

FINGIR Y APARENTAR. LA IMAGEN DE LAS MUJERES EN EL TEATRO SENTIMENTAL DE LUCIANO FRANCISCO COMELLA (1751-1812)

MARÍA ANGULO EGEA
Duke University

El teatro del siglo XVIII dio cuenta de la doble vertiente, innovadora y conservadora, que caracterizó a la ideología burguesa que fue asentándose poco a poco a lo largo de la centuria (Busquets). Estas dos vertientes no son sino el haz y el envés de los modernos principios burgueses que trataban, por un lado, de romper con los moldes del Antiguo Régimen y, por otro, de llevar intrínsecas las estructuras conservadoras sobre las que apoyar, después, el poder adquirido.

En este proceso de transformación social, el papel reservado a la mujer, mostraba igualmente un doble espíritu, revolucionario y conservador: en cuanto al primero, porque un siglo enfocado hacia los ideales de igualdad y libertad no podía dejar de lado al sexo femenino, por lo que debía mostrarse progresista con la posición social que se les atribuyera; y respecto a la parte conservadora, porque, por muy avanzadas que se presentaran las nuevas posturas, nunca fueron exactamente los derechos y deberes de las mujeres los reivindicados, sino los de las madres, las hijas, hermanas y esposas, es decir, las mujeres dentro de su función social¹.

Desde este cariz público, vital en un período como el ilustrado, en donde casi todo adquiría razón de ser a través de su reflejo social, la mujer del XVIII sube a las tablas de los coliseos en busca de su identidad moderna, que se vería vinculada íntimamente a la institución familiar.

Como era de esperar, dentro de la vertiente conservadora de la naciente ideología burguesa, el teatro de la Ilustración trató de crear una concienciación social a favor de la familia y el matrimonio. Se buscaron los medios que sirvieran mejor a estos fines educativos, así pues, si el auditorio al que se dirigía el mensaje ilustrado estaba formado esencialmente por la clase media, lo idóneo consistía en encontrar un género dramático que reflejara en escena a esta misma clase social. El teatro de esta época que quería impulsar los nuevos valores del ciudadano medio no pretendía ya moralizar desde el ejemplo de caracteres ridículos, sino que intentaba educar a los asistentes por medio de las acciones de los personajes, al establecerse un paralelismo inequívoco con la realidad.

Desde esta óptica, fueron el drama sentimental y la nueva comedia de costumbres —aparte de la tragedia neoclásica—, los géneros que mostraron los nuevos valores sociales y éticos². El presente trabajo se va a centrar para el análisis de la nueva imagen femenina de la Ilustración, en varias piezas emblemáticas, tanto sentimentales como de costumbres, de uno de los dramaturgos españoles más destacados de la segunda mitad del siglo XVIII, Luciano Francisco Comella.³ Este autor fue de aquellos que mejor supo reflejar en escena las características y necesidades de las nuevas clases sociales, y en

especial de las mujeres, que suponían un sector cuantitativamente significativo de los coliseos dieciochescos.

Como se observa de lo dicho anteriormente, el teatro sentimental del siglo XVIII puede definirse como un teatro femenino, en el sentido de que será la mujer el eje central sobre el que girará gran parte de la producción de esta época. Lógicamente, si la burguesía buscaba un teatro que la representase, las mujeres, que significaban en alto grado esta clase social emergente, también querían verse reflejadas en los escenarios e identificarse con los problemas de las nuevas protagonistas. Los dramaturgos, conscientes de este deseo y necesidad, no dejaron pasar la ocasión de subir a las tablas esta imagen femenina nueva, motivados por el adoctrinamiento, por sus necesidades económicas, por ambas cosas, y por el éxito profesional.

Ahora bien, las mujeres de este teatro moderno no son las "mujeres varoniles" de las tragedias o comedias heroicas y militares que solían apropiarse de los caracteres habitualmente atribuidos a los hombres para encontrar así su razón de ser⁴. Como señaló Jorge Campos, "la mujer conquistó un lugar en las tablas que no era solamente el suplementario de la pareja amorosa o alguna especie de contratipo de mujer brava o pícara, lo mismo que en la vida real dio los primeros pasos para conquistar un puesto diferente al relegado que venía ocupando"(99). Aún así, algunas de las protagonistas de las comedias militares venían reivindicando ya los mismos derechos que reclamaban sus congéneres del teatro sentimental. Tal es el caso de Margarita en *El sitio de Calés* (1790) de Comella cuando exclamaba:

Siendo los seres iguales
que existen en nuestros cuerpos,
¿por qué causa han de gozar
los hombres más privilegios
que las mujeres? (acto I, 3)⁵

Sin embargo, las mujeres que realmente representarían en el escenario teatral los modernos valores burgueses iban a ser precisamente las mojígatas, las niñas bien educadas, las tímidas, mimadas, sositas, jovencitas dulces, "las mosquitas muertas", como se dice vulgarmente. Ellas serían las que desde su nueva femineidad, asociada al pudor y la inocencia, tratarían de modificar o, cuando menos, poner en tela de juicio principios e instituciones obsoletas.

Esta virtud de la inocencia, que debían encarnar las jóvenes, se potenciaba desde los sistemas de educación dieciochesca --la inteligencia en las mujeres a menudo daba miedo, de ahí que aquellas que mostraban alguna inclinación más allá del coser o leer los salmos fueran tildadas ridículamente de "bachilleras"⁶—. En efecto, esta ignorancia de la mujer, producto de una mal entendida educación, validaba la función protectora masculina en la relación, lo que ayudaba a asentar la institución familiar que deseaba la incipiente burguesía⁷.

Así pues, la escena del setecientos se llena de padres e hijas, de abuelos y nietas, de tutores y pupilas y, como señalaron Iris McClelland y Ermanno Caldera, de matrimonios. Se termina con las parejas de amantes de las comedias áureas, la Ilustración muestra en el teatro, por lo general, parejas casadas o a punto de hacerlo, siguiendo los designios paternos. Los protagonistas de este

teatro son maridos y mujeres que necesitan encontrar la felicidad dentro de su relación, en el núcleo familiar. Una felicidad que se funda en el equilibrio emocional que aporta el afecto, el respeto y el cariño de una convivencia agradable. Buena muestra es el hecho de que la producción de Leandro Moratin haya sido calificada como el teatro de la familia.

Es por esto por lo que el espacio escénico por excelencia va a ser el interior de la casa con sus habitaciones y muebles. Pequeño cosmos doméstico en el que la mujer tiene qué decir. ¿Qué espacio podría serle más apropiado que el hogar? ¿Dónde mejor podría reivindicar un papel destacado la mujer?

