

Los ejes de la autoridad y del amor en *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, y *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez

Julio Prieto Martínez propone que El sí de las niñas no rompe con el poder, sino que opera dentro de sus márgenes. El presente artículo toma como punto de partida la afirmación de Prieto Martínez para explorar la cuestión del poder en El sí de las niñas, de Leandro Fernández de Moratín, y El trovador, de Antonio García Gutiérrez. A través de un análisis del concepto del poder, examinaré cómo el estudio de dicho concepto arroja luz no sólo sobre asuntos que afectan a la institucionalización del orden social y político, sino a la definición misma del amor como emoción y su vinculación con los mecanismos de poder en los siglos XVIII al XIX.

Palabras clave: autoridad, amor, poder, Ilustración y Romanticismo

Julio Prieto Martínez suggests that El sí de las niñas does not challenge power from the outside but works within its internal limits. Drawing upon Prieto Martínez's argument as a foundational premise, this paper embarks on an analysis of the notion of power within two literary works: El sí de las niñas by Leandro Fernández de Moratín and El trovador by Antonio García Gutiérrez. Through this examination, I aim to illuminate how the concept of power not only sheds light on matters pertaining to the institutionalization of social and political structures but also unravels the very essence of love as an emotion and its intricate connection to mechanisms of power during the eighteenth and nineteenth centuries.

Keywords: authority, love, power, Enlightenment and Romanticism

¿Pues cómo vivirá un pecho/ con una obediencia fuera / y una resistencia
dentro?
Agustín Moreto Cabana, El desdén con el desdén, Acto I, Esc. VIII

“People know what they do; they frequently know why they do;
but what they don't know is what what they do does.”
Michel Foucault¹

En el periodo comprendido entre la representación de *El sí de las niñas* (1805) y *El trovador* (1836), el teatro español manifestó una notable transición entre las ideas ilustradas y los valores románticos. Una estudiosa tan culta como María Luisa Guardiola Tey apuntó hace ya una década que la obra de Antonio García Gutiérrez supone una “ruptura de las convenciones sociales” con el teatro del siglo XVIII (167).² Esta ruptura no solo se debe a los diversos recursos teatrales expuestos en el drama romántico de García Gutiérrez, sino también al tratamiento que realiza el dramaturgo del amor. Cabe recordar que una serie de acontecimientos históricos, sociales y políticos de gran trascendencia impactaron en la sociedad española: desde la invasión napoleónica y la Guerra de la Independencia hasta la muerte de Fernando VII en 1833, así como el auge del Romanticismo. Cada uno de estos sucesos ejerció una influencia profunda en la evolución del teatro español de ese período y, de una manera u otra, contribuyó a la transición de la tradición didáctica de la Ilustración hacia las intensas emociones trágicas que definen al Romanticismo.

En las páginas que siguen, examinaré dos obras teatrales significativas de los periodos culturales mencionados, *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, y *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez. Al efectuar un contraste entre ambas obras tomando como punto de partida la intersección de los ejes del amor y de la autoridad, el ensayo aporta una explicación sobre el significando del amor y su vinculación con los mecanismos de poder en la Ilustración y el Romanticismo. Mi interpretación de estas dos obras, que adaptan estéticas opuestas como la neoclásica y la romántica, se basa en el análisis de Julio Prieto Martínez sobre *El sí* y en el estudio del drama romántico realizado por Guardiola Tey.

En su artículo – breve pero eficaz – titulado “El sí de los súbditos: Leandro Fernández de Moratín y la escenografía neoclásica del poder”, Prieto Martínez expande la perspectiva del estudio pionero que había elaborado René Andioc en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* sobre la temática del poder, o sea, de la autoridad en la obra de Moratín. Para este crítico, “*El sí* no es una reforma contra el poder sino, antes bien, *desde el poder*; no una transformación de la sociedad sino una transformación del poder” (491; énfasis añadido). En relación al drama romántico, Guardiola Tey ha enfatizado cómo la obra “celebra la nobleza interior del individuo como alternativa al ansia desmedida de poder” (x). Así, podemos discernir

dos interpretaciones distintas del concepto de poder. Frente al orden racional y optimista de *El sí*, que afirma un orden social determinado, se opone otro que ensalza los valores de coraje individual y de la rebeldía para defender las emociones, actitud que ejemplifica *El trovador*. Por ello, mientras que los jóvenes en la obra de Moratín se someten de buen grado a la autoridad establecida – hay que ver en ese sometimiento una afirmación de la fe ilustrada en el progreso – los amantes de la obra de García Gutiérrez se rebelan frente a la autoridad y no dudan en dar su vida por afirmar sus sentimientos. El emplazamiento medieval de la obra puede ser ideal para afirmar el amor, pero justifica que el autor se desentienda del progreso social.

En *El sí de las niñas*, la acción que transcurre en una posada de Alcalá de Henares empieza a las siete de la noche y termina a las cinco de la mañana.³ Don Diego, hombre de cincuenta y nueve años ha viajado con su criado Simón y doña Irene a buscar a Francisca, la hija de esta, para contraer matrimonio con ella. En el primer acto, se nos informa que Irene ha prometido la mano de su hija a don Diego y que Paquita ama a otro hombre llamado don Félix (don Carlos). En el acto segundo, don Diego descubre en la posada a su sobrino don Carlos y le ordena que se marche. Y, en el último acto, don Diego conoce los verdaderos sentimientos de su futura esposa por don Carlos y, tras recoger una carta escrita de don Carlos a Paquita, se entera de la existencia de esta relación. El acto y la obra terminan con don Diego renunciando a su pasión para permitir la unión feliz de los jóvenes.

La acción de *El trovador*, por su parte, acontece entre 1390 y 1412. El conde don Lope de Artal tiene dos hijos, don Nuño y don Juan. Este último se enferma y cuando descubre a una vieja gitana en la habitación del niño, la culpa de ser responsable del estado de su hijo. Como castigo, la gitana es quemada en la hoguera, pero antes de morir le pide venganza a su hija Azucena. Posteriormente, la joven huérfana roba a don Juan y, en vez de arrojarlo al fuego, como planeaba, quema a su propio hijo. A partir de ese momento, Azucena cría al niño, al que llama Manrique, y que se convierte en trovador y soldado en contra del bando de los Artal. Manrique ama a doña Leonor de Sesé, pero el conde don Nuño también la ama. Por conflictos personales y políticos, Manrique es encarcelado por la tropa de don Nuño junto a su madre, la gitana Azucena. Leonor, para salvar la vida del hombre que ama, se sacrifica y le promete al conde que se casará con él si libera a Manrique, tras lo cual se envenena. Al final, Manrique es ejecutado y en ese momento Azucena, antes de morir, confiesa a don Nuño que ha matado a su propio hermano.

