María Jesús García Garrosa
«Unión de voluntades» y «Ajuste de intereses»:
el matrimonio en el teatro sentimental del siglo XVIII
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2007, LXXXIII, 129-151

«UNIÓN DE VOLUNTADES» Y «AJUSTE DE INTERESES»: EL MATRIMONIO EN EL TEATRO SENTIMENTAL DEL SIGLO XVIII

Antes eran los casamientos por contrato, siendo a la verdad
más bien ajuste de los intereses, que unión de voluntades.
Manuel Antonio Ramírez y Góngora. *Óptica del cortejo*[1]

En sus reflexiones sobre los problemas de la historia cultural señala Peter Burke dos consignas básicas de esta disciplina: de un lado, evitar la tentación «de tratar los textos y las imágenes de un periodo determinado como espejos, como reflejos no problemáticos de su tiempo», y, de otro, «practicar la crítica de fuentes, preguntándose por qué llegó a existir un determinado texto o imagen; si tenía como propósito, por ejemplo, persuadir a los espectadores o a los lectores para que emprendiesen un determinado curso de acción» (Burke, 2006: 35-36). Asumiendo estas premisas desde la perspectiva de la historia literaria, el presente trabajo propone una lectura de algunas obras del género sentimental en que la ficción dramática parece mostrar no sólo una reconstrucción literaria de un estado social, sino que puede considerarse una realización escénica capaz de modificar la realidad que refleja.

Como sucedió en otras literaturas europeas, el teatro sentimental se desarrolló en el panorama literario español del siglo XVIII como uno de los géneros más ap-

[1] *Óptica del cortejo. Espejo claro en que con demostraciones prácticas del entendimiento se manifiesta lo insubstancial de semejante empleo.* La obra, una crítica del cortejo publicada por primera vez en Córdoba en 1774 y atribuida a José de Cadalso en alguna de las varias ediciones posteriores, es en realidad de Manuel Antonio Ramírez y Góngora (Aguilar Piñal, 1993: VII, 23). Cito por la edición de 1803, en el tomo IV de las *Obras* de Cadalso; la cita en las páginas 23-24.

Entregado: 13-3-2007. Aceptado: 2-7-2007

tos para el análisis y expresión de los sentimientos, al tiempo que ofrecía una pintura realista de los valores morales y sociales de la España del Antiguo Régimen. Al aunar estos dos elementos, el amor y el matrimonio se convierten en el tema por excelencia de las comedias y dramas sentimentales escritos en las tres últimas décadas del siglo XVIII y los primeros años del XIX (García Garrosa, 1990: 101-145). Todas las perspectivas del sentimiento amoroso y de la relación conyugal tuvieron cabida en el teatro sentimental, desde la imagen complaciente de una vida familiar con esposos modelos de virtud, a las amarguras e incluso tragedias que se derivan del matrimonio secreto, sin olvidar el divorcio o el adulterio[2]; pero el aspecto que más parece interesar a los dramaturgos es el estadio previo a la realización de la unión matrimonial. El conflicto entre los sentimientos individuales y las normas sociales, esto es, entre la libertad que reclaman los hijos para elegir estado y consorte y la autoridad paterna que no tiene en cuenta sus inclinaciones, se convierte en el eje central de casi todas las obras, a través sobre todo del tema del matrimonio desigual entre hijos de nobles y de plebeyos. La resolución dramática de este conflicto varía según la posición ideológica y la filiación estética de los autores, pero mayoritariamente se tiende a una solución que garantice el mantenimiento del orden social establecido, evitando la mezcla de sangres y la movilidad estamental. La confrontación entre lo individual y lo social, y la búsqueda de una forma en la que lo privado (los sentimientos) y lo público (la unión matrimonial) puedan armonizar revela las diferentes tendencias que subyacen en la concepción del amor y del matrimonio en los años finales del siglo XVIII: de un lado la unión de afectos y voluntades, en consonancia con las corrientes filosóficas que proclaman la obediencia a la ley natural; de otro el ajuste de intereses, la visión contractual de una unión cuyo destino es encauzar en la esfera familiar los deberes de hombres y mujeres con su estamento y con el conjunto de la sociedad.

El conflicto dramático que plantean estos textos escénicos –que aparece también en otras formas literarias del último tercio del siglo XVIII y los inicios del XIX, en especial la comedia neoclásica y la novela- es en buena medida consecuencia del triunfo de la filosofía sensista y de la reivindicación del yo[3]. La consideración del hombre como un ser sentimental, dotado de una capacidad de sentir que es fuente de sensaciones, de conocimiento, de valores éticos y de pautas de conducta, fue acostumbrando al hombre del siglo XVIII a la exploración de sus emociones y a la consideración de las mismas como moralmente buenas. Este planteamiento ético de la sensibilidad, que muestra al hombre el camino de la virtud, justifica la reivindicación de unas elecciones o unos comportamientos individuales basados en las inclinaciones

[2] Algunos de estos aspectos han sido analizados por García Garrosa, 1990: 101-145; Caldera, 1998 y Angulo, 2002.

[3] Es la filosofía que difundieron por toda la Europa del Siglo de las Luces las obras de John Locke (*Ensayo sobre el entendimiento humano*, 1690), el Conde de Shaftesbury (*Investigación sobre la virtud y el mérito*, 1711), David Hume (*Tratado de la naturaleza humana*, 1739-40), o Adam Smith (*Teoría de los sentimientos morales*, 1759).

naturales; es decir, da carta de naturaleza a un individualismo afectivo que tendrá una repercusión directa en la institución matrimonial. A su vez, el triunfo de la literatura sentimental en el Siglo de las Luces no hizo sino constatar ese dominio de las emociones y los afectos en el aspecto de la vida humana donde más sentido tienen: el amor y su culminación en el matrimonio, un terreno donde los usos sociales y las leyes habían establecido que los afectos o no existían o no eran tenidos en consideración, y que la voluntad individual quedaba sometida a las decisiones de los progenitores. El sentimiento hizo, pues, inevitable el conflicto, materializado en las ideas contrapuestas del matrimonio por inclinación y el matrimonio por interés. Las nuevas corrientes de pensamiento ilustrado y las pautas de la política reformista agudizaron dicho conflicto, en su objetivo de ir introduciendo en las mentalidades y en las prácticas sociales la idea de la conveniencia de tener en cuenta la opinión de los contrayentes, pues se constataba que muchos matrimonios se deshacían, o incluso que se perdía la consideración debida a la institución matrimonial, al basarla en los intereses de los padres o tutores, y no en el afecto de los contrayentes[4]. Es, sin ir más lejos, la idea que plantea Leandro Fernández de Moratín en su teatro, y, en general, toda la comedia neoclásica española (Andioc, 1976: 419-512).

Los historiadores ocupados en el matrimonio y la familia han estudiado desde hace tiempo el significado de esta «revolución sentimental» y del papel que la reivindicación del amor como base de la relación conyugal tuvo en la institución del matrimonio (Stone, 1990; Bolufer. 1995 ; Morant-Bolufer, 1998; Pascua, 2005)[5]. En España, la literatura, en especial el teatro, ha proporcionado buena parte de los materiales en que apoyar sus investigaciones. La comedia neoclásica, y más aún el teatro sentimental, propusieron en la ficción abundantes ejemplos de esos conflictos amorosos que en la vida real mostraban los cambios en la sociedad española finisecular. Y, como obras morales que eran –puesto que ambas fórmulas comparten una finalidad educativa y reformadora de conductas sociales-, lo hacían con un claro objetivo: contribuir desde los escenarios a un cambio en las mentalidades, denunciar los excesos y los abusos de los matrimonios por interés decididos e impuestos por los padres y aconsejar que se consultara la voluntad de los jóvenes en un asunto de tal importancia, tal y como determinaba, hay que subrayarlo, la legislación vigente[6].

