

El comienzo de la reconquista en tres obras dramáticas

(Ensayo sobre estilos de la segunda mitad del siglo XVIII)

por JOSE CASO GONZALEZ

Catedrático del Instituto Jovellanos de Gijón

No se ha hecho todavía un estudio minucioso y exhaustivo de las repercusiones literarias de la leyenda de Covadonga y el primer rey asturiano. Este estudio tiene interés, entre otras cosas, porque, aunque las obras que suscitó, desde el siglo IX al XX, no son de primera categoría, permiten, sin embargo, plantearse diversos problemas de evolución literaria y de estilos. Acaso sea curioso observar que el tema no ha sido nunca popular. Ya la primera vez que aparece, en la llamada *Crónica de Alfonso III*, tiene un origen poético indudable, aunque también indudablemente culto. Incluso las leyendas que todavía hoy pueden recogerse de labios populares poseen con frecuencia sabor libresco, y hasta suenan a algo reciente.

El tema fue bastante utilizado en la literatura de los siglos XVII y

XVIII. No pretendo ahora hacer una enumeración de autores, que sería totalmente impertinente, sino sólo estudiar tres obras dramáticas que, dentro de un planteamiento estético semejante, muestran diferencias interesantes, en relación con la evolución literaria de tres generaciones: la de Nicolás Fernández de Moratín y García de la Huerta, la de Jovellanos y Tomás de Iriarte y la de Quintana y Leandro Fernández de Moratín.

La *Hormesinda* de Moratín y el *Pelayo* de Jovellanos son rigurosamente contemporáneos. El primero estrenó su obra en 1770, por lo que podemos suponerla escrita poco antes. El segundo compuso su tragedia en 1769, cuando sólo tenía veinticinco años de edad; él mismo dice que el plan fue incorrectísimo y poco meditado, y que, escrita atropelladamente, a ruego de sus amigos, trató de imprimirla. Escribió entonces un prólogo, 22 notas y una larga y erudita disertación sobre la existencia de Pelayo. La obra quedó, sin embargo, inédita hasta después de la muerte de Jovellanos.¹

En 1805 estrenó Quintana en Madrid su *Pelayo*, con éxito, y lo editó el mismo año.

La «Hormesinda» de Moratín

El estreno de la tragedia de Moratín fue más bien un fracaso; del trabajo que costó ponerla en escena habla el hijo en la *Vida* de su padre, y al parecer sólo la protección del conde de Aranda hizo que la aceptara la compañía del teatro del Príncipe. Estas dificultades procedían de que la tragedia estaba escrita en *estilo francés*. Don Leandro cuenta una anécdota ocurrida el día de la lectura: Espejo, barba de la compañía y gran admirador de Moratín, le alaba la tragedia, pero le indica la conveniencia de añadir un par de graciosos.² La falta del gracioso, cinco actos

1. Se habla de un estreno en 1790 en Madrid, pero esta noticia no he podido confirmarla. La única vez que me consta que la obra se puso en escena fue en 1782, en Gijón, por un grupo de aficionados dirigido por el propio don Gaspar. Es seguro que se editó antes de 1814, con el título de *Munuza* y con bastantes cambios respecto de la versión primitiva (vid. para todos estos datos Ceán Bermúdez, *Memorias*, Madrid, 1814, ps. 306-311). No he podido ver ningún ejemplar de esta edición.

2. *B. A. E.*, 2, p. XI.

en vez de tres, un mismo tipo de verso a lo largo de todos ellos, los momentos más movidos de la acción transformados en simple narración; he aquí las características principales del *estilo francés* de la tragedia.