La crítica ha abordado a menudo, aunque por separado, estas obras, y lo ha hecho desde varios enfoques temáticos y teóricos. Para Jesús Pérez-Magallón, *El sí de las niñas* es la “culminación” de la comedia neoclásica y, por tanto, su análisis de la obra gira en torno a los elementos estilísticos que la componen (“*El sí de las niñas*”). De forma análoga, Joaquín Casaldueiro demuestra la forma en que está compuesta la obra de Moratín. Por su parte, Philip Deacon se ha enfocado en la “realidad de los sentimientos de los personajes” y el comportamiento de éstos para señalar “la realidad profunda de las personas no solamente en las detalladas circunstancias de sus vivencias coincidentes con la realidad física e histórica de su tiempo, sino también en su existencia emotiva y psicológica” (88). Otros críticos como María-Dolores Albiac Blanco y Mónica Bolufer Peruga han dedicado especial atención al tema del matrimonio y al rol de las mujeres; finalmente, René Andioc ha ilustrado, entre varios aspectos, el éxito de público de la comedia (“El éxito de *El sí de las niñas*”).

Por otro lado, la bibliografía de *El trovador* es también abundante. Críticos como María Luisa Guardiola Tey y Ernest A. Siciliano, entre otros, han comentado en sus estudios el papel de la gitana Azucena. Sobre este aspecto, Christine Blackshaw-Naberhau ha mostrado cómo, a través del personaje complejo de la Azucena, García Gutiérrez “was irresolute about the supplanting of the Antiguo Régimen: the Church, the aristocracy, and the monarchy” (2). David T. Gies, escribía en su estudio sobre el teatro decimonónico, cómo el héroe Manrique “pushed the limits of Romanticism into areas that even Larra and Rivas had not gone when he declared that not even God would stand between him and his true love Elvira” (354). Jean-Louis Picoche, por su parte, ha examinado la obra junto a *Los amantes de Teruel* para poner énfasis en el aspecto social y político de esta, mientras que José Carlos Ruiz Silva ha estudiado la transformación del drama en melodrama. Y, más recientemente, Francisco LaRubia-Prado ha estructurado su análisis de la obra desde el papel del amor y la venganza. Si bien los citados estudios críticos demuestran un continuado interés en *El sí* y *El trovador*, también manifiestan la carencia de un análisis que contraste las dos obras y, especialmente, el conflicto entre el amor y la autoridad.

El presente ensayo complementa las contribuciones del corpus crítico existente, y busca, en lo que concierne a la cuestión del poder, profundizar el análisis de Prieto Martínez y de Guardiola Tey. Además, efectuaré un contraste de las citadas obras Ilustrada y Romántica para proponer que en la Ilustración se renuncia al amor, para afirmar un tipo de afecto que consolida el orden social y político, mientras que en el Romanticismo se desafía la autoridad y el sistema social para afirmar el amor, con lo que el

funcionamiento del poder pudiera resultar alterado, o no, por el deseo de afirmar el amor. Mi aproximación retórica al estatus del poder desafiado por el amor se entiende en el contraste entre la sátira y la ironía. En *The Compass of Irony*, D. C. Muecke dice que la diferencia entre la sátira y la ironía es que la sátira, de raigambre ilustrada, busca mejorar la sociedad, mientras que la ironía romántica es existencial y se desentiende de la posibilidad de mejorar nada (25, 28). Es precisamente esto lo que coincide con la ironía final de la tragedia de Gutiérrez, donde el conde ha matado a su propio hermano y donde un intento de mejoría y justicia social queda anulado.

Para desarrollar la tensión entre los dos ejes que operan en las obras de Moratín y García Gutiérrez, el del amor y el de la autoridad, me serviré como referencia teórica del concepto de “poder” de Michel Foucault.⁴ Así, mi objetivo último es examinar cómo el estudio de dicho concepto arroja luz no sólo sobre asuntos que afectan a la institucionalización del orden social y político, sino a la definición misma del amor como emoción y su vinculación con los mecanismos de poder en los siglos XVIII al XIX.⁵

EL EJE DEL PODER/AUTORIDAD

En su libro, *Historia de la sexualidad*, Vol. 1: *La voluntad del saber*, Foucault ofrece nociones básicas sobre la relevancia del concepto de poder. Así, por ejemplo, en la sección titulada “Método” el crítico francés explica que las relaciones de poder son intencionales, tienen objetivos concretos, y, por lo tanto, no son subjetivas (115). No se trata de que tales relaciones estén coordinadas, ni de que nadie en concreto las diseñe, pero todas tienen su sentido estructural. Se trata de tecnologías sin localización, son *prácticas sociales* en múltiples localizaciones las cuales encarnan las relaciones de poder en Foucault. De esta manera, el poder no es una institución, “es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada” (113). A partir de esta idea, analizaré los textos mencionados teniendo en cuenta los dos criterios que Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow, consideran cruciales en la analítica del poder en Foucault:

En primer lugar, “power is not a commodity, a position, a prize, or a plot; it is the operation of the political technologies throughout the social body ... It is the spread of these technologies and their everyday operation, localized spatially and temporally” (Dreyfus y Rabinow 185). Así que para Foucault el poder ni es una cosa ni son las instituciones. Foucault, más que teorizar el poder piensa que lo que hay que hacer es ver *cómo funciona*, estudiar las relaciones de poder y de los instrumentos que hacen posible el análisis (185). La tecnología política crea ciertas relaciones que subyacen a la política. Para entender el poder hay que ir a las microprácticas sociales, o sea, a las

relaciones entre las personas, relaciones amorosas, y todo tipo de prácticas sociales (185). Por tanto, en España, tras el Barroco, la Ilustración trata de implantar una cultura burguesa que legitime la nueva ideología política y económica. Con este fin, se establecen mecanismos sociales que van a hacer posible la instauración de dicha sociedad para que España entre en el proceso de modernización.⁶ Como ha señalado Gloria A. Franco Rubio, estas prácticas sociales fueron “una estrategia de poder con unos objetivos precisos, unos actores concretos que las ponen en práctica y unos medios de difusión determinados” (12).

En segundo lugar, el poder no nos restringe a instituciones políticas, sino que “it comes from below”, y opera en todas las direcciones: de abajo a arriba, de arriba abajo. De la misma manera que “[p]ower is a general matrix of force relations at a given time, in a given society” (Dreyfus y Rabinow 186). Todos los grupos sociales están involucrados en relaciones de poder. De ahí que el poder se ejerce sobre los que dominan y sobre los dominados (186). Las clases sociales dominantes, como la burguesía, tienen que formarse como clase y controlar a sus miembros: “The technologies of confession and the associated concern with life, sex, and health were initially applied by the bourgeoisie to itself” (186). Esto es exactamente lo que acontece durante el período ilustrado español. Como comenta Antonio Morales Moya, “la monarquía intenta modelar la sociedad, regulando las relaciones entre las clases, de acuerdo con una orientación fundamental: el mantenimiento y desarrollo de su poder” (68). Solo entonces, al tomar prestado el concepto de poder de Foucault y aplicar su función al de la autoridad, se entienden los dos polos fundamentales de este trabajo.