---

[4] El estudio de Carmen Martín Gaite, 1981 es muy ilustrativo de la degeneración de la institución matrimonial por la falta de libertad en la elección de consorte y de los «usos amorosos» a que dio lugar esta situación en la España de la segunda mitad del siglo XVIII.

[5] La teoría de Stone sobre el «individualismo afectivo» como base de los cambios en la relación matrimonial y en el modelo familiar, que tenía como referente la sociedad inglesa, tuvo una enorme repercusión desde su formulación en 1977, y se ha extendido a la historiografía que se ocupa de la sociedad española de finales del Antiguo Régimen, a cuyo estudio se ha aplicado. En los trabajos que cito puede encontrarse amplia bibliografía en este campo.

[6] La Pragmática de marzo de 1776, que exigía el consentimiento paterno para la celebración del matrimonio a los menores de veinticinco años, determinaba también «que no se les obligue ni precise a casarse con persona determinada contra su voluntad» e instaba a los pa-

Ahora bien, la lectura de estas obras y de la realidad que traducen no debe en ningún caso hacer pensar que la «revolución sentimental» derivara en drásticos cambios en las prácticas sociales. La literatura sentimental, tanto la novela como el teatro, propone en España –otra cosa es en otros países europeos- un equilibrio de los intereses privados y los familiares, un ideal matrimonial en el que el amor entre los contrayentes no contravenga los intereses económicos o de prestigio de las familias implicadas; es decir, una fórmula que haga coincidir el matrimonio por inclinación con el matrimonio por interés. Una prueba es que en la comedia sentimental se eluden sistemáticamente los matrimonios desiguales mediante oportunas anagnórisis que en los desenlaces descubren un origen noble al amante plebeyo (García Garrosa, 1990: 102-123). Otro tanto puede decirse de la comedia neoclásica. Como muy bien muestra René Andioc en su análisis de *El sí de las niñas*, en la obra se permite la libertad de elección de los jóvenes Paquita y Carlos porque, a la postre, coincide con los intereses de la madre y el tutor (intereses económicos en doña Irene, afectivos en don Diego). De este modo, al final de la obra hay una «unión de voluntades» que ratifica, por decirlo así, el «ajuste de los intereses», esto es, «la libertad de elección viene a garantizar el éxito de lo que no ha dejado de ser un matrimonio por interés en opinión de sus promotores. En esta única medida es como se ha respetado la "libertad de albedrío" de los jóvenes» (Andioc, 1976: 480).

En su estudio sobre el amor y el matrimonio en la época moderna Isabel Morant y Mónica Bolufer llegan a unas conclusiones parecidas, o, más bien, que completan, desde la otra perspectiva de quienes intervienen en el contrato matrimonial, las apreciaciones de Andioc. Insisten Morant y Bolufer en que, en la sociedad española de finales del siglo XVIII, la cuestión matrimonial era más compleja de lo que una lectura en exceso literal de los textos literarios que la abordan puede hacernos creer, de tal manera que no puede en ningún modo deducirse de ellos, que como resultado de la «revolución sentimental» antes aludida, «el amor hubiera invadido de tal modo las conciencias que nadie se cuidara ya de conservar otros valores en el matrimonio» (Morant-Bolufer, 1998: 268). En otras palabras, la reivindicación del amor como condición para el matrimonio no hace olvidar a quienes lo contraen los intereses que esa unión lleva aparejados en el ámbito social y económico. Lo más destacable de esta interpretación me parece, con todo, el sugerir que son los propios jóvenes los que manifestarían la misma preocupación que sus padres por las cuestiones económicas, y, en consecuencia, los principales interesados en lograr una conciliación de sentimiento e intereses a la hora de unirse en matrimonio:

> [...] no hay por qué pensar que padres e hijos sostuvieran necesariamente razones distintas para el matrimonio, los unos preocupados tan sólo por intereses materiales y los otros dejándose llevar por los impulsos del corazón. […] Es de creer,

---

dres y tutores a no poner trabas ni resistirse a «consentir en el matrimonio justo y honesto que desean contraer sus hijos». (*Novísima Recopilación*, Libro X, Título II, Ley IX, punto 7).

> pues, que en la época que analizamos los hijos de familia apreciaban la propiedad, como sus padres, y sabían que un matrimonio mal hecho podía acarrearles la pérdida de status e incluso la pobreza, si bien el espíritu «romántico» pudo manifestarse quizás entre algunos jóvenes y en algunas circunstancias. [...] Amor e interés, esos conceptos que con harta frecuencia se presentan como opuestos irreconciliables, se muestran así indisolublemente unidos en el nuevo ideal de matrimonio. (Morant-Bolufer 1998: 268-269)

Las historiadoras apoyan esta idea sobre todo en su análisis de *El sí de las niñas*, pero la riqueza del teatro español de la época permite ahondar en esta tesis con otros ejemplos muy ilustrativos. En las páginas que siguen analizaré la perspectiva que sobre esta cuestión ofrece el teatro sentimental, apoyándome en obras menos conocidas que la comedia moratiniana, pero que también escenifican la búsqueda del «amor razonable» que aconsejaba la literatura ilustrada y que mostrarán los diques que frenaban los excesos del sentimiento en el hombre dieciochesco. Dicho de otro modo, veremos que en la literatura sentimental no se defiende únicamente el matrimonio por inclinación como una mera unión de sentimientos y voluntades. Precisando aún más, el enfoque de mi análisis tenderá a demostrar que son los hijos los que exhiben un discurso conservador en el que los intereses materiales pesan tanto como los sentimentales en sus proyectos matrimoniales. Por eso, antes incluso de que se alce ante ellos el obstáculo que pretende separarlos o se les imponga un matrimonio con otra persona, la pareja de amantes somete sus sentimientos al escrutinio de la razón y a la consideración de los valores tradicionalmente esgrimidos en el matrimonio decidido por los padres: el estatus, el honor o la riqueza. Varía el tono de sus razonamientos, más exaltado en unos, más sereno en otros; varía la formulación de un discurso que rememora ecos barrocos o anuncia registros románticos, pero todos coinciden en la postura adoptada. Y es ese diálogo amoroso el que traza en estas obras la otra cara del «amor razonable» -la complementaria de la faceta ilustrada en *El sí de las niñas*-, la que se mostraba muy especialmente a los jóvenes espectadores que asistían a los teatros españoles al final de la centuria.

