga;

que aprenda trato de mundo

en una tertulia diaria (Acto I, Esc. VII, 380)

Es decir, Iriarte enfatiza los vicios del progenitor al objeto de resaltar la necesidad de corregirlos en Pepita, que es quien los hereda. Un matiz que no apreciamos en *La Aya*.

Pero sin duda, la diferencia más notable estriba en que Iriarte, a través de las reprimendas de Eugenio, Clara y Basilio a Pepita, hace un amplio repaso a las características específicas de la educación de las niñas y de su educación entendida como formación integral, otorgando una atención preferente a su educación moral:

Eugenio: ¿Quién no se prenda  
de una dama que reúne  
a la natural viveza  
el útil conocimiento  
de la historia, de la receta  
moral, de la geografía  
y de las más cultas lenguas (Acto II, Esc. IV, 436)

Una parcela que no es abordada en *La Aya*, pese a la importancia que a ella le conceden mujeres ilustradas como Josefa Amar y Borbón:

La educación moral es sin duda la más difícil, pero también la más importante porque abarca la enseñanza e ilustración del entendimiento, la regla y la dirección de las costumbres, y en una palabra lo que se llama buena conducta y de manejo en todas las acciones (Amar y Borbón: 1786: 135)

#### 4.2. *Dos mujeres como protagonistas y dos diferentes niveles de adecuación de su lenguaje al papel que representan*

Es posible que María Rita de Berrenechea hubiera leído las comedias irartianas, sorprende cómo no sigue el patrón de “señorita malcriada” fijado por Iriarte para elaborar el suyo. Matilde es una joven prudente y moderada, con buen juicio, capaz de defender sus principios, los cuales no duda en exponer con un lenguaje afectado y solemne, más bien propio de una heroína sentimental que de una hija díscola:

Matilde: Eso, no ¿yo había de ser la vergüenza y el oprobio de la familia, emponzoñar la vida de quien me ha dado la suya? Solo de pensarlo me estremezco (Esc. V, 9)

Por el contrario, Pepita se expresa con un lenguaje acorde con su rol de joven caprichosa, rebelde e irresponsable; es decir, un lenguaje exento de afectación, tal como Luzán aconseja en su *Poética*:

Pepita: Conforme.  
Si el amor es sentir penas,  
ansias, desvelos, fatigas  
y toda aquella caterva  
de lástimas que he leído  
en comedias y novelas,

yo no tengo amor... (Acto II, VI, 444)

Hablamos de un lenguaje suelto, fresco y directo, el cual raya con lo conversacional. Ello supone un tratamiento del lenguaje acorde con el modo de pensar de Iriarte, toda vez que supera la dificultad que supone el verso y se acerca a la prosa propia de la conversación. Mientras que en *La Aya* la espontaneidad del lenguaje de Paula choca con el tono lastimero y engolado de Matilde – sin que dicho contraste tenga otra intención que la de dotar a cada personaje de la forma de expresión más adecuada a cada situación –; en *La señorita malcriada*, Pepita y Ambrosia han sido moldeadas por Iriarte de acuerdo con su *dramatis personae*; es decir, tras la recolección de muchos datos observados en distintos individuos de carne y hueso, que pertenecen a la misma especie y medio social. Una técnica derivada del principio aristotélico de la “imitación universal”, el cual se concreta en traducir del modo más exacto posible la vida material y las costumbres de todos los días de los hombres y mujeres de cada clase social. Justo lo que se aconseja en la epistemología sensista y en el hábito de observación inherente a ella. Recomendación que Iriarte lleva a la práctica en sus comedias de costumbres. Así el lenguaje de Pepita y Ambrosia es un calco del usado por las mujeres madrileñas que acuden a las tertulias para practicar la “marcialidad”.<sup>6</sup>

## 5. CONCLUSIÓN

Efectuado el estudio comparativo de ambas comedias podemos concluir que *La Aya* puede tildarse de ensayo de comedia neoclásica; mientras que en *La señorita malcriada* Iriarte nos ofrece una obra maestra dentro del género de comedia de costumbres. Esta comedia iriartiana cuenta con los mismos ingredientes con los que años más tarde Leandro Fernández de Moratín compondrá las comedias emblemáticas del canon teatral del XVIII: *EL sí de las niñas* (1806), *El viejo y la niña* (1790) y *La comedia nueva* (1792). En *La Aya* contamos con un conato de comedia de costumbres en el que su autora no sobrepasa la advertencia sobre las fatales consecuencias que los descuidos de los padres, en lo que atañe a la educación de sus hijos, acarrearán para la familia. Por el contrario, en *La señorita malcriada* Iriarte ofrece una descripción detallada del mismo problema, pero desde otra óptica: el irreparable daño que una hija caprichosa y consentida provoca no solo a su familia, sino a toda la sociedad.

Otro de los ámbitos en los que *La señorita malcriada* supera a *La Aya* es el que atañe a la construcción de los caracteres. Matilde se nos presenta como una joven de buena familia que cegada por la pasión amorosa está a punto de saltarse el consentimiento materno y casarse en secreto, pero que en modo alguno se salta las normas de la buena conducta. Sin embargo, el tratamiento y el despliegue caracterológico que Iriarte hace de Pepita es menos artificial y más próximo al modo de proceder de una joven casquivana de las muchas que él pudo conocer en las tertulias a las que acudía. Iriarte no solo simboliza en ella una serie de vicios y defectos derivados de su nula educación,

---

6 La marcialidad entendida tal como la define José de Cadalso en *La óptica del cortejo* (1780) “hacer cada uno lo que le acomoda, vivir conforme a nuestra voluntad, y ésta la disponemos según lo queramos”-



sino que los exagera como conviene al modelo de comedia de costumbres, al objeto de cumplir con el fin didáctico de la misma.

