

**La tragedia *Guillermo de Hanau* (1786),  
el compromiso de Ignacio García Malo  
con la estética neoclásica**

**The tragedy *Guillermo de Hanau* (1786),  
Ignacio García Malo's commitment  
to neoclassical aesthetics**

FELIPE RODRÍGUEZ MORÍN

Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII

<https://orcid.org/0000-0002-6690-7815>

*CESXVIII*, núm. 32 (2022), págs. 557-597

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.32.2022.557-597>

ISSN: 1131-9879

ISSNe: 2697-0643



Universidad de Oviedo



INSTITUTO FEIJOO DE  
ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII

#### RESUMEN

Decidido partidario de emplear la herramienta teatral, y de modo especial la tragedia, con el fin de mejorar, en la medida de lo posible, los valores morales de sus compatriotas, Ignacio García Malo se decantó de manera tajante y clara, desde los mismos inicios de su carrera literaria, por los modernos principios neoclásicos, que aplicó en *Guillermo de Hanau* de modo riguroso. Frente al viejo teatro, procuraba el nuevo, valiéndose de sus postulados, envolver a los espectadores en un manto de verosimilitud, para que, embelesados en la ensoñación proporcionada por el arte escénico, y a la vista de los horrores que sucedían sobre las tablas, se pudieran agitar y conmocionar sus ánimos, al punto de procurar la regeneración de algunos de sus defectos, con el fin de perfeccionar la convivencia social. Por otra parte, el apoyo en estos pilares del arte habría de servirle también al autor para resguardarle de cualquier tipo de burla por parte de los entendidos, como ya antes le había ocurrido a cuenta de unos infortunados sonetos.

#### PALABRAS CLAVE

García Malo, *Guillermo de Hanau*, tragedia, utilidad de la literatura, premisas neoclásicas, mejora social.

#### ABSTRACT

Ignacio García Malo was a determined supporter of using drama, and especially tragedy, to improve the moral values of his compatriots as much as possible. For this reason, from the very beginning of his literary career, he sharply and clearly chose modern neoclassical principles, which he applied to *Guillermo de Hanau* in a rigorous manner. As opposed to the old style of theatre, the new one attempted to use its postulates to envelop the spectators in a cloak of plausibility, so that, as they were engaged in the dreaminess provided by stage art, and looking at the horrors that were taking place on stage, their spirits could be shaken and shocked, to the point of seeking the regeneration of some of their defects, in order to perfect social coexistence. On the other hand, supporting himself on these pillars of art would also have served the author to protect him from any mockery by connoisseurs, as had happened before on account of some unfortunate sonnets.

#### KEY WORDS

García Malo, *Guillermo de Hanau*, tragedy, usefulness of literature, neoclassical premises, social improvement.

*Recibido:* 5 de mayo de 2021. *Aceptado:* 17 de enero de 2022.

## La renovación del teatro neoclásico y su fiel seguimiento por García Malo

Hemos de comenzar recordando que para los ilustrados el teatro no era considerado un género literario más, sino que por sus especiales características se antojaba como el más idóneo para fomentar la educación de los individuos y, por esa vía, conseguir la mejora del conjunto social. Así lo resume Estala: «si las Comedias fuesen buenas, se aprenderían también los deberes y derechos del hombre en sociedad, mucho mejor y más fácilmente que por los libros, que el pueblo no lee, ni puede entender»<sup>1</sup>. Hasta tal punto llega la importancia concedida al arte dramático que Herrera Navarro recuerda que, desde la perspectiva de la época, se establece una relación directa entre el progreso de la reforma teatral y el de la sociedad en general: «se instala en la sociedad ilustrada la convicción de que el estado de corrupción en que todavía se encuentra el teatro dificulta el avance de las “luces”»<sup>2</sup>.

Tal y como afirma Guillermo Carnero, gracias a las representaciones teatrales, multitud de personas, es decir, los espectadores, recibían los contenidos que el autor intentaba inculcar de una forma harto sencilla y fácil, puesto que solamente tenían que sentarse en su butaca a ver y escuchar<sup>3</sup>. De ahí que Inmaculada Urzainqui señale lo siguiente: «todo en el ambiente contribuía a que las cuestiones del teatro ocupasen un lugar neurálgico en la mentalidad colectiva, a

---

<sup>1</sup> Pedro ESTALA, «Discurso sobre la comedia antigua y moderna», en *El Pluto, comedia de Aristófanes* [...], Madrid, Sancha, 1794, pág. 46.

<sup>2</sup> Jerónimo HERRERA NAVARRO, «Los Planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII», en *El mundo hispánico en el siglo de las luces*, Madrid, Editorial Complutense, vol. II, 1996, págs. 789-804, pág. 795. En el «Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español» ya se reconocía esa capacidad del teatro para proporcionar beneficios colectivos en el ámbito cultural: «No ha habido, no hay Nación sabia cuyos primeros pasos hacia la sabiduría no hayan empezado por la Poesía Dramática» (*La Espigadera*, n.º 1 (1790), Madrid, Blas Román, págs. 1-27, pág. 4).

<sup>3</sup> Dice Carnero al efecto: «el teatro es el género literario más accesible; se recibe pasivamente, sin necesidad de abrir un libro; se recibe por la vista y el oído, de modo que alcanza incluso a los analfabetos; y lo recibe un mayor número de personas y con mayor frecuencia» (Guillermo CARNERO, «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral», *Anales de Literatura Española*, 10 (1994), págs. 37-67, pág. 39).

que impregnasen el clima literario y fuera asunto sobre el que se escribiera con largueza y se discutiera con calor»<sup>4</sup>.

Para alcanzar los loables fines perseguidos por los ilustrados en lo relativo a esta materia, la teoría neoclásica proponía que el dramaturgo tuviera que sujetarse a una serie de principios irrenunciables, no arbitrarios ni artificiosos, sino inherentes al mismo hecho teatral. En este orden de cosas, se debe precisar que la cuestión se centrará preferentemente en la tragedia, ya que era «sin disputa el género predilecto de los teóricos»<sup>5</sup>, aunque no, desde luego, el favorito del público; lo cual propiciaba que, ya de entrada, el autor que se atuviese a esos requerimientos sabía que, por lo general, no podía aspirar a cosechar los triunfos y la popularidad alcanzados por otro tipo de representaciones.

En cuanto a la sustanciación de los nuevos cánones, los ilustrados —conforme apunta Caso González— recurrieron a Aristóteles «y demás preceptistas, estimando que había en la propia naturaleza de la obra dramática unas leyes naturales que tales preceptistas simplemente habían descubierto»<sup>6</sup>. Por otra parte, el filósofo griego había dejado definida ya la fórmula para provocar la catarsis del espectador: «accidentes que pasen entre amigos —como cuando hermano mata o está a punto de matar o hacer algo parecido con hermano, o hijo con padre, o madre con hijo, o hijo con madre— son puntualmente los que se deben buscar»<sup>7</sup>. Igualmente, Luzán se detiene a describir el efecto de higiene psíquica que surge de la contemplación de calamidades: «Por lo que no hay duda que en las tragedias se purguen y moderen los efectos de lástimas y de temor con el uso de ver casos lastimosos y horribles»<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> Inmaculada URZAINQUI, «Poética teatral: presencia y prestigio de los críticos extranjeros», en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Ediciones Universitat de Lleida, 1997, págs. 15-59, pág. 15.

<sup>5</sup> Véase Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*. *Las teorías teatrales*, 1 (junio de 1992), págs. 57-74, pág. 67.

<sup>6</sup> José Miguel CASO GONZÁLEZ, «*El Pensador*, ¿periódico ilustrado?», en *Estudios de Historia Social*, números 52/53, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1990, págs. 99-106, pág. 104.

<sup>7</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 4.ª edición, 1982 págs. 120 y 122. Las mencionadas palabras de Aristóteles son recogidas por García Malo en una cita al pie de página, en latín, insertada precisamente en el «Prólogo» (h. s. n.) de *Guillermo de Hanau*. Santos Díez GONZÁLEZ, por su parte, asegura que «matarse entre familiares por un error es lo que más excita el horror» (*Instituciones poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793, pág. 104).

<sup>8</sup> Ignacio de LUZÁN, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789)*, edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold, Barcelona, Editorial Labor, 1977, pág. 491. Este libro de Luzán supone, en palabras de Rosalía Fernández, «el germen teórico que impulsará el nacimiento del teatro neoclásico en España [...], que aspira a convertirse en instrumento de reforma cívica y moral al servicio de una transformación de la sociedad» (Rosalía FERNÁNDEZ CABEZÓN, «La tragedia neoclásica española», en Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández

Establecido el objetivo a alcanzar, era menester para conseguirlo que el público pudiera creerse aquello que estaba presenciando. De ahí la singular trascendencia de la verosimilitud, que de ese modo se erigía en la piedra angular de todo el entramado, en «la regla de las reglas», según frase de Nicolás Moratín<sup>9</sup>. Pues, según anota Luzán, «lo inverisímil no es creíble, y lo increíble no persuade ni mueve», ya que si el auditorio percibe el engaño, se destruye por completo la ilusión, y «como vuelto en sí y desencantado, reconoce el artificio del poeta y advierte ser todo fingido»<sup>10</sup>.

Asimismo, como también es de sobra sabido, fue objeto de la mayor atención y observancia por los neoclásicos la regla de las tres unidades, especialmente la de acción, «porque sin ella el drama no formará un todo, ni podrá tener interés»<sup>11</sup>. En cuanto a la de tiempo, Luzán, en aras siempre de preservar la verosimilitud termina por conceder hasta dos días como marco para el encuadre de la ficción, si bien con la prevención al poeta de que «su unidad de tiempo no será tan exacta como debe ser, pero, en fin, se podrá tolerar»<sup>12</sup>. El mismo Luzán, con muy parejos argumentos, asienta el principio espacial que debe ser respetado: «asimismo es absurdo, inverisímil y contra la buena imitación que, mientras el auditorio no se mueve de un mismo lugar, los representantes se alejen de él y no vayan a representar a otros parajes distantes, y no obstante sean vistos y oídos por el auditorio». Y añade acto seguido: «cuando poco o mucho no fuere uno y estable el lugar, será faltar poco o mucho a la unidad».

Con esta serie de guías o preceptos, junto con otros mucho menos nombrados<sup>13</sup>, pretendían los ilustrados cortar por lo sano con una suerte de teatro que, aunque simbolizaba lo viejo, venía siendo muy del gusto y del aplauso popular<sup>14</sup>.

---

(eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2012, págs. 95-110, pág. 95.

<sup>9</sup> Nicolás Fernández de MORATÍN, *Desengaño II al Teatro español, sobre los Autos Sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca: su autor Don —*, s. l., s. a., sin impresor, pág. 21 (Biblioteca Nacional de España, a partir de ahora: BNE, T-10531).

<sup>10</sup> LUZÁN, *La poética*, págs. 301 y 522, respectivamente.

<sup>11</sup> Pedro ESTALA, «Discurso preliminar», en *Edipo Tirano, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna. Por D. —*, Madrid, Sancha, 1793, pág. 39.

<sup>12</sup> LUZÁN, *La poética*, pág. 464.

<sup>13</sup> Así, por ejemplo, Luzán, a fin de salvar la verosimilitud, aconsejaba que «las muertes ejecutadas con veneno, con espada o puñal se podrán ofrecer a la vista del auditorio, pero cuando el modo de las muertes es del todo inhumano y bárbaro, entonces se debe fingir que suceden dentro del teatro, y se debe informar de ellas al auditorio por vía de narración» (*La poética*, págs. 493-494). Para otras diversas obligaciones que había de acatar el teatro que nos ocupa, puede consultarse el ya reseñado trabajo de Guillermo Carnero sobre «Los dogmas neoclásicos» (págs. 54-55).

<sup>14</sup> Campos identifica a los precursores de este tipo distinto de teatro: «Los defensores de lo nuevo [...] son los cultos, los ilustrados, conocedores de las tendencias extranjeras [...]. Su afán renovador aparece acompañado de muchas de las características pedagógicas y moralizantes propias de la Ilustración. Quieren imponer al

En ocasiones el método para hacer triunfar esas máximas pasaba por intentar convencer al dramaturgo y al auditorio de su necesidad<sup>15</sup>.

A pesar de resultar harto conocidos, nos hemos detenido en recoger estos postulados relativos al nuevo teatro, porque los mismos fueron por entero suscritos con ferviente entusiasmo y rigor extremo por García Malo. Clérigo de menores por aquellas fechas de mediados de los años 80, y secretario de cámara del patriarca de las Indias, Antonino de Sentmanat<sup>16</sup>, nuestro escritor se hallaba integrado literariamente dentro del grupo madrileño capitaneado por Moratín el Joven, al cual pertenecían también Estala, Forner, Melón, etc<sup>17</sup>. El propio Moratín, en 1792, por carta de 25 de abril, da noticia a Forner del estado de sus amigos comunes, sin olvidarse en ella de consignar el nombre de nuestro autor: «Aquí no hay más novedades que las de la gaceta, D. Luis está mejor, Vinagrillo pobre y alegre y muy obsequiador de farsantas, Pedro sin su cátedra, Melón gordo y aprensivo, Pons escribiendo diccionarios poéticos, Malo altamente per-

---

público un tipo de teatro, convencidos de que con ello no sólo elevan su gusto, sino su espíritu» (Jorge CAMPOS, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1969, pág. 54).

<sup>15</sup> Según apunta M<sup>a</sup> José Rodríguez esa fue la estrategia seguida por el *Memorial Literario*, que aspiraba «a persuadir tanto al autor de comedias como al público de las mismas de la importancia de los preceptos del arte en el restablecimiento de la escena» (M<sup>a</sup> José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «Una poética dramática en las páginas del *Memorial Literario* (1784-1788)», en *Estudios de Historia Social*, números 52/53, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1990, págs. 435-443, pág. 436).

<sup>16</sup> García Malo gozó durante largos años de la protección del cardenal Sentmanat, por lo que el menester de escribir no le suponía un medio de asegurar la subsistencia, como ocurría con otros literatos, por ejemplo con Comella; un sujeto a quien sus penurias económicas hacían pensar a sus contemporáneos ilustrados que funcionaba como «un dramaturgo obligado con la necesidad de cumplir con su tarea diaria de escribir para los teatros de un modo apremiante y poco preocupado por cuestiones artísticas y pedagógicas» (María ANGULO EGEA, *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006, pág. 40). En este sentido, Escalante Varona, hablando de los condicionamientos económicos de los autores, constata que la labor de escribir «es una actividad aún no del todo autosuficiente, por lo que el disfrutar de una plaza fija en la Administración es una ventaja indudable para poder dedicarse a la escritura con tranquilidad, con el fin ya no tanto de subsistir sino de medrar en la élite cultural» (Alberto ESCALANTE VARONA, «El mérito personal como factor de progreso social en el teatro dieciochesco: el caso de *El pretendiente y la mujer virtuosa* (1782)», en Claudio Moyano Arellano e Iris de Benito Mesa (eds.), *Narrar el conflicto económico: el papel de la economía en la literatura*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2021, págs. 107-121, pág. 116).