Voy a centrar mi análisis en cuatro comedias, *La Justina* y *El triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina*, de Gaspar Zavala y Zamora, *Clementina y Desormes*, de Vicente Rodríguez de Arellano, y *El Precipitado*, de Cándido María Trigueros. Todas plantean la situación de unos jóvenes que se aman pero que ven imposibilitada su unión, generalmente por su desigualdad social[7]. Como era esperable, estos hijos defienden ante sus padres su derecho a elegir, y plantean lo natural y por tanto bueno

[7] He elegido, precisamente por la variedad de situaciones y de lecturas sociales que ofrecen, obras en las que se plantea un matrimonio desigual entre una joven de la alta nobleza de título y un plebeyo (*La Justina*), entre hijas de la baja nobleza terrateniente y de la burguesía enriquecida por el comercio y sus criados (*Clementina y Desormes* y *El triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina*), y entre hermanos (*El Precipitado*), es decir, con un conflicto que en este caso no es de orden social sino moral.

de sus inclinaciones amorosas; pero en la primera ocasión en la que la trama de la obra permite el diálogo entre los amantes, la confesión amorosa y la reivindicación de sus sentimientos van seguidos invariablemente de una argumentación en la que uno o los dos jóvenes plantea la necesidad de someter ese amor a los imperativos sociales y a los dictados de la razón.

Un primer hecho servirá para probar que en el teatro sentimental son los propios amantes los que quieren mantener el orden social con unos matrimonios ajustados, y que la individualidad afectiva no anula los valores tradicionalmente considerados en el establecimiento matrimonial. Me refiero a los remordimientos que sienten los amantes por haber puesto sus ojos en alguien indebido, por amar fuera de su clase, por ocultar al padre un amor que consideran ilícito, o por haberse casado en secreto y sin el consentimiento paterno.

El remordimiento, el ver su amor como un delito, la imposición de reprimir sus sentimientos, eso es lo que siente el protagonista de *La Justina*[8]. Ailson, el hijo de un mercader, ama a la hija del Duque de Aviñón, prometida además a su primo, el Barón de Lain. Y en un extenso diálogo con su amada expone claramente la idea que pretendo ilustrar. Considera su amor una pasión ridícula, un desvarío de su razón, una extravagancia, y está dispuesto a afrontarlo todo por el honor de ella, incluso el castigo al delito de amar a una mujer tan superior a él en posición social:

AILSON. ¿Yo (*con alguna entereza*)
pude dar tan necio abrigo
en mi alma a una pasión
tan ridícula? ¿Yo avivo
una llama que debiera
apagar en un principio?
¿Qué espero yo de este amor?
¿Qué me prometo? ¿A qué aspiro
neciamente? ¿A que Justina
corresponda a mis delirios?
¡Ah, qué extravagancia! ¿Sabes,
Ailson, quién eres? Un hijo
de un mercader. ¿Y Justina?
De un solar esclarecido
de Francia, hija del Duque
de Aviñón. ¡Ah! Pues si miro
que soy yo nada, y lo es todo
Justina, vanos y altivos
pensamientos moderaos,
sofocaos y reprimíos.

[8] *La Justina. Comedia nueva en tres actos, representada por la compañía de Ribera en este presente año de 1790. Por Don Gaspar Zavala y Zamora*. S.l., s.i., [1790]. La comedia tiene censura de julio de 1788 y fue estrenada en esa fecha en Madrid (Aguilar Piñal, 1995: VIII, 528 y 533-4, Andioc-Coulon, 1996: 751). La primera edición es la de 1790, por la que cito.

[…]
¿Cómo ha de escuchar el Cielo
la voz de mis desvaríos?
No, Justina, yo te ofrezco
todo el respeto debido
a tu grandeza. Sabré
disimular mi martirio;
sabré callarte mi amor;
sabré morir.
[…]
Sí,
sí, sé que el más atrevido
de los hombres soy; sí, sé
que soy un objeto indigno
de vos;
[…]
soy acreedor
al más severo castigo. (Acto I)[9]

A esta declaración amorosa, que es ante todo una exposición del abismo social que separa a los amantes, Justina sólo ha sido capaz de responder entrecortada: «Sí, ya escuché vuestro amor; / pero mi madre…, mi primo… / vuestro nacimiento…». Es decir, ambos expresan claramente que el matrimonio que no tiene en cuenta los condicionantes sociales –la extrema desigualdad estamental, en este caso- es inviable por sus consecuencias: «Amor; mas qué amor, Ailson, / amor que ha de conducirnos / a las mayores desgracias».

Los juramentos de amor a Ailson no hacen ni por un momento que Justina piense en desobedecer a su madre ni que se cuestione el matrimonio concertado con su primo, manteniendo, eso sí, su corazón fiel a Ailson; y cuando su amante le reprocha que se entregue tan fácilmente a otro ella culpa al destino de su desigualdad: «No me culpes / a mí, culpa tu destino, / pues si nacieras mi igual…» (Acto I), dice Justina. A falta de un carácter más firme que haga a Justina luchar por su amor, es la *fortuna* la que ha de reparar ese yerro del destino que los hizo nacer en estamentos diferentes. Y lo hace, elevando socialmente a Ailson, al que su padre confiesa su ilustre origen: es hijo y heredero de Lord Wantain. Con ese golpe de fortuna, ahora sí: «Este amor / puro, sencillo y honesto / que la virtud nos inspira, / gozará bien pronto el premio / de que es digno» (Acto II). Pero reparemos en que ese matrimonio basado en los sentimientos que los amantes ven ya posible sólo es viable por la igualación en el estatus, puesto que, como hemos visto, en ningún momento los jóvenes se plantean consumar una unión desigual que tenga en cuenta sólo su amor.

[9] En esta obra, como en las restantes, he actualizado grafía, acentuación y puntuación. Tras cada cita señalaré el acto y la escena, si aparece consignada en la edición utilizada.

Nada más significativo para corroborar el hecho de que lo primero es el honor de clase, la pervivencia de la dignidad social de la amante noble, el que, cuando ya la desigualdad está solventada, cuando el hijo de un comerciante ha resultado ser el hijo de un lord, Justina pronuncie en un monólogo estas elocuentes palabras: «Honor, no me reconvengas / ya de mi primer exceso / con Ailson, pues la fortuna / ha enmendado todo el yerro / haciéndole hijo del Lord / Wantain» (Acto II). ¿Caben dudas sobre el sentido de estas palabras? ¿Sobre el remordimiento que, en nombre del honor, ha tenido la protagonista por un amor que consideraba culpable, atentador contra el honor de su linaje, hasta el momento en que ese amor aparece legitimado por la igualación social recién descubierta? No hace falta un padre cruel y tirano, pagado de sus títulos, que reproche a la joven su delito (de hecho en esta obra no hay padre; sólo madre); ella misma asume la defensa de los valores tradicionales que impone la preeminencia de los intereses familiares.

Por eso, por mucho que proclame Justina después de saber que por las venas de Ailson corre sangre noble que «yo amaba con extremo, / no las riquezas de Ailson, / no su claro nacimiento, / sino su virtud» (Acto II), su amor sigue sin ser suficiente para constituirse en la única base de un matrimonio. Ailson es noble, sí, pero, en la gradación dramática planteada por Zavala y Zamora, resulta que es hijo de un Lord «proscrito / y sin honor» (Acto II) por una falsa acusación de deslealtad al rey. El resultado de este nuevo giro de la fábula es la renuncia de los amantes a su unión. Justina se casará con su primo, como ha decidido su madre, porque la ignominia que pesa sobre el título de su amante frena de nuevo cualquier iniciativa de los jóvenes para plantear ante la progenitora sus aspiraciones matrimoniales.