EL EJE DEL PODER FRENTE AL AMOR

Las dos figuras que encarnan la autoridad en *El sí* y en *El trovador* son Don Diego y Don Nuño. Si, por un lado, Don Diego pertenece a la clase media acomodada, a su vez, Don Nuño es miembro de la nobleza.⁷ Según Dreyfus y Rabinow, para entender el poder en Foucault hay que indagar en las microprácticas (185). Mediante ellas, los *micropoderes* que circulan por una sociedad quedan expuestos. Por tanto, el poder al cual alude Foucault no está centralizado solamente en el Estado, más bien, éste es un poder que fluye discretamente en las instituciones pero que está, sobre todo, en las relaciones entre personas. Así, entender el poder en la obra de Moratín y de García Gutiérrez requiere examinar las prácticas sociales, incluido el amor, tanto de la Ilustración como del Romanticismo que subyacen a estos textos.

El sí de las niñas sería una obra puramente “amorosa” si se aceptara que la unión final entre los dos jóvenes enamorados no hubiese sido resultado

de la “bondad” de don Diego. Pero, como veremos, tal bondad es a la larga un mecanismo que facilita la sujeción y manipulación de los personajes. De esta manera, Prieto Martínez mantiene que *El sí* es “una modificación en el modo de ejercer el poder aun en sus más íntimas ramificaciones (específicamente, en la célula mínima de la familia, de las relaciones paterno-filiales) a fin de conservar el orden establecido por una determinada configuración sociopolítica” (491). Al mismo tiempo que don Diego simboliza la figura paterna también termina encarnando la inscripción de la ley. Una ley que no duda en reprimir la pasión amorosa para mantener intacto el orden social, jurídico, político y religioso.

Para entender que el texto de Fernández de Moratín se inscribe dentro de una retórica del poder y, por ende, de sumisión, basta analizar la primera acotación con la que abre la comedia: “sale don Diego de su cuarto, Simón que está sentado en una silla se levanta” (77). A este respecto, Prieto Martínez ha señalado que “desde su primera aparición en escena, así pues, don Diego irradia autoridad” (492). Por encima de este inicio, son numerosas las instancias en las que, tanto don Carlos como Paquita, se arrodillan frente a la figura del viejo burgués. El gesto de arrodillamiento apunta hacia una analítica de subordinación, casi de vasallaje. De esta manera, detrás del tema amoroso que se presenta como el aparente eje central de la comedia, lo que prevalece es la construcción de una política de poder que tanto Andioc como Prieto Martínez entienden como parte del “despotismo ilustrado” (*Teatro y sociedad* 487; 499).

Las relaciones de poder se hacen más evidentes en *El sí* en el Acto II, en las Escenas XI y XII en las que don Carlos se percata de su mala fortuna – esto es, el hecho de que su tío es el pretendiente de Paquita. De nuevo, la forma de concebir el poder de la autoridad la representa la figura de don Diego, mientras que el comportamiento obediente es el de don Carlos. La autoridad que detenta don Diego sobre don Carlos motiva la situación dramática. Cuando don Diego se percata de que su sobrino está en la posada, le ordena que se marche rápidamente porque piensa que se está desobedeciendo la disciplina militar. Tal pretexto no puede – y no debe – interpretarse desde esta perspectiva solamente. Al margen de que don Diego está enviando a su sobrino a que se *discipline* en la obediencia que le impone el ejército, don Diego está empleando su autoridad para deshacerse de su rival, o sea, de quien pueda causar un desorden a su futura unión con Paquita. Frente a la autoridad que encarna don Diego, don Carlos, como ha dicho Prieto Martínez, es “el modelo latente de súbdito ideal” puesto que es incapaz de rebelarse contra su tío, o sea, contra el poder (499).

Es posible plantear que a través de la figura de don Diego también se representa el poder invisible que controla a todas las clases sociales, incluyendo a la de los burgueses y los reyes. A este respecto, Martínez Prieto ha calificado la manera en que don Diego ejerce el poder como “autoridad discreta” (493). Este modelo de autoridad es “discreta” porque “tiende a invisibilizarse”, a interiorizarse en el cuerpo de los individuos. Además, cabe resaltar que el poder de esta autoridad no desaparece del todo, más bien se hace visible de forma sutil. Por ejemplo, dicha concepción de ejercer el poder queda formulada tanto en la manera en que don Carlos saluda a su tío besándole la mano.

Cuando don Diego ordena a su sobrino, en esta misma escena, marcharse de la ciudad, éste le responde sumisamente: “Sí, señor; haré lo que usted mande” (Fernández de Moratín 127). Y, por supuesto, hace lo que ordena el tío porque éste es la fuente de poder que sabe lo que hace su sobrino incluso al encontrarse físicamente lejos de él: “yo sabré también cuando llegues a Zaragoza; no te parezca que estoy ignorante de lo que hiciste la vez pasada” (127). Así, como sugiere Foucault, el conocimiento es la base del poder (203). Don Carlos cierra esta escena de la siguiente manera: “¡Y la dejo! ¡Y la pierdo para siempre!” (Fernández de Moratín 128). Con estas palabras, lo que pone de relieve don Carlos es el patetismo ilustrado, esto es, la lucha entre la razón y la emoción, pero, sobre todo, la fuerza de la primera sobre la segunda. Así, lo que el texto de Moratín destaca es la renuncia que voluntariamente hace don Carlos de Paquita. Esta renuncia ejemplifica la voz del nuevo modelo de ciudadano que los ilustrados moldeaban a través del teatro y el arte clasicista. Así, renunciar al amor presupone el fortalecimiento de la estabilidad social. De esta manera, en la Ilustración lo que sucede es que, en el plano individual, se busca fomentar la supremacía de la razón en la estructuración de la política, esto es, del poder. Por eso don Carlos no lucha por liberar a Paquita de su madre como tampoco lo hará por el amor que siente hacia ella. Por tanto, su conducta ilustra que acepta la sumisión a su tío, a la figura de autoridad. Y dicha aceptación es un reflejo de su propia represión. Así, en vez de luchar por Paquita, le es más conveniente someterse a don Diego. Al adoptar, don Carlos, el comportamiento de un “súbdito ideal”, la recompensa que, a la larga, le otorga la Autoridad es el matrimonio.