<sup>17</sup> De ello hacen prueba, por ejemplo, diversos particulares extraídos de la correspondencia mantenida con Juan Clímaco de Salazar, jesuita expulso, residente en Italia. En una de esas cartas, redactada entre 1788 y principios de 1789, Salazar le dice a Malo: «Si, amigo mío, los elogios que Vmd. y los Señores D. Juan Pablo Forner y D. Pedro Estala y otros sinceros amigos de por acá han hecho de mi *Mardoqueo* me ponen en el empeño de calzarme el coturno Sófocles» (Archivo de la Real Academia Española, caja 73-26, h. s. n.). Acerca de los inicios de la tertulia de este conjunto de literatos, puede consultarse el libro de María Elena ARENAS CRUZ, *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003, págs. 36-46.

suadido de la bondad de sus obras hechas y por hacer y hablando eternamente de Metastasio»<sup>18</sup>.

Por otra parte, del estudio de la larga producción de García Malo se desprende que, en lo tocante al binomio horaciano *prodesse et delectare*, mostró en toda ocasión una descompensada parcialidad y preferencia por el primero de los dos términos, quedando el asunto del entretenimiento como algo secundario en su manera de entender el fenómeno literario, a semejanza y modo de muchos otros ilustrados.

Por eso, en su parecer, «el único fruto que debería sacarse del Teatro» es el «inspirar buenas ideas», considerando, además, lo siguiente:

aunque se procurase la diversión, convendría más bien representar acciones que enseñasen a los hombres a vivir honestamente, y que inspirasen horror y aborrecimiento a la traición, a la venganza, al rencor y a las demás inicuas y vergonzosas pasiones, que los arrastran a cometer atentados, y maldades<sup>19</sup>.

Con estos mimbres, opinaba Malo, que la sociedad, la religión y la humanidad entera obtendrían bastante más provecho que con muchas otras piezas que, dedicadas a deleitar más que a instruir, antes fomentaban el vicio que no su corrección<sup>20</sup>.

Como las nuevas formas de componer piezas teatrales, arregladas al arte, no gozaban del asenso incondicional del público, la decisión de García Malo de optar por esa vía sólo se puede comprender como fruto de un profundo compromiso con la teoría neoclásica<sup>21</sup>. Testimonio de ese punto de vista lo reitera en 1794

---

<sup>18</sup> Leandro Fernández de MORATÍN, *Epistolario de —*, edición, introducción y notas de René Andioc, Madrid, Castalia, 1973, pág. 133. Por medio de las pertinentes notas al pie (pág. 134), Andioc determina, junto con sucintos datos, algunas de las identidades: «Luis Godoy, hermano de don Manuel» [...], «Pedro Estala» [...], «Juan Pons e Izquierdo, uno de los redactores del *Correo de Madrid*» [...], «Ignacio García Malo», etc.

<sup>19</sup> Ignacio GARCÍA MALO, «Prólogo», en *Doña María Pacheco, mujer de Padilla. Tragedia española en tres actos. Su autor Don —*, Madrid, Viuda de Miguel Escribano, 1788, h. s. n.

<sup>20</sup> Sobre este tipo de obras, Cañas Murillo opina lo siguiente: «Los hechos y los personajes son convertidos en modelos que indican cómo se debe o no se debe obrar. El didactismo es una de las bases de construcción de las obras» (Jesús CAÑAS MURILLO, «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», *Filología y Lingüística*, XXV (I), 1999, págs. 115-131, pág. 126).

<sup>21</sup> A este respecto, y como uno de los motivos del escaso éxito alcanzado por el teatro neoclásico, Jerry Johnson se pronuncia así: «la doctrina nueva obligaba al escritor a que creara obras según una fórmula demasiado rígida y artificial. Como consecuencia de esto, el espectador fue obligado a aceptar el drama como una experiencia intelectualista» (Jerry L. JOHNSON, *Teatro español del siglo XVIII*, Barcelona, Bruguera, 1972, pág. 26). En línea similar se mueve Alborg, al retratar de este modo la realidad de la época: «todos los intentos del neoclasicismo ilustrado de imponer un teatro de índole cerebral se estrellaron contra la resistencia de las buenas gentes, que no asistían a los teatros para hacer trabajar el seso de manera particular» (Juan Luis ALBORG, *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, tomo III, Madrid, Editorial Gredos, 1974, págs. 550-551). Más recientemente, Sala Valldaura dirá al efecto: «la escasa aceptación que los autores trágicos españoles obtuvieron

por medio del «Prólogo del traductor» al tomo I de *Pamela Andrews*, donde, a pesar de trasladar al castellano una novela, no dejaba de reconocer las ventajas que para reformar conductas gozaba la representación escénica, pues se ponían allí, a la vista del auditorio, los buenos ejemplos de una forma más gráfica que con la simple lectura:

supongamos por un momento que de la historia de Pamela se pudiese componer una comedia con todos sus lances, episodios, circunstancias y pasajes, y que se representase en uno de nuestros teatros: ¿qué resultaría? Resultaría sin duda un contento general en los espectadores, una viva lección de moral así para la juventud como para toda clase de personas [...]; y finalmente, una especie de emulación santa en cada espectador de ser Pamela<sup>22</sup>.

Exactamente igual proclamará a la altura de 1803, esta vez dentro de la ficción de un relato, en el que transvasaba sus propias teorías a Eduardo, el ejemplar y modélico protagonista de *El benéfico Eduardo*, la séptima y última novela de la colección *Voz de la naturaleza*:

Creía que el Teatro no debía ser sino la escuela de las costumbres públicas y privadas, y que todo cuanto se representase en él que pudiese inspirar a los hombres sentimientos honestos, magnánimos y virtuosos, era lo mejor para aquel lugar y más útil para la sociedad, porque no todos gustan de los preceptos de una moral pura, si no está revestida y hermoseada con diferentes colores<sup>23</sup>.

Dicha fe en los valores del teatro resultó ser, en definitiva —según se infiere de sus propias declaraciones—, convencimiento constante a lo largo de toda su vida; fiando su elaboración, en lo formal, al sometimiento estricto de la obra a las normas más rigurosas del nuevo arte, tal y como hizo con *Doña María Pacheco*, y como a continuación veremos realizó en su primera tragedia publicada.

### **Guillermo de Hanau o la obsesión de su autor por alumbrar una obra arreglada enteramente al arte**

En el Archivo Histórico Nacional (en adelante: AHN), Consejos, 50674 (s. n.), hay incoadas unas actuaciones con la siguiente leyenda:

---

en los teatros comerciales es un hecho incontrovertible» (Josep Maria SALA VALLDAURA, «Los compromisos de la tragedia», *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pág. 155).

<sup>22</sup> Citamos por la 2.<sup>a</sup> edición, Madrid, Imprenta Real, 1799, pág. V.

<sup>23</sup> Madrid, Imprenta de Aznar, págs. 37-38.



D. Ignacio García Malo, clérigo de Menores. Pide licencia para imprimir dos tragedias que ha compuesto intituladas una Guillermo de Hanan<sup>24</sup> y otra D.<sup>a</sup> María Pacheco: y también para una Comedia heroica, que igualmente ha compuesto, con el título de Enrico Duque de Cumberland.

Posteriormente, con fecha 6 de julio de 1786, aparece una nota ordenando la remisión a la censura de Ignacio López de Ayala, a la sazón catedrático de Poesía de los Reales Estudios de San Isidro, quien el 20 de agosto informó al respecto: «De orden de V. A. he leído la tragedia intitulada *Guillermo de Hanau* y la comedia heroica intitulada *Enrico Duque de Cumberland*<sup>25</sup>, y, hallándolas suficientemente arregladas, no encuentro reparo en que V. A. conceda a su autor la licencia que pide para imprimirlas»<sup>26</sup>.

Sin embargo, alguna prevención debió de invadir a este joven dramaturgo de 26 años, para que desfigurara su nombre tras las iniciales D. I. M. S. (D. Ignacio Malo Sánchez)<sup>27</sup>, con las que surgió publicada, en romance endecasílabo, en

---

<sup>24</sup> El error de la secretaría de la Sala de Gobierno del Consejo de Castilla, en cuanto a la última letra del título, transcrita como «n» en vez de con la forma correcta «u», hará equivocar a más de un autor.

<sup>25</sup> Nada más sabemos de esta obra, ni siquiera si fue publicada. Guillermo CARNERO se refiere a ella como «una comedia perdida» («*Doña María Pacheco* (1788) de Ignacio García Malo y las normas de la tragedia neoclásica», *Dieciocho*, 17, 2 (Fall 1994), págs. 107-127, pág. 107).

<sup>26</sup> AHN, Consejos, 50674, s. n. Como se ve, no se hace ninguna referencia a *Doña María Pacheco*.

<sup>27</sup> El nombre completo de nuestro autor era el de Ignacio García-Malo Sánchez. Tal medida quizá estuvo relacionada con tres sonetos suyos estampados al final del elogio de Peñalosa y Zúñiga al conde de Baños (Clemente PEÑALOSA Y ZÚÑIGA, *Elogio del Excelentísimo Señor Don Joaquín Manrique de Zúñiga, Osorio* [...], Madrid, Joaquín Ibarra, 1784, págs. 39-41). Bastantes años después, un gran amigo suyo, Manuel José Quintana, recordará este asunto: «Unos cuantos humanistas frívolos, y lo que es peor, malos amigos suyos, habían querido esparcir sobre él un aire de disfamor y tal vez de ridículo por la poca fortuna de sus trabajos poéticos» (véase Manuel José QUINTANA, *Memoria sobre el proceso y prisión de D.— en 1814*, en *Obras inéditas del Excmo. Señor D.—* [...], Madrid, Medina y Navarro, Editores, 1872, págs. 186-187). El hecho de la publicación de los tres sonetos de marras, dados a la luz con el conocido seudónimo de Gil Cano Moya por parte de nuestro autor, fue oportunamente recogido por Francisco AGUILAR PIÑAL en su imprescindible *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t. VI, 1991, pág. 320a, 2236.

De todos modos, las iniciales, los nombres falsos o la simple aparición de la obra como anónima resultaban ser maniobras frecuentes en la época, y ello por diversas circunstancias. Así, Durán López refiere lo siguiente sobre Vargas Ponce: «La última estrategia de firma es la anonimidad o el uso de siglas encubridoras, que Vargas Ponce reserva para las obras literarias personales. Es obvio que considera algo vergonzante esa relación con el público como mero escritor, y no como servidor del Estado. Las bellas letras son un terreno demasiado frívolo para quien aspiraba a mayores laureles. Firmar sátiras o tragedias no cumple el perfil de autor que había anhelado» (Fernando DURÁN LÓPEZ, «Las vigiliadas eruditas de José de Vargas Ponce», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017, págs. 373-398, pág. 390). Hasta el propio Jovellanos parece que, en alguna etapa de su vida, se tentó mucho la ropa antes de dar a la luz una composición con su nombre, como, por ejemplo, ocurrió con la *Epístola IV. De Jovino a Anfriso escrita desde El Paular*: «cabe resaltar que un reconocible Jovino figura en los manuscritos, pero en letras de

la imprenta de Blas Román en ese mismo año de 1786<sup>28</sup>. De su salida al mercado da cuenta la *Gaceta de Madrid* del 10 de octubre de 1786 (n.º 81, pág. 664)<sup>29</sup>, que precisamente destacaba la observancia del autor con respecto a las reglas del arte: «Esta pieza, en que se guardan con la mayor exactitud las unidades de acción, lugar y tiempo, se presenta al público como un ensayo de la rígida observancia de estas cualidades tan recomendadas por los autores clásicos»<sup>30</sup>. Más de un mes después, El *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial*

---

molde aparece un «vago y anónimo Fabio» (Elena de LORENZO ÁLVAREZ, «G. M. de Jovellanos: el literato y las máscaras traslúcidas», *Ser autor en la España del siglo XVIII*, págs. 281-316, pág. 291).

Conviene recordar al efecto que el mismo García Malo, en 1787, sacará los dos primeros volúmenes de *Voz de la naturaleza* bajo el nombre de su amigo Mariano de Anaya. Y no será hasta el tercero cuando, a la vista de la buena acogida de la obra por parte del público, estampe su nombre en la portada.

<sup>28</sup> Acerca del metro empleado en las piezas neoclásicas, y a propósito de las características del siglo anterior que se conservaban en el teatro ilustrado, señala Benítez Claros lo siguiente: «Pero incluso la forma externa de estas tragedias va a buscar aquella textura más acorde con los gustos nacionales, dentro de las posibilidades del género, y así los poetas van a elegir el romance endecasílabo como la expresión más usual de su lenguaje» (Rafael BENÍTEZ CLAROS, «Notas a la tragedia neoclásica española», en *Homenaje a Fritz Krüger*, Mendoza, 1952, tomo I, págs. 431-464, pág. 432). En esa misma línea, años más tarde, Sebald afirmará que: «El endecasílabo, asociado en España desde el siglo XVI con formas de ascendencia clásica antigua, se casa felizmente con lo más acendradamente hispánico al recibir esa rima asonante que caracteriza a la poesía épica española y los romances viejos» (Russell P. SEBOLD, *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, págs. 313-314, 1.ª ed.: 1970). Por su parte, la rima en *Guillermo de Hanau*, siempre asonante, adopta la siguiente disposición: acto I, escenas I y II (págs. 1-13): «e-o»; I, III y IV (págs. 14-22) y II, I-V (págs. 22-41): «e-a»; II, VI-XI (págs. 41-57): «a-a»; III, I-VII (págs. 58-85): «e-a». El ejemplar impreso consta de «Prólogo» (4 págs. s. n.) + «Argumento» (3 págs. s. n.) + «Personas» (1 pág. s. n.) + 85 págs.