Por otro lado, la familia, el matrimonio y el hogar, instituciones claramente burguesas, permiten revelar con facilidad, además de encomiar, una de las virtudes más valoradas en el siglo: la sensibilidad, cualidad ésta que empezaba a apropiarse el hombre, pero que seguía identificándose mayormente con el carácter femenino⁸. Es más, esta sensibilidad y dulzura femenina serán virtudes únicas para la pretendida armonía familiar, al menos se tenía la convicción de que suavizaban el carácter masculino "intrínsecamente más abrupto". Por todo esto comenta Mariquita en *El matrimonio secreto* de Comella:

Como nuestros matrimonios
no los contrae el afecto
sino la razón de estado,
siempre se empiezan con tedios
o frialdad; y a no ser
que las mujeres sepamos
aprovechar los instantes
en que los hombres son nuestros
y entonces los reducimos
a todo cuanto queremos;
(...)
Con nuestras artes hacemos
del marido más adusto
el galán más halagüeño (7)

El ideal ilustrado de este teatro familiar y matrimonial consistía en mostrar en escena los instrumentos necesarios para compensar leyes conservadoras y legislaciones, como la que en 1776 reforzaba la autoridad paterna, con las nuevas formas de relación, así como adecuar los caracteres de los cónyuges de acuerdo a las normas de conducta modernas, salvaguardando en todo caso ambas instituciones desde los pilares de la fidelidad y el respeto.

En efecto, la defensa de la institución matrimonial se convirtió de tal modo en un proyecto ilustrado, en una obsesión, que años más tarde, cuando el romanticismo ya se encontraba establecido, algunas obras mostraban esta defensa del matrimonio asociada a algo antiguo, clásico o ilustrado frente a los modernos ideales románticos, que apoyaban el amor por encima de la convención social. Por ejemplo, el protagonista bretoniano, Faustino, en *Todo es farsa en este mundo* (1835), dándose las de romántico se arrepentía de su decisión de casarse, ya que "¡El matrimonio es tan clásico!" (III, 14) (Caldera, 2002)

Este hogar idílico pasaba por acomodar las diferencias generacionales entre los progenitores y sus hijos, pero, sobre todo, trataba de ajustar las divergencias existentes entre ambos sexos. Mujeres y hombres debían ceder algo en sus pretensiones y, como señaló González Troyano, en este proceso de acercamiento mutuo, se llegó al hibridismo de figuras como el petimetre, asunción de todas las características atribuidas "por naturaleza" a la mujer; y, del lado opuesto, la maja, representación femenina de los valores generalmente asociados a la masculinidad.

Sin embargo, el modelo doméstico burgués, bien lejos se encontraba de la frívola petimetrería o de la vieja ostentación aristocrática, aspectos que serían fuertemente criticados en todo el teatro de la época como extremos de las dos tendencias: de un lado, la tradicional, rancia y nobiliaria del Antiguo Régimen; y, del otro lado, la moderna, afrancesada y banal de las nuevas modas⁹.

Las novelas inglesas de principios del XVIII que sacaron a la luz aquellas heroínas que luchaban por defender su virtud se transformaron en manos francesas en las madres e hijas de la modernidad, que convenientemente "connaturalizadas" dieron origen a las jovencitas españolas. Jóvenes pupilas que precisan de una educación buena para que su natural "buen hacer rousseauiano" no se vea deformado con el contacto social. Así son las protagonistas de las comedias de Iriarte, Moratín, Zavala y Comella¹⁰.

Estos autores mostraron las artes que estas jóvenes, educadas en la obediencia a la autoridad paterna, el coser y el rezar, desarrollaron para poder entrar en sociedad y conseguir ciertas cotas de libertad. Fueron en general el fingir y el aparentar las armas que más utilizaron, como veremos a través de algunas de estas piezas¹¹. El autocontrol y el disimulo les ayudaba a avanzar dentro de una sociedad que ya les había otorgado algunos resortes como la posibilidad de leer y escribir, pero que seguía sometiéndolas a la autoridad masculina, fuera ésta la del padre, el marido o el tutor. Conocido es el ejemplo de dominio y disimulo de la protagonista de *Las Amistades peligrosas (Les liaisons dangereuses)* de Choderlos de Laclos, cuando le cuenta a Monsier de Valmont, cómo se clavaba un tenedor en la mano debajo de la mesa al tiempo que atendía y sonreía a los comensales. En cualquier caso, fingir y aparentar eran pequeños recursos que no siempre conllevaban buenos resultados: a punto estuvo doña Paquita de casarse con el viejo don Roque en *El sí de las niñas* de Moratín, por no decir lo que verdaderamente pensaba, o la joven Rosa de ir a un convento por no revelar su relación con Faustino en *El matrimonio secreto* de Comella.

Y, en efecto, por un lado, lo que denuncia este teatro sentimental y de costumbres son las consecuencias negativas que pueden entrañar en un joven una autoridad paterna mal entendida, o un matrimonio impuesto, sin fundarse, claro está, en las inclinaciones de los jóvenes, sino en intereses estamentales o económicos de los padres¹²; por otro lado, los nefastos resultados que un mal ejemplo materno o paterno podía originar en los hijos, como la excéntrica madre de Paquita en *El sí de las niñas* o el tutor haragán de doña Pepita en *El indolente* de Comella.¹³

En general, se confiaba la educación de las hijas a los padres, y principalmente a las madres. No se creía demasiado en la instrucción que se

impartía en las instituciones religiosas, por lo general, basada en la enseñanza de habilidades ornamentales como la música o el bordado y no en las materias consideradas útiles para los tiempos modernos como el manejo de una casa¹⁴ o la educación de los futuros hijos (Bolufer, 140). De ahí la preocupación ilustrada por el buen ejemplo que debían suponer para los hijos sus progenitores¹⁵.

Las piezas sentimentales de Comella, como las de Moratín, Iriarte y Zavala, entre otros, descubren las artimañas con las que las niñas "bien educadas" conseguían sus propósitos. La crítica de estos dramaturgos a este tipo de enseñanza conventual, cifrada en la ignorancia y en las labores del hogar, será la que desvele los arbitrios femeninos para esquivar las normas, buscando canales nuevos, que sin romper con lo establecido—siempre se trató de crecer dentro de la sociedad, nunca al margen—les otorgasen mayores espacios de actuación.

Teniendo en cuenta que las opciones de emancipación de la mujer pasaban o por la vicaría o por el convento, las piezas sentimentales comellescas muestran distintos tipos de mujeres creados a partir de la perspectiva matrimonial y familiar. Es decir, se habla de esposas, viudas y mujeres casaderas y de sus relaciones paternas y maritales que, según el caso, darán lugar a la revisión de modas y costumbres tan dieciochescas como los cortejos.

En cualquier caso, no hay que olvidar el hecho de que el teatro del XVIII en general no dio lugar a heroínas concretas con nombres y apellidos. El teatro sentimental del setecientos buscaba modelos de hombres y mujeres modernos, ciudadanos nuevos, no seres excepcionales y sobresalientes, sino trabajadores, gente corriente, hombres de bien y mujeres urbanas que caminaran juntos en la construcción de la modernidad.