En la escena XIII del Acto III, se articula el segundo principio del poder según la interpretación foucaultiana propuesta por Dreyfus y Rabinow. A estas alturas de la trama, don Diego conoce la pasión entre su sobrino y Paquita. Y la decisión que toma al final merece un análisis minucioso porque, a diferencia de lo que ha subrayado la crítica hasta ahora, don Diego facilita

la unión armoniosa entre don Carlos y Paquita para perpetuar el orden social, aún a costa del sacrificio del mismo Don Diego. Acertadamente dice Prieto Martínez, que don Diego es la “encarnación de un nuevo concepto de autoridad “filantrópica”: el “despotismo ilustrado”- quien otorgue el “premio,” la felicidad, a cambio de la sumisión” (499). Es más, en esta cita – directa o indirectamente – Prieto Martínez resalta en el fondo los dos criterios importantes del poder en Foucault. Por un lado, que la autoridad/poder no es ni un medio ni una institución, debido a que la esencia del poder foucaultiano reside en saber cómo este opera y circula dentro de las microprácticas sociales. En este caso concreto, la autoridad/poder es “un fin en sí mismo,” o sea, que tiene una intencionalidad específica: el de mantener incluso a los dominadores como dominados. Don Diego, que hasta ahora ha tenido el control de toda la acción dramática, termina humillado como un chivo expiatorio al que se sacrifica con el único objetivo de mantener íntegro el poder de la burguesía. Por lo que cuando dice: *“Don Diego: Yo pude separarlos para siempre y gozar tranquilamente la posesión de esta niña amable, pero mi conciencia no lo sufre... ¡Carlos!... ¡Paquita!... ¡Qué dolorosa impresión me deja en el alma el esfuerzo que acabo de hacer!... Porque, al fin, soy hombre miserable y débil”* (Fernández de Moratín 160; énfasis añadido).

En este planteamiento, don Diego emplea términos que acentúan su “dolorosa” auto-represión en nombre de su “conciencia”. Si hasta ahora, el uso adecuado de la razón facilita el final feliz, lo que plantea don Diego aquí es todo lo contrario. Se trata más bien de un sacrificio, de un “esfuerzo” personal que ha tenido que hacer el tío para que Paquita y don Carlos acaben juntos. Cuando dicho personaje se describe como un hombre “miserable y débil”, resulta inverosímil que tales cualidades hayan sido las que motivaron su “conciencia” auto-represora. En este sentido, hay que pensar que el mismo esfuerzo de ceder a sus emociones pone de relieve que es fuerte, no débil y miserable. Ahora bien, don Diego lo que hace aquí es ocultar la verdadera razón por la cual sacrifica su futura unión con Paquita. Así, la única debilidad de don Diego es que está cediendo paso al orden social – al que pertenece y que desea perpetuar.

Y más adelante postula este mismo personaje:

Vosotros (*Asiendo de las manos a DOÑA FRANCISCA y a DON CARLOS.*) seréis la delicia de mi corazón; el primer fruto de vuestro amor... sí, hijos, aquél... no hay remedio, aquél es para mí. Y cuando le acaricie en mis brazos, podré decir: a mí me debe su existencia este niño inocente; si sus padres viven, si son felices, yo he sido la causa. (Fernández de Moratín 161; énfasis añadido)

Diversos críticos han analizado esta escena final como la culminación de la racionalidad ilustrada y se basan en el comportamiento de don Diego para determinar que “actúa” como un hombre de bien.⁸ Pero podría añadirse que lo que se efectúa en dicha escena es la perpetuación de un orden que busca conservar su propio poder, esto es, el triunfo de la familia, la institución de base de la sociedad y del poder burgués. Incluso, como ha comentado con absoluta razón Sally-Ann Kitts, “neither Diego nor his creator Moratín are seeking to break or even seriously question this power structure, rather Diego’s very actions both before and after his so-called enlightenment serve to confirm and reinforce it” (208). Y es que, al reprimir don Diego sus sentimientos, solo busca consolidar el poder de la burguesía a la que él mismo pertenece. De esta manera, en el proceso de formación de sí misma como clase, la burguesía busca controlar a sus miembros.⁹ En efecto, don Diego no cede a la pasión que siente hacia Paquita, descrita desde el comienzo por su encanto y humildad, y se abstiene no por indiferencia, sino por una noción de bondad que la obra sugiere como principio rector de su conducta, manifestada al comienzo de la obra cuando la describía “es muy linda, muy graciosa, muy humilde” – por mera “bondad” como deja entender la obra. Tal bondad, por el contrario, solo se convierte en un aspecto aparente que subyace al tema político y social que trata Moratín. Don Diego cede a su pasión para perpetuar los antojos de una clase social que busca implementar nuevos comportamientos sociales en la sociedad del Dieciocho.

Sobre el comportamiento de don Diego, Andioc ha subrayado astutamente que “no se puede por menos de considerar ese maridaje de la autoridad más rígida y de la bondad más paternal como un reflejo del que caracteriza el poder real tal como lo presentan los protagonistas del absolutismo” (487). En suma, la figura de don Diego, aunque la crítica no lo ha percibido bajo esta lente, también se convierte en un súbdito del poder ilustrado; y si este renuncia al amor de Paquita, no es porque se considere “bondadoso”; más bien es porque, por encima de los *micropoderes* que prevalecen en la clase burguesa de la que forma parte, también existen *macropoderes* que operan y circulan en la cultura y muestra que la religión de la Ilustración no es tanto la razón de amor, sino el amor a la razón.

EL CONCEPTO DE PODER EN GARCÍA GUTIÉRREZ

El concepto de poder foucaultiano es también una herramienta útil para examinar cómo éste opera en la tragedia de García Gutiérrez. Como en la obra de Moratín, la autoridad tampoco es una institución *per se*, sino un flujo

de *micropoderes* que están presentes en las prácticas sociales, o sea, en las relaciones de poder que se establecen entre las personas de diferentes clases sociales. Si bien el conde pertenece a la clase noble porque el autor sitúa la trama en el siglo XV, es menester pensar que, en vez de considerar a la nobleza de fines de la Edad Media, lo que hay que hacer es repensarla en términos de la burguesía, porque el siglo XIX es la época en la que esta clase social se rebela contra la monarquía absoluta para implantar sus propias estructuras políticas liberales (Sanders xvi).

En efecto, desde el punto de vista del poder en Foucault, don Nuño es el representante de la clase dirigente en una estructura más amplia y compleja de poder. Desde un inicio, se nos presenta al conde de Luna como un funcionario de la ley, esto es, del rey, que a su vez es parte de un engranaje de poder. El conde llega incluso a declararse en la Jornada V, Escena IV, el rey de Aragón:

Guillén. Si no aprueba la sentencia...

Nuño. Yo sé que la aprobará.