En cuanto a este tema de la métrica en la tragedia neoclásica original, ha de traerse aquí la siguiente observación de Berbel: «Desde que Montiano publica en 1750 la tragedia *Virginia* se impone en las tragedias neoclásicas el uso del endecasílabo». Y añade que el romance heroico fue el mayoritariamente empleado (José J. BERBEL RODRÍGUEZ, *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): La Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, pág. 206). También Elena de Lorenzo reincide en este asunto al analizar *El Pelayo*: «En cuanto a la métrica, más allá de constatar que Jovellanos adopta el endecasílabo asociado al estilo sublime en que han de expresarse los altos personajes de la tragedia, reivindicado por Montiano y casi seña de identidad de la tragedia neoclásica, cabe reseñar que predominan los endecasílabos heroicos y sáficos, que la rima es asonante en los versos pares, quedando los impares sueltos y que se busca la alternancia [en la rima]», Elena de LORENZO ÁLVAREZ, «Estudio preliminar», en JOVELLANOS, *El Pelayo. Tragedia*, Gijón, Ediciones Trea, 2018, págs. 15-152, pág. 54. Véase, para el endecasílabo en el siglo XVIII, Rodrigo OLAY VALDÉS, *El endecasílabo blanco: la apuesta por la renovación poética de G. M. de Jovellanos*, Oviedo, IFESXVIII / Ediciones Trea (ACESXVIII, 5), 2020.

<sup>29</sup> Un dato ese que ya había sido consignado por Jerónimo HERRERA NAVARRO en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, pág. 208.

<sup>30</sup> También da razón de la obra la *Biblioteca periódica anual para utilidad de los libreros y literatos* (Madrid, Imprenta Real, tomo 1.º, n.º III (1786), págs. 42-43). Entre estas referencias antiguas a la pieza, debemos consignar también las menciones de Joaquín ARTEAGA (*Índice alfabético de Comedias, Tragedias y demás piezas del Teatro español formado por D. —*, BNE, Ms. 14698, f. 169r), Ramón del TORO Y DURÁN (*Catálogo*, BNE, Ms. 3566, pág. 46) y Manuel CASAL Y AGUADO (entre sus papeles, BNE, Ms. 17450-14). Leandro Fernández de MORATÍN, por su parte, la consigna como anónima en su *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)*, en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernán-*

de 15 de noviembre de 1786 (n.º 138, pág. 183b) se hizo asimismo eco de esta publicación: «Guillermo [sic] de Hanau: Tragedia nueva, en tres actos: su autor D. J. [sic] M. S.».

No podía quedarse atrás con la noticia el *Memorial Literario*, habida cuenta de la cercanía existente entonces entre uno de sus editores, Joaquín Ezquerra, y nuestro dramaturgo; y así en el ejemplar de noviembre de 1786 (n.º 35, págs. 351-352), junto con los datos de la edición, puntos de venta y precio, se proporcionaba un amplio resumen de su contenido, abreviándose en algo el que plasmaba el autor en su libro.

En sustancia, el «Argumento» (s. n.), que antecedió a la tragedia, puede sintetizarse así: «El Conde de Hanau, natural de Espira, Ciudad capital en el círculo del Rhin, tenía un hijo llamado Guillermo, el cual casó con una Señora muy noble, pero muy pobre, sin haber podido obtener, por más que hizo el consenso de su padre para ello». Condenado a vivir en la penuria, Guillermo ha de ser socorrido por su hermana Julia; pero al descubrir el padre ese concierto la echa igualmente de casa, teniendo que irse a residir con Guillermo, con la esposa de este, Margarita, y con un hijo de corta edad del matrimonio. Desheredados ambos, pasaron a la muerte del conde los bienes a «unos hombres poderosos y malvados», que «retenían indebidamente la hacienda de Guillermo y de su hermana. Instauraron estos su demanda, pero como eran pobres iba siguiéndose muy lentamente».

David, un caballero inglés, amigo de Guillermo, que ama a Julia, los ayuda económicamente; además, para sacar del apuro a su familia renuncia aquella al amor que sentía por Filandro, con el fin de casarse con David. Por otra parte, el abogado de Guillermo, de nombre Leopoldo, «hipócrita indigno, intentó seducir a Margarita, mujer de Guillermo»; y como no pudo conseguirlo, a medio de venganza, logró persuadir a aquel de que su esposa lo engañaba con David; a partir de ahí, «su genio impetuoso le transportó, y dando crédito a la perfidia del Abogado, entró en su casa», y la infausta desgracia se cebó de modo excesivo, puesto que, a causa de la oscuridad, no acertó a distinguir que era su propio hijo quien se hallaba en la cama con su esposa; y, creyendo que se trataba del amante, apuñaló a los dos, dando muerte al pequeño. «Reconoció después su indiscreción, y se dio a sí mismo la muerte, obcecado de su estupor, rodeado de su remordimiento y agitado de su insufrible dolor»<sup>31</sup>.

---

dez de Moratín. Nueva edición, *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, Atlas, 1944, pág. 330.

<sup>31</sup> Como se ve, la forma de matar utilizada por Guillermo, bien respecto de su hijo, bien de sí mismo, aunque tuviera lugar a la vista de los espectadores, se ajustaba perfectamente a las exigencias de Luzán, que propugnaba, como ya antes referimos, que debían evitarse las muertes en escena sustanciadas de modo salvaje e inhumano.

La intención de García Malo por ajustarse lo máximo posible a los cánones que más atrás se han descrito, y que muy oportunamente resaltaba el aviso de la *Gaceta de Madrid*, es puesta también de relieve por él mismo en su «Prólogo», sin paginar, que comienza así: «Nadie puede ignorar que el objeto de la verdadera Tragedia es el de excitar terror y compasión»; y, según describe, la vía más apropiada para producir tales efectos es cometer, sin saberlo, «una maldad grave», una «atrocidad» que provoca el inmediato arrepentimiento. Además, «si este atentado lo comete contra un padre, un hijo, una madre, una esposa u otra persona a quien ama tiernamente dobla su desesperación y tormento, y al verlo en este estado deplorable no hay corazón que no palpite».

Idénticamente sucede con las tres unidades, las cuales pretende acatar también con extremo escrúpulo. En cuanto a la principal de ellas, conjugándola con la verosimilitud, arguye: «La acción ha de ser una de justa grandeza y adornada de episodios conexos con ella de tal modo que, aunque diversos, conspiran a un mismo fin. Por lo mismo introduzco en esta Tragedia los lances que verosíblemente pudieron suceder».

De modo paralelo ocurre con la voluntad mostrada respecto al requisito del espacio, en conexión otra vez con la verosimilitud: «La unidad del lugar va observada con tanta estrechez que solo aparece una Escena, procurando que se pueda representar en ella toda la fábula sin inverosimilitud».

Pero sucede que es con la de tiempo con la que, sin duda, muestra más grande orgullo, por haberla superado con una exigencia mayor que la requerida por los más insignes teóricos. Recurriendo de nuevo al sabio griego, manifiesta su parecer en este punto: «Aristóteles dice que la Acción trágica y lo mismo la cómica es acción de un día, poco más o menos; y los Poetas más observantes en este punto tanto Españoles como Franceses, Italianos, Ingleses, &c., y aún Latinos, se han arreglado a esta opinión».

No deja de desprenderse de tal discurso las inseguridades del novel dramaturgo, que parece como quedar indefenso si no obedecía a rajatabla lo que sostenían los preceptistas de la época; de ahí que necesite amoldar su obra de manera impecable a la doctrina imperante, a fin de que no pueda quedar resquicio alguno por el que pudiera entrometerse una posible crítica adversa. Tal es, al menos, lo que se colige de las siguientes palabras suyas: «otros se alargan a dos días, otros a ocho; y aunque no niego que sean tolerables y buenas las piezas escritas con estas reglas, no puedo persuadirme que sean perfectas». Por tal motivo, su pieza es llevada al extremo en estos puntos del tiempo:

La representación es una imitación de un suceso, ya sea trágico o cómico, y cuanto más exacta sea más perfecta será la composición dramática. Así es, que si

se pudiese representar un caso que verosímilmente pudiese suceder en tres horas, que es poco más o menos lo que dura la representación, sería sin duda una perfecta unidad de tiempo, como dicen los más clásicos Autores. Por esta razón empiezo la Tragedia a las ocho y tres cuartos de la noche y la concluyo a las doce, poco más o menos («Prólogo», s. n.).

En este sentido ha de significarse que García Malo debió sentir una singular inquietud por la cuestión temporal en esta tragedia, ya que son continuas las alusiones, tanto del escritor (por medio de las acotaciones), como de los personajes, a las referencias horarias, según más adelante trataremos.

Como remate de su «Prólogo», y en sintonía con esa obsesión de ganarse el beneplácito de sus destinatarios, de rehuir las críticas y, sobre todo, posibles burlas que pudiera padecer, recurrió Malo a una maniobra muy acorde con el siglo, empleada frecuentemente por los traductores en prólogos galeatos que se curaban en salud. Consistía la astucia en proclamar, ante todo, su deseo de utilidad pública, así como la modestia con que había elaborado su trabajo, a modo casi de experimento, en la inteligencia de que, a su zaga, habrían de venir luego otros talentos más aventajados a aupar y promover este tipo de teatro nuevo, muy diferente a aquel que venía degenerando desde un siglo antes.

A pesar del buen cuidado observado por Malo en cuanto a respetar la normativa neoclásica, esta pieza probablemente no llegó nunca a subir a las tablas, o, al menos, no hemos hallado en la prensa de la época anuncio alguno de su representación, ni figura tampoco en el *Catálogo* de Cambronero<sup>32</sup>. De igual forma, tampoco hemos encontrado referencia a dicha circunstancia en otros textos más recientes, específicos en la materia, y que hacen alusión a la obra, como son, por ejemplo, la citada *Bibliografía* de Aguilar Piñal, el mencionado *Catálogo* de Herrera Navarro o la *Cartelera teatral madrileña* de Andioc y Coulon<sup>33</sup>.

## Postulados ilustrados proclamados en la obra

Hemos de comenzar reseñando que si bien esta tragedia de García Malo se encuentra desprovista de una propuesta ideológica concreta, plantea algunas

---

<sup>32</sup> Carlos CAMBRONERO, *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1902; como se sabe, fue confeccionado, en cuanto a lo que ahora nos atañe, a partir de los archivos de los teatros de Madrid.

<sup>33</sup> René ANDIOC y Mireille COULON, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, 2.ª edición (2 vols.). Con anterioridad, tampoco Ada M. COE había consignado la representación teatral de *Guillermo de Hanau* en su *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, Maryland; London: Humphrey Milford, Oxford University Press; Société d'Édition «Les Belles Lettres», París, 1935.

reflexiones acerca de diversas cuestiones sociales que la Ilustración había puesto en primer plano. Por ejemplo, el de la limitada libertad de la mujer y la discriminación que sufría con respecto al varón. Sobre ese punto, aduce Margarita:

Nuestro sexo aún está muy agravado,  
y en medio al triunfo de nuestra belleza,  
siempre llorando estamos afligidas,  
sin poder evitar la dependencia;

y contrapone la situación de las féminas solteras a la de los hombres en esa misma disposición: «Cuando en el libre estado un hombre a nadie / tiene que dar de sus acciones cuenta, / para nosotras es este tiempo / el más terrible de la vida nuestra». De todo ello, extrae, acto seguido, una cruel y dolorosa sentencia: «Somos víctimas todas del desprecio / de los hombres» (pág. 23). Incluso Julia, su cuñada, más joven e inexperta, se atreve a espetar esto a Filandro, por entonces su pretendiente: «y bien que el interés no siempre sea / el principal objeto de los hombres, sin duda que comúnmente se aprecia / aun más que la virtud» (pág. 20).

Respecto a otro tema de alcance colectivo, el de la administración de la justicia por parte del Estado, ya desde el «Argumento» se descarga una puya al efecto, con una sentencia antes consignada: «Instauraron estos su demanda, pero como eran pobres iba siguiéndose muy lentamente». Dentro de la obra, el autor delega esa crítica relativa a la exasperante lentitud de la Justicia en David, personaje que encarna el ideario ilustrado, quien critica las peligrosas y nefastas consecuencias de un exceso de formalismos en su aplicación: «entre tanto se arruina a una familia» (pág. 35). Y propone, como primera medida disuasoria, sancionar cierto tipo de conductas que, de forma malintencionada, dilataban los pleitos, con el propósito de que a la vista de dicha condena otros individuos refrenasen tan taimado proceder (pág. 35). Posteriormente, ese mismo valor concedido a la condena judicial como custodia de la convivencia y de la paz social se verá reafirmado con la explicación dada por un experto jurídico: el magistrado que va a prender a Guillermo: «la pena / [...] es muy necesaria, pues la enmienda / nace de aquel ejemplo» (pág. 68).

Y así es que esta temprana obra de García Malo anuncia lo que será una constante en su literatura: la importancia del escarmiento como elemento para procurar la convivencia pacífica. Así, podemos leer en el «Argumento» de *Doña María Pacheco* su tragedia más importante, dada a la luz en 1783, que el autor hizo morir «a Doña María arrepentida de sus delitos, para el mayor escarmiento,

y excitar el terror y compasión propios de esta composición Dramática»<sup>34</sup> (s. n.). Sin embargo, tampoco en esto resultaba original D. Ignacio, pues se trataba de otro presupuesto ilustrado de bastante repercusión en la época<sup>35</sup>.

Asociado a este tema se asoma al *Guillermo* otro muy del gusto, también, de nuestro escritor. Se trata nuevamente, cómo no, de otra de las grandes preocupaciones del universo ilustrado: la importancia capital que tiene la formación del individuo. Siendo así que la educación es concebida como freno y remedio para los instintos primarios del ser humano<sup>36</sup>. Si fuéramos entresacando diferentes fragmentos de su nombrada colección de relatos *Voz de la naturaleza*, podría muy bien construirse una suerte de manual de esa disciplina. Su formulación al respecto es así de radical: «El hombre llega ser todo o nada según la educación que recibe»<sup>37</sup>. Este planteamiento no era nada novedoso; pues, por ejemplo, Plutarco de Queronea, autor que fue del seguro agrado y conocimiento de nuestro dramaturgo, había ya sentado en el siglo III que «el único punto capital, primero, medio y último, es una buena educación y una instrucción apropiada, y afirmo que estas cosas son las que conducen y cooperan a la virtud y a la felicidad»<sup>38</sup>.

Por eso, la buena formación recibida, académica y moral, sobre ser fuente de virtudes personales, se alzaba en un pilar esencial de las relaciones sociales:

---

<sup>34</sup> Sobre estos particulares pedagógicos, Guillermo CARNERO en su edición de *Doña María Pacheco* afirma esto: «Por lo tanto, la muerte no histórica de Doña María se introduce conscientemente para potenciar el impacto de la tragedia y su efecto didáctico» («Introducción», en Ignacio GARCÍA MALO, *Doña María Pacheco, mujer de Padilla. Tragedia*, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 9-48, pág. 48).

<sup>35</sup> La trascendencia que se derivaba de esa clase de lecciones ya había sido enunciada por el mismo Luzán: «Sabemos también cuánta fuerza tiene sobre nosotros el ejemplo ajeno. Por esto al ver en las tragedias cuántas inquietudes cuántas miserias y pesares acarrea consigo una violenta pasión, un desordenado apetito, hará a los oyentes más cuerdos y más moderados en sus afectos por el miedo de incurrir en semejantes desgracias» (*La poética*, pág. 491).