Pero no se trata de una pura y simple tragedia a la francesa. El arranque de la obra plantea ya un problema típico del teatro calderoniano: Munuza ha aspirado a la mano de Hormesinda, hermana de Pelayo, de ascendencia real; él es musulmán, bárbaro y villano, es decir, persona infamada; ella es noble, cristiana y española; sólo el hecho de atreverse Munuza a proponer semejante pretensión es deshonesto. Todo el orgullo de la nobleza española está aquí expresado. Hormesinda no se rendirá: ante los ruegos del moro, ante sus amenazas, permanecerá inmovible. Munuza pasa así del amor al aborrecimiento, no diré que injustificadamente, pero sí con una rapidez inverosímil. Decide vengarse, y su venganza va a consistir en decir a Pelayo, que acaba de llegar de una embajada a Córdoba, que Hormesinda ha sido demasiado débil y se ha entregado a una persona innominada. Pelayo está afrentado por la deshonor de su hermana. Su concepto del honor es el típico del siglo XVII: mientras no vengue su afrenta, no debe tener ni valor para mirarse; la venganza no puede ser otra que la muerte de la mujer que ha causado con su libertinaje tal deshonor; ésta aumenta porque los otros la conocen, y el honor del hombre pende de la voluble fragilidad de las mujeres. En un parlamento de Munuza se cita la nobilísima ascendencia, se habla de la fama, de la facilidad con que se pierde, de la infamia de un noble ya afrentado, de la hazaña que es el castigo del ofensor, de que es mejor para un noble godo ser heroico en la venganza que hermano afrentado. No hubiera dicho más en el teatro un noble del siglo XVII.

El fracaso de Moratín se debe a que la tragedia está planteada sobre este problema de honor. Pelayo no es más que el insensato que cree a pies juntillas las acusaciones del moro. Pero en realidad con bien poca cosa hubiera podido ser desengañado: Hormesinda, Ferrández o Trasmundo podrían haber sacado a Pelayo de su error; pero entonces se hubiera terminado la tragedia en el segundo acto. Para prolongarla Moratín recurre a un sistema perfectamente conocido del teatro barroco: por medio de toda una serie de equívocos y de accidentes (bien poco franceses), Pelayo estará a punto de sacrificar a su hermana más de una vez y hasta la mitad del acto quinto no advertirá el engaño de que ha sido víctima. Es decir, Moratín se sirve de recursos semejantes a los de la comedia de enredo.

Ya son dos importantes deudas de Moratín con el teatro barroco es-

pañol. Aún hay más. Si la influencia de Virgilio es cierta, al lado hay que poner la del propio Calderón, visible hasta en versos como el siguiente:

¡Ay infeliz mujer! ¡Ay desdichada!,

que Hormesinda pronuncia al entrar en escena por primera vez en el acto quinto, cuando va a escuchar de labios de Munuza que Pelayo la condena a muerte; verso calcado en el primero que pronuncia Segismundo en la jornada primera:

¡Ay mísero de mí! ¡Ay infelice!

La tragedia, es cierto, cumple con la regla de las unidades; pero la de tiempo sólo existe en cuanto la tragedia es intemporal, es decir, en cuanto que no se hace referencia al tiempo que pasa; la de lugar está lograda por el artificio de no localizar las escenas. En el mismo lugar en que se reúnen Munuza y Tulga, se entrevistan los nobles asturianos. En algún caso el paso de una escena a otra dentro de un mismo acto exigiría en realidad cambio de escena o debiera suponerse un espacio de tiempo entre ambas; tal ocurre entre la II y la IV o entre la IV y la V del acto 1.º

Munuza es quizás el mejor carácter de la tragedia, a pesar de su paso brusco del amor al odio. El de Pelayo es el más lamentable de todos: cree ciegamente en la leal amistad de Munuza, a pesar de todos los antecedentes que, al menos, debieran hacerle receloso; y no sólo eso, sino que escucha impertérrito al moro, cuando éste, al final del acto tercero, le dice que, lavada su mancha de honor, será digno amigo suyo:

y entonces en tus sienas
pondré (mi juramento te lo abona)
de Asturias y Cantabria la corona.

Esta insensatez de Pelayo es, sin embargo, absolutamente necesaria en la tragedia, porque en caso contrario ésta no hubiera existido, puesto que toda la acción gira en torno a la fingida infamia que pesa sobre él por la no cometida falta de su hermana.

El papel de la mujer en el episodio del principio de la Reconquista venía dado por los cronicones medievales, que a su vez, lo creo firmemente, se derivan de narraciones poéticas:³ en definitiva venía a ser la forma de completar el cuadro, ya que, al haber sido una mujer la causa

3. No es éste momento de divagar sobre ello. Resumo mi opinión, que algún día expondré más detenidamente: la narración de la *Crónica de Alfonso III* procede de un poema latino tardío, de origen clerical, escrito muy probablemente en Liébana.

de la pérdida de España, otra sería la causa de que se empezara su restauración, esquema que en definitiva procede del de Eva y la Virgen. De esta idea se sirven también Jovellanos y Quintana como la central de sus respectivas tragedias; el propio Moratín la pone en boca de Pelayo a la mitad del acto quinto, después de haber hecho decir a Munuza en el tercero que, si una mujer había dado lugar a la conquista de España, otra le daría a él el triunfo definitivo. Pero la equivocación de Moratín ha consistido en construir la tragedia entera sobre la base de una calumnia y meterse en enredos para sostenerla a lo largo de cuatro actos.