No queda más remedio que la separación, en nombre del honor de Justina, de ese honor de clase que está por encima del amor: «Yo te amo, / sí, confieso que en la tierra / no hay objeto que más caro / me sea; pero tampoco / habrá nada más sagrado / para mí que tu honor» (Acto III), le dice Ailson a Justina. Es sólo entonces cuando ella parece reaccionar y reniega del tirano honor, de ese prejuicio que impide su felicidad:

¡Ah, tirano
honor, qué injusto dominio
nuestros delirios te han dado
sobre las acciones nuestras!
¿Yo haré sacrificio amargo
de mi corazón a abuso
semejante? ¿Yo mi mano
entregaré injustamente
a quien ni elegí ni amo
como esposo? No, no quiero
ofender al Cielo santo
recibiendo con horror
un vínculo tan sagrado
y religioso. Mi madre

(aunque hasta aquí lo he callado)
sabrá mi amor; yo confío
que no ha de obligarme a un lazo
que me es odioso; sabrá,
mi bien, quién eres, y cuando
este honor vil que nos manda
la haga ver que de mi mano
no eres digno, por lo menos
dejará mi enamorado
corazón en venturosa
libertad. (Acto III)

Pero no hay que engañarse. Justina no tendrá fuerza suficiente para oponerse a las leyes del honor y a la decisión materna, y firma ante el notario su contrato matrimonial con su primo el Barón de Lain. La lección moral de la comedia es bien clara; el modelo que se propone a los jóvenes espectadores es el de la sumisión de los sentimientos al orden social cuando ambos entran en conflicto. Pero en un género dramático como el sentimental, cuyo objetivo es educar al espectador mediante el triunfo de la virtud y su recompensa, éste no podía ser el final. La virtud de Justina y Ailson, su capacidad de renunciar a su felicidad individual por el equilibrio social, obtiene su recompensa, en un final feliz que añade más matices a la moralidad de la obra. Los amantes han consentido en renunciar a su amor por el honor de ella -por el honor aristocrático que no permite la mezcla de sangre noble y plebeya-, y tras la firma del contrato matrimonial el Barón de Lain destruye el documento, en un gesto que es, como declaran sus palabras, un premio a la obediencia ciega de Justina, capaz de contraer unos lazos contrarios a sus sentimientos, y a la renuncia honorable de Ailson:

[…] han sufrido entrambos
el tormento de firmar
su muerte en este contrato,
por ser obedientes. ¡Ah,
qué noble triunfo lograron
de su pasión! Justo es
que este premio hayan hallado. (Acto III)

La restauración del honor de Milton, padre de Ailson, con una providencial carta que llega en ese momento y que hace ya a Ailson noble de pleno derecho, permite el final feliz y el enlace de Ailson y Justina. Pero hay que subrayarlo: sólo si los intereses sentimentales y los de clase coinciden el matrimonio puede celebrarse. Sólo cuando el individuo ha demostrado que sabe refrenar su pasión encuentra el premio y la posibilidad de disfrutar de las delicias de esa pasión. En la lucha por vencer la pasión y domeñarla ante el deber y la virtud está la clave de la felicidad en este siglo. La lectura moral de la obra no admite dudas, ni tampoco el enfoque de la cuestión sobre

la viabilidad de un matrimonio sentimental, asentado únicamente en los deseos individuales.

La Justina, comedia de sabor aún antiguo tanto en el plano estrictamente teatral como en el social, confirma indirectamente otra idea central en la cuestión del matrimonio en la sociedad española de finales del siglo XVIII. La Pragmática de marzo de 1776 sobre el matrimonio establecía la necesidad del «consentimiento paterno para la contracción de esponsales por los hijos de familia»[10] menores de veinticinco años, y pretendía con ello prevenir los posibles abusos de los jóvenes, las decisiones inmaduras que, por un capricho amoroso, pusieran en peligro el orden social. Al imponer la necesidad del consentimiento paterno para una unión matrimonial las leyes parecen, así, dar la razón a padres como Darmont, que en la obra que vamos a analizar a continuación, *El triunfo del amor y la amistad*, achaca las ideas de su hija Faustina en contra del matrimonio impuesto a los efectos poco edificantes de la lectura de novelas («son insufribles estas mocosas, en llegando a leer cuatro novelas», Acto I, esc. 5[11]), y justifica así ante la joven la pertinencia de tal reglamentación:

> Las leyes le apoyan [el derecho de los padres a decidir el matrimonio de sus hijos], sí señora; y en materia alguna son más justas y más sabias. ¿Quería Vm. que, conociendo nuestros legisladores el poco juicio de los mozuelos y mozuelas, no evitasen sus calaveradas con el freno de esta dependencia? ¿Cuántas familias hubieran quedado cubiertas de oprobio por sus casamientos desproporcionados, si se les dejara voluntad propia? (Acto I, esc. 4)

---

[10] Es el encabezamiento de la Pragmática de 23 de marzo de 1776 (*Novísima Recopilación*, Libro X, Título II, Ley IX). La ley fue promulgada por Carlos III para frenar «el abuso de contraer matrimonios desiguales los hijos de familia sin esperar el consejo o consentimiento paterno» (punto primero de la ley), es decir, para evitar los matrimonios desiguales y salvaguardar así el honor de las familias aristocráticas, que veían en los enlaces de sus hijos con plebeyos un peligro de mezcla de clases –vale decir «desorden social»- y una amenaza de pérdida de su prestigio y riquezas. Es decir, en principio la ley sólo afectaba a las clases altas, a las familias nobles, pero la abundancia de pleitos derivados de la aplicación de esta ley muestra que «también las familias de condición social inferior tenían una nítida idea del honor y las diferencias sociales, oponiéndose por ello a los matrimonios con personas de menor condición o con oficios considerados deshonrosos.» (Morant-Bolufer, 1998: 82). La literatura confirmará esta mentalidad y estos comportamientos en los ejemplos del teatro sentimental que se expondrán a continuación.

Convendrá también recordar que si bien esta pragmática de Carlos III preservaba la autoridad de los padres al exigir el consentimiento para el enlace, también dejaba lugar para la libertad de los jóvenes en su elección de estado o consorte, al impedir que los padres se opusieran a la voluntad de sus hijos si el matrimonio deseado era «justo y honesto», es decir, si salvaguardaba el honor de las familias. Véase la nota 16.

[11] Cito por la edición de Valencia, Ildefonso Mompié, 1836. La cita tiene su interés porque parece confirmar la influencia de la literatura sentimental, en especial de las novelas, en los hábitos sociales, y el papel de la literatura en la época como modeladora de las conductas.

Pues bien, la obra citada, y en general todo el teatro sentimental, son muy elocuentes al respecto. Los jóvenes que se enfrentan a sus padres para reclamar su libertad de elección y para defender su idea de un matrimonio en el que se tengan en cuenta los «afectos» y «voluntades» no parecen unos atolondrados o unas personas caprichosas y de poco juicio que se enamoran insensatamente del primero/a que se cruza en sus vidas y quieren contraer un matrimonio a lo loco, sin reparar en las consecuencias; ni sus amores parecen fruto del capricho, ni ilusión pasajera. Desde la perspectiva moral que ofrece este teatro, resultan ser jóvenes sensatos, maduros, responsables, que defienden un amor igualmente maduro, y que son tan firmes en su defensa porque tienen argumentos: es un sentimiento que se ajusta a la razón y a la ley natural que lo ha inspirado. Es, por encima de todo, y en su sentido más pleno, un *amor razonable*, esto es, el que basa su elección en un sujeto digno moralmente, por su virtud, de ser amado; el que somete los impulsos de la pasión al control de la razón, y el que sabe que debe conciliar las aspiraciones individuales con los imperativos sociales.