<sup>36</sup> M.<sup>a</sup> Carmen Iglesias efectúa las siguientes observaciones acerca de esta cuestión: «la doctrina de potencialidades del yo (potencialidades que, como el universo, se disparan hacia el infinito), unida a la convicción de que, en definitiva, ese yo, esa potencial personalidad enriquecida se desarrolla *por y para* la sociedad, pues no se concibe la felicidad individual si no es unida indisolublemente a la felicidad social, son las premisas en donde descansa la confianza ilustrada en la educación» (M.<sup>a</sup> Carmen IGLESIAS, «Educación y pensamiento ilustrado», en *Actas del Congreso Internacional sobre Carlos III y la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, págs. 1-30, pág. 16).

<sup>37</sup> Ignacio GARCÍA MALO, *Teodoro y Flora*, en *Voz de la naturaleza*, Madrid, Pantaleón Aznar, t. I, 1787, pág. 99. Sin embargo, esa concreta frase no era suya original, conforme el mismo Malo pone de manifiesto en 1803 en otro de sus libros: «El gran Papa Ganganelli decía: el hombre es todo o nada según la educación que recibe» (Ignacio GARCÍA MALO, «Advertencia del Traductor», en *El Plutarco de la Juventud* de Pierre BLANCHARD. Se cita por AHN, Consejos, 50.833, libro 614, f. 1v).

<sup>38</sup> PLUTARCO, citamos por *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, Madrid, Gredos, 1985, introducciones, traducciones y notas por Concepción Morales Otal y José García López, pág. 57.

«Todo esto nacía de la sabia y racional educación que habían recibido, única basa sobre la cual se deben fundar las costumbres»<sup>39</sup>.

En *Guillermo de Hanau* la exposición de los beneficios de la educación preconizada por los ilustrados le es confiada a David, el personaje más honorable e intachable del drama:

Dirigida del uso, o común regla  
(la que en naturaleza se convierte),  
de nuestra educación y de la buena  
y útil filosofía nos conduce  
a todas las acciones y proezas,  
que se llaman heroicas y gloriosas (pág. 33).

La formación en estos campos del conocimiento propicia un valor que para García Malo se erige en la más preciada merced que puede adornar al ser humano: la virtud. Dicha cualidad es definida, en palabras de David, la persona que en esta composición se erige en ejemplo de ella, como «el premio de sí misma»<sup>40</sup> (pág. 31). Un don que le es reconocido por otros intervinientes: «Vos el ejemplo sois de virtud pura, / privada de pasiones indiscretas» (Guillermo, pág. 23); «¡Oh qué alma virtuosa! cuanto es digna / de darle adoración!», «estarás entre los brazos / de un David virtuoso muy contenta» (Margarita, págs. 14 y 27). Incluso sirve para que Julia sienta al pronto el amor por David: «La virtud vuestra / place a mi corazón»<sup>41</sup> (pág. 83).

Por otra parte, quien posee un espíritu virtuoso atesora, también, el precia-dísimo arbitrio de poder sobreponerse con mayor facilidad a las desgracias de la vida. En este sentido, Filandro, a pesar de su gran resentimiento hacia Julia por haberle sustituido en su corazón por David, le dice a esta:

No serás infeliz. Tu virtud clara  
calmará los afanes de tu pecho,

---

<sup>39</sup> Ignacio GARCÍA MALO, *Federico y Beatriz*, en *Voz de la naturaleza*, Madrid, Pantaleón Aznar, t. III, 1787, pág. 108.

<sup>40</sup> Jerry JOHNSON, por su parte, contempla el fenómeno de este modo: «En la obra neoclásica, el contenido: el tema, la fábula, la acción y los personajes fueron ideados a fin de convencer a un público de hombres y mujeres, ya definidos como seres eminentemente sociales, de las ventajas de la virtud como clave para la felicidad del individuo, que por su naturaleza estaba obligado a alcanzar la plenitud dentro de y como miembro de la comunidad» («Introducción», en *Cuatro tragedias neoclásicas*, Salamanca, Ediciones Almar, 1981, págs. 11-56, págs. 54-55).

<sup>41</sup> Por eso Julia no se equivocó al terminar prefiriendo a David antes que a Filandro, aunque en principio lo hiciera por motivos de mera supervivencia; pues, según luego se comprueba, este último, con su afán de venganza, carecía de las virtudes que debía poseer todo caballero.



y aliviará tus penas y tus ansias,  
pues, al brillante aspecto que aparenta  
la propicia fortuna, resignadas  
se demuestran las almas virtuosas  
con más facilidad (pág. 46).

Además, en la óptica de la época, la virtud solía ir indefectiblemente asociada a la sensibilidad, pero no solo a la tradicional que se presumía encarnada en las mujeres, sino a la que ahora adornaba al nuevo tipo de hombre<sup>42</sup>. De este modo, David representará de alguna forma el prototipo del varón ilustrado, puesto que a lo largo del texto dicho personaje atestigua ser continuo depósito de todo buen sentimiento y emotividad, una característica que, además, no se encarga nunca de encubrir: «Esta imagen mi pecho ha conmovido, / y su suerte fatal sufrir no puedo»; «vuestras ansias compadezco / y vuestro duro estado me enternece»; «pues mi sensible corazón empeña» (págs. 10, 11 y 83, respectivamente), etc.

Guillermo, el protagonista de la obra, también participa en alguna medida de ese tipo de sentimientos, aunque sea escasamente, porque su carácter irascible, que lo terminará empujando al desastre, le privará de la dicha de poseer un espíritu sensible: «mas las lágrimas tristes, y más tiernas / de un infeliz en vano se derraman / en el pecho cruel de estas fieras» (pág. 16). No, en cambio, cono-

---

<sup>42</sup>Según Frolidi, esa cualidad nace del movimiento ilustrado: «el hallazgo de la sensibilidad y el reconocimiento del sentimiento como modalidad fundamental, junto con la razón, de la naturaleza humana, provienen de la Ilustración» (Rinaldo FROLDI, «Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1 (1984), págs. 59-72, pág. 59). En este sentido, Sánchez-Blanco realiza sobre el tema la siguiente observación: «Poseer un corazón “sensible” es considerado tan importante por los hombres de finales del siglo XVIII como la idea del bien común» (Francisco SÁNCHEZ-BLANCO, «Política y moral en la tragedia ilustrada: *Los Teseides*, o *El Codro* de Cándido María Trigueros», *Revista de Literatura*, tomo XLVIII, 95 (enero-junio de 1986), págs. 35-49, pág. 39). Por su parte, María Jesús García atiende también a otras razones ajenas al ámbito estrictamente literario: «El sentimentalismo como moda y filosofía en el siglo XVIII tiene unas razones y un origen científicos. La facultad sensitiva [...] es la que van a estudiar una serie de tratados de carácter fisisicológico aparecidos a lo largo del siglo [...]. Son obras que se centran en el estudio de los sistemas nervioso y visceral como desencadenantes de las reacciones anímicas del hombre, llegando a establecer una teoría fisiológica de la sensibilidad. Se define así una facultad sensitiva como opuesta a la racional, y se exaltan las ventajas de la primera» (María Jesús GARCÍA GARROSA, *La retórica de las lágrimas. La Comedia Sentimental Española, 1751-1802*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones. Universidad de Valladolid, 1990, pág. 18). Y Cañas Murillo apostilla sobre este asunto: «El arte y la literatura se van a encargar de recoger y difundir esta nueva concepción de la sensibilidad; se van a convertir, así, en reflejo de unas preocupaciones, de unos intereses hondamente arraigados en el hombre de la época» (Jesús CAÑAS MURILLO, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994, pág. 22). Igualmente, Pérez Magallón, hablando del «nuevo modelo de ser humano» (pág. 272) propugnado por el teatro neoclásico, afirma que «la virtud del hombre de bien incluye como rasgo fundamental su capacidad para emocionarse, compadecerse, sentir intensamente los afectos» (Jesús PÉREZ MAGALLÓN, *El teatro neoclásico*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pág. 274).

cerán las delicias de un corazón emotivo los otros dos intervinientes masculinos de la obra: el vengativo Filandro<sup>43</sup> y, especialmente, el malvado Leopoldo, ajenos por completo a experimentar o expresar tal clase de emociones.

Como tantas otras novedades de entonces, este tipo de dramas en los que predominaban los sentimientos resultó ser especie de ascendencia francesa, y llegó a gozar en España de una gran popularidad, no solo en lo relativo a obras originales, sino también a través de traducciones<sup>44</sup>. A la vez, la inclusión en su tragedia de estos puntos de afectividad y delicadeza del alma viene a redundar en esa tan reiterada ansia de D. Ignacio por adecuar su trabajo lo máximo posible a los requerimientos de la crítica de la época, puesto que tal circunstancia venía a suponer también otra de las vías para llevar a cabo la reforma del teatro en España. Así, dentro de este teatro innovador, la de *Guillermo de Hanau* podría ser catalogada como «tragedia doméstica»<sup>45</sup> o tragedia burguesa<sup>46</sup>.

Otro factor que contribuyó al éxito de este tipo de literatura estribó en la mayor integración de la mujer en el universo cultural, empezando por un acceso más fluido a los libros a partir de la segunda parte del siglo XVIII, un proceso que Palacio Atard atribuye a la decidida intervención de gobernantes y educadores<sup>47</sup>. En constatación de ello, Inmaculada Arias de Saavedra manifiesta lo siguiente: «poco a poco la producción y el comercio de libros permitió a un grupo más amplio de mujeres acceder a los libros, hacer de ellos objetos de consumo y en algunos casos llegar a tener incluso auténticas bibliotecas privadas»<sup>48</sup>. Tal

---

<sup>43</sup> A lo máximo que puede llegar este individuo es a declarar su amor a Julia de un modo un tanto aséptico: «Yo solo adoro y amo en ti a ti misma: / tus naturales gracias y tus prendas, / despojadas de adornos, no me ofrecen / un semblante impostor, que lisonjea» (pág. 20).

<sup>44</sup> García Garrosa y Lafarga atienden al origen foráneo de este patrón dramático: «otro gran género procedente de Francia irrumpió en el panorama teatral español: el drama o comedia sentimental [...]. El drama se presentaba como la fórmula más adecuada para llevar a cabo la reforma teatral, combinando las preocupaciones sociales de la comedia moralizadora y la seriedad de la tragedia» (María Jesús GARCÍA GARROSA y Francisco LAFARGA, «La historia de la traducción en España en el siglo XVIII», en José Antonio Sabio Pinilla (ed.), *La traducción en la época ilustrada (panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*, Granada, Editorial Comares, 2009, págs. 27-80, pág. 67).

<sup>45</sup> Guillermo CARNERO, «Estudio preliminar», en Ignacio GARCÍA MALO, *Voz de la naturaleza [...]*, Madrid, Támesis, 1995, págs. 7-126, pág. 77.

<sup>46</sup> El propio Guillermo Carnero, establece, en función del tratamiento y del desenlace de este tipo de dramas, una clasificación en la que *Guillermo de Hanau* coincide plenamente con el tercero de sus apartados: «1. Tratamiento no cómico, pero tampoco patético + desenlace feliz = Comedia Seria. 2. Tratamiento sentimental y patético + desenlace feliz = Comedia Sentimental (lo que Díez González llamaba *tragedia urbana*). 3. Tratamiento sentimental y patético + desenlace desgraciado = Tragedia Burguesa» (CARNERO, *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997, pág. 124).

<sup>47</sup> Vicente PALACIO ATARD, *Los españoles de la Ilustración*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964, págs. 245-246.

<sup>48</sup> Inmaculada ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, «Lectura y bibliotecas de mujeres en la España del siglo XVIII. Una aproximación», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 23 (2017), págs. 57-82, pág. 76. En ese sentido, Margarita Ortega ya había destacado el incremento en dicha época de suscriptoras a publicaciones de corte

fenómeno se daba igualmente en cuanto a la asistencia a los teatros, donde a finales de siglo confluían de forma mayoritaria un público de clase media, y como señala María Jesús García: «entre esa clase media, destacan las mujeres»<sup>49</sup>. De ahí, probablemente, la inclusión de este tipo de piezas en la colección del *Teatro nuevo español*, donde se les hace expresa mención:

no serán excluidas las que los modernos llaman Comedias Serias, o Lastimosas, o Tragedias Urbanas; pues, aunque esta nueva especie dramática no fue bien recibida al principio por muchos hombres de voto en la Poesía Dramática, con todo eso se ha hecho tanto lugar en todos los Teatros cultos de Europa que ya sería una rareza el no admitirla en el nuestro<sup>50</sup>.

### Adecuación de los personajes al modelo neoclásico

Como ya dijimos, nuestro joven dramaturgo se mostró sumamente cauto y hasta temeroso ante la publicación de su tragedia. Por tal motivo, observó un especial cuidado a la hora de tratar un elemento tan importante de la misma como eran sus personajes, a los que pretendió sujetar lo máximo posible a la teoría poética imperante, como medio para conseguir lo que creemos era uno de sus principales objetivos: evitar la reprobación de los entendidos.

Al florecer en el mundo ilustrado un nuevo canon de conducta para el ser humano moderno, que hace de la virtud y de la sensibilidad su bandera, Malo se encargará de condensar tal ejemplo de comportamiento en una de las criaturas de su obra: David, un caballero inglés, al que de continuo adornará con ese tipo de cualidades<sup>51</sup>. De ahí que sea partidario de la libre elección de estado por parte de las jóvenes, aun en el supuesto concreto de que fuera en perjuicio personal suyo, pues ama a Julia y le otorgarían su mano solo con él manifestarlo: «No me habléis de obediencia: en este caso / la elección del estado no la apruebo, pues

---

femenino, lo que a su vez propició la profusión de nuevos impresos dirigidos a la mujer (Margarita ORTEGA LÓPEZ, «La educación de la mujer en la Ilustración española», en *Simposium Internacional sobre Educación e Ilustración. Dos siglos de Reformas en la Enseñanza: ponencias*, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988, vol. 24, págs. 193-222, pág. 211).

<sup>49</sup> María Jesús GARCÍA GARROSA, «El drama francés», en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, págs. 105-126, pág. 120. Por su parte, María Begoña Lasa anota esto acerca de las comedias sentimentales o lacrimosas: «apelaban a emociones como la empatía, la compasión o la ternura, asociadas principalmente con las mujeres» (María Begoña LASA ÁLVAREZ, *Recepción en España de la novela inglesa del siglo XVIII escrita por mujeres*, tesis doctoral, Departamento de Filología Inglesa de la Universidad da Coruña, 2009, pág. 457).

<sup>50</sup> «Al lector», en *Teatro nuevo español*, Madrid, Benito García y Compañía, tomo I, 1800, págs. XX-XXI.