En suma: Moratín traslada al siglo VIII el concepto del honor propio del XVII, lo que ya de por sí significa estar muy lejos de una interpretación del tema medianamente histórica. Añádase que el episodio de Covadonga y de la sublevación de los asturianos queda totalmente escamoteado bajo el tema del honor.

El «Pelayo» de Jovellanos

Como obra dramática el *Pelayo* de Jovellanos no va mucho más allá que la *Hormesinda* de Moratín. Por ajustarse a las unidades de lugar y tiempo, cae en alguna inverosimilitud, cosa que al parecer era más notable en la primera redacción. La inexperiencia dramática le hizo incluso caer en algunas escenas forzadas. El estilo, a ratos demasiado engolado, quiere pasar probablemente por «estilo sublime», único aceptado para la tragedia, pero da cierta falsedad a la expresión de los sentimientos.

A pesar de estos defectos, la obra está montada sobre mejores bases que las de Moratín y Quintana, aparte de que su autor conocía mucho mejor que ellos la historia de aquellos tiempos, sus costumbres y sus leyes. No tiene ningún interés para mi objeto rebuscar entre cronicones e historias las fuentes de cada pasaje de Jovellanos, ni acudir a otras obras literarias para explicar los que se aparten de las fuentes históricas. El propio Jovellanos, en las notas que redactó algunos años después, señaló bastantes de estos datos. De todas formas, debo hacer constar que la erudición manejada por Jovellanos para la composición de su tragedia fue abundante y meticulosa.

En el desarrollo del tema no se apartó de la tradición, que incluía en la leyenda de Covadonga los amores de Munuza por una hermana de

Pelayo; pero no cayó en el problema de honor más que indirectamente. Tuvo, por otra parte, la habilidad de introducir un personaje de total invención, Rogundo, y un hecho jurídico, que podrá ser mera erudición, pero que explica una parte de la tragedia.

Rogundo está prometido a Dosinda, la hermana de Pelayo, desde bastante antes de que Munuza pretenda su mano. Según el Fuero Juzgo, la infracción de los pactos esponsalicios era castigada muy duramente. Por esto Rogundo, Dosinda y Pelayo pueden apoyarse en estas leyes para defender pactos anteriores a las pretensiones de Munuza. Este no era simplemente el enemigo de distinta religión, la unión con el cual sería infame *per se*, sino que es el tirano que pretende anular en su favor la fuerza de una ley antigua que tiene para los otros plena vigencia. Al mismo tiempo, con esto se evitan totalmente los equívocos de que está llena la tragedia de Moratín y se evita también que Dosinda sacrifique su dignidad y su amor por conseguir la salvación de su pueblo. El problema se plantea como de imposible solución ante las leyes, a menos que Rogundo renuncie a su derecho. Pero Rogundo, buen noble, no caerá en semejante bajeza.

El amor resulta de este modo el centro de la tragedia y la causa de la sublevación de los asturianos; pero es para Munuza un amor imposible, que sólo logrará llevar a cabo por la fuerza, explicándose así psicológicamente su muerte y la ruina del poder árabe en Asturias. Como en la vieja leyenda, la relación entre el amor de Munuza y la sublevación de los nobles astures es directa. Esta leyenda había surgido, con toda probabilidad, como he dicho antes, como contrapartida de la leyenda fraguada en torno a la pérdida de España, en la que también una mujer ocupaba el centro de interés. Ambas mujeres tendrán, sin embargo, un signo contrario: la una motiva la pérdida del imperio godo; la otra, el principio de la restauración de ese imperio.