La producción de Comella comparte una temática que pasa por el tratamiento de materias como el matrimonio, la educación femenina y la exaltación de la virtud. Asuntos clásicos de todo el género sentimental y costumbrista como subrayó Joan Pataky Kosove en su estudio, *The "Comedia lacrimosa" and Spanish Romantic Drama (1773-1865)* (48). De este modo, aparecen mujeres que tienen que enfrentarse a la autoridad paterna para conseguir su felicidad como Rosa en *El matrimonio secreto*; otras que luchan por defender su amor, a pesar de la unión desigual preestablecida, como Jacoba en la pieza del mismo título; aquellas que deberán acomodar sus deseos al marido impuesto para no romper con el sagrado lazo matrimonial, como Eusebia en *El matrimonio por razón de estado*; las que mostrarán una amistad sincera por sus congéneres como doña Rosa en *La Isabela*; las que se disfrazarán de hombre por huir de un matrimonio impuesto como Natalia en *Natalia y Carolina*; y las habrá que sin resortes y educadas en esa ingenuidad mal entendida, de la que se viene hablando, saldrán airoosas y modificarán su conducta para obtener el marido que pretenden, como Pepita en *El indolente*, que tendrá que competir con su propia madre, y Rosita en *El abuelo y la nieta*.

Conforme a lo expuesto, tres van a ser las motivaciones básicas que desencadenen en las comedias sentimentales y de costumbres de Luciano Comella el juego de apariencias y fingimientos femeninos. En primer lugar, las heroínas comellescas reaccionarán frente a un matrimonio impuesto, tanto si ya se ha llevado a cabo como en *El matrimonio por razón de estado* o *La Jacoba*, como si está a punto de contraerse como en *El abuelo y la nieta*, *El matrimonio secreto* o *Natalia y Carolina*. En segundo lugar, la amenaza de verse encerradas

en un convento también las movilizará para que no se efectúe semejante plan. Y por último, las mujeres de Comella utilizarán todas las artimañas conocidas al entrar en competencia con sus iguales, por lo general, ante la presencia de un hombre. Ejemplos de esta rivalidad femenina se encuentran en *El Indolente* y *El matrimonio secreto*.

Dentro del primero de los motivos citados como desencadenantes de las artes femeninas, un matrimonio impuesto, destaca Eusebia, la esposa de *El matrimonio por razón de estado*, mujer con carácter ("terca" según apunta el epíteto del listado de "personas" que abre la edición de 1792), casada desde el comienzo de la pieza con un hombre al que desprecia y que le vino impuesto por la codicia paterna. Su capacidad de decisión le lleva a enfrentarse con la realidad de que su matrimonio no funciona. Por ello, sin subterfugios ni enredos, le propone abiertamente a su marido, Claudio, la separación. Esta separación que pretende Eusebia resultaba una medida drástica, así como excesiva, para una mentalidad como la ilustrada que trataba en cualquier caso de salvaguardar la institución matrimonial¹⁶. Mucho más fácil le hubiera resultado a la dama acomodarse con el marido impuesto, y hacer su vida al margen¹⁷, que encarar abiertamente el problema que, en definitiva, era la conducta habitual de los matrimonios modernos que no se hallaban conformes con su pareja¹⁸.

Naturalmente, Claudio tiene miedo del qué dirán y se muestra contrario a la separación, así que, para resolver el conflicto, decide encerrar a su esposa en un convento. Eusebia busca consuelo en su antiguo amante, asustada como está por la próxima clausura. Éste le aconseja "razonablemente" que intente la reconciliación con su esposo, que traten los dos de encontrar un justo medio para que la armonía reine en ese hogar.¹⁹

Siguiendo los consejos de su amigo, Eusebia tratará de terciar y domesticar su carácter en función del bien social y de la sagrada institución matrimonial²⁰, lo que, por otro lado, sólo se conseguirá gracias a la intervención directa del juez, que escuchando a todas las partes implicadas en el conflicto, logrará deshacer enredos y acomodar a los esposos.

La posibilidad de que las hostilidades de este matrimonio quedaran al margen y surgiera una convivencia agradable era prácticamente nula de no haber sido por la intervención de la autoridad civil.²¹

Si al final Eusebia se adapta a las circunstancias, no deja por ello de mostrar muchas de las incongruencias de las normas sociales, además de apuntar la necesidad de hombres y mujeres, en calidad de esposos, padres, madres o amigos, de saber evolucionar con los tiempos para estar a la altura de las circunstancias, sin por ello caer en lo ridículo o banal de las modas. Eusebia es una de las pocas petimetras reivindicadas en el teatro del XVIII²².

El dramaturgo popular fue tan consciente de la dificultad de hallar una solución razonable para una pareja tan mal avenida como la que se acaba de señalar, que en otra pieza en la que se encontró con una situación bien semejante, *La Jacoba*, no tuvo otro remedio, para preservar la institución matrimonial, que recurrir a la burda estrategia de la aparición final de la antigua mujer del protagonista, que se suponía muerta, para que su unión con Jacoba resultara nula, y ésta pudiera casarse con su verdadero amor²³.

El enfrentamiento ante un matrimonio no deseado, por lo general desigual social o generacionalmente²⁴, solía tener como obstáculo la autoridad paterna o de un tutor. En esta situación se encontraba la famosa Francisquita de *El sí de las niñas*, que tuvo mejor suerte que las protagonistas comellescas de *El matrimonio secreto*, *La Jacoba* y *El matrimonio por razón de estado*, pudiendo evitar la unión no deseada. Sin embargo, se puede afirmar que la fortuna de la Francisquita moratiniana se debe más al buen juicio del viejo don Diego, que a las artimañas de la joven, que se dedica a exhibir su feminidad por medio de sensiblerías y amaneramientos, tales como la despedida que le profesa a su pretendiente al final de la escena tercera del primer acto:

Francisca: ¿Me voy, mamá?

Irene: Anda, vete. ¡Válgame Dios, que prisa tienes!

Francisca: ¿Quiere usted (*Se levanta, y después de hacer una graciosa cortesía a D. Diego, da un beso a Doña Irene, y se va al cuarto de ésta*) que le haga una cortesía a la francesa, señor don Diego?

Diego: Sí, hija mía. A ver.

Francisca: Mire usted, así.

Diego: ¡Graciosa niña! ¡Viva la Paquita, viva!

Francisca: Para usted una cortesía, y para mi mamá un beso. (182-183)²⁵

Es claro que Moratín quería mostrar lo ridículo de la educación dada a estas jóvenes, como hará también Comella en *El abuelo y la nieta*, pieza que pertenece a la comedia de costumbres moderna, a pesar del elemento musical que resulta clave en la obra. Aquí Rosita, niña malcriada por su abuelo, se encuentra con que su padre, que vuelve del Perú, le ha concertado un matrimonio con un joven de su edad, condición y dinero. Sin embargo, Ella está enamorada de su preceptor, un falso abate llamado don Pedro. Desesperada, canta un arietilla, que demuestra, como en el caso anterior de Francisquita, la ñoñería y malcrianza de estas niñas. Dice así:

Como me caso
 contra mi gusto,
 será el disgusto
 fruto de amor
 sentir
 penar
 gemir
 llorar,
 es lo menor
 que he de pasar. (81)

Pero, después de esta exhibición de sensiblería, sin pudor alguno le pide a don Pedro que se case con ella. El abate, por supuesto, se escuda en su cargo religioso, pero Rosita insiste en ponerle ejemplos de religiosos que han abandonado sus puestos por amar a otras mujeres. El falso abate renegará de esta opción que le propone Rosa una y otra vez, apoyándose en la idea de que lo suyo es un amor platónico. Gracias a esta peculiar relación entre el religioso y la

niña se sabe lo que Rosa ha aprendido bajo la tutela de don Pedro y la supervisión de su abuelo: todo ha sido bailes y cancioncillas, además de una especie de francés, ninguna enseñanza útil, según los criterios ilustrados, para ser una buena esposa. Rosita simboliza la máxima expresión de una niña malcriada.