Para aterrar la traición puso en mi mano la ley...

mientras aquí no esté el Rey,

yo soy el Rey de Aragón. (García Gutiérrez 64)

El parlamento sintetiza el primer criterio que Dreyfus y Rabinow consideran crucial a la noción de poder de Foucault, esto es, el método en que circulan y operan los *micropoderes* entre las relaciones sociales. Porque una vez que el rey se encuentra fuera de la región, todo el poder se traslada a don Nuño, quien, por su parte, lo emplea arbitrariamente. A este respecto, LaRubia-Prado dice que en don Nuño se puede ver “la completa disponibilidad del [sistema judicial] para el uso de los poderosos” (126). De la misma manera, Picoche ha subrayado que la autoridad de don Nuño “le viene del rey, y no de Dios, y la utiliza en provecho suyo” (228-29; énfasis añadido).

Si en *El sí*, la autoridad es empleada para mantener el orden social a expensas del amor, en la obra de García Gutiérrez se recurre a esta para controlarlo, aunque los resultados son distintos. En ese sentido, don Nuño se apropia del poder que le viene del rey para intencionalmente sacar provecho propio, esto es, el de castigar a Manrique y a Leonor porque esta no corresponde a su amor. Tal comportamiento muestra el mal uso del poder, especialmente, un poder público que busca integrarse a la esfera privada.

Para analizar cómo la autoridad tiene como objetivo condicionar el amor y cómo, al menos parcialmente, fracasa, me enfoco en las Escenas VIII y IX de la Jornada V. En ellas asistimos a la ejecución de Manrique y de Azucena. Cuando Leonor muere, Manrique se dirige al conde de la siguiente manera, “¡Si tú eres el verdugo!... Acaso buscas / una víctima... ven... ya preparada / para la muerte está”, a lo que don Nuño le responde, “Llevalle al punto / llevadle, *digo*, y su cabeza caiga” (García Gutiérrez 80; énfasis añadido). Aunque la autoridad política de don Nuño es un reflejo de la autoridad del rey, cuando éste ordena la ejecución de Manrique lo hace principalmente por razones personales, pero también políticas porque éste es partidario del bando político contrario al del conde, el bando de Urgel. Así el espectáculo de la muerte de Manrique funciona como un escarmiento social que resalta que el poder “is exercised and not simply held” (Dreyfus y Rabinow 192). Esto se hace más notable cuando don Nuño ordena que se alumbre a la víctima y, dirigiéndose a Azucena, dice “mira el verdugo, y en su mano el hacha / que va pronto a caer...” (García Gutiérrez 81). Así pues, don Nuño legitima su poder y, al hacerlo, legitima paralelamente que éste ahora es una representación *microscópica* de todo un sistema estructurado de relaciones de poder y ejercido, aparentemente, de forma racional e intencional y profundamente motivada, aunque el conde en realidad no entiende que está matando a su hermano.

En la gitana, Azucena, se hace evidente una especie de poder bastante peculiar y subversivo. En *La voluntad del saber*, Foucault explica, por un lado, “que donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), esta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder”, y por el otro, “los puntos de resistencia están presentes en todas partes dentro de la red de poder” (116). Las dos citas de Foucault contribuyen a analizar correctamente la figura de la gitana y su relación frente al poder. Azucena desempeña el papel del personaje adversario que resiste a la política autoritaria del conde, o sea, de la nobleza. Y esta resistencia la lleva ella por dentro, en soledad. Solo al final de la tragedia tal resistencia se hace visible cuando desvela su secreto: tras morir Manrique, la gitana exclama: “¡Sí, sí... luces... él es... tu hermano imbécil!” (García Gutiérrez 81). Frente a tales palabras, dichas con resentimiento, Azucena se burla del poder político que personifica la figura del conde. Esta situación irónica que acontece al final, esto es, la ejecución de Manrique por don Nuño, su hermano, ejemplifica lo que Muecke ha categorizado como “ironía romántica”, puesto que no se pretende “corregir” nada sino mostrar las contradicciones del orden cósmico.

El eje de la autoridad en *El sí* y *El trovador* es crucial para el desarrollo de estas dos obras. Sin embargo, ambos textos no comparten los mismos objetivos – es decir que, en la comedia de Moratín, don Diego se sacrifica por el bien social, con lo que se afirma la autoridad, mientras que, en la obra de García Gutiérrez, los enamorados terminan sacrificados para hacer triunfar el amor. A partir de esta dicotomía, podría establecerse que, si la comedia ilustrada busca ennoblecer el poder y el triunfo de la autoridad y el orden, la tragedia romántica, en cambio, muestra en la victoria de la autoridad el propio fracaso de esta, puesto que don Nuño termina sin el amor de Leonor y asesinando a su hermano.

EL CONCEPTO DE AMOR ILUSTRADO Y ROMÁNTICO

El crítico que mejor se ha acercado a la concepción del amor ilustrado, aunque sea de forma breve, es Pérez-Magallón en su libro *El teatro neoclásico*, donde, al tratar *Los menestrales* de Cándido Melchor María Trigueros, plantea que la esencia del amor ilustrado es la compatibilidad del par binario razón/emoción para conseguir la armonía social:

En efecto, *el amor como fuego no abrasa a la razón*, y por ello pueden oponerse a las dificultades tres virtudes esenciales: constancia, cordura y prudencia. *La razón mitiga los pesares amorosos*, es decir, ayuda a enmascararlos, aunque “no se sufren mejor” (v. 962). El dolor amoroso puede ocultarse, pero sigue siendo tan intenso como para cualquier amante lopesco o calderoniano. De ese modo, sentimentalidad y sensibilidad apasionadas pueden hacerse compatibles con racionalidad y otros valores que permiten aspirar a – si no mantener – una armonía personal, familiar, social e incluso cósmica. (156; énfasis añadido)

Según este comentario, podríamos establecer que el modelo de amor ilustrado es un instrumento eficaz para la sujeción de las emociones, y, por tanto, se transforma en instrumento ideal para mantener el orden social. Asimismo, el anhelo de estabilidad social es lo que propicia el “razonable” desenlace en la obra de Moratín.

Por otra parte, para Meyer Howard Abrams, en *Natural Supernaturalism*, el amor romántico es una fuerza todopoderosa y *unitiva*, es lo que “joins together all the things in the universe in an ineffable friendship and insoluble unity”, o sea, tiene la capacidad de mantener al ser humano, integrado; a la comunidad en armonía; a la civilización unida; y al cosmos ordenado (294). Por la fuerza unificadora del amor, la unión absoluta de los protagonistas de *El trovador* se persigue sin cesar, y la única alternativa al triunfo del amor es la muerte. Si los enamorados en *El sí*

acaban juntos es porque están dispuestos a aceptar lo que diga don Diego, sin luchar por su amor, como no harían los protagonistas de una obra Romántica. En la obra de Moratín, entonces, la aceptación de la autoridad es una conclusión inevitable. Así, si la autoridad triunfa en la primera obra, en la segunda tal autoridad, representada por el conde – rival político y en el amor del trovador – se desafía en nombre del amor, del sentimiento y de la subjetividad.¹⁰ De esta manera, cabe reiterar que si el valor supremo de la Ilustración es la supremacía de la razón para conseguir un modelo de sociedad donde triunfe el progreso y un gobierno razonable, el valor supremo en el Romanticismo es el amor, y fuera de su triunfo solo hay una autoridad que, desde la perspectiva del amor, impone su tiranía. A partir de estas dos concepciones del amor, analizaré la segunda fuerza mayor de este ensayo: el eje del amor frente al poder.