Por eso, como hemos visto en *La Justina*, este amor razonable hace concebir a los jóvenes una idea del matrimonio que no sólo tiene en cuenta los valores sentimentales, sino la necesaria conciliación de aquéllos –irrenunciables- con los valores sociales de posición social, riqueza, etc. Lo vamos a ver en otra comedia de Zavala y Zamora, *El triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina* [12].

La obra se inicia con la habitual escena de perturbación emocional del protagonista, Jenwal. Su amor es causa de inquietud: él es un simple empleado de un cambista rico, el padre de la mujer que ama. Y su razón le dice que ese amor no podrá realizarse nunca, por lo que ha tomado el partido de alejarse. En un diálogo con su amada Faustina, ésta intenta calmar el desasosiego que le nota, pues no entiende cómo el amor puede ser causa de ese trastorno, sobre todo si se tiene la seguridad de ser correspondido. Jenwal responde:

> JENWAL: Esa misma ternura, de que hacía depender otro tiempo la dulce paz de mi alma, es ocasión ahora de su cruel trastorno. Veo alejarse más cada momento la esperanza de poseer tus virtudes; y esta consideración anubla para mí los más serenos días. No hay instante en que no te me representes triste víctima de tu amor, y las iras de tu padre. Llegará, amada mía, no lo dudes, llegará el acerbo caso de disponer de tu mano la autoridad paterna; y entonces… ¡ay! ¡Qué imagen tan horrorosa a mis ojos! El corazón se estremece y hasta el alma quiere abandonarme. ¿Qué recurso entonces? ¿Consentiría yo que la que fue hasta ahora delicia de su padre fuera después objeto de su indignación por su inobediencia? ¿Dejaría

[12] *El triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina. Comedia original en prosa, en tres actos. Por don Gaspar Zavala y Zamora.* [Barcelona, Juan Francisco Piferrer, 1785]. Aguilar Piñal, 1995: VIII, 553) cita esta edición muy temprana, pues la obra no obtuvo licencia de impresión en Madrid hasta 1804, fecha de su primera edición madrileña, por Gómez Fuentenebro (Herrera Navarro, 1993: 497). Se estrenó en Madrid en septiembre de 1803 (Andioc-Coulon, 1996: 868).

> que, por cumplirme tú una inconsiderada promesa, vagara de lengua en lengua tu opinión amancillada? No haré tan vergonzoso agravio a mi generoso amor. Te veré ajena, Faustina, moriré, pero no mancharé la carrera de mis días con la torpeza de corromper tus virtuosas ideas. No: lo juro. Tendría constancia para recordarte tus deberes, si tú fueras capaz de olvidarlos en obsequio de tu amante. (*Con la mayor entereza*)
> FAUSTINA: Basta, Jenwal, que demasiado te amo ya sin que te presenten más recomendable a mis ojos tus juiciosos sentimientos. Yo estoy ya resuelta a declarar a mi padre nuestro amor; él me quiere tiernamente, a ti te trata más como a hijo que como a criado. Le rogaré, bañaré sus pies con mis lágrimas, invocaré su compasión, le pintaré con los colores más vivos la felicidad que me promete nuestra unión, y no dejará de aprobarla. (Acto I, esc. 2)

Jenwal sabe que eso no bastará. Él es pobre, y a ella, rica heredera, cualquier día su padre querrá casarla con un hombre correspondiente a su posición y su poder económico. Pero Faustina le responde con el consabido argumento:

> Una de las preciosas máximas que grabó [mi padre] en mi tierno corazón fue, bien me acuerdo: 'La virtud -me solía decir- es la verdadera nobleza, la verdadera riqueza, la verdadera sabiduría. Sé virtuosa y todo lo serás en el mundo'. Quien me inspiraba esta doctrina ¿podrá reprobar que yo la observe? No lo creas, se expondría a mi justa reconvención. Yo le recordaría que la verdadera nobleza, la verdadera riqueza, es la virtud; que me mandó que la amara, y que no debe ofenderse de que la ame en ti. (Acto I, esc. 2)

Repasemos algunas ideas esenciales en este diálogo. La primera es la aspiración a un amor que se concibe como fuente de equilibrio emocional, de sosiego espiritual. Pero en cuanto ese sentimiento íntimo, privado, que es el amor, sale del reducto de las emociones para realizarse, para consumarse en el matrimonio, se convierte en una fuente de desasosiego, en algo perturbador («este cruel trastorno»), por el conflicto que genera, y que no es otro que la necesidad de ajustar la elección personal a las leyes sociales, representadas por la «autoridad paterna». Jenwal no es, como otros protagonistas de piezas sentimentales, un amante impetuoso, su amor no es violento, furioso, no es una pasión irracional la suya. Su amor está controlado, encauzado por la razón, son esos «juiciosos sentimientos» que menciona Faustina y de los que ella se ha enamorado. Y esa razón le dicta que no puede plantearse, sin más, un amor libremente elegido, que no tiene en cuenta las constricciones sociales que afectan a la realización de ese amor en el matrimonio. Porque eso, ese matrimonio sentimental, esa «unión de voluntades» convertiría a Justina en desobediente («su inobediencia»). Las consecuencias serían no sólo la ira paterna, sino el descrédito social de Faustina («tu opinión amancillada»), lo que la convertiría en una «víctima del amor»[13], una víctima social por sus sentimientos; es decir, en alguien que no tendría

[13] Es lo que le sucedió a la protagonista de otra comedia de Gaspar Zavala y Zamora, *Las víctimas del amor, Ana y Sindham* (1788), adaptación de una novela francesa de François-

cabida en el orden social y por tanto no tendría derecho a esa felicidad que el siglo XVIII consideraba que debía darse en el seno de la sociedad. Por eso, la misma voz de la razón que controla su propio sentimiento para hacerle renunciar a su amor le hará «recordarte tus deberes» a Faustina, es decir, encauzar también los sentimientos de su amada por el único camino que no la convertirá en víctima: la obediencia.

Por fin, el texto presenta la primera solución que el teatro sentimental plantea para este conflicto: apelar a las emociones de quien tiene el poder de decidir sobre la felicidad basada en el amor: el padre. Rogar, llorar, apelar a la compasión y pintar el cuadro de la felicidad futura. Lamentablemente, esos gestos no suelen traer la solución; unas veces porque la figura paterna se encarna en un personaje cruel, violento, que usa y abusa de una autoridad que no cuestiona, que no oye ni la voz de la razón ni la de los sentimientos (el caso más notable y conocido es el de *Las víctimas del amor, Ana y Sindham*); otras, porque aunque el padre sea comprensivo, aunque prefiera escuchar a sus hijos y no imponerles un consorte en contra de su voluntad, las normas sociales hacen imposible la compasión (veremos un ejemplo después en *El Precipitado*).

En *El triunfo del amor y la amistad*, una comedia un tanto excepcional por su tono sereno y alejado de los excesos gestuales y lingüísticos propios del género, la retórica sentimental se convierte por un momento en una retórica discursiva. Faustina, educada en un convento, y muy leída, expone ante su padre de forma argumentativa su concepto del matrimonio y las razones que le asisten para rechazar no tanto el matrimonio impuesto como uno contraído con una persona a la que no conoce y por tanto no ama. Y como para ella el matrimonio es «una unión de dos voluntades, de la cual pende necesariamente la paz y felicidad de los esposos» (Acto I, esc. 3), no puede haber otro enlace que no sea el decidido por su corazón, el matrimonio por inclinación.