Dado esto, la hermana de Pelayo tenía que estar totalmente limpia de culpa. La marcha de los acontecimientos también tenía que ser lineal, sin problemas secundarios que la entorpecieran y atrajeran la atención. Contra este principio de la leyenda primitiva pecaron tanto Moratín como Quintana, pero no Jovellanos. Pelayo, Dosinda, Rogundo, Suero, no vacilan un momento, ni son sometidos a equívocos ni a situaciones anómalas. Todos estos caracteres están pintados con total nitidez, sin problemas psicológicos. Su actitud es la misma desde el primer momento hasta que el telón cae. Ello puede ser, desde un punto de vista dramático, un defecto; pero tenía la virtud de mantenerse más de acuerdo con las líneas generales de la leyenda tradicional.

Por parte de los personajes moros hay dos dignos de relieve: Munuza, que sin duda ninguna es el protagonista de esta tragedia (y no iba tan descaminado el que le cambió el título, fuera quien fuera), quizá no pase de ser el esbozo de un carácter trágico importante. Munuza ama; su amor es imposible, porque existe un pacto esponsalicio previo; pero, además, Dosinda no siente por él ni un asomo de piedad. Recibe desprecio tras desprecio, negativa tras negativa. Y en el furor de su pasión salta por todo, dispuesto a conseguir a la mujer que desea. Salta incluso por encima de su propio poder y de su propia vida, porque ambas cosas las arriesga, y se lo dicen, por su loco empeño. Munuza suplica una y otra vez; Munuza está dispuesto a perdonar a sus enemigos, si ellos consienten en sus deseos. Pero todos son inflexibles, a todos el honor les impide dar el sí. Y, cuando se considera triunfante de todos, y Dosinda es conducida ya al templo para la ceremonia, cuando ha condenado a muerte a Pelayo, cuya cabeza bailará macabramente en el umbral de su propio palacio, para escarmiento de tercios y levantiscos, los hados le condenan a él, en presencia de los mismos objetos de su odio. Jovellanos, además, apoyándose en ciertas historias, no quiso presentar a Munuza como árabe de raza, sino como godo traidor a su patria y a su religión, y capaz incluso de volver a renegar de todo para erigirse en rey de Cantabria. Todos estos recovecos psicológicos hubieran podido dar de sí más de lo que Jovellanos consiguió; pero tal como hizo a Munuza es el mejor carácter dramático de la tragedia.

Interesante también es el moro Achmet, personaje episódico, pero presentado en todo momento como carácter probo. No era ciertamente costumbre conceder virtudes a los moros de las comedias. Pero esta morofilia de Jovellanos cabe relacionarla con la mentalidad de la época: el hombre que profesa otra religión puede ser virtuoso y digno de alabanza. Idea muy de la Ilustración, cuyos ejemplos más visibles en España por aquellos mismos años eran el Gazel y el Ben Beley de las *Cartas marruecas*.⁴

La tragedia en conjunto tiene pocos rasgos prerrománticos, pero quiero subrayar unos versos muy característicos (no olvidemos que se escribieron en 1769). En la escena IV del acto 5.º, poco antes de la catástrofe final, solas Dosinda e Ingunda con Munuza, al parecer triunfante, el dolor de la primera llega a su éxtasis, al imaginarse tanto desastre como se avecina:

4. Creo que en esta morofilia del siglo XVIII debemos ver también un reflejo de la morofilia de nuestros autores renacentistas, aunque teñido de ideas ilustradas. Este y otros influjos literarios del Siglo de Oro en la literatura y las ideas de la segunda mitad del XVIII están todavía sin estudiar.

Pero si acaso en este mismo instante,
víctima del furor de tus ministros,
la vida de mi hermano..., si su sangre
se va ya a derramar... Estoy mirando
el sacrílego acero sepultarse
en su cuello... ¡Qué horror! ¡Yo me estremezco!
Ahora mismo un brazo formidable...
¡Cruel!, suspende el orden inhumano...
¿No escuchas los gemidos lamentables
que se oyen en el centro de la tierra?
¡Oh Dios!, del hueco de las tumbas salen
las sombras de los que has asesinado.
Yo las oigo, las veo... Mira, infame,
en las trémulas manos los cuchillos,
que aún gotean inocente sangre.
Revuelven frías los vacíos cráneos,
buscando a su verdugo en todas partes;
sobre ti abren las oscuras bocas,
y, fijando en tus manos execrables
la encarnizada y tenebrosa vista,
corren despavoridas a buscarte.
Ya todas te rodean, y en tu seno
van a clavar rabiosas los puñales.
Huye, bárbaro... ¡Oh Dios!, de nuevo se oyen
los tristes alaridos (¡duro trance!);
no puedo sostenerme...

