

**Isabel María Morón y su única aportación a la
comedia sentimental ilustrada:
*Buen amante y buen amigo***

Laeticia Rovecchio Antón
Universitat de Barcelona
laeticia.rovecchio@gmail.com

Palabras clave:

Isabel María Morón, *Buen amante y buen amigo*, Ilustración, comedia sentimental, dramaturgia femenina.

Key Words:

Isabel María Morón, *Buen amante y buen amigo*, Enlightenment, sentimental comedy, female drama.

Resumen:

Este artículo se centra en el análisis de un género concreto propio de la Ilustración: la comedia sentimental. La aportación de Isabel María Morón con su *Buen amante y buen amigo* pone de manifiesto la activa presencia intelectual femenina durante el Siglo de las Luces. Este trabajo estudia pormenorizadamente los recursos propios de esta modalidad teatral en dicha comedia.

Abstract:

This article focuses on the analysis of a particular genre of the Enlightenment: the sentimental comedy. The contribution of Isabel María Morón with her *Buen amante y buen amigo* reveals the active presence of female intellectual in the Age of Enlightenment. This study examines in detail the resources of that kind of drama in this comedy.

1. INTRODUCCIÓN: EL NACIMIENTO DE UN GÉNERO

A mediados del siglo XVIII, nace en España una nueva modalidad teatral denominada comedia sentimental –también llamada comedia lacrimosa o tragedia burguesa–, que desaparecerá a principios del siglo XIX. Es importante apuntar el hecho de que, a pesar de tener una escasa duración temporal –unos cincuenta años–, esta modalidad teatral sirve de antesala a la llegada del drama romántico.

Este género debe su aparición a la labor divulgativa de Ignacio de Luzán. Después de una estancia en París, el teórico ilustrado, como lo justifica en *Memoria literaria de París* (1751), quedó atónito delante de las denominadas *comédies larmoyantes*, que se convertirán, con el paso de los años, en *dramas bourgeois*, ya que se adecuaban a la necesidad de superar las barreras de la tragedia y de la comedia clásicas. De vuelta a España, Luzán dedicó parte de su tiempo a la traducción de piezas teatrales francesas –entre las que destaca *El prejuicio contra la moda* de Chaussée– para divulgarlas en la península; sin embargo, su tarea sólo fue recibida en núcleos muy reducidos de la sociedad. Con la llegada del conde de Aranda a la Junta de Teatros, mediante su plan de reformas, y las tertulias en Sevilla de Pablo de Olavide, el teatro adquirió nuevos tintes costumbristas –en claro acorde con las propuestas de Luzán– al tiempo que ponía de manifiesto la excelencia de la virtud mediante una expresión emotiva, lo que desembocará en la creación de la comedia sentimental.

Ahora bien, desde sus primeras representaciones en escenarios españoles, esta comedia lacrimosa tuvo una gran popularidad a pesar de ser contraria a los preceptos neoclásicos, pues unía los recursos tanto de la tragedia como de la comedia, en total disonancia con las normas aristotélicas. Por otro lado, las obras que se adscriben a dicha modalidad están íntimamente



vinculadas a la burguesía ascendente de la época. En este sentido, la comedia sentimental sube al escenario a personajes propios del estamento social al cual iban dirigidas las piezas teatrales, lo que permite una suerte de dignificación de esta fuerza en ascenso en búsqueda de una igualdad frente a la aristocracia imperante y, por consiguiente, hace gala de un mayor realismo respecto a la vida cotidiana. Así pues, estos personajes reflejan sus ideales y conflictos, atendiendo a una sensibilidad y una emotividad sin precedentes que niegan el decoro aristotélico a favor de una exploración múltiple de la virtud.