A pesar de todo, el carácter de Rosa se va doblegando en vista de que sus caprichos y rabietas no llaman la atención, y será ella quien modifique su conducta y opte por casarse con el pretendiente que le proponía su padre. La evolución de Rosa ante las circunstancias adversas es un buen ejemplo del análisis psicológico llevado a cabo por Comella a través de las emociones y sentimientos que los cambios de conducta de la niña revelan, y que vienen a demostrar una vez más la capacidad de acomodación de las mujeres con tal de alcanzar sus objetivos.

El caso extremo de reacción frente al matrimonio impuesto será la huida de la casa paterna, que sucede con frecuencia y de forma clandestina, y, como en el caso de Natalia en *Natalia y Carolina*, bajo el disfraz de hombre²⁶, recurso clásico que seguía entusiasmado al público de los coliseos dieciochescos. Aparecen también mujeres disfrazadas en otras piezas comellescas como *La Amelia o el amor conyugal*, por lo que puede deducirse que el tema de la disfrazada con traje masculino no se interrumpió en el siglo XVIII como afirmó Carmen Bravo Villasante (178).

Un segundo desencadenante de los arbitrios femeninos solía causarlo, como se ha señalado, el miedo al convento. El encierro y el aislamiento del mundo que significaban estas instituciones determinaba a las mujeres hacia soluciones extremas. Como se ha visto en *El matrimonio por razón de estado*, Eusebia se moviliza cuando su marido la amenaza con la clausura. Para la dama el convento significa la cárcel, la falta de libertad y el abandono, mientras que para la Isabel de Moratín en *El viejo y la niña* suponía un alivio, la única salida, una liberación²⁷. Decía Isabel al celoso de don Roque:

En fin, señor, por vos sólo,
por una pasión tan necia,
y una aborrecida unión,
de vuestra edad tan ajena,
yo perdí mi libertad
(...)
Ya está resuelto: apartada
de vos, en la más estrecha
clausura vivir intento,
si es vida lo que me resta.

A lo que pregunta confundido el viejo don Roque: "Mujer, ¿qué clausura es esa?" Y sentencia Isabel:

Ya lo he pensado, y no queda
otro arbitrio.
(...)
Es preciso separarnos.
(...)

Lejos de vuestra presencia
 podré vivir; pero ved
 que si un error os empeña
 en obligarme a ceder,
 no bastará la prudencia,
 y es terrible una mujer
 desesperada y resuelta. (214-219)

El recurso del convento se convertirá en un lugar común para el teatro sentimental del XVIII²⁸. Además de en *El matrimonio por razón de estado*, se amenaza a la mujer con la clausura en *El indolente* y en *El matrimonio secreto*, aunque en ninguno de los casos se llevará a efecto gracias a la resolución femenina.

No debía ser partidario el autor popular de presentar el convento como una opción liberadora, como había hecho Moratín en *El viejo y la niña*, obra que sin duda conocía Comella, ya que había sido divulgada en tertulias y cafés madrileños.²⁹

En efecto la amenaza del encierro religioso causaba la reacción de sus víctimas, que solían actuar frente al hecho con la resolución y desesperanza de la que hablaba la Isabel moratiniana. Así pues, Pepita, en *El indolente*, a pesar de su inocente proceder a lo largo de la pieza, encontrará los medios para librarse del proyecto educativo religioso que le proponen sus dos tutores, escapándose con el "calavera" de Miguel.

Por otro lado, en *El matrimonio secreto*, Faustino le propone a su amada que huyan por la noche para evitar el matrimonio con un marqués que ha concertado don Jerónimo para su hija. Rosa, especie de mujer filósofa, ante este dilema de tener que elegir entre escapar con su enamorado o respetar la voluntad paterna, rechaza en un principio la propuesta de Faustino por dos motivos:

Lo uno porque mi fama
 iría de lengua en lengua.
 Y lo otro porque no es justo
 dar a mi padre esta pena. (19)

Sin embargo, cuando su padre amenace con meterla en un convento, Rosa no dudará un segundo en arreglar la huida nocturna³⁰.

Es decir, lo que determine finalmente a Rosa es el miedo al convento más que al matrimonio impuesto. La clausura, el aislamiento del mundo, significaba un castigo mayor que un casamiento no deseado.

La tercera circunstancia señalada como desencadenante del despliegue de artimañas femeninas solía ser la competitividad que entre las mujeres generaba la presencia de un hombre. Martín Gaité habló de la incapacidad para la amistad por parte de las españolas, que, al igual que con los adornos y vestidos, querían poseer a los hombres en exclusividad, en contraste con las francesas más capacitadas para mantener este tipo de relación con el sexo opuesto así como para no entrar en competencia con sus iguales (235-238)³¹. Casos ejemplares de esta rivalidad femenina se dan en *El matrimonio secreto* y en *El indolente*. En la primera de estas aparecen dos hermanas, Mariquita y Rosa, y una tía viuda, Mónica, que fingen y mienten para conseguir el marido que pretenden. La

misma Mariquita, valorando la situación complicada en la que se encuentra, reflexiona el modo por el que conseguir los favores del Conde, que parece más interesado en su hermana que en ella:

¿Cómo podría frustrar
sus engañosos intentos? [los de su hermana Rosa]
fingiendo y disimulando
del Conde estando en acecho
y dando tiempo a mi enojo
para vengar mis desprecios. (8) [el énfasis es mío]

Por otro lado, Mónica, que ejerce de aya y es la tía de las niñas, se ha enamorado del criado Faustino. Ésta cuenta con el dinero que su esposo difunto le dejó, así como con la experiencia que los años y su anterior matrimonio le han aportado, por eso, es consciente, como le declara a su sobrina, de que siendo medianamente joven y guapa y, sobre todo, teniendo dinero, podrá elegir más o menos el partido que desee³². Sin embargo, se equivoca de hombre, porque Faustino está casado secretamente con Rosa. Al darse cuenta de que éste anda enamorado de la niña, se alía con su otra sobrina, Mariquita, que también quiere deshacerse de Rosa³³, por la competencia que ésta supone frente al Conde, y ambas consiguen convencer con engaños al padre de Rosa de que lo mejor es ingresarla en un convento³⁴. Una vez más el convento se impone como instrumento con el que templar soberbias y tratar de prevenir desobediencias.

Otro ejemplo de competencia femenina se da entre Paula y Pepita, madre e hija, en *El indolente*. Doña Paula quedó viuda y, aprovechando la libertad que le ofrece su estado civil, anda coqueteando con unos y con otros³⁵. Esta actitud de Paula irrita y preocupa a don Justo, el tutor de Pepita, la hija de Paula, que llega a insultar a la madre, acusándola de frívola y de "llevar de picos pardos" a la niña.