EL EJE DEL AMOR FRENTE AL PODER

Si, como mostré anteriormente, en la Ilustración el aspecto dominante del eje amor/autoridad es el de la autoridad, éste también está presente en *El trovador*, pero el aspecto dominante del eje en el Romanticismo es el amor. Ambas obras pertenecen a momentos culturales diferentes en los que el amor ocupa un lugar distinto: de estar subordinado al poder/autoridad a desafiarlos en nombre de la subjetividad y la emoción.

A pesar de que la pasión amorosa que se profesan don Carlos y Paquita en *El sí* es tan verdadera como la de Manrique y Leonor, según el pensamiento ilustrado resulta más provechoso enfatizar la función de la razón con el fin de proyectar modelos de ciudadanos que contribuyan a establecer la familia burguesa modélica. En ese sentido, el amor en la comedia es solo un aspecto subordinado, una micropráctica del poder, que facilita el proyecto programático y cultural de la Ilustración por el matrimonio.

En la comedia de Fernández de Moratín, el amor entre Paquita y don Carlos es un amor apasionado. Paquita confiesa, “querer y ser querida. Ni apetezco más ni conozco mayor fortuna” (118). Don Carlos, por su parte, declara, “yo no sé qué vi en ella que me excitó, un deseo constante, irresistible, de mirarla, de oírla, de hallarme a su lado, de hablarle...” (150). O sea, los dos jóvenes se aman profundamente. Pero ese amor tiene dos obstáculos: la autoridad y la incapacidad de desobedecerla.

Los protagonistas de *El sí* son súbditos del poder que ejerce don Diego. A este respecto, Prieto Martínez vincula este modelo de comportamiento de don Carlos y doña Francisca al “ideal de ‘súbdito infantil’, incapaz de rebelión aun cuando es víctima de una injusticia, incapaz de otorgarse

autónomamente la libertad o la satisfacción de sus deseos" (499). Porque, según la autoridad ilustrada, los únicos deseos que deben tomarse en cuenta son los de los padres. Tanto Paquita como don Carlos, rechazan desobedecer a la autoridad. Por ejemplo, en varias ocasiones Paquita, aunque afligida, decide obedecer los deseos de su madre como vemos en el Acto III, Escena VIII, "haré lo que mi madre manda y me casaré con usted" (Fernández de Moratín 145). De manera similar, don Carlos al descubrir que su tío Don Diego es el pretendiente de la mujer que ama, se ve perdido y, en vez de luchar por Paquita, prefiere perderla cuando dice "y la dejo, y la pierdo para siempre" (128). Tras mostrar ejemplos de ciudadanos "modélicos", *El sí* pone de relieve que lo que busca la comedia de Moratín es el anhelo de establecer el orden social a través de subjetividades que puedan moldearse. Así, la finalidad ilustrada no es el amor, sino el bien común. Sea como sea, don Carlos y Paquita ceden a su pasión para contribuir al nuevo orden que se establece con la Ilustración. Por lo tanto, en *El sí*, aunque el amor "triunfa" al final porque los dos protagonistas terminan juntos y vivos, el texto de Moratín muestra que en su época se desprecia al amor para ensalzar los valores ilustrados de un gobierno que se basa en el poder de la razón para aspirar a la supervisión y "felicidad" pública.

Ocurre lo opuesto en *El trovador* de García Gutiérrez donde predomina a lo largo de la tragedia el valor supremo del amor. Frente al poder de sumisión que vemos con los personajes de la comedia de Moratín, se opone como fuerza mayor la valentía de Leonor y Manrique. Casaldueiro ha señalado, en primer lugar, que mientras en Moratín predominan los límites racionales, el Romanticismo tiende hacia la exaltación emocional; en segundo lugar, que se produce un desplazamiento desde un universo regido por ideas hacia uno dominado por pasiones; y, finalmente, que el sujeto romántico suele rendirse ante los dictados del amor, incluso cuando estos entran en conflicto con las normas sociales (17-20). LaRubia-Prado, analizando el personaje de Leonor, ha comentado también que "su amor por Manrique es afirmativo y está por encima de cualquier consideración de clase social" (119). En este universo estructurado por trabas sociales y de criterios de autoridad, el amor vence de una manera peculiar; esto es, su misma fuerza es capaz de desafiar la autoridad, estableciéndose como micropráctica opositora al poder.

Ahora, para entender la rebelión contra la autoridad que realizan los dos personajes principales de la tragedia, debemos regresar al papel que desempeña la resistencia en asuntos de *micropoder*, según Foucault. Para Foucault, en el capítulo "El dispositivo de sexualidad" en *La voluntad del saber*, las resistencias pueden ser "necesarias, improbables, espontáneas,

salvajes, solitarias, concertadas ... o sacrificiales" (116). Estas "introducen en una sociedad *líneas divisorias que se desplazan rompiendo unidades* y suscitando reagrupamientos, abriendo surcos *en el interior de los propios individuos*, cortándolos en trozos y remodelándolos, trazando en ellos, en su cuerpo y su alma regiones irreducibles" (117; énfasis añadido). En este sentido, lo que efectúan Manrique y Leonor es oponerse al orden de la nobleza, del orden establecido, aunque esto supone que deban sacrificarse como chivos expiatorios. Es en el sacrificio, sobre todo, en el cuerpo a través del veneno, donde se perciben los efectos del poder de la autoridad, pero, sobre todo, la voluntad de los personajes en luchar por la fuerza vital de ese amor que se profesan.