Las frases truncadas, el vocabulario, las imágenes macabras evocadas, son los elementos utilizados para expresar el paroxismo del dolor. Jovellanos tenía conciencia de su atrevimiento. En la nota 32 escribe: «No faltará algún escrupuloso que culpe el extremo a que llega en este lugar el dolor de Dosinda, o el entusiasmo del poeta, que le hace ver y oír las sombras de los inocentes muertos a mano de Munuza.» Y se justifica con ejemplos de la *Alcestes* de Eurípides, de la *Fedra* de Racine, de la *Ciane* de Trigueros y del *Edipo* de Voltaire, obras en las cuales hay escenas semejantes.

Lo que en la tragedia no se plantea más que incidentalmente es el problema religioso. Para Jovellanos, moros y cristianos hubieran podido acaso vivir en armonía, si los primeros no se hubieran empeñado en herir susceptibilidades; el mismo Pelayo había sido amigo de Munuza y en su nombre había ido a Córdoba a conseguir un tratado favorable a los árabes establecidos en Asturias. Este detalle, casi desconocido de Moratín y de Quintana, muestra a Jovellanos bastante enterado de la realidad social de aquellos años.

El «Pelayo» de Quintana

Quintana cometió un gran error: hizo de Hormesinda una mujer capaz de amar a Munuza, o que tal parece. En los temas tradicionales es siempre peligroso apartarse de las líneas fundamentales de la leyenda; y en este caso desde el siglo IX se decía que el matrimonio entre Munuza y la hermana de Pelayo se había celebrado con un engaño de aquél y sin el consentimiento de ésta. Al apartarse de esta tradición, Quintana caía en una inverosimilitud y ponía a los espectadores que tuvieran un ligero conocimiento de la leyenda utilizada ante un carácter lejano del carácter tipo. Esto no obsta para que Hormesinda sea un personaje ciertamente simpático y un carácter femenino bien estudiado y analizado. No es la pasión lo que hace Hormesinda entregarse al moro, sino un indudable espíritu de sacrificio y unas circunstancias externas a ella. Hormesinda es la mujer que encontró gracia a los ojos del tirano, y que por ello ha sido utilizada por los mismos gijoneses para sobrevivir a la gran catástrofe; pero, una vez transformada en la redentora de su pueblo, o seguía adelante en su camino, o atraía más tarde o más temprano la total ruina sobre sus compatriotas. A ella no le queda, por tanto, más remedio que aceptar los planes de Munuza y entregarse a él. En su corazón de mujer considera este hecho una forma de salvar a su patria. Pero sabe que su hermano no aprobará tal gesto, y, aunque lo considera muerto, tiembla al solo pensamiento de que pueda aparecer. Cuando ocurre lo que ella temía, cuando Pelayo se presenta en Gijón, y la insulta, y la considera una vil mujer que ha claudicado ante el amor, Hormesinda protestará, reaccionará con orgullo muy femenino y luchará una y otra vez entre el amor al hermano y el deber de esposa y el ansia de poner paz en los duros corazones de moros y cristianos. Su premio, la muerte; ni había otra solución dramática al conflicto planteado por Quintana. Pero este interesante personaje no es apropiado para una obra sobre el tema de la sublevación de los cristianos en el reino de Asturias.

Munuza es también un buen carácter dramático. Entregado primero al amor, condesciende a todo lo que Hormesinda le pide para sus compatriotas; pero después aflora el fanático tirano que se escondía en su alma y desprecia a la mujer a quien ha amado, cuando supone que ella también le está traicionando. Entonces es la fiera del desierto, que hace la guerra santa contra los paganos adoradores del profeta Jesús. Y al fin, al descubrir la verdadera traición de su mujer, que ha abierto las puertas de la mazmorra en que está encerrado Pelayo, el deber le hará asesinar a Hormesinda, olvidándose del amor. Y, cuando ya no hay de-

fensa posible, cuando los cristianos le rodean inexorablemente, tendrá el valor de morir por su propia mano. En definitiva, también esto es una equivocación de Quintana, porque sin duda la muerte de Munuza le engrandece a los ojos de los espectadores.