Pepita por su parte, encaja de lleno en el papel de la clásica modosita que sigue las recomendaciones de su tutor sin atreverse a opinar, entre otras cosas por no tener mayores complicaciones, como le confiesa a su criada Manuela, al comienzo del acto primero:

Pepita: Yo haré aquello que me diga
Don Justo.
Manuela: Vm. según eso
no tiene voluntad propia.
Pepita: De esa manera no yerro,
hago aquello que me mandan,
como hacía con mi padre. (1)

Ahora bien, Pepita mantiene esta actitud hasta que se reconoce enamorada y se da cuenta de que puede perder su oportunidad si no actúa frente a su madre. La escena relevante sucede al final del primer acto, cuando Paula, enamorada de Simón, que a su vez quiere a Pepita, trata de intimar con el joven³⁶. La madre, buscando un momento aparte con Simón, echa de la sala a su hija, con el pretexto de que tiene mucho que coser. La niña, lejos de conformarse con acatar la orden, como venía haciendo hasta ahora, percatándose de las inclinaciones de

su madre, entrará en el salón en numerosas ocasiones, tratando de evitar que Simón caiga en las redes de su oponente. Las constantes interrupciones de la niña tendrán como excusa las dudas que repentinamente le surgen con cómo coser la labor. El valor tradicional de la aguja (entretenimiento adecuado para las niñas de esta edad y educación, eran consideradas las "labores propias de su sexo") se invierte, y se transforma en el arma femenina con el que Pepita logra frustrar los planes de su madre.

En definitiva, estas protagonistas femeninas de Comella muestran las nuevas formas sociales que adoptaban las mujeres en el difícil juego de mantener el equilibrio entre el ser y el parecer. Mujeres que en su esfuerzo por cumplir con las expectativas masculinas, por seguir los nuevos modelos femeninos dieciochescos idealizados por los hombres, de modestia, ingenuidad, dulzura, pudor y maternidad, revelaban, en ocasiones, la artificiosidad de sus comportamientos. La identidad moderna que la mujer comenzaba a tener en la sociedad del XVIII, no sólo ya en función del hombre, le fue confiriendo el poder para exigir y decidir sobre su destino. Sin embargo, su nueva posición quedaba aún muy condicionada legalmente por la figura masculina, lo que les obligaba a fingir en muchas ocasiones como las mencionadas. La sociedad sí les había aportado ya resortes suficientes para pensar y tomar determinaciones, aunque aún las maleducara en la ignorancia y el puritanismo de la doble moral y las apariencias, aspectos que el sexo femenino ha venido arrastrando hasta la actualidad.

NOTAS

1. Se confundía a todas las mujeres en un destino común: su ser era su función. Cualquier circunstancia diferente de la maternidad se situaba en un segundo plano, o ni entraba a valorarse (Bolufer, 139).

2. Este trabajo no va a entrar a analizar las diferencias existentes en la variada gama que va desde el drama serio hasta la comedia lacrimógena porque esa precisión requeriría un estudio detenido y extenso, y no es la materia fundamental que nos ocupa, aún así, remito a los estudios que cito en la bibliografía de Emilio Palacios y al análisis de María Jesús García Garrosa en su artículo, "Algunas observaciones sobre la evolución de la comedia sentimental en España" (1996). Llamaré en general a estas piezas comedias sentimentales o lacrimógenas, denominación más generalizada para este tipo de composiciones en especial para las obras de los dramaturgos populares como Luciano Comella. Como nuevas comedias de costumbres entiéndase el teatro moratiniano de *El viejo y la niña* (1790) o *El sí de las niñas* (1806), donde también encajarían las producciones de Iriarte, tales como *El señorito mimado* (1787) o *La señorita malcriada* (1788) y alguna pieza de Comella, como *El abuelo y la nieta*. Entender esta pieza de Comella, así como *El indolente*, que también se va a tratar, como comedias de costumbres equiparables a las de Moratín hijo sería un error, sin embargo, en este nuevo género ilustrado encajan producciones variadas, desde la nunca representada *La Petimetra* de Nicolás Fernández de Moratín hasta *Los Menestrales* de Trigueros. Por ello, algunas piezas del popular Comella pueden situarse dentro del género que sin duda desarrolló y

terminó de articular Leandro Moratín. Jesús Cañas Murillo también incluye *El abuelo y la nieta* de Comella como perteneciente a la nueva comedia de buenas costumbres (2000, 23).

3. Fue "el autor más significativo de las últimas décadas del siglo, es el creador de más éxito, acabando de concretar en su pluma el drama sentimental a la española: *La Cecilia* (1786), *El hijo reconocido* (1790) son ejemplos de esta *comellomania llorona*" (Palacios, 1993, 93).

4. Estas aguerridas mujeres, tan del gusto popular, se dieron sobre todo en las comedias de Valladares de Sotomayor del género heroico-militar donde destaca *La Egilona, viuda del rey Rodrigo* (1785) o la valerosa defensora de la ciudad gallega contra los ingleses en *Defensa de la Coruña por la heroica María Pita* (1784). Similares modelos de mujer fuerte son *La Elvira* (1785) y *La Emilia o exceder en heroísmo la mujer al héroe mismo* (1781), también de Valladares. Algunas de las heroínas del teatro de María Rosa Gálvez también sobresalen dentro de este estereotipo de mujeres bravas como la protagonista de *Blanca de Rossi* o sus valientes guerreras de *Las esclavas amazonas* (1805). Otro caso comellesco será el de la princesa cristiana Eurinome de *La esclava del negro Ponto* que le propone a su padre ir a luchar también contra el árabe en estos términos: "Si yo heredé tus virtudes, / también tu valor: resuelta / sabré morir a tu lado." (acto I, 7)

5. Sin embargo, como afirma René Andioc, la heroína de *El sitio de Calés* de Comella es un caso más del prototipo de mujer varonil "entonces apreciado del público madrileño; ocupa en la comedia un lugar más importante que su marido, adjudicándose cerca de una cuarta parte del diálogo (unos setecientos versos), tomando la espada y animando la moral de los sitiados, obsesionada por la idea de imitar a los Numantinos por todos los medios, incluso, si hace falta, la antropofagia" (2001, 40).

Por otro lado, aunque era cierto que las exigencias de Margarita tenían que ver con la posibilidad de morir como los hombres en la lucha, no por ello dejaba de mostrar muchas de las desigualdades sociales que existían entre los dos sexos (McClelland, II, 126). Un discurso similar será el que sirva para reivindicar los valores de la raza negra y denunciar así la esclavitud. Compárense las palabras de Margarita citadas con las de Catul en *El negro sensible* (1798) de Comella:

...Pues ¿qué los negros
 tienen distintas almas que los blancos?
 Lo mismo que ellos son, somos nosotros.