Pero ese matrimonio basado en los sentimientos necesita cumplir también unos requisitos sociales para ser viable. Lo que hará el desenlace de la obra es plantear una situación (la ruina del padre) que permita al amante virtuoso demostrar su virtud, y ganarse así el derecho moral a amar a una mujer superior a él, y demostrar que el corazón de Faustina no se equivocó, es decir, que su instinto, al escuchar la voz de la naturaleza, la guió perfectamente en su elección, y eligió a un hombre cuyos

---

Thomas Baculard d'Arnaud. Ana, la hija de Milord Darambi, lleva varios años casada en secreto con su criado Sindham. Cuando el padre descubre el matrimonio trata con una crueldad nunca vista en este teatro a su hija, que alejada del hogar, condenada a la miseria y el deshonor, muere «víctima del amor», arrepentida de su delito: haber contraído matrimonio sin el consentimiento paterno, y haber cedido a la pasión olvidando los deberes para con su estamento. Muy ilustrativos también de la tesis que vengo desarrollando son, como en el caso de *La Justina*, los remordimientos del protagonista, que por amar a una mujer superior a él, la ha puesto en peligro, si se descubre su unión secreta, de perder «patria, padre, lisonjeros / intereses, conveniencias / y placeres» (S.l., s.i., s.a. Acto I). Es, como queda dicho, lo que sucede al final de la obra.

méritos morales reconoce al fin su padre y, por tanto, la sociedad. Pero no estará de más precisar que además Jenwal se ha visto enriquecido por la generosa donación de un amigo: se establece así en el desenlace otra forma de igualación social ante el matrimonio, esta vez de índole económica, lo que viene a reforzar la tesis de que, al fin, en el matrimonio sentimental deben coincidir las voluntades y los intereses de todas las partes implicadas.

Ese mismo discurso sobre el tema que está siendo analizado se da en otra obra de tono más exaltado, de un sentimentalismo más intenso, *Clementina y Desormes*, de Vicente Rodríguez de Arellano[14].

La obra se inicia con el monólogo del protagonista, presa, como suele suceder, del desasosiego emocional y del sentimiento de culpa por haber consentido un amor *no razonable*. Aunque su padre «ocupa un estado distinguido en una de las primeras ciudades del reino, mi sangre es ilustre y conocido con alguna distinción el nombre de mis abuelos» (Acto I, esc. 7), las intrigas de su madrastra han acarreado a Desormes la maldición paterna, le han privado de su posición y hasta de su identidad, y le han reducido a la condición de criado de un terrateniente, el padre de Clementina. Como le recuerda una criada del castillo en el que trabaja como mayordomo, «Estado, fortuna, nacimiento, todo os decía que no podíais aspirar a Clementina; todo debía armaros contra vuestra inclinación» (Acto I, esc. 2). Pero su corazón «arrebatado» ha concebido un amor apasionado por la hija de Mr. de Sirván, a cuya mano sabe que no puede aspirar. La escena inicial le presenta, pues, en ese momento en el que su razón le hace comprender las consecuencias de su pasión no controlada: «Armar una joven contra todos sus deberes; hacerla rebelde a las órdenes de su padre; acabar de perderme y de perderla, alimentando el error que nos había seducido; arrancarla de los brazos paternales, y asociar su destino al de un desventurado.» (Acto I, esc. 1).

Pero, confirmando la tesis que mantengo, antes de que se alce el obstáculo ante el amor de estos amantes desiguales, antes de que el padre de ella ejerza su autoridad para imponerle un matrimonio con un igual, Mr. de Franval, se produce ese diálogo entre los amantes en el que los jóvenes, que reivindican, sí, la legitimidad moral de su amor, someten ese sentimiento al dictamen de la razón. Es interesantísimo el largo diálogo, del que cito un fragmento, en el que Desormes anuncia a Clementina su partida para frenar los previsibles estragos, en el orden emocional y en el social, de ese amor no razonable.

> CLEMENTINA: Mi padre ha resuelto que dentro de tres días… Desormes, yo necesito que un amigo me alargue una mano protectora; la vuestra es la que imploro: fortaleced mi razón que se extravía; sed mi protector, mi único apoyo… Dadme

[14] *Clementina y Desormes. Comedia en cinco actos por Monsieur Monvel, y traducida por Don Vicente Rodríguez de Arellano*. Madrid, Benito Cano, 1801. La comedia española, traducción de la del mismo título de Jacques-Marie Boutet de Monvel (1781), se estrenó en Madrid en mayo de 1801 (Andioc-Coulon, 1996: 661) y se imprimió ese mismo año (Aguilar Piñal, 1993: VII, 207). Cito por la edición de Barcelona, Agustín Roca, s.a.

armas contra vos mismo… Yo no puedo ser vuestra; sanad mi corazón de un amor que hacía toda mi ventura. Hablad. En vos tengo puestas todas mis esperanzas. Volvedme a mí misma; vuestra fortaleza debe ser alma de la mía.
DESORMES: (*Con el esfuerzo más penoso*) ¡Clementina! La ausencia, el tiempo y la reflexión os eximirán de unos sentimientos que convertirá hacia otro la fuerza de la obligación; cada día aumentará vuestros esfuerzos; conoceréis los progresos, os aplaudiréis de ellos, y la razón apresurará la victoria. […] Señorita, dentro de tres días otro tendrá derechos sobre vuestro corazón…
CLEMENTINA: (*Con viveza*) ¡Derechos! ¿Puede producirlos la fuerza?
DESORMES: No. *El alma es libre, pero debe sacrificar su libertad a unas obligaciones de convención, cuando en éstas se interesa la dicha de la sociedad*[15]. Vencer y sujetar sus pasiones es su continuo empleo; debe y puede hacerlo. Si el empeño es penoso, es muy dulce también decirse uno a sí mismo: estoy rodeado de gentes cuya felicidad consiste en mí; mucho me ha costado el adquirírsela, pero he combatido, he triunfado. Son felices, y a mí me deben la felicidad que disfrutan. Esto es lo que dirá Clementina viendo a su esposo, sus hijos y a su padre. […]
CLEMENTINA: Yo haré todo lo posible por vencerme… desespero de alcanzarlo… pero emplearé todos mis esfuerzos. […]
DESORMES (*Solo*): ¡Oh virtud! ¡Oh virtud! ¿Estás ya satisfecha? ¿Puede ser más completo el sacrificio? (Acto I, esc. 7-8)

Es admirable la forma en que estos jóvenes -¿quién dijo *calaveras*, *atolondrados*?- luchan contra sus sentimientos, intentan someterlos al dictado de la razón, y se fuerzan a controlar toda tentación de rebeldía y desobediencia a la autoridad paterna. Desormes tiene la fuerza moral de domeñar sus sentimientos y se erige en la voz de la razón que, como hacía Jenwal con Faustina, le recuerda sus deberes a Clementina. Sus deberes sociales. Su deber de obediencia. Su deber de mantener el honor de su estirpe no uniendo su sangre a la de un desventurado, de ilustre cuna, sí, pero apartado él mismo de su propia estirpe. Desormes busca el equilibrio entre la pasión y la razón, entre la felicidad individual y la de la sociedad; y cuando ambos extremos entran en conflicto, como es el caso, este héroe ilustrado donde los haya, sabe que, en nombre de la virtud, el individuo debe plegarse ante el bien de la sociedad, contribuyendo a él aun a costa del sacrificio de sus sentimientos, de su libre elección. Desormes encarna así el nuevo modelo humano que se pretende transmitir en la literatura en la época de las Luces: el hombre virtuoso, el hombre que no permite los excesos de una pasión incontrolada, la que supone un peligro para el orden social.