Leonor de Sesé, ejemplo de mujer excepcional, se subleva contra las figuras de autoridad. En primer lugar, la persona a quien ella ofrece más resistencia es a su propio hermano Guillén. Ya en la Jornada I, Escena II, el comportamiento activo de Leonor se hace patente:

- Guillén.* En fin, mi palabra di
De que suya habéis de ser,
y cumplirla he menester.
- Leonor.* ¿Y vos disponéis de mí?
- Guillén.* O soy o no vuestro hermano.
- Leonor.* Nunca lo fuerais, por Dios,
que me dio mi madre en vos,
en vez de amigo, *un tirano*.
- Guillén.* En fin, ya os dije mi intento:
ved cómo se ha de cumplir.
- Leonor.* No lo esperéis.
- Guillén.* O vivir encerrada en un convento.
- Leonor.* *Lo del convento más bien.*
- Guillén.* En fin, ya os dije mi intento: ved cómo se ha de cumplir.
- Leonor.* *No lo esperéis.* (García Gutiérrez 9; énfasis añadido)

Nótese que se nos presenta a Leonor como un personaje que tiene una voluntad y subjetividad establecidas, o sea, la de una mujer capaz de rebelarse frente a las decisiones de su hermano en nombre de su voluntad y, a la larga, del amor. Posteriormente, cuando se cree que Manrique está muerto, Leonor se autoexilia en un convento, sacrificando su libertad con tal de no casarse con don Nuño. El furor contra su hermano y el conde se manifiesta en la Jornada II, Escena VI cuando se refiere a ellos como "tiranos impíos/ que causa de mi mal fueron" (v. 12-13). Leonor lucha activamente

contra fuerzas “tiranas impías” que están encarnadas en estos dos hombres. Pero, por encima de esto, la valentía de esta mujer se ennoblece, principalmente en dos ocasiones: por un lado, cuando aun siendo ya monja, deja el monjío para irse con Manrique, con lo que desafía a Dios, el novio divino; y, por el otro, cuando casi al final toma la iniciativa de ir hasta el conde, engañándole con promesas falsas para que éste libere al trovador.

De la misma manera, Manrique, hasta el final, desobedece a la autoridad, tanto política como religiosa, en nombre del amor y de sus ideales. En la Jornada III, Escena V el trovador va hasta el convento para liberar a su amada, “[v]engo a salvarte, a quebrantar osado/ *los grillos que te oprimen*, a estrecharte/ en mi seno, de amor enajenado” (v. 21-23; énfasis añadido). Los grillos podrían metafóricamente hacer referencia a don Guillén, a don Nuño, y, sobre todo, al monasterio donde está encerrada Leonor; y, por tanto, la fuerza de estos grillos se presenta como la inquisidora del amor en el texto de García Gutiérrez.

Por añadidura, la rebelión de Manrique hacia el conde se percibe incluso a nivel político. El trovador es el doble rival del conde: ama a la misma mujer y lucha a favor del partido político del conde de Urgel. Leonor y Manrique, a diferencia de don Carlos y Paquita, si están dispuestos a sacrificar su vida para luchar por una unión que consideran superior a las barreras sociales. Así, ellos no entienden las razones del poder, puesto que pertenecen a un mundo donde el amor tiene todos los derechos.

Denis de Rougemont, en *Love in the Western World*, explica que el amor está asociado al concepto de libertad. Para Rougemont entonces, “true love is freedom itself” (6). Desde este enfoque, se puede establecer que la carencia de un amor todopoderoso en *El sí* podría socavar la libertad que teóricamente busca promover la comedia ilustrada de Moratín. Así, desde la perspectiva de Rougemont, no habría libertad porque no hay amor, como tampoco habría amor por no haber libertad. Sobre estas dos maneras de amar, H.G. Schenk ha subrayado que la gran diferencia entre la Ilustración y el Romanticismo es que la concepción que los románticos tuvieron del amor fue “una unión perfectamente armoniosa entre hombre y mujer” (199). Esta condición del amor, o sea, la de una fuerza todopoderosa y unitiva es lo que Abrams destaca también en *Natural Supernaturalism*. En el texto de García Gutiérrez, el amor de ambos jóvenes es genuino y profundo. Para Leonor, su amor hacia Manrique es su propia “virtud”, mientras que, para Manrique, el amor lo significa todo cuando le dice en la Jornada I, Escena III: “tú para mí eres todo” (42). Ahora bien, un ejemplo notable de lo que entiende Abrams por amor romántico lo manifiesta Leonor al decir en la Escena VIII de la Jornada IV, “si tú partes, / iré contigo; la muerte / a tu lado ha de

encontrarme” (59). Así, a lo que apunta Leonor al efectuar este comentario es a la unión absoluta de su amor por Manrique, aunque sea mediante la muerte. Porque en un universo estructurado por prácticas sociales injustas la única salida puede ser la muerte. Schenk sostiene que el amor romántico es “búsqueda del absoluto” (200). Es en esta dimensión, tal vez, donde podemos entender el triunfo del amor que se profesan Manrique y Leonor. La muerte se presenta como la senda que conduce a los enamorados a ese espacio “absoluto” donde, irónicamente, y a pesar del triunfo del amor, no gozarán del mismo pues ambos amantes mueren.

En fin, al considerar la transición entre los paradigmas culturales de la Ilustración y el Romanticismo, propongo que el teatro español de ese período se encuentra en una delicada encrucijada, intentando mantener un equilibrio entre una continuidad con el teatro anterior y realizar una ruptura total con este último. Dentro de esta dinámica, uno de los cambios más notables en el teatro de esta época se manifiesta en la forma en que Moratín y García Gutiérrez abordan el tema del amor. En la comedia ilustrada, el amor existe, es sentido por los protagonistas y triunfa, a pesar de la influencia de las convenciones sociales. En *El trovador*, en cambio, el amor es profesado por los personajes principales, pero no alcanza la victoria, pues es en la muerte donde vemos las injusticias sociales de la sociedad romántica española. En este sentido, cierto es que el triunfo del “individualismo” se nos presenta como una de las transformaciones de ese periodo teatral, sin embargo, debemos considerar que esta nueva noción es tan trágica como la falsa armonía que emana del texto de Fernández de Moratín.

Así, el estudio de ambas fuerzas que componen el universo dramático de *El sí* y de *El trovador* aplicando al concepto de “poder” de Foucault arroja luz sobre la política del amor en el Siglo de las Luces y en el Romanticismo. Al tomar el amor como objeto de estudio, es posible bosquejar el poder que se ejerce en las microprácticas sociales. Si lo que mueve al viejo don Diego, miembro de la burguesía ilustrada, es, en el fondo, el amor al orden establecido, lo que acontece entre Manrique y Leonor es un ejemplo del poder del amor. Frente al anhelo de los ilustrados de afirmar un orden determinado se opone lo contrario en los románticos: la celebración de las emociones y, más específicamente, del amor, incluso cuando este amor trasciende el sueño del corazón.