Guillermo Carnero [1983] subraya la existencia de tres ámbitos diferentes: el familiar, el profesional y el judicial. No voy a entrar en la caracterización de cada uno de ellos, pero cabe apuntar el hecho de que el ámbito familiar será el más tratado en las diferentes obras constituyentes del género. Estos tres núcleos temáticos implican la presencia de un punto de vista moral y, a su vez, moralizante. Este enfoque va ligado al didactismo propio de la Ilustración, pero desde coordenadas totalmente diferentes. Si nos fijamos en la comedia y la tragedia ilustradas, ambas se caracterizan por un gran irrealismo porque se alejan de las formas de vida de los espectadores coetáneos a las representaciones. En cambio, la comedia sentimental se centra en esta posibilidad identificadora entre personajes y espectadores para confluir en la moralización a través del triunfo de la virtud. Santos Díez González, en sus *Instituciones poéticas* (1783), define este nuevo género de una manera sumamente nítida:

imitación dramática en verso de una sola acción, entera, verisímil, urbana y particular, que excitando en el ánimo la lástima de los males ajeno, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz, lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros a que está expuesta la vida humana, instruyéndolo juntamente en alguna verdad importante. [Díez González, 1793: 130]



De los principales dramaturgos que se inscriben en esta moda teatral, podemos destacar a Luciano Francisco Comella, Gaspar Zavala y Zamora o Antonio Valladares de Sotomayor. Pero, en este estudio, quisiera acercarme a la producción femenina de la época, relegada casi por completo al silencio. Es conveniente subrayar el hecho de que las mujeres ilustradas siempre han estado presentes en las letras españolas. En cuanto a la materia teatral propiamente dicha, María Rosa Gálvez representa el legado femenino de mayor relevancia y proyección de la época cuyas obras son motivo de un interés creciente por parte de la crítica dieciochesca. En cambio, la figura de la dramaturga Isabel María Morón está todavía repleta de incógnitas. La única certeza que tenemos es su vinculación con el círculo de los ilustrados, como lo demuestra la única obra conservada de la autora, la comedia titulada *Buen amante y buen amigo*, que se presta al gusto y las convenciones de finales del siglo XVIII. En *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, la pieza teatral queda incluida junto al género de la comedia seria, puesto que:

tiene todos los elementos tópicos del género sentimental: amores imposibles, matrimonios secretos, cartas, traidores, y cómo no, la presencia de un niño que no habla y que no hace sino excitar la ternura de los personajes y el público. [Hormigón, 1996: 586]

Buen amante y buen amigo se estrenó en el Corral de la Cruz (Madrid) en 1792, lo que permite suponer que su fecha de composición debe situarse en torno a 1790. Esta datación sitúa la obra de la dramaturga dentro de las coordenadas configurativas de la segunda fase del nuevo género (1773-1799). Cabe recordar, antes de analizar las características de la comedia de Morón, que, durante la Ilustración, la literatura era una herramienta para modificar la mentalidad del pueblo; por lo tanto, el teatro servía de vehículo de los valores sociales dominantes en la época.



2. LAS CARACTERÍSTICAS DE LA COMEDIA SENTIMENTAL

Buen amante y buen amigo se adscribe a la corriente ilustrada y, como toda obra procedente de este movimiento literario, se adecua a la preceptiva clásica. De ahí que se estructura en tres actos, siguiendo las poéticas de Boileau y Luzán, que, por otra parte, recogen el legado del teatro áureo español, tal como se expresa en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. De modo que el primer acto, de duración más extensa, presenta el planteamiento de la obra con la exposición de los personajes; el segundo acto da cuenta del desarrollo de la acción; y el tercer acto proporciona el desenlace feliz. Por otro lado, se aprecia un total respeto a las tres unidades aristotélicas. Desde el inicio de la pieza teatral, se nos advierte que: «La escena es una casa de campo, cerca de Zaragoza. Sala bien adornada». [Morón, 2001: 31]¹ Este decorado único no supone ningún impedimento en la trama, puesto que la dramaturga supo mantener el ritmo trepidante de la comedia con una extraordinaria equidad. Respecto a la unidad de tiempo, la obra transcurre en un día, que va de un amanecer a otro. Finalmente, a pesar de tener la sensación de presenciar varias acciones paralelas de los personajes, todas ellas están supeditadas a la acción principal (Ricardo desconfía de la virtud de su mujer, Victoria, y la acusa de adulterio y de incesto).

Otro aspecto a tener en cuenta es que el teatro ilustrado mostraba interés por la prosa, ya que presentaba una mayor naturalidad en el habla de los personajes, sin perder de vista la noción clásica de decoro, lo que otorga un mayor realismo y verosimilitud. Pero la obra dramática de Morón tiene la característica de estar escrita en romance con rima asonante en los pares, que, como advierte María Teresa Pascual [2001], va cambiando en cada acto. Esta

¹ Cito por esta edición.



preferencia estético-poética advierte la reminiscencia de la tradición teatral española.