Poco importa -de nuevo, como en obras anteriores- que la desigualdad social sea sólo aparente, pues, como hemos visto, en realidad Desormes es de ilustre cuna. Y poco importa que Clementina proteste, en un parlamento memorable, que la obligan a un matrimonio que repugna a su voluntad.

[15] La cursiva es mía. Es la afirmación más rotunda de que el matrimonio sentimental no tiene únicamente en consideración los afectos, la elección libre de los contrayentes, sino que respeta, y hasta antepone, el interés social, sea éste de índole moral, económica o estamental.

> ¿Para qué viene este Franval? ¿Qué es lo que le autoriza para pedir mi mano? El amor no puede servirle de excusa: yo no le conozco, jamás me ha visto. ¿Qué derecho tiene a mi ternura? ¿Mira mi consentimiento como inútil para tan sagrado vínculo? ¿Mis sentimientos no son nada para su delicadeza?... ¿Pero qué placer tan bárbaro es el oprimir un ente débil, que no tiene más defensa que sus ruegos y sus lágrimas? ¿Por qué se ha de hacer pedazos un corazón que ya no puede enternecerse? ¿Por qué llevar arrastrando hasta las aras a una desventurada, que a toda la naturaleza y al cielo pone por testigos de la violencia que hacen a su voluntad? ¿Con que piensan que una mujer no es sino una desgraciada víctima que se puede sacrificar sin compasión? ¿Con que nada interesa a los hombres nuestra felicidad, y erigiéndose en tiranos, hemos de ser por fuerza sus esclavas? (Acto II, esc. 1)[16]

El drama está servido. Pero, como en las comedias que hemos visto precedentemente, es la obediencia a la autoridad paterna y a las leyes, es el triunfo del hombre sobre sus pasiones, es el sacrificio de su libertad individual a la búsqueda de una felicidad social basada en el mantenimiento del orden establecido, es el ejercicio de la virtud lo que proporciona el final feliz, la recompensa: el matrimonio que concilia sentimientos e interés de clase. La intriga compleja de esta obra conduce a un final en el que Desormes ganará la mano de Clementina por su virtud, por su comportamiento ejemplar, pero también por su apellido, porque una oportuna anagnórisis restituye al amante desfavorecido el afecto paterno, restaurándolo así en su elevado rango y en su estatus. De nuevo la lectura de esta obra es inequívoca en el aspecto que estamos planteando, y siempre desde la perspectiva moral en la que se sitúa el teatro sentimental. Propone para los jóvenes espectadores un modelo de hijo obediente, respetuoso del orden social, dispuesto al sacrificio de sus afectos. Un modelo en el que son los propios implicados en el contrato matrimonial los que, razonablemente, en un ejercicio admirable (en el plano literario, teatral, pero también en el social) de reflexión y análisis, llegan a la conclusión de que el matrimonio no es únicamente cuestión de sentimientos.

---

[16] Compárese esta intervención con la de Justina, citada antes, en idéntica situación. Más allá de la diferencia de tono y de vigor literario, quiero subrayar el que las dos jóvenes denuncian la violencia que se hace a sus sentimientos y a su voluntad al querer casarlas con alguien a quien no han elegido y, por tanto, no aman. Y que ambas apelan al carácter sagrado del vínculo matrimonial, que no puede contraerse por fuerza. Para evitar esta práctica, la Pragmática de 1776 que regulaba los matrimonios, determinaba: «Y habiendo considerado los gravísimos perjuicios temporales y espirituales, que resultan a la República civil y cristiana de impedirse los matrimonios justos y honestos, o de celebrarse sin la debida libertad y recíproco afecto de los contrayentes, declaro y mando que los padres, abuelos, deudos, tutores y curadores en su respectivo caso deban precisamente prestar su consentimiento, si no tuvieren justa y racional causa para negarlo, como lo sería si el tal matrimonio ofendiese gravemente al honor de la familia, o perjudicase al Estado» (*Novísima Recopilación*, Libro X, Título II, Ley IX, punto 8).

No menos admirable por su intensidad dramática es la lucha que mantienen otros dos jóvenes amantes del teatro sentimental, Cándida y Amato, protagonistas de *El Precipitado*, de Cándido María Trigueros[17]. No se plantea esencialmente en esta obra la desigualdad social entre los amantes que ponga en peligro el orden vigente, ni un matrimonio sentimental que choque con intereses materiales. No hay siquiera aquí un padre violento que imponga su autoridad y esté, por tanto, abriendo la puerta a la desobediencia filial. El conflicto en esta obra es más de orden moral que social, y afecta tanto a la realización del matrimonio como a la misma concepción del amor.

Por una serie de complejas circunstancias en la trama que desarrolla este drama, Cándida y Amato, que se aman apasionadamente, creen que deben separarse, primero porque parece que a ella la han destinado a otro hombre y a él a otra mujer, y poco después por algo más terrible: descubren que son hermanos, circunstancia que convierte su amor en incestuoso. Se plantea así el conflicto: su amor es prohibido, y deben luchar contra él; su combate emocional y moral radica en no poder encontrar en la naturaleza la justificación moral de unos impulsos amorosos que ellos conciben justamente como naturales y, por tanto, legítimos; esa ley moral les obliga, pues, a negar un sentimiento que los dos describen reiteradamente como una «pasión violenta».

El personaje de Amato ha sido diseñado como ejemplo de la violencia de la pasión. Es un joven agitado, impaciente, vehemente, precipitado, que no consigue que la razón refrene el ímpetu de su amor por la mujer a la que considera elemento indispensable para su felicidad. Por eso está dispuesto a hacerlo todo y a enfrentarse a todo para lograrlo: rogar, suplicar e intentar enternecer a su padre con sus lágrimas para que no le separe de Cándida obligándole a casarse con una mujer que no ama («Yo no la conozco: el casamiento pide amor, y sin conocerse…» Acto III, esc. 2) y casándola a ella con otro, porque él, Amato, «sería una fiera si le robase otro su único bien» (Acto II, esc. 5). Si no consigue que así le dé el consentimiento para su boda, probará la desobediencia, y la celebración de un matrimonio secreto con Cándida (ha pedido unos despachos para poder celebrarlo sin dilación), y como es ella la que no accede a eso, querrá entonces llevársela lejos, huir a donde puedan vivir su amor libremente (Acto III, esc. 3). Y cuando descubre que son hermanos, ni la voz de la virtud ni la de la razón le pueden hacer renunciar a su amor: la única salida es la muerte, en un suicidio que planea en el magnífico monólogo con que se inicia el quinto acto.