6. Este personaje de la "bachillera" o "doctora" se hizo familiar en la literatura de la época y era algo más que el equivalente femenino del "erudito a la violeta" que satirizara Cadalso. "Venía a representar los usos del saber que se consideraban censurables en las mujeres, porque iban más allá de las utilidades domésticas y sociales que los ilustrados les reconocían o porque amenazaban el dominio que los hombres ejercían sobre la cultura" (Bolufer, 146). El ilustrado

Mor de Fuentes, por ejemplo, escribió su comedia *La mujer varonil* (1800) para criticar precisamente estos afanes literarios femeninos.

7. Sin embargo, aunque el sentir mayoritario consideraba que la educación de la mujer debía dirigirse al ámbito doméstico, existía también un sector ilustrado que entendía que a las mujeres había que enseñarles cierta cultura para pudieran, mediante la conversación y el trato, cultivar la sociabilidad, cualidad fundamental para los nuevos modos de relación (Bolufer). Se le otorgaba, de este modo, un espacio social y público a la mujer que, por un momento, escapaba del dormitorio y la cocina para salir a conversar al salón.

8. Muchos ejemplos dará la literatura de la época de esta sensibilidad masculina, que las comedias sentimentales de los autores populares explotarán hasta resultados un tanto ridículos. Un caso de sensibilidad masculina convertida ya en sensiblería aparece en *El matrimonio secreto* de Comella, cuando el sirviente Faustino, aturdido y superado por las circunstancias, viéndose incapaz de encontrar una salida airoso para su amor por Rosa, termine por desmayarse en brazos de su señora.

9. Una buena muestra de este acercamiento y acomodación entre ambos sexos aparece en *El matrimonio por razón de estado*, donde la falta de entendimiento de la pareja pasa por el contraste radical en el vestir de uno y otro. Eusebia, la protagonista, refleja interés por las nuevas modas y costumbres. Se trata de una de las mayores petimetras de Madrid, según se señala en la pieza. Mientras que Claudio, su marido, destaca más bien por ser un antiguo y alardear de ello. Estas diferencias generan en la pareja un desprecio mutuo que Comella explicita mediante el recurso del aparte cada vez que el matrimonio aparece junto en escena.

10. Heroínas que, como señaló Cabarrús, se hallan "en la misma [edad] en que la sociedad contradice a la naturaleza: en la mayor efervescencia de las pasiones de la una, y cuando su razón no tiene todavía la madurez que pide la otra" (*Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*, ed. Biblioteca de Filósofos españoles, 1932, 39) (Fernández de Moratín, 1968, 155).

11. Como subrayó Andioc en su introducción a *El sí de las niñas* (1969), "los frutos de la educación dada a doña Francisquita y denunciada por don Diego en su conocido parlamento en la escena 8 del acto III, son antes todo la disimulación y la hipocresía, consecuencia de una pedagogía fundada en el ascetismo critiano: «Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarle a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una pèrfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el callar y mentir...»" (153).

12. Un caso ejemplar de madre ambiciosa e impositiva es la tía Mónica de *El barón* de Moratín, empeñada en casar a su hija con un "fingido" noble. Claro que, con esta comedia, Moratín trataba, además de denunciar el abuso de la

autoridad materna, de inculcar la "filosofía de la conformidad", que señaló Andioc (1976, 183-255).

13. De las consecuencias negativas que podía haber causado la incompetencia de la madre de la Paquita de Moratín, así como la excesiva prudencia de la niña, enseñada, como todas las de su clase, a callar y a hablar sólo cuando se le preguntaba, dio cuenta Alberto Lista en el periódico *El Censor*, cuando afirmaba: "Doña Paquita tenía todas las buenas cualidades que da la naturaleza: belleza, ternura, constancia, gratitud, pero debía a la educación y al carácter extravagante de su madre aquella excesiva timidez, *aquel arte de encubrir los sentimientos*, que aunque naturales al bello sexo, deben desaparecer, sin embargo, en ciertas situaciones críticas, que han de fijar para siempre la felicidad o infelicidad propia y ajena" (1821, 339) [el énfasis es mío] (Rodríguez, 198).

Como se puede observar, Lista valora lo que entiende por naturalidad frente al artificio de una estética adquirida. Sin embargo, considera "naturales al bello sexo", innatos, el disimulo y las apariencias, dos aspectos que, si bien suavizan la convivencia, en ciertas ocasiones, como la reseñada, deberían evitarse.

14. Un ejemplo de esta preocupación porque las mujeres aprendieran a gobernar la casa y a administrar la economía doméstica lo revelan las numerosas veces en las que las piezas teatrales muestran en el escenario al criado con su señora haciendo cuentas de lo gastado. Por lo general, estas breves escenas critican la mala administración de los amos, además de acentuar la picardía común de los criados y de subrayar, por otro lado, a través del listado de cosas compradas y alimentos consumidos, el medio y la economía burguesa desahogada en la que suelen ambientarse estas piezas sentimentales, aspectos atractivos, sin duda, y envidiados por las espectadoras de los coliseos. Se dan escenas así en muchas piezas comellescas como *El matrimonio por razón de estado*, *El Indolente* o *El matrimonio secreto*.

15. Y en efecto, los perjuicios de una mala educación fue materia recurrente sobre la que trabajaron los ilustrados como Moratín, y no se trató en caso alguno de desacreditar la enseñanza religiosa en sí misma, "sino de aconsejar a los padres que atendieran a la educación de sus hijos en lo tocante a elección de estado con el fin de garantizar la felicidad pública" (Rodríguez, 198).

16 Este fue el caso de María Rosa Gálvez que si en un principio trató de separarse legalmente de su marido, finalmente fue la reconciliación la que prevaleció después de un año de discordia, debido seguramente a intereses económicos y personales porque, a pesar del "armonioso formulismo legal, María Rosa de Gálvez no pareció olvidar las humillaciones que le hizo pasar su marido en el pasado, ya que años más tarde las retrataría en su comedia autobiográfica *El egoísta* (Bordiga, 38). Sin embargo, como afirma René Andioc en su *Introducción a La familia a la moda*, "no poco valor debió mostrar, siendo mujer, para pedir la separación matrimonial [como la protagonista de Comella], si recordamos el aislamiento, y a veces los disgustos

de los que se atrevían entonces a propugnar abiertamente la ruptura del vínculo conyugal, y la solución legal que, tanto en la vida social como en la literatura, se daba a ese problema, esto es: la reconciliación, o el convento” (11). Algunos pocos pensadores en Europa habían defendido que si el matrimonio era un contrato, no tenía sentido que fuese indisoluble. Otros argumentaron en la línea de que la naturaleza humana era inconstante y convertía, por tanto, en irracionales las ataduras eternas, esta es la línea de razonamiento que siguió Cabarrús cuando defendió el divorcio ya que el amor, sentimiento por esencia fugaz, no podía ser fijado por la ley (Bolufer, 262).

17. De hecho, como afirma Andioc en su edición de *La familia a la moda*, “para no pocas mujeres de la buena sociedad (y otras que no lo eran), el matrimonio no constituía ningún obstáculo al amor “libre”, que no es exactamente lo mismo que la libertad de amar, casi siempre desatendida por los padres de las jóvenes, con las notorias consecuencias de tal actitud autoritaria” (n. 28-29).