A pesar de presentar ciertos puntos de confluencia con la estética neoclásica, en la comedia sentimental no se contempla la peripecia desde la crítica del vicio, sino más bien desde el conflicto interno de un personaje bueno que se enfrenta a obstáculos procedentes del mundo exterior, lo que, en palabras de Carnero, denota una fuerte supervivencia de las convenciones aristotélicas como punto de arranque del nuevo orden ético de la burguesía. Así pues, la protagonista, Victoria, desde el inicio de la pieza, demuestra una gran sensibilidad respecto al conflicto que le acecha:

VICTORIA. ¡Ay Casilda! Ya es mi muerte
 cierta cuando escucho y veo
 anuncia mi desventura;
 huyamos, huyamos presto
 de esta casa, mas ¿qué digo?
 ¿a dónde el pavor, el miedo
 me lleva? Me hallo inocente,
 y tengo honor; pues ¿qué temo?
 Acaso me hará culpada
 la fuga que necia emprendo. [33]

VICTORIA. ¿Yo huir? Eso no, que venga
 mi muerte, que entre tormentos
 viva afligida, mas que
 no digan que ha sido cierto
 el delito que querrá
 atribuirme el perverso
 Ricardo. [38]

Los celos irracionales de su marido, Ricardo, le llevan a entever una relación extramatrimonial entre su hijo, Valerio, y su esposa:

RICARDO. [...] Una noche que no pude,
 por más que procuré al sueño



rendirme, advertí en Victoria
 notable desasosiego;
 fingí dormirme, y apenas
 lo creyó, veo que el lecho
 deja y al cuarto inmediato
 va, yo sus pasos siguiendo,
 oculto escucho, y reparo
 que quien la espera es Valerio;
 no pude oír lo que hablaban,
 bien, pues con tanto secreto
 se recelaban, que apenas
 se percibían los ecos;
 pero con todo entendí
 expresiones, noté afectos
 entre mi esposa y mi hijo,
 conocí agradecimientos en él,
 y en ella finezas;
 bien pude en aquel momento
 quitar la vida a uno y otro,
 pero turbado mi aliento
 en lo fiero del delito,
 me retiré ya resuelto
 a vengarme de los dos [52]

El tono confesional de Victoria y Valerio, del cual es testigo Ricardo, no esconde una relación amorosa entre ambos, sino más bien un intento de salvaguardar otro secreto: el matrimonio entre Valerio y Casilda, hermana de Victoria, así como el nacimiento de un niño, Fausto, fruto del amor entre los jóvenes casados, encubierto, por parte de la protagonista, como hijo de una criada:

VICTORIA. [...] Valerio llegó a fiar
 de mí, que amaba a Casilda
 de secreto, desposados
 los dos, Jacinto, vivían
 antes de dar yo la mano
 a Ricardo, no solía
 tener ni aun tiempo de hablarle
 con la reserva precisa [92]



Pero, tanto su hijo como Victoria niegan las acusaciones mientras que Ricardo únicamente piensa en matarlos. Para ello, decide emplear a Jacinto para realizar esta tarea:

RICARDO. [...] No el ser esposo que un tiempo
amé, no el ser padre puede
detener mi justo fiero
rencor, sólo el modo os pido
para poder con secreto
vengarme. [53]

RICARDO. [...] Vengadme, vengadme a prisa,
no os detenga, no importa
que muera como se diga
que desprecié por mi honor,
de una esposa las caricias,
de un hijo amado la sangre,
y que supe por mi misma
opinión volver, a costa
de las mayores desdichas. [84]

Jacinto, hombre del cual estaba enamorada Victoria antes de contraer matrimonio, solo pretenderá burlar los celos de Ricardo para evitar la muerte a su antigua prometida:

JACINTO. [...] Ricardo de mí se día,
celoso está de Valerio,
y yo de Valerio y él;
pero ¿es posible que puedo
yo de Victoria creer
tal bajeza? [...]
¿no me toca socorrerla?
sí, que a su dolor atiando
por mí, y no por ella; toda
mi esperanza, mis afectos,
y mis desdichas acabaron;
y solo de todos ellos
quedó mi amor, y aunque no
la amara, y en ningún tiempo
de su labio hubiera oído



finezas, yo por mí mismo,
¿no debía defenderla? [60-61]

De modo que Ricardo se convierte en una suerte de antihéroe que se caracteriza por su insensibilidad por dejar prevalecer la razón a la emoción, lo que corresponde a los atributos propios del ser humano social, a diferencia del comportamiento de Victoria que responde a un predominio del estado natural de los sentidos².