Pelayo, por el contrario, carece de grandeza trágica. Deambula por escena acosado por el mismo problema de honor que en la obra de Moratín, aunque aquí ni esto sea el nudo central, ni la sublevación tenga relación estrecha con ello. Efectivamente, se trata de algo anterior, que hubiera ocurrido con Hormesinda o sin ella, con infamia o con honra. En realidad son dos acciones independientes, que no tienen relación, porque la sublevación, preparada antes, estalla sólo cuando Audalla hace publicar el decreto que obliga a todos a convertirse a la religión de Mahoma. Pelayo es también el noble tocado del punto de honra, bastante lejos ya del Pelayo de Moratín, pero que incluso está a punto de renunciar a la jefatura de los sublevados mientras viva infamado. Esta infamia suya consiste en ser el hermano de una mujer que ha aceptado ser esposa del tirano Munuza, y no, como en Moratín, en pecados de lujuria. Por esta razón los demás pueden estar en desacuerdo con él y no considerarle deshonorado, porque una mujer frívola y débil no mancha a aquel que se guía por el honor y la virtud. Para que carezca, además, del laurel de verdadero triunfador, Pelayo estará encerrado en una mazmorra hasta el último momento, mientras sus parciales luchan y vencen.

Pero Pelayo pronuncia unos discursos que debían herir en lo más vivo a los hombres de 1805 y a los que después de 1808 vieron representar la tragedia. Los versos finales de la tragedia eran, sobre todo, un remate muy apropiado a las circunstancias :

Y, si un pueblo insolente allá algún día
al carro de su triunfo atar intenta
la nación que hoy libramos, nuestros nietos
su independencia así fuertes defiendan,
y la alta gloria y libertad de España
con vuestro heroico ejemplo eternas sean.

No sé si estos versos se dijeron ya en 1805, o si fueron añadidos más tarde. De todas formas, aunque los críticos se han fijado de manera muy especial en estas frases y en otras parecidas, pensando en el invasor francés, al español de 1805 le harían más efecto estas otras :

Quien pierde a España
no es el valor del moro; es el exceso
de la degradación: los fuertes yacen;
un profundo temor hiela a los buenos;

los traidores, los débiles, se venden,
y alzan sólo su frente los perversos,

palabras estas que eran el vivo retrato de la España de 1805.

En lo que se refiere al espíritu religioso, Quintana no andaba muy lejos de querer poner en labios de sus personajes ideas que él y otros combatían entonces: no podía presentar al godo como un monstruo de fanatismo, pero sí podía presentar al musulmán como fanático, en la seguridad de que muchos sabrían leer entre líneas, porque hacía bastantes años que se recurría a la comparación de España con Africa. Pelayo se subleva contra la tiranía política, pero también contra la tiranía religiosa, por lo que representa la libertad de la patria en el orden político y la libertad del ciudadano en el orden religioso.

En medio de todo esto Quintana, acercándose a Alfieri, se aleja del verdadero conflicto trágico que planteaba el tema. Por esto mismo su obra suena demasiado a siglo XIX y tiene muy poco de ambiente histórico. A Jovellanos no debió de disgustarle, cuando la leyó en mayo de 1808; pero probablemente no la consideró tampoco una obra perfecta, porque a Posada le dice que el autor de la tragedia «le parece *anunciar* mucho genio para la poesía heroica».

Un mismo tema dramático; una misma actitud clasicizante, y, sin embargo, tres resultados bien distintos: Moratín sigue ligado al teatro barroco español, no por las fórmulas dramáticas, pero sí por las ideas. Es lo mismo que lo que, en otros aspectos, acaso con mayor apego a la tradición, hizo García de la Huerta. Jovellanos se preocupa ante todo de la exactitud histórica, no sólo de los hechos, sino también del ambiente social y jurídico; al mismo tiempo quiere penetrar en el alma de sus personajes y analizar sus sentimientos; en todo momento su obra es producto de lo reflexivo. Quintana se olvida casi por completo de la historia legendaria y crea situaciones totalmente originales, con las que, al estilo de las tragedias políticas de Alfieri, intenta llevar al ánimo de los espectadores sentimientos patrióticos. Quizá no sea del todo exacto decir que la primera obra está dentro de una mentalidad rococó, la segunda dentro de una clásica y la tercera dentro de lo que aquí mismo se ha llamado clasicismo prerromántico. Pero en todo caso esos tres términos nos explican el porqué de esos tres resultados distintos.