<sup>51</sup> Carnero se pronuncia así: «Los neoclásicos creyeron que su época estaba llamada a realizar, entre otras, una reforma de los usos y comportamientos sociales, y a configurar un nuevo tipo de ciudadano más solidario, más cívico y más feliz» (Guillermo CARNERO, *Estudios sobre teatro español*, pág. 9).

se obliga a aceptarlo al albedrío»; y acto seguido añade: «y no procuréis nunca / que yo logre esta dicha, si es haciendo / para siempre infeliz a una inocente»<sup>52</sup> (pág. 13).

Es el propio David también quien se encarga de ratificar que la acción virtuosa, en este caso la generosidad, lleva ya implícita en su naturaleza la recompensa: «Esto disgusta a un corazón sensible, / que ha tenido en sí mismo complacencia / en hacer a otro bien, y si no hallase / placer en tal acción, nunca la hiciera»<sup>53</sup> (págs. 32-33). Margarita y Guillermo alaban esa cualidad de su amigo; pero es con su propia actuación como de más sublime y gráfica manera queda evidenciada esa excelencia ética, ya que será merced a su protección la vía que garantizará la supervivencia de las dos infortunadas cuñadas, Margarita y Julia, una vez muerto Guillermo: «Esta familia / no queda abandonada a la miseria. / Yo os prometo mirarla como propia» (pág. 83).

Tampoco es ajeno David a la empatía para con sus semejantes, por eso aquellas sus palabras: «Esta imagen mi pecho ha conmovido, / y su suerte fatal sufrir no puedo» (pág. 10), al conocer que su amigo Guillermo pide limosna por las noches. Además, hace de la solidaridad, cualidad de tanto ascendiente en la época, otro de sus emblemas. Tal actitud se muestra, por ejemplo, cuando conforta a Guillermo a lo largo de la escena VI del acto III, ante el total abatimiento de este, tras haberle arrebatado la vida a su hijo y justo antes de quitársela a sí mismo: «Refrenad el dolor [...] / Aquel que piensa que ha de llegar su fin no se horroriza, / bien que la muerte airada le esté cerca» (pág. 77). Previamente nos había patentizado también su piedad: «Luego vuelvo Señora para darle / a vuestro triste esposo algún consuelo»; «aquietaos amigo: yo os perdono» (págs. 13 y 75)

Por último, junto con la humildad y la modestia (pág. 34), el dramaturgo se detiene en retratar la prudencia de David, y ello gracias a determinado pasaje desarrollado en la escena II del último acto (págs. 58-61), donde este, repetidamente, rechaza el duelo a espada al que Filandro quiere empujarlo. Aquí el escritor, en concordancia plena con esa postura, así como con la doctrina de la Iglesia, se toma el trabajo de dejar bien sentado que tal conducta de David no resulta fruto del temor, sino, antes al contrario, de un muy meditado y asumido principio de quien, mirando con desdén la muerte, considera como tránsito fugaz la vida: «A quien conoce qué es la vida / la muerte no amedrenta»; «Yo no te

---

<sup>52</sup> En este punto se hace menester aclarar que, al menos en aquella época, García Malo (y ahí está su colección *Voz de la naturaleza* para comprobarlo) no equiparaba esa actitud, contraria a forzar a una dama a tomar estado contra su voluntad, con la libertad de que pudiera ella elegir por sí misma como esposo a quien tuviera por conveniente; para este último supuesto nuestro autor contemplaba, más bien, la conveniencia de una suerte de pacto entre la futura contrayente y sus progenitores.

<sup>53</sup> Al tomar a su cuidado a Julia y a Margarita dirá David: «Este no es ningún cargo que me pesa, / es un placer que me hago yo a mí mismo» (pág. 83).

temo / ni a la muerte ni a ti» (págs. 60-61). Por otro lado, la valentía de dicho caballero es resaltada también mediante los constantes desplantes verbales con los que somete a su oponente: «soy un hombre de bien que te desprecia»; «Yo en mi inocencia / pereceré tranquilo y tú confuso, / odiando a ti mismo en las perversas / sombras de tu delito» (págs. 60-61).

En línea con su conducta, se hallan presentes en la mentalidad y en el vocabulario de David conceptos y términos tan típicamente afectos a la Ilustración como los siguientes: «Mirad la humanidad, y sus derechos»; «Tal vez por vuestros males y miserias / habrá algún corazón humano / que, en secreto, piedad y dolor sienta»; «gime oprimida / la humanidad por la pasión y abusos / de los hombres» (págs. 13, 31 y 55, respectivamente).

En consecuencia, la asociación de una buena instrucción, virtud y sensibilidad configurará la imagen perfecta, el prototipo del varón ilustrado, trasunto quizá de las esperanzas albergadas por García Malo para todos los seres humanos y, por supuesto, para sí mismo.

No ocurre lo mismo, en cambio, con el verdadero protagonista de la obra, Guillermo, quien, si bien podría participar de algunas buenas cualidades personales, al ser estas llevadas hasta el más grande exceso («su genio impetuoso le transportó», «Argumento», s. n.), quedan radicalmente instaladas en el extremo opuesto de la cordura y sensatez predicadas por los ilustrados<sup>54</sup>. De algún modo, y por más que sean amigos, Guillermo se configura como la antítesis de David.

García Malo, con el objetivo de excitar el más espantoso horror en los lectores/espectadores, tenía la necesidad de introducir un personaje central capaz de poder suscitar tal sentimiento; y para ello recurre en este caso a dotarlo de una carga feroz de impulsividad y violencia, al punto que le fuerce a cometer una atrocidad, aun inconscientemente. Por eso, a dicho protagonista, que da nombre a la tragedia, se le representa de esa traza ya desde su primera comparecencia en escena, y por medio de su propia voz:

En esta noche horrenda,  
me ha obligado el pedir una limosna  
a aquellos mismos, a quienes quisiera  
el pecho traspasar (pág. 16).

---

<sup>54</sup> La tensión entre intelecto y corazón es sintetizada así por Mónica Bolufer: «el ideal dieciochesco de sensibilidad radica precisamente en el equilibrio, en mantener un balance entre razón y sentimiento que se admite difícil, con la amenaza siempre presente del exceso: si bien la sensibilidad es objeto de encomio, se estima que una dosis excesiva nubla el razonamiento, y se advierte con frecuencia contra la “extrema sensibilidad”» (Mónica BOLUFER PERUGA, «En torno a la sensibilidad dieciochesca: discursos, prácticas, paradojas», en María Luisa Candau Chacón (ed.), *Las mujeres y las emociones en Europa y América. Siglos XVII-XIX*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2016, págs. 29-56, págs. 35-36).

También las acotaciones del autor acentúan esa particularidad: «(*Casi fuera de sí*)», «(*Furioso y como fuera de sí*)», págs. 40 y 49); una sensación que se potencia y refuerza más intensamente con la combinación de ambos recursos: «de enojo rabio. (*Furioso*)»; «¿quién puede (*Más furioso*) / detener la ira mía? con fiereza / sacaré el corazón a los malvados»; «no podré refrenar la ira soberbia, / sino con su vil sangre y fementida. (*Muy furioso*)», págs. 38, 39 y 41, respectivamente).

La agresividad del personaje se corrobora igualmente por medio de las reacciones y comentarios de otros actuantes. Así, Filandro, aun en su ofuscación por querer matar a David, enfría su cólera al oír que un iracundo Guillermo se aproxima, y, precavido, exclama de este modo: «es Guillermo, / que con furor extremo y amenazas / parece está irritado contra alguno [...]. Si aquí llega a encontrarme, es cosa clara / que de sus presunciones se asegure, / y yo expongo mi vida. De esta casa / huyamos al momento» (pág. 49).

Las dos personas que más cariño profesan a Guillermo: Margarita y Julia, esposa y hermana, respectivamente, dan igualmente razón de lo difícil de su carácter, bien que de más clemente y templada manera. De esta forma, oímos a aquella calificarlo así: «tienes un hermano miserable<sup>55</sup>, / de una circunspección la más severa» (pág. 24), o de «carácter fuerte, impetuoso» (pág. 55), e, idénticamente a esta, reconocer ante Filandro que «su genio impetuoso te expondría / a algún fatal desastre o contingencia» (pág. 22).

Ese temperamento violento hasta el extremo, cuyos efectos espantan a quien lo conoce, resulta, a la postre, factor decisivo en la consumación de la tragedia familiar, pues es verosímil, y hasta muy probable, suponer que Margarita no denunció ante Guillermo la deshonesta proposición de Leopoldo por temor a la respuesta, sin duda brutal, de este, propiciando así con ese silencio la maniobra infame del abogado de imputarle a ella una relación amorosa con David.

Por otra parte, al humor airado del protagonista ha de añadirse además un tinte del más oscuro pesimismo; su lenguaje, plagado en ocasiones de negras connotaciones que remiten a la parca, no hará sino redundar en el asunto: «muerte hórrida y fiera», «extrema necesidad y desnudez que estampa / sus caracteres pálidos» (pág. 18). Además, en afinidad con otros dramas de este tipo, el personaje central deberá cargar con el calvario tenebroso de la desesperanza: «¿qué desesperación nace en mi pecho!». Una zozobra y malestar interno que, como él mismo reconoce, lo empujaron irremediamente a ejecutar su crimen:

---

<sup>55</sup> El significado de la palabra «miserable» es aquí el que el *Diccionario de Autoridades* (tomo IV, 1734) recoge como primera de sus tres acepciones, puesto que es el único que, dadas las circunstancias, podría caber: «desdichado, infeliz y desafortunado»; porque ni el segundo («abatido, sin valor ni fuerza») ni el tercero («avariento, escaso o apocado») casan en modo alguno con la personalidad de Guillermo.

«y mi desesperación, celos y rabia / incauto al filicidio me conducen» (págs. 39 y 53).

Huérfana de toda moderación, la fuerza de los sentimientos de Guillermo llega, incluso, a enajenarle en algún punto su razón y a convertirlo en esclavo de sus pasiones: «Yo estoy desesperado: ya me ciega / el furor de mi pecho, y contenerme / no podré hasta vengar acción tan fea» (pág. 41). Su esposa lo explica muy acertadamente: «Ha sido muy cruel, porque me amaba / con una ansia insaciable e indiscreta» (pág. 71).

Sin embargo, por debajo de un ánimo tan desbocado, es manifiestamente observable el talante de una persona afectuosa y honrada, producto sin duda de una buena educación. El mismo origen de sus desgracias: un matrimonio por amor, a despecho de quedarse en la ruina, así como las constantes muestras de afecto y ayuda por parte de quienes mejor lo conocen, ratifican esa realidad. Por eso, le resultarán a él mismo mucho más aterradoras las consecuencias de su crimen fatal (págs. 53 y 84-85).

Definido en David el ideal de varón ansiado por los ilustrados, y en Guillermo el trastorno de la razón, tan rechazado por ellos, porque con tanta frecuencia, como se ve, conduce al desastre, Malo únicamente necesitaba al resto de personajes para acabar de dar forma a su composición.

En cuanto a Margarita y Julia, los otros dos personajes con amplia intervención en la obra, quedan exentas de un verdadero protagonismo en la acción, limitándose, más bien, a figurar como sujetos pasivos de la misma<sup>56</sup>. Adornadas ambas de la más excelsa virtud, paradójicamente y sin saberlo ellas, constituirán la causa de que así Guillermo como Filandro busquen la muerte de David. También suponen el máximo exponente en lo que atañe a la manifestación de cuitas y pesares, terreno que se agiganta en esta pieza por el singular lance de perecer un niño a manos de su padre:

¡Ay, hijo de mi vida!, ¡hijo del alma!,  
para siempre te pierdo, ¡hijo querido!  
¿Quién la muerte te dio?: tu padre, ¡ay, ansias<sup>57</sup>! (pág. 52).

El lenguaje expresivo, entrecortado, con frecuencia está invadido de interrogaciones, exclamaciones o puntos suspensivos; estos últimos ocasionalmente

---

<sup>56</sup> En contraposición a lo que sucede en la otra tragedia de Malo, *Doña María Pacheco*, en donde la mujer de Padilla especialmente y, en menor grado, Matilde, su criada, se alzan en los detonantes que hacen avanzar la obra.

<sup>57</sup> Hasta seis acotaciones dedica el autor para evocar el llanto de Margarita (págs. 7, 10, 52, 70, 79 y 84).

se representan dobles, como queriendo añadir aún más patetismo; tal es el caso de Julia en un soliloquio:

Mas la sangre... el amor... la piedad misma...  
mi grato corazón... naturaleza...  
combaten en mi pecho, y con porfía  
todos estos objetos lo laceran (pág. 29).

A todo ello hay que unir la exhibición de un vocabulario que remite a ese mundo anímico, subjetivo, irracional, hasta el punto de caer en la ilusión premonitória: «¡Oh, funesta, fatal, triste sentencia! / ¡Oh, presagio cruel de mayor gozo / al llanto más amargo, y duras quejas! / Mi triste corazón me predecía / el fin fatal de nuestra pena acerba» (pág. 28). Así habló Julia, pero con anterioridad Margarita había ya proclamado un mal augurio: «¡Ah, que mi corazón cualquier evento / funesto me predice, y su tardanza / indicio es de algún mal!» (pág. 2).

En cuanto a la anteriormente consignada denuncia efectuada por las damas de su subordinación a los hombres, creemos que García Malo se propuso rematar, por la vía de los hechos, mediante el proceder de Filandro, y especialmente con el de Leopoldo, lo que ellas dictaminaron con sus palabras. Y es así que Filandro, cuya presentación en la obra no parece, ya de por sí, la más envidiable<sup>58</sup>, tras un diálogo con su enamorada mantenido con la mayor naturalidad (págs. 19-22), es víctima luego de una radical transformación en su ánimo, a raíz de que la joven le comunica que, en aras de la extrema necesidad familiar, debe preferir como esposo a David antes que a él. A partir de ese instante (págs. 41-46) se remarca su intransigencia, hasta cierto punto bastante lógica, respecto de la decisión de Julia, por medio de hasta cuatro acotaciones en esa conversación: «*Con ironía*», «*Con más ironía*», «*Con ironía*», «*Irónicamente*» (págs. 44-46). Pero, sobre todo, deja meridianamente clara su disposición a tomar venganza:

Pérfida, ingrata, aleve, a quien seduce  
el interés indigno. No, lograda  
no verás tu intención, porque la muerte  
a mi rival daré lleno de rabia (pág. 47);

y no se quedarán estas en palabras huera, sino que sus planes pasan por batirse a muerte en duelo con su competidor, aunque con bien poco éxito por su

---

<sup>58</sup> Y ello a tenor de cierto comentario de su amada Julia, que no lo tiene por muy valiente: «Llega ya sin temor, porque mi hermano / ahora ha salido por esa otra puerta» (pág. 19).



parte ante el desdén de David por esa fórmula de resolver diferencias, conforme más atrás dejamos ya plasmado<sup>59</sup>.