En el título mismo de la comedia, *Buen amante y buen amigo*, se puede comprobar la importancia de la relación humana y, más concretamente, entrever en él una clara referencia a la ayuda que proviene del personaje de Jacinto. El mensaje moral que desea transmitir la dramaturga se observa en el conjunto de la acción dramática, pues esta gira en torno a la censura del amor libertino a favor del amor honesto, poniendo especial énfasis en el hecho de que el adulterio –y en este caso también el incesto– se contempla como un proceder totalmente contrario al respeto de la familia.

Ahora bien, lo que me interesa subrayar de la obra de Morón son los elementos caracterizadores de la comedia sentimental. Así pues, el lector presencia toda una serie de sucesos propios a este nuevo género: la anagnórisis, la falsa muerte, el perdón y los remordimientos, el reconocimiento de la virtud y el castigo del vicio. Todos estos elementos configuran la base de toda comedia sentimental que se precie, y *Buen amante y buen amigo* no escapa a ello, lo que explica el afán de la dramaturga por cultivar el género.

² Entiendo por natural, una vuelta a los orígenes, a cierto primitivismo en el comportamiento en el cual predomina el instinto. En este sentido, el planteamiento se acerca al pensamiento de Denis Diderot. El pensador francés proclamó una lucha constante a favor del predominio de la naturaleza, es decir, de los instintos humanos, como origen de todas las cosas.



2.1. La anagnórisis

El reconocimiento y la identificación de uno de los personajes tienen lugar al final de las comedias sentimentales. Como es bien sabido, la anagnórisis es un ingrediente esencial de toda fábula, como ya indicó Aristóteles, y tanto la novela como el teatro áureo lo confirman a menudo. En la pieza teatral de Isabel María Morón nos encontramos frente la identificación de Fausto, hijo secreto de Casilda y Valerio:

CASILDA. Si las penas más
no queréis oír, y acaso
no estáis dispuesto a sentirlas,
enternézcamos este niño,
sea vuestra sangre misma
quien os mueva, es Valerio
hijo, y mío, nos unía
antes que a vos con Victoria [87]

La puesta en escena de este niño, que sin saberlo es víctima de la situación que se está desarrollando a su alrededor, permite dar una pincelada de dramatismo a la obra, ya que representa la figura del inocente que se ve castigado. Este reconocimiento de Fausto configura una trama secundaria para la llegada del feliz desenlace, puesto que es una prueba de amor entre Casilda y Valerio, frente a las acusaciones de Ricardo.

2.2. La muerte fingida

Jacinto, loco de amor por la esposa de Ricardo, en un intento de salvación del ser querido, orchestra un falso escenario de crimen para encubrir a Victoria. De hecho, prepara una habitación totalmente ensangrentada para esta simulación:



RICARDO. Victoria es muerta,
toda de sangre teñida,
esa alfombra, y sus adornos,
¡Ay, infelice! Lo digan,
su inocencia apenas supe,
cuando la miré perdida. [95]

Todos los personajes se ven desconsolados y culpan al propio Ricardo, quien puso en duda la virtud de su esposa:

CASILDA. ¿Qué pronuncias? Vos sin duda
fuisteis quien con saña impía
la disteis muerte.
(*Entra en el cuarto.*)
VALERIO. ¿Qué hicisteis,
padre? ¿A una inocente quita
vuestro equivocado enojo
la vida? [95]

La presencia de esta falsa muerte pretende apiadar al esposo celoso. Para ello, Jacinto dejó en la habitación una carta firmada en la que daba cuenta de haber cumplido la misión que Ricardo le había encomendado. Este último elemento provoca una gran conmoción entre los personajes. Por un lado, Casilda y Valerio se quedan totalmente atónitos porque pensaban que Jacinto ayudaría a Victoria a escapar de su muerte. Por otro, Ricardo siente todavía una mayor carga emocional al reconocer que él mismo provocó la muerte de su esposa:

RICARDO. ¡Ay, Jacinto! Tú has hallado
el modo por más que digas
de hacerme el más infeliz
de todos, serán mis días
los más fúnebres y tristes
del mundo [100]



En este sentido, la actitud del padre de familia desemboca en el perdón por las injurias proferidas, así como al reconocimiento de la virtud de la joven casada.