18. Estas desavenencias maritales se hicieron tan habituales que terminaron por identificarse con el trato matrimonial en general. De hecho, fueron asunto de crítica en el teatro dieciochesco en donde se presentaban esposos que, pese a estar enamorados de sus respectivos, se mostraban desatentos con sus cónyuges por estar a la moda, como en la obra del francés La Chaussée *La razón contra la moda*, traducida por Luzán en 1751, tema que también abordó el popular Comella con *El casado avergonzado*. Sin embargo, todo esto no hace sino revelar una nueva manera de entender el matrimonio que ya no estaba tan constreñido al puro ámbito de pareja, al menos para la mujer, y que, de este modo, potenciaba otros tipos de relación basados en la amistad como fueron los cortejos.

19. La calidad del trato que mantiene Eusebia con su antiguo enamorado es un ejemplo de los nuevos modos de relación y conductas modernas. De hecho, será a su amante a quien confiese Eusebia su tristeza de encontrarse con un marido que no se ha preocupado en absoluto por conocerla y entender sus necesidades, encerrándola en las cuatro paredes de su casa y alejándola de la vida social de la que disfrutó siempre “sin ofender al decoro”. Así lo expresaban los versos de Comella:

Eusebia:

Después se debió hacer cargo,
que gusto de los recreos
que ofrecen la diversión,
sin resentirme el respeto,
que me son gratas las modas;
aunque dirá usted que en esto
soy prolija, sabe usted
que me han sobrado los medios
para usarlas, y que nunca
a mi decoro ofendieron.
Pero el así que mi mano
satisfizo sus deseos,

poco a poco separando
me fue de aquellos recreos
a que estaba acostumbrada;
todos eran mis cortejos
a su entender: todos iban
a conquistar mis afectos;
encastillada en mi casa
quemándome con sus celos
me tenía, y como amor
no disculpaba su genio,
se entibiaba aquel cariño
que el deber le iba adquiriendo” (9).

20. Esta misma resolución tomará la protagonista de *El casamiento por fuerza* del conocido censor Santos Díez que, tras un loco y desesperado intento de acabar con su desagracia matrimonial tratando de suicidarse, acaba resignándose a los principios cristianos que le prohíben hacer tal cosa. La obra termina con una solución apañada y moderna; en lugar de predecir felicidad para la pareja para el resto de sus días, apunta simplemente a la posibilidad de una placidez razonable, siempre y cuando ambos cónyuges estén dispuestos a ser tolerantes, dejando a la protagonista todavía en pleno y duro proceso de autodisciplina (McClelland, II,124-125).

21. En efecto es el alcalde el que resuelve el conflicto, sin embargo, también crea Comella para esta pieza el personaje del falso médico, en quien recae parte de la culpa de que el matrimonio no funcione ya que se dedica durante toda la obra a acentuar las inseguridades y enfados de los cónyuges. Este personaje que ideó Comella le otorgaba cierta verosimilitud a la futura felicidad de la pareja porque gran parte de las desavenencias entre ambos se debían a los enredos del doctor, y no todo a la incompatibilidad del matrimonio.

22. En efecto, parte de los ilustrados defendía el lujo y la moda como un mal moral necesario como motor económico (Bolufer, 177). Además, el lujo en el vestir no dejaba de ser un refinamiento un ejemplo más del proceso de modernización, de civilización, siempre que no se llegara a los extremos de la ridícula petimetrería. Eusebia es un ejemplo de mujer preocupada por las modas, sin embargo, no se la presenta despilfarradora o casquivana, defectos estos que inquietaban a los defensores de la institución matrimonial y de la familia, y que solían venir identificados con el gusto por vestir "a la moderna".

23. Reconocimiento final que todavía ofrece la ocasión para una advertencia moral a favor del respeto a la institución matrimonial:

Queda demostrado
que el cielo reprueba siempre,
bien con prodigios o acasos,
los himeneos que se hacen
con fin siniestro o engaño. (Caldera, 1998)

24. Si los matrimonios acordados son un lugar común en la escena del Setecientos, las uniones desiguales, serán motivos frecuentes en las comedias sentimentales y costumbristas, sin embargo, rara vez triunfan en la escena española esta clase de uniones, que sí tenían éxito en cambio en el teatro francés. De hecho, los únicos matrimonios desiguales socialmente que triunfan en el teatro se dan en la obra de Zavala y Zamora *Las víctimas del amor* (y al final los dos mueren), y en la traducción de Comella, *El matrimonio secreto*, en donde la diferencia social se establece entre una burguesa adinerada y su criado.

25. Para la importancia de la gestualidad en el lenguaje dramático de Moratín véase Sala Vallaura, 2001.

26. Este disfraz le otorga a la protagonista comellesca una libertad inusual para cualquier mujer del XVIII, por lo que se crean en la comedia situaciones divertidas e imposibles de no contar con la complicidad del espectador que desde el primer momento conoce el fingimiento de Natalia.

27. Carolina en *Natalia y Carolina* también piensa en el convento como solución cuando comprueba que su amor por Milton no es correspondido (como no podía ser de otro modo, teniendo en cuenta que Milton es Natalia disfrazada de hombre). A lo que le responde Natalia-Milton:

¿Pues que quiere usted convento?
Si es la vocación perfecta
lo aplaudo, de lo contrario,
es locura manifiesta. (14)

28. Y, en efecto, parece que el encierro religioso venía siendo la solución habitual tomada por aquellos progenitores que deseaban desentenderse de la educación de sus hijas. En las primeras ediciones (1805 y 1806) de *El sí de las niñas*, de Moratín, exclamaba don Diego, “¿Cuántas veces una desdichada mujer halla anticipada la muerte en el encierro de un claustro porque su madre o su tío se empeñaron en regalar a Dios lo que Dios no quería!”(citado en nota en la edición de Andioc de *la familia a la moda* de La Gálvez, 133).

29. De hecho, el investigador y editor moderno de *La Jacoba*, Mario Di Pinto, llega a afirmar que la conocida polémica que mantuvieron ambos dramaturgos pudo ser originada por *La Jacoba* de Comella, tal vez un plagio de *El viejo y la niña*, sin estrenar todavía (76).

30. En cualquier caso, hay que tener presente que, como indica el título de la pieza, se parte desde el principio de una desobediencia a la autoridad con el matrimonio secreto que han llevado a cabo Rosa y Faustino. Una de las máximas “astucias” de los jóvenes para burlar la autoridad paterna venía a ser ésta del casamiento clandestino (Fernández de Moratín, 1969, 154).