NOTAS

- 1 Dreyfuss y Rabinow 187.
- 2 Para un desarrollo más completo sobre la idea mencionada de *El trovador* como drama de ruptura puede verse el estudio de María Luisa Guardiola Tey en su edición a la obra.
- 3 Al desarrollarse la acción de la comedia a lo largo de diez horas se siguen las reglas neoclásicas y Moratín indica que cumple las tres unidades del teatro clásico: unidad de tiempo y de espacio que son indispensables a la perfección dramática, junto con la unidad de acción, lo cual es típico del drama ilustrado. Véase el primer capítulo del libro *El teatro neoclásico* de Jesús Pérez-Magallón como también “El sentido de las reglas neoclásicas” en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* de René Andioc.
- 4 A lo largo de este trabajo, el concepto de autoridad y de poder se emplean como sinónimos.
- 5 Soy consciente de la generalización que supone hacer a los textos de Fernández de Moratín y Gutiérrez representativos de los siglos XVIII y XIX. Futuros estudios que realizaré confirmarán o no la tesis propuesta en este ensayo.
- 6 Para una amplia indagación en la relación de la Ilustración y la burguesía, véase Fuentes.
- 7 A pesar de que Don Nuño pertenece a la nobleza porque el drama se sitúa en un pasado, donde esta clase era dominante en la sociedad española, Gutiérrez, no obstante, escribe el drama en el siglo XIX, por lo que este personaje puede interpretarse como la personificación misma de la burguesía decimonónica.
- 8 Un ejemplo de estos críticos es Jesús Pérez-Magallón, quien manifiesta esta postura en su edición de la obra.
- 9 Sobre este punto, Hubert L. Dreyfus y Paul Rabinow señalan: “The technologies of confession and the associated concern with life, sex, and health were initially applied by the bourgeoisie to itself” (186).
- 10 Aunque he estado comparando subgéneros distintos, o sea, la obra de Moratín, que no es una tragedia, con una obra que puede considerarse una trágica romántica como la de Gutiérrez, la idea es que en la Ilustración prevalece el orden social a expensas del amor, como lo demuestran las tragedias neoclásicas, mientras que en el Romanticismo sucede lo contrario. En su libro *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, J. M. Sala-Valldaura sostiene que “los autores revisten a menudo el tema político con un subtema amoroso, con lo cual las obras proporcionan casi siempre un ejemplo de conducta social al mismo tiempo que un ejemplo de conducta individual” (453). Dentro de las trágicas neoclásicas españolas que ejemplifican los valores que la sociedad

debe adoptar para su buen funcionamiento se encuentran la *Lucrecia* de Moratín, la *Raquel* de Vicente Antonio García de la Huerta y el *Pelayo* de Jovellanos, entre otras. Por otro lado, en Francia las tragedias de Voltaire también se centran en esta temática, como es el caso de *La mort de César*.

OBRAS CITADAS

- ABRAMS, M[EYER] H[OWARD]. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York: Norton, 1973.
- ALBIAC BLANCO, MARÍA-DOLORES. "Viejos, niñas y cánones en el teatro de Moratín (El viejo y la niña en 'El sí de las niñas')." *Cuadernos de Historia Moderna Anejo VI* (2008): 37-58.
- ANDIOC, RENÉ. "El éxito de *El sí de las niñas*." *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1981. 580-83.
- . *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, 1987.
- BOLUFER PERUGA, MÓNICA. "Sobre la razón, la educación y el amor de las mujeres: mujeres y hombres en la España y en la Francia de las Luces." *Studia Historica: Historia Moderna* 15 (2009): 179-208.
- BLACKSHAW-NABERHAUS, CHRISTINE. "Lovers and Mothers in Antonio García Gutiérrez's *El trovador*." *Decimonónica* 12.1 (2015): 1-16.
- CASALDUERO, JOAQUÍN. "Forma y sentido de 'El sí de las niñas'." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11.1 (1957): 36-56.
- DEACON, PHILIP. "Arte y realidad en *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín." *Cuadernos de Historia Moderna Anejo VI* (2008): 87-97.
- DREYFUS, HUBERT L., Y PAUL RABINOW. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, LEANDRO. *La comedia nueva: El sí de las niñas*. Ed. Jesús Pérez Magallón. Barcelona: Crítica, 2001.
- FOUCAULT, MICHEL. *La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2007. Vol 1. de *Historia de la sexualidad*.
- FRANCO RUBIO, GLORIA A. "El ejercicio del poder en la España del siglo XVIII." *Mélanges de la Casa de Velázquez* 35.1 (2005): 51-77.
- FUENTES, JUAN FRANCISCO. "Luces y sombras de la Ilustración española." *Revista de educación. La Educación en la Ilustración Española* Número extra (1988): 9-27.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, ANTONIO. *El trovador*. Ed. H. H. Vaughan y M. A. de Vitis. Boston: D. C. Heath and Company, 1930.
- GIES, DAVID T. "The Theatre in Romantic Spain." *The Cambridge History of Spanish Literature*. Ed. Gies. Cambridge: Cambridge UP, 2008. 350-61.

- GUARDIOLA TEY, MARÍA LUISA. *La temática de García Gutiérrez: índice y estudio (la mujer)*. Barcelona: PPU, 1993.
- KITTS, SALLY-ANN. "Power, Opposition and Enlightenment in Moratín's *El sí de las niñas*." *Bulletin of Spanish Studies* (2002), vol. 86, no. 7-8, 2009, pp. 193-212, <https://doi.org/10.1080/14753821003679247>.
- LARUBIA-PRADO, FRANCISCO. *Retorno al futuro: amor, muerte y desencanto en el Romanticismo español*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- MORALES MOYA, ANTONIO. "Una interpretación del siglo XVIII español a través de una interpretación nobiliaria." *Revista de Estudios Políticos* 40 (1984): 45-58.
- MORETO CABANA, AGUSTÍN. *El desdén con el desdén*. El Cid, 2009.
- MUECKE, D.C. *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.
- PÉREZ MAGALLÓN JESÚS. "*El sí de las niñas* o la consumación de un sueño." *Arbor* 177.699/700, (2004): 649-63.
- . *El teatro neoclásico*. Madrid: Laberinto, 2001.
- PICOCHÉ, JEAN-LOUIS. "*El trovador y Los amantes de Teruel*." *Romanticismo y realismo*. Vol. 5 de *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Iris M. Zavala. Barcelona: Crítica, 1982. 226-32.
- PRIETO MARTÍNEZ, JULIO. "El sí de los súbditos: Leandro Fernández de Moratín y la escenografía neoclásica del poder." *Hispania* 81.3 (1998): 490-500.
- ROUGEMONT, DENIS DE. *Love in the Western World*. Princeton: Princeton UP, 1984.
- RUIZ SILVA, JOSÉ CARLOS. "*El trovador* de García Gutiérrez, drama y melodrama." *Cuadernos Hispanoamericanos* 335 (1978): 251-72.
- SALA-VALLDAURA, J.M. *De amor y política: La tragedia neoclásica española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, 2005.
- SANDERS, ROBERT. *Leyendas y arquetipos del Romanticismo español*. 2ª ed. Portland: Portland State U Library, 2017.
- SCHENK, H.G. *El espíritu de los románticos europeos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- SICILIANO, ERNEST A. "La verdadera Azucena de *El trovador*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 20.1 (1971): 107-14.