Hemos dejado para el final la figura de Leopoldo, el personaje más infame y perverso de la composición. Además, resulta claramente constatable cómo el novel dramaturgo carga las tintas contra este siniestro abogado de Guillermo de forma que no haya nada en él que pueda resultarnos grato o amable. De él se recalca su hipocresía a través de las continuas divergencias entre su actuar malévolo y sus persistentes referencias a la virtud y al cielo (págs. 4, 5, 8, 40, etc.), por no remontarnos al «Prólogo», en donde ya se le tachaba de «hipócrita indigno». En la misma escena inicial de la pieza, en un diálogo que mantiene con Margarita, ya le espeta la calumnia de que Guillermo, su esposo, le es infiel, con la finalidad de, acto seguido, confesarle su propio y escabroso deseo de mantener relaciones con ella.

Más adelante, Leopoldo ratificará de nuevo con sus hechos ese negativo pronóstico inicial, mediante la malvada acusación ante Guillermo de que Margarita y David son amantes («A vos traición os hace la consorte, / pues ha cedido a una pasión violenta», pág. 38), a fin de que aquel dé muerte a su esposa. Las propias palabras de Leopoldo al respecto, en el único soliloquio a él dedicado, no dejan lugar a dudas acerca del sangriento fin perseguido: «La ingrata, que otro amor prefiere al mío, / que me injuria y desprecia mis finezas, / caiga bajo los golpes rigurosos / de la astuta venganza que me alienta» (pág. 41).

Finalmente, otros intervinientes remacharán con su opinión la bellaquería de Leopoldo; así lo hace Margarita, a solas, tras su primer encuentro con él: «¡Oh, indigno, fementido! / ¡Cómo a tan gran maldad tenéis aliento» (pág. 9); igualmente Julia se pronunciará en ese mismo sentido en dos ocasiones: «El indigno Leopoldo» (pág. 62), «el alma negra de Leopoldo» (pág. 67); y hasta el juez no podrá por menos que decir: «El inicuo maléfico Leopoldo» (pág. 65).

Un distinto recurso servirá también para acentuar lo repelente de su naturaleza, como es el caso de las acotaciones, que nos ponen en guardia y aviso de su doblez, y ello desde el mismo comienzo de la obra: «afectando celo» (pág. 6); «afectando confusión» (págs. 6 y 38); «afectando rubor» (pág. 8).

Sin embargo, el punto principal que diferencia a Leopoldo del resto de personajes, y sobre todo del ideal ilustrado, radica en su carencia de emociones, en

---

<sup>59</sup> Por otra parte, con la finalidad de perfilar mejor los caracteres de sus criaturas, García Malo les concede la oportunidad de desnudar su alma directamente ante el lector/espectador, valiéndose para ello de los soliloquios, procedimiento en el que de nada sirve el disimulo. Hasta trece hemos contado en la obra, cuatro de ellos, por cierto, yuxtapuestos (acto II, escenas VII, VIII, IX y X, alternándose en ellos Guillermo y Filandro). En este ámbito, resultan ser los más prolíficos los dos hermanos: Guillermo y Julia, con tres monólogos cada uno. Los otros siete restantes se reparten a razón de dos para David, Margarita y Filandro y, finalmente, uno para Leopoldo.

patente contraste con el resto de sujetos de la tragedia, quienes con abundancia exteriorizan y evidencian un espíritu sensible —aunque en ocasiones, como es el caso de Filandro, sus sentimientos no sean muy nobles—; y si bien es cierto que Leopoldo aparece confundido una vez, cuando, según acotación, se nos descubre «turbado» (pág. 7) al plantear a Margarita su deseo: «sabed... que yo os adoro..., no lo niego» (pág. 8), no lo es menos que su pretensión constituye una mera apetencia lasciva, por completo ajena a cualquier atisbo de amor, y que su declaración tiene de sincera lo que su discurso: «Pero Señora / el Cielo con el tiempo..., el justo Cielo... / os dará a conocer que solo nutro / de hombre de bien los puros sentimientos» (pág. 8). Más tarde, las sospechas contra él manifestadas por el juez volverán a corroborarnos su carácter impostor, así como el hecho de que, so capa de aquellas sus aparentes confusiones, se enmascaraban propósitos infames: «Según su turbación, juzgué al instante/ que era mala intención» (pág. 66).

Otro rasgo distintivo de este personaje respecto del resto reside en que evita siempre aludir a la influencia de los hados. Un tema que, como es sabido, el talante racional de la Ilustración domesticó en bastante medida respecto de las pretéritas tragedias grecolatinas<sup>60</sup>. Pero a pesar de ello, los intervinientes en muchas de las obras neoclásicas suelen reconocer el poderoso ascendiente del *fatum*, como así fue el caso, sin ir más lejos, de diversas producciones literarias del propio García Malo, y señaladamente de su otra tragedia: *Doña María Pacheco*<sup>61</sup>.

En este aspecto, en la obra que nos ocupa, se pronuncia de modo similar Margarita («Bien que horror no te cause nuestra estrella / el natural impulso que nos rige», pág. 25), que Julia, que es quien se lleva la palma en este campo,

---

<sup>60</sup> Cañas Murillo opina así sobre este particular: «El destino se convierte en muchos casos en el justificador de los sucesos. Se une al tema de los cambios de fortuna. Puede ser el responsable del final trágico de los personajes. Pero tiende siempre a racionalizarse, no a convertirse en la fuerza ciega que figura en la tragedia clásica» («Sobre la poética», pág. 126). En semejantes términos se expresa Berbel: «El peso de la tragicidad se decanta, en Montiano y en el neoclasicismo español —también en Voltaire— por un conflicto moral que desea resolverse desde la racionalidad, desde la conducta reglada. El hado —la fuerza del sino— tiene, pues, un escaso papel, ya que no deja de haber una organización, un orden cósmico y óptico» (BERBEL RODRÍGUEZ, *Orígenes de la tragedia neoclásica española*, pág. 205). Asimismo, Mendoza Fillola había reflexionado unos cuantos años antes sobre la moderación con la que fue tratado el asunto en el período que nos ocupa: «La idea clásica del destino, del hado, pasó a ser característica del futuro determinismo fatalista romántico, que simplificaba así definitivamente la negación de la libertad humana. Pero en el XVIII todavía no se entendía así; más bien resulta ser un planteamiento teórico y racional de la historia, en primer lugar, y, en segundo, como una necesidad de la fábula adecuada a este género literario» (ANTONIO MENDOZA FILLOLA, «Aspectos de la tragedia neoclásica española», *Anuario de Filología*, 7 (1981), págs. 369-390, pág. 383).

<sup>61</sup> El anónimo autor del ya mencionado «Discurso imparcial y verdadero», contemplaba el asunto del siguiente modo: «los vicios del Pueblo se corrigen haciéndolos ridículos; los de las personas altas con la atrocidad de los escarmientos, o con la fatalidad inconstante de esto que se llama fortuna» (pág. 12).

sobre todo en tono de queja («¡oh, destino cruel!, ¡oh, adversa estrella», pág. 64); o, igualmente, Guillermo («¿Con que David de nuestra suerte adversa/ tuvo piedad? », pág. 17), que David («y su suerte fatal sufrir no puedo», pág. 10), o que hasta el mismo Filandro «y que la suerte/ te haga ya más feliz y afortunada» (pág. 43).

Como ya antes hemos avanzado, Leopoldo es el único (aparte del juez, si bien este último resulta ser una figura meramente incidental en el drama), que no apela nunca a la potencia del sino. Prefiere, por contra, negar el acaso o la casualidad en las vidas de los hombres y calificarlos de designios divinos. Y ya desde el tercer verso de la composición se le retrata proclamando tal fenómeno: «No debemos / quejarnos de la suerte ingrata, adversa, / pues todo es providencia de los Cielos» (pág. 1). Posiblemente este rasgo diferencial proceda del deseo del autor por acentuar la hipocresía de dicho sujeto. Su osadía en este terreno llega a tal extremo que terminará con la blasfemia de culpar al mismo Dios de la tragedia que va a tener lugar, ya que es capaz de decirle a Guillermo que ha sido cosa de la divina providencia el hecho de que ellos dos se hubieran encontrado; cuando resulta que es, precisamente a través de esa conversación, el momento en que Leopoldo, mintiendo a quien sabe que posee una ira brutal, le dice que su esposa se halla en amores con David; lo que terminará desencadenando el nefasto desenlace final:

vengo, Guillermo amigo, en vuestra busca,  
y el hallarnos aquí no es contingencia,  
pues el Cielo piadoso, el justo Cielo,  
todos mis pasos guía y diligencia (pág. 37).

Esta circunstancia llama a pensar si García Malo pretendía, por esa vía, dar a entender al lector / espectador que no hacía falta atribuir los adversos designios a las estrellas, sino tan solo a los hombres, quienes con su propia maldad provocaban muchas veces la desgracia de sus semejantes. Por eso, Leopoldo no cree en la suerte como fuente de infortunios, sino en los actos de los seres humanos, es decir, de los seres humanos como él.

### **Diversos recursos artísticos de *Guillermo de Hanau* al servicio de la preceptiva neoclásica**

Tal y como comenta Cañas Murillo, en contraposición con el teatro barroco, «el número de personajes que aparece en las tragedias neoclásicas españolas no

es, en términos generales, muy elevado. Suele girar en torno a ocho»<sup>62</sup>. Refiere también el mencionado estudioso que el afán de los escritores por la claridad expositiva, para que, en definitiva, el destinatario pudiera sacar provecho del texto, induce igualmente a esquivar la acumulación de personajes en escena, «consecuencia del respeto a la preceptiva neoclásica, que recomienda no incluir más de cuatro personajes en las tablas y evitar que, incluso en esos casos, hablen a la vez más de dos o tres de ellos»<sup>63</sup> (pág. 121).

Todas estas premisas se dan cumplidamente en *Guillermo de Hanau*, en donde únicamente hay siete intervinientes en total (amén de varios alguaciles que acompañan al juez, pero de los que solo uno de ellos hace uso, brevísimo, de la palabra, mediante un par de frases cortas (pág. 71), que luego transcribiremos); además, la composición respeta de modo riguroso la presencia escasa de los personajes en escena, pues únicamente en la última (acto III, VII, págs. 78-85) coinciden cuatro de ellos, precisamente los más principales: Guillermo, David, Margarita y Julia. Por otra parte, en contadísimas ocasiones se da el caso de ser tres las personas que confluyan a la vez en el escenario, resultando por lo regular dos las que lo hacen.

También se observa en García Malo la utilización de otro tipo de recursos, con el fin de conseguir una determinada reacción en sus destinatarios. Uno de ellos consiste en potenciar la desigualdad de la indumentaria utilizada por Margarita y por Leopoldo, en la acotación inicial de la pieza, antes incluso de comenzar esta: «*Margarita pobremente vestida y Leopoldo bien vestido*» (pág. 1). Esta circunstancia de señalar la distinta calidad del ropaje parece nacida de la voluntad de acentuar la enorme distancia de dinero existente entre ambos, para, en consecuencia, hacer más execrable la actitud de Leopoldo de querer aprovecharse del estado necesitado de la joven, a la que requiere como amante. Dicho efecto se refuerza además mediante la expresión con que comienza la aludida acotación, y que hace referencia al aposento de Guillermo y Margarita: «*Cuarto miserablemente adornado*».

Esta primera escena inaugural de la obra se contrapone a la siguiente, porque en la segunda, aunque la protagonista continúa siendo la misma, Margarita, esta cambia de interlocutor, y además de forma radical en cuanto a calidad personal, pues se trata ni más ni menos que de David, arquetipo de la virtud y de la sensibilidad. En esta oportunidad, el poeta elude referirse al atuendo de dicho individuo, como si la índole de sus prendas pudiera pasar desapercibida y no resaltara por lo ostentoso. A la vez, parece que el dramaturgo busca con la

---

<sup>62</sup> «Sobre la poética», pág. 120.

<sup>63</sup> En idénticos términos se expresa el mismo autor en un estudio más reciente (JESÚS CAÑAS MURILLO, *La tragedia neoclásica española*, Madrid, Ediciones Liceus, 2017, pág. 11).

presencia de tan ejemplar caballero en este episodio —acto seguido del áspero y desdichado anterior— una simetría contrapuesta, en la que la maldad del pérfido abogado, que a cambio de dinero intentaba alcanzar los favores carnales de una mujer honorable, contrastase de modo palmario con la dadivosidad, humanidad y nobleza de corazón de David.

Por otro lado, una técnica que el autor emplea para resaltar que su producción se ajusta cabalmente, y hasta de modo exhaustivo, a la unidad de tiempo, estriba en proporcionarnos la referencia horaria en diversas ocasiones. Al pretender plasmar en tiempo real la representación (en este caso hipotética, pues no consta que subiera a las tablas), el facilitar la hora habría de contribuir, sin duda, de modo notable a potenciar ese efecto. Así, durante los primeros compases, tras la acotación inicial de que era de noche, Margarita exclamará: «¿Pero qué hará mi esposo?; son las nueve» (pág. 9), observación que ratifica el escritor «*Da el reloj las nueve*» (pág. 9). Posteriormente, después de haberle comunicado Leopoldo a Guillermo que su esposa y David iban a tener un encuentro amoroso a las diez y media, se vuelve a constatar el instante exacto, primero mediante acotación y luego por palabras de Guillermo: «*Da el Reloj las once*», «¡Las once son!» (pág. 48).

Estas alusiones temporales cobran también un gran valor en el devenir de la trama, porque conforman el soporte del engaño que desata el trágico resultado final. Siendo así que el despiadado Leopoldo le dice a Guillermo que un criado de David: «me ha enseñado / un billete, en el cual se manifiestan / las ansias que tenía vuestra esposa / de que [David] estuviese aquí a las diez y media / de esta noche, advirtiéndome que a esta hora / no lo podía impedir vuestra presencia» (pág. 39).

Consumada la tragedia por el impulsivo Hanau, este, destrozado por el dolor, volverá a traer a colación ante su esposa tal puntualización horaria: «El vil me dijo, / que a David esta noche tu avisabas / por medio de un billete, que viniese / al dar las diez y media, pues no / estaba en casa yo a estas horas» (pág. 53). Por último, en otra conversación, Julia comentará de nuevo dicha circunstancia, ahora a David: «Y que a las diez y media ya citados / estabais para hacerle grave ofensa» (pág. 63).