En definitiva, Iriarte logra en *La señorita malcriada* una perfecta aplicación de la técnica realista, basada en el pensamiento sensista observacional; mientras que, María Rita de Barrenechea no sobrepasa en umbral del intento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amar y Borbón, J (1994) *La educación física y moral de las mujeres*. M .V. López-Cordón (ed.), Madrid, Cátedra,
- Andioc, R. (1976) *Teatro y sociedad en el siglo XVIII*. Madrid, Castalia/Fundación Juan March, Biblioteca Nacional, Dpto. Manuscritos. Ref. BN/Mss: 1615.
- Cadalso, J. (1790), *La óptica del cortejo*. Barcelona, Imprenta Viuda de Piferrer.
- Concillac, É. B. (1999 [1746]), *Ensayo sobre los orígenes de los conocimientos humanos*, Boblioteca Filosófica de Autores Españoles y Extranjeros. Antonio Bonilla Benajam (ed.), Madrid, Tecnos.
- Concillac, É. B. (1817 [1730]), *La lógica o los primeros elementos del arte de pensar*. Traducción de Bernardo María de Calzada, Barcelona, Tomás Gorchs.
- Concillac, É. B. (1803), *Obras Completas*, París, Dufart. Vol. II.
- Cotarelo y Mori, E (1897), *Iriarte y su época*. Madrid: Tipografía Ribadeneyra.
- Franco Rubio, G. A. (2009), "Tomás de Iriarte y *La señorita malcriada*. Retórica e imágenes literarias sobre la mujer doméstica a finales del siglo XVIII", *Querrela de las Mujeres I. Análisis de textos*. C. Segura Graiño (ed.) Madrid: A. C. Almudayna.
- Froldi, R. (1980), "Significado de Luzán en la cultura y literatura española del siglo XVII", *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*.
- García Garrosa, M. J. (2004), "En los inicios de la comedia neoclásica: *La Aya*, de María de Barrenechea (1750-1795). Estudio y edición", *CES*. XVIII, 14: 25-66.
- Glendinning, N, (1992), *Goya: la década de los caprichos. Retratos 1792-1804*. Madrid, Real Academia de San Fernando.
- Iriarte, Tomás de. (2010 [1770]), Prólogo. *Hacer que hacemos*, en *Teatro original completo*. Russell P. Sebold (ed.), Madrid, Cátedra.
- Iriarte, Tomás de (1805), *Los literatos en Cuaresma. Colección de obras en verso y prosa*. Madrid, Imprenta Real, Vol. VII.
- Iriarte, Tomas de (2005 [1805]), *Los literatos en Cuaresma*. Emilio Martínez Maya y Jesús Pérez Magallón, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Iriarte, Tomás de (1927), *Los literatos en Cuaresma*. Madrid, Librería de Fernando Fé.
- Iriarte, Tomás de (2010), *La señorita malcriada*. Russell P. Sebold (ed.), Madrid: Cátedra.
- Yoyes Blake, I (1798), *Apología de las mujeres*. Madrid: Imprenta de Sancha.
- Locke, J. (2005 [1690]), *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Traducción de Edmundo O'Gorman, México, Fondo de O'Gorman. México: Fondo de Cultura Económica.
- Luzán, I. (2008 [1787-1788]), Prólogo. *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Rusell P. Sebold, (ed), Madrid, Cátedra.

- Luzán (1789), *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Madrid, Imprenta de Antonio Sancha.
- Martínez Liébana, I. (1988), *La teoría de la sensación o el dominio del sensismo*. Madrid, ONCE.
- Martínez Mata, E. y J. Pérez Magallón (2008), *Tomás de Iriarte, un ilustrado ejemplar*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes.
- Martínez Mata, E y J. Pérez Magallón (2005), "Introducción". *Los literatos en Cuaresma*, Tomás de Iriarte, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Martínez Ruiz, J, (Azorín) (1929), *Leyendo a los poetas*. Obras Completas. Zaragoza, Librería General. VII.
- Montegón, P. (1990), *Endoxia, hija de Belisario (1793)*. Obras Completas. G. Carnero (ed), Alicante, Instituto Gil-Albert.
- Negrón Fajardo, O. (1998), *La educación popular en España en la segunda mitad del Siglo XVIII*, Madrid, UNED.
- Pérez Magallón, J. (1999). "Azorín en la configuración de canon diocechesco", *Anales Azorinanos*, 7: pp. 99-118.
- Perdomo-Batista, M. A, (2011), "La ascensión de los Iriarte: a propósito de la relación entre política y literatura en la España del absolutismo borbónico", *Pholologica Canariensia*, 16-17, pp. 193-220
- Russel P.S. (2010), "Introducción", *Teatro original completo*. Madrid, Cátedra.
- Russel P. S. (2008), "Prólogo" a *La Poética de Luzán*. Madrid: Cátedra.
- Rosental, M. y Pludin (1959), *Diccionario Filosófico Abreviado*. Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo.
- Urzainqui, I. (2006), "Estudio preliminar", *Catalín y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*, Vitoria- Gazteiz, Ararteko.