2.3. El perdón

Como ya he indicado, Ricardo, al creer a su esposa muerta, se da cuenta, por fin, de su error y se arrepiente de lo que ha dicho sobre ella y admite que no debía haberla juzgado sin pruebas:

RICARDO. Al considerar perdida
a mi esposa, mi dolor
de toda razón me priva,
inocente estaba, sólo
que la amara merecía,
pues ¿cómo no he de sentir?
Su inocencia al cielo grita. [102-103]

Llegados a este punto de máximo dramatismo familiar, Jacinto les revelará su engaño:

JACINTO: Supuesto que asegurado
estáis de que siempre fina
Victoria os amó, alentad,
viva está, no es tan impía
mi mano, que diese muerte
a quien solamente digna
de elogio, y de compasión
era, sólo pretendía
sosegaros, no lo pude
discurrir para librarla
un ardid; traje escondida
una redoma con sangre,
y ese papel que decía
su muerte, mi ánimo sólo
era llevar la afligida
Victoria, a seguro puerto,



pero por más que ofendida
de vos estaba, su honor,
no permitió a mi porfía,
vencerse, y quiso huir sola. [103-104]

La virtud se ha impuesto. La lucha de Victoria por dar fe de su lealtad y buena conducta se ve por fin reconocida y recompensada por el perdón del acusador:

VICTORIA. Mi alegría
 es grande, cuando conozco
 que con bondad infinita
 el cielo por mi inocencia
 vuelve ya. [106]

2.4. El reconocimiento de la virtud

El matrimonio es la máxima prueba de amor entre dos personas. En el caso de Valerio y Casilda, no aparece ninguna duda en ello. En cambio, Victoria, enamorada de Jacinto y prometida a él, se vio obligada a casarse con Ricardo. Con el paso de los años se ha resignado a esta situación, comportándose como una mujer dulce y atenta con su marido. Además, con la llegada de Jacinto no muda su actitud, sino que reafirma su lealtad hacia Ricardo y decide permanecer junto a él:

VICTORIA. [...] No ignoras [a Jacinto] desde mis años
 primeros, que te amé fina;
 mas siempre con el decoro
 que el honor me permitía.
 Te ausentaste, y me casé,
 llorélo... mas no repita
 lo que cuando tú lo sabes
 no es bien que yo te lo diga.
 Volví a verte, bien te acuerdas,
 quise recusar tu vista,



porque ya sólo a mi esposo
mi estimación es debida. [91]

A su vez, Jacinto es consciente de esta situación y no intenta arrebatar a su amada a Ricardo, sino más bien todo lo contrario:

JACINTO. Yo, señor, pues he logrado
ver a Victoria tranquila,
y a vos satisfecho, alegre
os dejo, sabéis mi fina
pasión a Victoria, pero
también que sólo mi dicha
pende en que viva feliz,
y os confieso que en mi vida
la olvidaré, mas también
que no volveré a su vista,
vivid seguro, Jacinto
es vuestro amigo, y no estima
sino vuestro bien. El cielo
a los dos colme de dichas. [107]

La esposa de Ricardo se presenta como una clara defensora del amor (siempre y cuando sea un amor que conduce al matrimonio). De ahí que decide encubrir la relación entre Casilda y Valerio.

Podemos relacionar el tema del adulterio con la idea de la imposición del matrimonio que sufrían las mujeres por parte de sus padres. En efecto, Victoria, en varias ocasiones, declara que su padre la obligó a casarse a pesar de estar enamorada de otro. Pero, como hija virtuosa y obediente, se somete al matrimonio con Ricardo, hombre mayor que ella³. La joven esposa, al representar un modelo de virtud, es fiel a su marido. Al final de la obra, después del perdón pronunciado por Ricardo, todos los personajes celebran la justicia y la virtud:



RICARDO. Al malo el cielo castiga,
la virtud premiando al fin,
y aquel que con recta, y fina
intención procede, nunca
debe temer suerte indigna,
que aunque turbe su inocencia
y virtudes la perfidia,
llegará a verse aclarada
la verdad de la mentira. [108]