31. Aunque lo más común del teatro del Setecientos fuera presentar a las mujeres como rivales, también aparecen casos de amistad femenina dentro de esa clase de amistad basada en la confianza y confidencialidad, tan propia de la Ilustración (Campos, 103). Son mujeres confidentes, consejeras, bienhechoras. Así era la relación entre Beatriz, la hermana de don Roque, e Isabel en *El viejo y la niña* de Moratín, y así es también el caso en *La Isabela* de Comella entre la sobrina de don Simón, Rosa, con la protagonista, que ayuda durante toda la pieza a Isabela y a su primo, los dos amantes, hasta el extremo de renunciar a la herencia de su tío en favor de ellos. Natalia y Carolina, en la pieza del mismo título de Comella, terminarán siendo buenas compañeras una vez que se descubre la falsa identidad de Milton, que es en realidad Natalia disfrazada de hombre, como se ha señalado anteriormente. Otro ejemplo curioso de amistad es la que se profesan, sobre todo en la escena final de la comedia, Francisca y su criada Rita en *El sí de las niñas* donde “nos encontramos con una rara muestra

de armonía social que, al menos en el terreno de los afectos, estaba preconizando Moratín hijo" (Sala Valldaura, 118).

32. En palabras de la misma Mónica:

...aunque viuda me mantengo
tal cual, y pudiera darle
tres o cuatro compañeros
al difunto...

Mariquita: Ya se ve.

Mónica: Yo soy rica; además de esto
no soy ninguna tarasca,
y como cualquiera tengo
en quien fijar mi cariño. (5)

33. Por el contrario, este tipo de alianzas femeninas, fundadas en la venganza y no en la amistad, sí solía darse en el teatro del Setecientos español.

34. En *la familia a la moda* de María Rosa Gálvez, la hija de don Canuto y de Madama de Pimpleas también está encerrada en un convento y destinada a ser monja, aunque, aquí se suma al desinterés de los padres por su educación la afrenta que la belleza y juventud de la niña supone para la coqueta madre. Prueba de ello es la replica que don Canuto le da a su hermana tratando de evitar que ésta saque a la niña del convento:

Ya verás que es muy hermosa [la niña]
joven, llena de candor,
y así no la hace favor
su compañía a mi esposa. (145)

35. Bien es cierto que el matrimonio, por malo que fuera, se presentó en esta época como una opción liberadora para la mujer, ya que resultaba menos opresivo normalmente un mal marido que un mal padre o tutor. Por otro lado, las mujeres casadas podían salir a pasear y gozaban de privilegios sociales que las jóvenes solteras no disfrutaban. Esta liberalidad de las casadas fue otro motivo de crítica habitual de los ilustrados y es lo que denuncia Comella a través de Paula, la madre, en *El Indolente*. Por otro lado, la pazguatería del tutor de Pepita respecto a este asunto de las relaciones entre los hombres y las mujeres le llevará a confundir a la niña.

Justo: Pepita mía, los hombres
han de estar en todo tiempo
con los hombres, las mujeres
con las mujeres.

Pepita: Yo veo
que está madre más con hombres
que con mujeres.

Justo: ¡Qué efectos
tan malos causa en un hijo
de una madre el mal ejemplo! (*aparte*)

Tu madre ha sido casada,
y nada importa.
Pepita: Siendo eso,
yo también me casaré
para hacer después lo mismo. (5)

36. Una situación bien semejante se da entre Madama de Pimpleas y su hija Inés ante el joven don Carlos de *La familia a la moda* de la Gálvez, con la excepción de que en este caso Inés nunca entrará ni siquiera a discutir las decisiones de su madre, que pasan por encerrar a su hija en un convento para no dar opción a comparaciones o competencias.

BIBLIOGRAFÍA

- Andioc, René. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976.
- . “*El sitio de Calés*, de Comella ¿es traducción?.” *Homenaje a Elena Catena*. Madrid: Castalia, 2001. 37-46.
- Bolufer, Mónica. *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia: Institució Alfons el Magnanim, 1998.
- Bordiga Grinstein, Julia. *Dramaturgas españolas de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. El caso de María Rosa Gálvez*. Diss. Michigan U, 1996. Ann Arbor: UMI, 1996.
- Bravo-Villasante, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid. 1995.
- Busquets, Loreto. “Modelos humanos en el teatro español del siglo XVIII.” *Teatro español del siglo XVIII*. ed. Joseph María Sala Valldaura. Vol I. Lleida: Universidad de Lleida, 1996. 153-167.
- Caldera, Ermanno. “Il matrimonio sulle scene settecentesche e ottocentesche.” *Signoria di parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*. Napoli: Linguori, 1998. 11-123.
- . “Los románticos se burlan de sí mismos. Algunos apuntes sobre el romanticismo existencial.” *Los románticos teorizan sobre sí mismos*, 8 Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico. Saluzzo: 2002.
- 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.

- . *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2000.
- Comella, Luciano Francisco. *El sitio de Calés*. s.l.n.a, 1790.
- . *El indolente*. Salamanca: Imprenta de Francisco de Tójar, 1792.
- . *El matrimonio por razón de estado*. s.l., s.a, 1792.
- . *La Isabela*. s.l., s.a, 1794.
- . *El matrimonio secreto*. Madrid: Librería del Cerro, 1797.
- . *Natalia y Carolina o La dama de buen humor*. Madrid: Imprenta de Cruzado, 1798.
- . *El casado avergonzado*. Salamanca: Francisco de Tójar, 1799.
- . *La Jacoba* [1789]. ed. de Mario di Pinto. Abano Terme: Piovan Editore, 1990.
- . *El abuelo y la nieta* [1792]. ed. de Alva Ebersole. Valencia: Albatros-Hispanófila, 1992.
- Di Pinto, Mario. "La tesis feminista de Moratín. Una hipótesis de lectura de *El viejo y la niña*". *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Abano Terme: Piovan Editore, 1980. 75-91.
- Fernández de Moratín, Leandro. *La comedia nueva. El sí de las niñas*. ed. de John Dowling y René Andioc. Madrid: Castalia, 1968.
- . *El viejo y la niña*. ed. de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Editorial Labor, 1970.
- Gálvez, María Rosa de. *La familia a la moda*. ed. René Andioc. Salamanca: Grupo de Estudios del siglo XVIII, 2001.
- García Garrosa, María Jesús. *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
- . "Algunas observaciones sobre la evolución de la comedia sentimental en España." *Teatro español del siglo XVIII*. ed. Joseph María Sala Valldaura. Vol II. Lleida: Universidad de Lleida, 1996. 427-446.

- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- McClelland, Iris. "*Pathos*" *dramático en el teatro español de 1750 a 1808*. Traducción de Fernando Huerta Viñas y Guillermina Cenoz del Águila. Vol.2. Liverpool: Liverpool University Press, 1998.
- Palacios Fernández, Emilio. "La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII." *Revista de Literatura* LV 109 (1993): 85-112.
- . *El teatro popular español del siglo XVIII*. Lleida: Editorial Milenio, 1998.
- Pataky Kosove, Joan. *The "Comedia lacrimosa" and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*. London: Tamesis Books, 1977.
- Rodríguez Sánchez de León, María José. *La crítica dramática en España (1789-1833)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.
- Sala Valldaura, Joseph María. "Los afectos sociales y domésticos en el teatro de Leandro Fernández de Moratín: el beso de doña Francisca y Rita." *Historia social y literatura. Familia y clases populares en España (siglos XVIII-XIX)*. eds. Roberto Fernández y Jacques Soubeyroux. Lleida: Editorial Milenio, 2001. 113-129.