Otro componente muy significativo del texto lo constituye el uso que realiza el autor de la oscuridad; una presencia siempre perenne e inquietante, tanto en el plano físico como en el psicológico. En cuanto al primero de esos aspectos, García Malo establece una gradación ascendente de la tenebrosidad mediante las oportunas notas explicativas: «*Cuarto miserablemente adornado, donde habrá luz, porque es de noche*»; «*El mismo cuarto iluminado con una lucecita casi*

*extinguida*»; «*El mismo Cuarto, y con la luz casi extinguida*»; «*Es de noche y sin luz*» (págs. 1, 41, 58 y 72, respectivamente).

Además, esta circunstancia de escasez de visión adquiere gran trascendencia de cara a ganar verosimilitud en lo concerniente al error trágico que cometerá Guillermo, puesto que de ella se deriva directamente el lamentable equívoco que lo llevará a confundir a su hijo con el pretendido amante de su esposa, y que se erige en la cuestión clave de la obra. Por eso, amargamente se quejará de la siguiente guisa el protagonista después de apuñalarse a sí mismo: «¡Oh, noche! ¡oh, confusión! ¡oh, inadvertencia!» (pág. 75).

Paralelamente a la oscuridad como una realidad tangible, se subraya en el drama su connotaciones negativas, como sinónimo de desesperanza y de pesimismo, unas notas que van progresivamente apareciendo con mayor profusión a medida que avanza la obra. Descuella sobremanera en ese menester la voz de Guillermo, singularmente tras perpetrar el parricidio.

La noche se convierte así en el espacio natural de la degradación y del sufrimiento personal para el protagonista: «no sé decirte / a las humillaciones tan acerbadas / que me he sacrificado en esta noche, / con dolor, con temor, y con vergüenza [...]. Esta noche horrenda / me ha obligado el pedir una limosna» (págs. 15 y 16), así como del miedo más feroz: «Las sombras, el silencio, y la vil sangre, / que aún cálida el puñal y mano baña, / me llenan de terror» (pág. 50).

Las penumbras del entendimiento nublan un concepto tan estimado por los ilustrados como es el de la claridad de ideas, pues, aturdiendo aquellas la mente, termina por quedar restringida la racionalidad del individuo. Guillermo encarna y sufre las consecuencias de dicho fenómeno: «el negro horror de esta noche oscura / dobla mi confusión», conduciéndolo por el abismo de la desesperación: «¡Qué dolor, qué trastorno me confunde! / Estas tristes paredes... Las tinieblas / de la lóbrega noche [...] / todo agrava mis ansias, mis tormentos / y la desesperación que me rodea»<sup>64</sup>. La tiniebla se erige, en suma, como signo de muerte: «cubra mi infamia / con las sombras profundas de la muerte»<sup>65</sup> (pág. 48). Igualmente, el juez que intenta prender a Guillermo hace esa misma interpretación: «aquel cadáver / exánime, y manchado de las negras / y tétricas señales de la muerte» (pág. 70). Por descontado, esta abstracción negativa de lo negro es también aprovechada para insuflar tintes descalificadores: «el alma negra / de Leopoldo» (pág. 67); «¡aquel negro furor..., aquella fiera / pasión que dio la muerte a mi hijo amado» (pág. 78).

<sup>64</sup> Tampoco Julia dejará pasar la ocasión de culpabilizar estos dominios de la tiniebla: «¿y todo en esta noche?... ¡Oh, noche horrenda!, / ¡oh, dolor!, ¡oh, martirio!, ¡oh, sacrificio!» (pág. 64).

<sup>65</sup> De similar manera, por medio de este mundo de las sombras se representa también la «muerte» de las cosas: «Tú puedes ocultarte en el momento, / en esta caverna inusitada, / residuo de una mina que los tiempos / ya dejaron oscura y arruinada» (Julia, págs. 56-57).

Por el contrario, la luz y su familia semántica constituyen indicadores positivos de bienes espirituales y materiales: «Tu virtud clara / calmará los afanes de tu pecho» [...]; «brillante aspecto que aparenta / la propicia fortuna» (pág. 46). De ahí que no se prodiguen mucho tal tipo de alusiones, y de que halle mejor asiento en este discurso trágico la hegemonía de la oscuridad, como más a propósito para excitar el terror y la compasión en el destinatario, fruto de la *hamartia* sufrida por el personaje central de la obra.

### Algunas discordancias de la obra respecto de las reglas del arte

A pesar de todo, y por más empeño y dedicación que García Malo puso por ajustarse a los cánones neoclásicos, esta tragedia suya se halla lejos de erigirse en obra de subidas perfecciones en ese campo, o de concordarse enteramente con dicho molde. A estos efectos, Guillermo Carnero le endosa varios defectos que tocan al principio regio de la verosimilitud: «resulta inverosímil que Guillermo confunda a su hijo con el supuesto amante de su esposa. Ningún adúltero se quedaría dormido en el domicilio conyugal de su cómplice, tras haber dejado, para mayor discreción, abierta la puerta de su casa»<sup>66</sup>.

Si bien el censor, Ignacio López de Ayala, había encontrado la pieza «suficientemente» arreglada a las leyes del arte, no se acomodaba esta con la preferencia de Luzán y de otros maestros de encuadrar el asunto en un lance histórico, ni tampoco se ajustaba por completo a la preceptiva el estatus social del protagonista que, aun siendo noble, carecía del poder ejemplarizante que adorna específicamente a la persona real o a su entorno más cercano. Sí se obedece, por contra, la recomendación de situar en un lugar distante, como es la ciudad de Espira, aconteceres que se suponen coetáneos.

Por otro lado, resulta levemente transgredida la aspiración de algún que otro tratadista por evitar los apartes<sup>67</sup> (aquí existe sólo uno: el de Margarita, pág. 65), así como el uso de la palabra por más de tres personajes en una misma conversación (convención rota únicamente en la escena final, en la que hablan cuatro:

---

<sup>66</sup> Además de resaltar que el recurso al pasadizo secreto «resulta traído por los pelos y sin efecto», efectúa Carnero la siguiente observación en su edición de *Voz de la naturaleza*: «la muerte de Guillermo se dilata entre págs. 74 y 85, lo cual exigiría mayor disculpa que el episodio equivalente con que concluye *Doña María Pacheco*» (Guillermo CARNERO, «Estudio preliminar», págs. 78-79).

<sup>67</sup> La razón de procurar evitar los apartes estribaba en que se podía incurrir en inverosimilitud, por el hecho de hablar un personaje sin que lo oyeran los otros que estaban a su lado y, en cambio, sí el público. Así Montiano, en una cita ya recogida por Guillermo Carnero («Los dogmas neoclásicos», pág. 54), apuntaba lo siguiente: «Otro [yerro] comunísimo en nuestros Teatros, y que se opone a la verdadera imitación de la Acción, es el hablar aparte los Actores, estando otros delante: porque es inverosímil que no oigan lo que dicen, cuando lo escucha todo el Auditorio» (Agustín de MONTIANO Y LUYANDO, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio, José de Orga, 1750, pág. 62).

Margarita, Guillermo, Julia y David). También pone en solfa, de alguna manera, la perfección teórica de la pieza la existencia de los soliloquios, que, según hemos visto no fueron pocos, puesto que, como afirma Luzán, son parlamentos «en los cuales no deja de ser violento y forzado el hacerse uno a sí mismo relación de lo que no ignora»<sup>68</sup>.

Otras distintas cuestiones tampoco parecen compadecerse mucho con la exigencia de la verosimilitud; así, ha de significarse el hecho de que es precisamente Julia —quien, recordemos, hubo de trasladarse a la casa de Guillermo por haberla echado su padre de la suya— la persona que nos descubre la existencia de la entrada secreta a una mina, ubicada en el mismo aposento del domicilio de Guillermo y Margarita donde transcurre toda la acción, un pasadizo que estos ignoraban, a pesar de llevar más tiempo viviendo allí<sup>69</sup>.

De otra parte, los personajes asoman en ocasiones al lugar donde se desarrolla el drama casi por ensalmo, esto es, sin explicación previa o, en otro caso, una persona que los introduzca y justifique su aparición en escena; la cual, como queda dicho, radica permanentemente en una única estancia.

Como muestra para ilustrar este aserto (comprobable, por ejemplo, en las llegadas de David: págs. 9, 30, 75; de Leopoldo: pág. 37; o de Filandro: pág. 49), nos detendremos a comentar lo acaecido en las dos escenas consecutivas con las que se inicia el tercer acto de la obra. En la primera de ellas nos encontramos a David (en «el mismo cuarto») preguntándose, preocupado, por los motivos de la llamada de Margarita: «¡Qué querrá Margarita a estas horas, / cuando dice que venga a toda prisa!» (pág. 58). Es decir, si, según proclama, todavía no ha visto a la esposa de Guillermo, si a Julia la acabamos de dejar ayudando a esta en su desmayo y si, como sabemos, Guillermo se halla en ese instante oculto en la mina, ¿quién le abre la puerta y permite su acceso a la habitación? Para salvar este reparo, cabría imaginar la hipótesis de que a Guillermo, último personaje en entrar a la casa, en su arrebatada ofuscación por tomar venganza se le hubiera olvidado cerrarla (justamente el verla abierta le había supuesto un indicio más de la culpabilidad de Margarita); y pudiera maquinarse, también, que David, en circunstancias que presume inquietantes, pasase al interior sin llamar; pero esta lógica se quiebra en el inicio de la siguiente escena, con la entrada de Filandro al modo que lo hiciera David, con lo cual ya habría que conjeturar que este último hubiera vuelto a dejar abierta la puerta.

---

<sup>68</sup> LUZÁN, *La poética*, pág. 522.

<sup>69</sup> La acotación describe así tal hallazgo: «Abre Julia una puerta que habrá en el fondo del teatro en forma de piedra, como la que regularmente hay en las minas» (págs. 56-57). Justo en el momento anterior Julia le había dicho a Guillermo: «Tú puedes ocultarte en el momento / en esta caverna inusitada».



Por el contrario, no creemos que García Malo tuviese en mente toda esa cadena de presunciones a la hora de escribir el texto, sino que somos más partidarios de pensar que existe el mencionado desajuste, y de que el mismo es producto de la poca capacidad o aplicación de nuestro autor por los encuadres espaciales, aspecto palpablemente manifiesto a lo largo de toda su colección de novelas cortas agrupadas bajo el título de *Voz de la naturaleza*.

Como remate de este asunto traemos un último detalle que ratifica lo expuesto, pues consiste en una nueva y marcada desavenencia entre el soporte escénico y una determinada intervención de un personaje. Para su análisis, hemos de partir del comentario que el juez realiza a Margarita y Julia, relativo a que había sido Leopoldo el que había denunciado a Guillermo por su crimen:

Me dijo que al entrar en vuestra casa  
percibió algún rumor y algunas quejas,  
que procuró ocultarse hasta informarse  
de la acción que motivo daba a ellas,  
y que os oyó decir que vuestro esposo  
había dado la muerte con fiereza  
a su inocente hijo (pág. 65).

Según se desprende de este fragmento, debemos suponer que Leopoldo dijo verdad al señalar que permaneció escondido con el fin de enterarse de lo sucedido, ya que conocía con exactitud, de boca de Margarita («os oyó decir que vuestro esposo» [...]), el concreto dato de que había sido el niño quien había muerto a manos del padre. Sin embargo, la reseñada manifestación de Margarita no se produce hasta la escena XI del acto II (págs. 51-52), y la última presencia de Leopoldo en la obra ha de situarse en la escena V del mismo acto (pág. 41); pero por ninguna parte se dice allí, ni se da a entender, que había de ocultarse para comprobar los efectos de su calumnia. Si continuamos creyéndolo, y tomamos por buena su noticia de que volvió a la casa («Me dijo que al entrar en vuestra casa/ percibió algún rumor y algunas quejas») —actuación que, al igual que como en la hipótesis anterior, a todas luces habría que catalogar de extremada locura conociendo el carácter violento de Guillermo y la circunstancia de que en la muerte del hijo de este tuvo el propio Leopoldo no pequeña culpa—, tampoco se conciliaría el referido discurso con el juego escénico, puesto que nada se nos apunta sobre este particular en el momento en que acaecen los hechos.

Además, aun admitiendo que, por uno u otro procedimiento (permanecer escondido desde la expresada escena V o, de otro modo, haberse emboscado en la XI), hubiese arrojado el riesgo cierto y enorme de mantenerse clandestina-

mente en el cuarto donde ocurrió el tremendo episodio, habría de interpretarse, en el colmo de lo absurdo y de la temeridad, que abandonó el lugar en pleno desarrollo de la susodicha escena XI del acto II, ya que es al final de esta cuando Julia destapa el túnel secreto en el que se esconde Guillermo, novedad que, de haberla conocido Leopoldo, de inmediato se la hubiera trasladado al juez para, por medio del apresamiento del homicida, librarse de su venganza. Por contra, la ignorancia respecto a la ubicación de Guillermo por parte de la autoridad queda bastante clara, ya que uno de los alguaciles informa al juez sobre el ignorado paradero del perseguido: «Por más que se ha buscado no se halla, / sin duda que ha marchado con presteza» (pág. 71).

No debemos finalizar este apartado, en el que enumeramos algunas deficiencias técnicas del *Guillermo*, sin dejar constancia de la vulneración que, en cierta medida y a pesar del afán del dramaturgo, padece la principalísima unidad de acción. Circunstancia que tiene lugar cuando, paralelamente a la línea constituida en determinado momento en principal, y que pasaba por la pretensión de Guillermo de matar a David —y, con menor intensidad en ese deseo, a Margarita— (acto II, escenas V y VIII), surge, hasta casi en perfecta alternancia escénica (acto II, escenas VII y IX; y acto III, escena II), otra distinta, que nada aporta a la anterior, y en la que se instala idéntico propósito asesino, esta vez a cargo de Filandro, respecto a la figura del mismo caballero inglés.

## Conclusiones

En 1786, dos años después de haber arribado a Madrid, Ignacio García Malo se decidió a publicar varias obras de teatro, entre ellas esta que nos ocupa. Su juventud, el poco tiempo en la capital de España, amén del debut en estos géneros literarios, junto con unos antecedentes poco favorables en el terreno de la poesía que le habían costado las burlas de más de un amigo suyo, tal vez constituyeron las causas de su extremada cautela a la hora de dar a la estampa *Guillermo de Hanau*.

Por una parte, se constata esta actitud a cuenta de los remedios tomados para que su identidad no figurase en la portada del texto, puesto que aquella fue desfigurada tras las iniciales D. I. M. S. Pero, sobre todo, nos da muestras de esa inseguridad la inflexible determinación a obedecer al pie de la letra —al menos a su entender—, y de un modo radicalmente estricto, los principios neoclásicos del teatro.