2.5. El castigo del vicio

Hipólito, pretendiente no correspondido de Casilda, representa la figura del vicio. Este joven intenta, por medio de Victoria, conquistar el corazón de su hermana:

HIPÓLITO. Victoria bella, esta vez
que a solas hablaros puedo
sólo que atendáis piadosa
la súplica mía quiero.
Yo a vuestra hermana Casilda
amo, vi sus ojos bellos
y me rindieron, no soy
rico, pero sabéis puedo
mantenerla con el lustre
que merece, no deseo
más ventura que se mano,
y solamente por esto
vine a pasar estos días
en el campo, si merezco
favorable la respuesta,
el más feliz me contemplo. [56]

Pero la esposa de Ricardo se niega a ayudarlo porque sabe que su hermana lo rechazará. Frente a este rechazo de la joven, decide vengarse del ultraje del que

³ Esta misma idea representa el asunto tratado por Moratín en su obra *El sí de las niñas*.



es víctima. Así, Hipólito es quien le comunica a Ricardo la supuesta relación entre su esposa y Valerio, es el promotor de sus sospechas y celos:

HIPÓLITO. [...] vuestra esposa ama a Valerio
vuestro hijo, duda no tiene,
Casilda espaldas les hace;
y es de su amor confidente
una criada; cuyo hijo
es ese niño a quien quieren
con extremo tanto. [66-67]

Este es el momento en el cual Casilda aparece en escena en un intento de confesión y de legitimación de su relación con Valerio. Pero el despechado esposo afirma que esta confesión solo es una tentativa para encubrir la relación adúltera. Gracias al reconocimiento de la virtud, pronto quedará atrás este intento de venganza, e Hipólito será castigado al terminar en manos de la justicia.

CASILDA. La infamia, y alevosía
de Hipólito, creí fuera
quien tanto bien turbaría,
pero ya pagó el traidor
cuanto hizo, pues la justicia,
la llevó preso esta noche [107]

3. APUNTES FINALES

Desde un punto de vista moral, Isabel María Morón advierte a los espectadores que tener un comportamiento perverso está altamente castigado. La dramaturga presenta una acción malvada para dar cuenta de las consecuencias de un mal procedimiento. Así pues, como requería la estética neoclásica, pretende inculcar al público las ventajas de ser virtuoso a través de



la representación del castigo del vicio. De manera que, como prevenía Diderot en la concepción del drama burgués, la empatía que siente el espectador al contemplar los cuadros en los cuales se ven envueltos los personajes culmina con el aprendizaje didáctico ligado a la emoción. La acción avanza a consecuencia de los celos de los personajes que harán todo lo posible para conseguir sus propósitos, ya sea de manera vil (Hipólito, que se venga de la negación de Casilda fingiendo un romance entre Victoria y Valerio) o de manera noble (Jacinto, que renuncia a su amor en honor a la virtud). Respecto a Jacinto, en un principio, podemos comprobar que pretende fugarse con Victoria, a pesar de que ella esté casada. Esta conducta no es virtuosa, sino propia de la depravación; pero, viendo la actitud de la esposa de Ricardo, decide ayudarla para demostrar la honradez de la mujer. De ahí que la autora no castigue al personaje, puesto que será el máximo ayudante en el proceso de desvelamiento de la virtud.

En esta comedia sentimental, se nos transmite que la virtud, como un valor humano de máxima importancia, no puede ser menospreciada porque permite alcanzar la felicidad. De hecho, como contrapunto al mal proceder, se perfilan las figuras de Victoria y Jacinto. La protagonista se ha convertido en el modelo máximo de ética y fidelidad hacia su esposo y, por consiguiente, es ella quien logra el bienestar familiar.



Bibliografía citada

- CAÑAS MURILLO, Jesús, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.
- CARNERO, Guillermo, *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Cátedra: Fundación Juan March, Madrid, 1983.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos, *Instituciones poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Caja Salamanca, 1990.
- HORMIGÓN, José Antonio (dir.), *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, Madrid, Publicaciones de la A.D.E., vol.1, 1996.
- MORÓN, Isabel María, *Buen amante, buen amigo*, María Teresa Pascual (ed.), Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 2001.