El deseo de utilidad, norte inequívoco de su producción artística, iniciado ya en estos comienzos suyos en las letras, permanecerá durante toda su vida, hasta 1812, año de su muerte. Para tal menester recurrió en este caso a la tra-

gedia, sin duda el instrumento más adecuado a tal fin dentro del campo de la literatura. Y con el objetivo de conseguir algún fruto en ese ámbito, se acogió enteramente, como acabamos de decir, a los dogmas de la dramaturgia imperantes en el tiempo, a través de los cuales se pretendían regenerar las deformaciones en que había incurrido el género durante los anteriores cien años. Siendo así que se aplicó en respetar la unidad de acción y en acatar, de muy singular manera, las de espacio y de tiempo, al punto de tener lugar la obra entera en un mismo aposento, y de hacer coincidir prácticamente de manera exacta la duración de la acción con la de la representación

En este orden de cosas, ha de recordarse que los ilustrados no consideraban el teatro como una variedad más de la literatura, sino que cifraban en su buen ejercicio muchas de las expectativas puestas en el individuo y en su mejora personal, puesto que, a falta de otros métodos más específicos, podían intentar a su través fomentar la educación en determinados valores. De ahí que los autores aprovechen los medios a su alcance para excitar la sensibilidad del destinatario, cualidad particularmente valorada en la época, así como para encauzarlo en la práctica de la virtud, aunque solo fuera «por el miedo de incurrir en semejantes desgracias»<sup>70</sup>.

A tales efectos, García Malo plasmó en *Guillermo de Hanau* uno de los supuestos más espantosos que pudieran plantearse, cual resultó ser el homicidio de un niño a manos de su padre; una muerte que fue, además, fruto de un error. La finalidad del escarmiento, tan presente en la carrera literaria de nuestro escritor, se muestra ahora de forma palmaria mediante el castigo al personaje irascible, iracundo, irrazonable, que con un cuchillo pone fin a la vida de su hijo por una simple confusión en su venganza. Lo cual le supone, primero, un largo e inconsolable penar y, posteriormente, el suicidio con aquel mismo puñal. Pero, a la vez, el argumento le sirve también al dramaturgo para inculcar en el receptor de su obra un sentimiento de compasión solidaria y de consternación ante el tremendo lance que acaba de sucederle a un padre de familia, y que llega a cotas desgarradoras a cuenta de esa misma relación paternofilial que unía al criminal con la víctima inocente.

Al igual que ocurría con el anhelo de verosimilitud, con la propia elección de la trama, o con su empeño en una observancia rigurosa de la regla de las tres unidades, así como de otras consideradas de menor entidad, García Malo dota a sus personajes de una personalidad adecuada a los gustos e ideales ilustrados. Por eso David, que sintetiza la figura del bien, se halla adornado de toda una suerte de cualidades admiradas y aplaudidas en la época. Por contra, Leopoldo, que encarna el mal, sufrirá los defectos más desdeñables entonces, como la au-

---

<sup>70</sup> DÍEZ GONZÁLEZ, *Instituciones poéticas*, pág. 100.

sencia de virtud y de la más mínima sensibilidad. En esta línea, Guillermo, el protagonista, a pesar de haber sido, a causa de su buena educación, una persona de la calidad emocional de David, desperdició sus dones por culpa de un carácter colérico, por entero opuesto a la esencia ilustrada del equilibrio y dominio de la razón.

No obstante todas esas buenas intenciones, la inexperiencia del joven Ignacio en el dominio del arte teatral propició que la obra adoleciese de diversas imperfecciones técnicas, especialmente en lo concerniente a la forma, a menudo, artificiosa en que aparecen los personajes en escena, así como a cuenta de determinado pasaje en que, dejándose llevar por la situación, desvió la atención del hilo principal, conculcando de algún modo la unidad de acción.

Sin embargo, a pesar de todo, no carece de mérito el hecho de que un escritor hisoño, con más ilusión que oficio y que talento, se lanzara a la aventura de adentrarse en un campo que no dominaba en demasía y que, por otra parte, tampoco habría de reportarle pingües ganancias, toda vez que la tragedia era la especie menos grata para el público, y por ello la menos apta para alcanzar el éxito popular. Por el contrario, únicamente impelía a Malo, en esa etapa de su vida, la esperanza de contribuir a la mejora de las costumbres de los individuos y, de paso, del conjunto social.

Otra cosa será luego, cuando años más tarde contraiga matrimonio y llegue a tener cuatro hijos, una circunstancia ligada al corto salario que percibía como oficial segundo de la Real Biblioteca, y que chocaba preocupantemente con el alto empleo (y gastos aparejados) que tenía que desempeñar en su calidad de secretario efectivo del Vicariato General Castrense y de la Real Capilla. Será entonces el momento para dedicarse a una literatura con mayor retorno monetario, como, según hemos visto, hacían otros colegas suyos<sup>71</sup>, pero sin abdicar por eso, de ningún modo, de su perpetua esperanza de acrecentar la formación cultural de sus semejantes, y de intentar inculcar en ellos el camino de la felicidad, a base de cantar las excelencias de la práctica de la virtud.

## Bibliografía

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, t. VI, 1991.

---

<sup>71</sup> Acerca de estos particulares tocantes a la supervivencia de los literatos en los tiempos que corrían, anota Álvarez Barrientos: «el escritor no es un ser privilegiado por las Musas, sino además un inadapto en un mundo agresivo y nuevo, donde debe tener contactos [...], y entender las normas de la naciente aplicación del sistema mercantil al literario» (Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Editorial Castalia, 2006, pág. 220).

- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, tomo III, Madrid, Editorial Gredos, 1974.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», *Teatro (Revista de Estudios Teatrales). Las teorías teatrales*, 1 (junio de 1992), págs. 57-74.
- , *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Editorial Castalia, 2006.
- ANDIOC, René, y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, 2.ª edición (2 vols.).
- ANGULO EGEA, María, *Luciano Francisco Comella (1751-1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006.
- Anónimo, «Discurso imparcial y verdadero sobre el estado actual del teatro español», *La Espigadera*, n.º 1 (1790), Madrid, Blas Román, págs. 1-27.
- Anónimo, «Al lector», en *Teatro nuevo español*, Madrid, Benito García y Compañía, tomo I, 1800.
- ARENAS CRUZ, María Elena, *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.
- ARIAS DE SAAVEDRA ALÍAS, Inmaculada, «Lectura y bibliotecas de mujeres en la España del siglo XVIII. Una aproximación», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 23 (2017), págs. 57-82.
- ARISTÓTELES, *Poética*, versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 4.ª edición, 1982.
- ARTEAGA, Joaquín, *Índice alfabético de Comedias, Tragedias y demás piezas del Teatro español formado por D. —*, BNE, Ms. 14698.
- BENÍTEZ CLAROS, Rafael, «Notas a la tragedia neoclásica española», en *Homenaje a Fritz Krüger*, Mendoza, 1952, tomo I, págs. 431-464.
- BERBEL RODRÍGUEZ, José J., *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754): La Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- Biblioteca periódica anual para utilidad de los libreros y literatos*, Madrid, Imprenta Real, tomo 1.º, n.º III (1786).
- BOLUFER PERUGA, Mónica, «En torno a la sensibilidad dieciochesca: discursos, prácticas, paradojas», en María Luisa Candau Chacón (ed.), *Las mujeres y las emociones en Europa y América. Siglos XVII-XIX*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2016, págs. 29-56.

- CAMBRONERO, Carlos, *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1902.
- CAMPOS, Jorge, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1969.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1994.
- , «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», *Filología y Lingüística*, XXV (I) (1999), págs. 115-131.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, *La tragedia neoclásica española*, Madrid, Ediciones Liceus, 2017.
- CARNERO, Guillermo, «Doña María Pacheco (1788) de Ignacio García Malo y las normas de la tragedia neoclásica», *Dieciocho*, 17, 2 (Fall 1994), págs. 107-127.
- , «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral», *Anales de Literatura Española*, 10 (1994), págs. 37-67.
- , «Estudio preliminar», en Ignacio GARCÍA MALO, *Voz de la naturaleza [...]*, Madrid, Támesis, 1995, págs. 7-126.
- , «Introducción», en Ignacio GARCÍA MALO, *Doña María Pacheco, mujer de Padilla. Tragedia*, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 9-48.
- , *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1997.
- CASAL Y AGUADO, Manuel, entre sus papeles, BNE, Ms. 17450-14.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel, «*El Pensador*, ¿periódico ilustrado?», en *Estudios de Historia Social*, n.º 52/53, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1990, págs. 99-106.
- COE, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, Maryland; London: Humphrey Milford, Oxford University Press; Société d'Édition «Les Belles Lettres», París, 1935.
- Diccionario de Autoridades*, tomo IV, 1734.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos, *Instituciones poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando, «Las vigiliat eruditas de José de Vargas Ponce», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017, págs. 373-398.
- ESCALANTE VARONA, Alberto, «El mérito personal como factor de progreso social en el teatro dieciochesco: el caso de *El pretendiente y la mujer virtuosa* (1782)», en Claudio Moyano Arellano e Iris de Benito Mesa (eds.), *Narrar el conflicto económico: el papel de la economía en la literatura*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2021, págs. 107-121.

- ESTALA, Pedro, «Discurso preliminar», *Edipo Tirano, traducida del griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna. Por D. —*, Madrid, Sancha, 1793.
- , «Discurso sobre la comedia antigua y moderna», *El Pluto, comedia de Aristófanes [...]*, Madrid, Sancha, 1794.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía, «La tragedia neoclásica española», en Judith Farré, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (eds.), *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2012, págs. 95-110.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)*, en *Obras de Don Nicolás y Don Leandro Fernández de Moratín*. Nueva edición, *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, Madrid, Atlas, 1944.
- , *Epistolario de —*, edición, introducción y notas de René Andioc, Madrid, Castalia, 1973.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, *Desengaño II al Teatro español, sobre los Autos Sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca: su autor Don —*, s. l., s. a., sin impresor, BNE, T-10531.
- FROLDI, Rinaldo, «Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIII, 1 (1984), págs. 59-72.
- GARCÍA GARROSA, María Jesús, *La retórica de las lágrimas. La Comedia Sentimental Española, 1751-1802*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones. Universidad de Valladolid, 1990.
- , «El drama francés», en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, págs. 105-126.
- , y LAFARGA, Francisco, «La historia de la traducción en España en el siglo XVIII», en José Antonio Sabio Pinilla (ed.), *La traducción en la época ilustrada (panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*, Granada, Editorial Comares, 2009, págs. 27-80.
- GARCÍA MALO, Ignacio, *Guillermo de Hanau*, Madrid, Blas Román, 1786.
- , *Teodoro y Flora*, en *Voz de la naturaleza*, Madrid, Pantaleón Aznar, t. I, 1787.
- , *Federico y Beatriz*, en *Voz de la naturaleza*, Madrid, Pantaleón Aznar, t. III, 1787.
- , «Prólogo», *Doña María Pacheco, mujer de Padilla. Tragedia española en tres actos. Su autor Don —*, Madrid, Viuda de Miguel Escribano, 1788, h. s. n.
- , «Prólogo del traductor», *Pamela Andrews*, t. I, 2.<sup>a</sup> edición, Madrid, Imprenta Real, 1799.

- , *El benéfico Eduardo*, en *Voz de la naturaleza*, t. VII, Madrid, Imprenta de Aznar, 1803.
- , «Advertencia del Traductor», en Pierre BLANCHARD, *El Plutarco de la Juventud*, AHN, Consejos, 50833, libro 614, 1803.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- «Los Planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII», en *El mundo hispánico en el siglo de las luces*, Madrid, Editorial Complutense, vol. II, 1996, págs. 789-804.
- IGLESIAS, María Carmen, «Educación y pensamiento ilustrado», en *Actas del Congreso Internacional sobre Carlos III y la Ilustración*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, págs. 1-30.
- JOHNSON, Jerry, L., *Teatro español del siglo XVIII*, Barcelona, Bruguera, 1972.
- , «Introducción», *Cuatro tragedias neoclásicas*, Salamanca, Ediciones Almar, 1981, págs. 11-56.
- LASA ÁLVAREZ, María Begoña, [Recepción en España de la novela inglesa del siglo XVIII escrita por mujeres](#), tesis doctoral, Departamento de Filología Inglesa de la Universidade da Coruña, 2009.
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de, «G. M. de Jovellanos: el literato y las máscaras traslúcidas», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Ediciones Trea, 2017, págs. 281-316.
- , «Estudio preliminar», en JOVELLANOS, *El Pelayo. Tragedia*, Gijón, Ediciones Trea, 2018, págs. 15-152.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789)*, edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold, Barcelona, Editorial Labor, 1977.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio, «Aspectos de la tragedia neoclásica española», *Anuario de Filología*, 7 (1981), págs. 369-390.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín de, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio, por José de Orga, 1750.
- OLAY VALDÉS, Rodrigo, *El endecasílabo blanco: la apuesta por la renovación poética de G. M. de Jovellanos*, Oviedo, IFESXVIII / Ediciones Trea (ACESXVIII, 5), 2020.
- ORTEGA LÓPEZ, Margarita, «La educación de la mujer en la Ilustración española», en *Simposium Internacional sobre Educación e Ilustración. Dos siglos de Reformas en la Enseñanza: ponencias*, Ministerio de Educación y Ciencia, 1988, vol. 24, págs. 193-222.



- PALACIO ATARD, Vicente, *Los españoles de la Ilustración*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1964.
- PEÑALOSA Y ZÚÑIGA, Clemente, *Elogio del Excelentísimo Señor Don Joaquín Manrique de Zúñiga, Osorio* [...], Madrid, Joaquín Ibarra, 1784.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús, *El teatro neoclásico*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- PLUTARCO, *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, introducciones, traducciones y notas por Concepción Morales Otal y José García López Madrid, Gredos, 1985.
- QUINTANA, Manuel José, *Memoria sobre el proceso y prisión de D.— en 1814, en Obras inéditas del Excmo. Señor D.—* [...], Madrid, Medina y Navarro, Editores, 1872.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, «Una poética dramática en las páginas del *Memorial Literario* (1784-1788)», en *Estudios de Historia Social*, números 52/53, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1990, págs. 435-443.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria, *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco, «Política y moral en la tragedia ilustrada: *Los Te-seides, o El Codro* de Cándido María Trigueros», *Revista de Literatura*, tomo XLVIII, 95 (enero-junio de 1986), págs. 35-49.
- SEBOLD, Russell P., *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, 1.<sup>a</sup> ed., 1970.
- TORO Y DURÁN, Ramón del, *Catálogo*, BNE, Ms. 3566.
- URZAINQUI, Inmaculada, «Poética teatral: presencia y prestigio de los críticos extranjeros», en Francisco Lafarga (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Ediciones Universitat de Lleida, 1997, págs. 15-59.