---

[17] *El Precipitado. Comedia de Don Cándido María Trigueros*, [Sevilla], Manuel Nicolás Vázquez, Antonio Hidalgo y Compañía, 1785. La obra, en cinco actos y en prosa, se compuso en 1773, como *El delincuente honrado*, de Jovellanos, con ocasión de la imitación de modelos franceses del género sentimental en la tertulia sevillana del Intendente Pablo de Olavide. Se conservan manuscritos de 1774 de esa primera versión que llevaba el título de *Cándida, o la hija sobrina*. La primera edición, con el título de *El Precipitado*, es la citada de Sevilla, 1785 (Aguilar Piñal, 1995: VIII, 178 y 186). En Madrid parece que no se estrenó hasta 1802 (Andioc-Coulon, 1996: 819). Cito por la edición moderna de Piedad Bolaños, 1988.

Este personaje, con sus visos ya de una rebeldía casi cósmica de tintes prerrománticos, resulta en el fondo muy poco aleccionador en una obra de incuestionable carácter moral como es ésta que, junto con *El delincuente honrado* de Jovellanos, inicia en España la producción del género dramático sentimental. Por eso Amato, cuya vehemencia impide que la razón controle los excesos de su pasión, necesita un contrapeso que nivele la exaltación de su discurso transgresor. Ese contrapeso no viene tanto de su padre -un hombre prudente, comprensivo, en modo alguno autoritario- como de su amada[18]. Confirmando así la tesis que pretendo ilustrar con estos ejemplos, es la voz del amante socialmente desfavorecido la que evoca los peligros y la inconveniencia de un matrimonio dictado únicamente por el amor. En su primer diálogo en escena, Cándida reconviene a su amante por su desobediencia al solicitar los despachos con vistas a un matrimonio que no ha contado con el permiso paterno, y entre lágrimas de sentimiento, intenta convencerle con toda contundencia de que un matrimonio basado sólo en la pasión está abocado a la infelicidad. Oigamos algunos de sus razonamientos:

> CÁNDIDA: No, señor, no podré yo jamás perdonaros los esfuerzos que inventáis para haceros infeliz a vos propio y a mí, con serlo vos.
> AMATO: ¿Siendo tú mi esposa ser yo infeliz?
> CÁNDIDA: Sí, don Amato, infeliz seréis… y yo moriré de pesar. El cielo me ha hecho, aunque ilustre, desventurada, desconocida y pobre. […] Yo debo cuanto soy a vuestros tíos y a vuestro padre. […] ¿Sería yo, señor, tan ingrata que pagase los beneficios que debo a todos los vuestros con privarles de vos? ¿Qué dirían de mí? […] Y, ¿cuál sería vuestra suerte? Abandonado de los vuestros y mofado de todos. Mi corazón se rasgaría viéndoos en tal desventura; vuestro corazón no podría resistir a los dolores del mío. ¡Ay!, señor, me amo yo mucho, pero os amo más a vos; deseo mi felicidad, pero deseo más la vuestra. Vos no podéis ser feliz si no abandonáis el amor de esta (*llorando*) desventurada. […] Abandonadme… abandonadme, os ruego, y sed feliz.
> AMATO: (*Con impaciencia*) ¿Qué yo te abandone? […] Yo sólo puedo ser feliz siendo tuyo, y siendo tú mía no es posible que yo tenga infelicidad. (*Resuelto, con viveza*) Cuando todo saliese mal, ¿qué podría faltarme si tú eres mía? El amor tendría para mí lugar de todo… Agua, pan y tú es toda mi fortuna: tres cosas que no me pueden faltar si tú no me faltas.
> CÁNDIDA: ¡Ay, don Amato! que el amor lo ve todo agradable y eterno, mas la razón lo reconoce pasajero y penoso. […] No os deslumbre la pasión. (Acto II, esc. 1)

[18] Es muy interesante en esta obra la distribución de roles que hace de Cándida el equilibrio necesario a los excesos emocionales de Amato. Con ello, altera Trigueros la imagen que el pensamiento dieciochesco había elaborado de hombres y mujeres: ellos representaban la razón, ellas la naturaleza y la sensibilidad. Sobre esta cuestión, véase Bolufer, 1998, en especial el capítulo 2, «'Un hábito que bien puede llamarse naturaleza'», pp. 61-112.

Más claridad no puede darse en la exposición de ese argumento de que el matrimonio es una cuestión social, también para los jóvenes que lo conciben como «unión de afectos y voluntades». El «contigo pan y cebolla» de Amato es, en esta obra sí, la ilusión de ese amante cegado por la pasión en el que parecían pensar las leyes sobre el matrimonio. Pero la sensatez de Cándida –que, como Ailson, como Jenwal, o como Desormes invoca en varios pasajes de su discurso el deshonor, el ostracismo social, el alejamiento del círculo familiar y las cuestiones económicas- ni por un momento olvida que una unión basada en tales presupuestos es inviable socialmente, además de constituir una imagen absolutamente idealizada de la vida conyugal[19]. Como ya he subrayado en los casos precedentes, no hace falta que la voz paterna prevenga con tono autoritario o con complejas reflexiones de las fatales consecuencias para el conjunto de la sociedad de tales matrimonios. El discurso de Cándida opera como desengañador para esos jóvenes espectadores que quizá soñaran con un matrimonio cuyo único requisito era el amor, convencidos de que la libre elección de consorte garantizaba la felicidad en la vida matrimonial[20]. Otro hecho me parece igualmente destacable, y es el argumento que emplean Cándida y el resto de los amantes que defienden el amor razonable: si la clave del nuevo modelo de matrimonio sentimental es proporcionar a los esposos la felicidad en una unión por inclinación afectiva y libremente elegida, a ese mismo concepto de felicidad acuden quienes sostienen la necesidad de conciliar el afecto con los intereses sociales; sin tener en cuenta éstos, exponen con toda claridad, no hay posibilidad de felicidad para el individuo.

---

[19] «¿Qué mucho que un hombre tarde poco en disgustarse de una mujer que, aunque sin culpa suya, le privó de los derechos más apreciables, y acaso le redujo a la miseria?». Son palabras de un artículo aparecido en el *Diario de Murcia* en enero de 1794 que parecen dar a la razón a Cándida, y a los demás amantes razonables, al advertir de las resultas de un matrimonio «precipitado», asentado sólo en un sentimiento amoroso que no garantiza la felicidad a quien, «saliéndose de su clase», desoye cualquier consideración de orden práctico en lo relativo a la unión matrimonial. (Citado por Andioc, 1976: 476).

[20] Eso creía, desde luego, la ninfa que en la *Óptica del cortejo* explica en qué consiste la «marcialidad», un comportamiento asociado a la libertad de las mujeres especialmente en el terreno amoroso. Con el desparpajo de toda mujer marcial, declaraba -como hemos visto- que «antes eran los casamientos por contrato, siendo a la verdad más bien ajuste de los intereses, que unión de voluntades; pues mal pueden dos sujetos que no se han visto, ni tratado, reconciliar tan mutua satisfacción, que en el trato interior de los afectos se hagan eternos los cariños». El no conocerse los contrayentes, cuya unión había sido impuesta por sus padres o tutores, auguraba poco éxito al matrimonio; la libre elección, en cambio, el conocimiento y el trato entre los novios, le parece a esta niña –apenas tiene nueve años, pero ya está perfectamente instruida en los principios de la «marcialidad»- una garantía de felicidad: «ahora se ven, se desengañan, tratan y comercian; y fondeando cada uno los geniales interiores del otro, aseguran felicidades en el lazo a la posteridad» (Ramírez y Góngora 1803, 23-24). Más allá de la intención crítica de esta obra sobre los usos amorosos de la época, lo interesante de esta cita es que subraya la importancia de la libertad de elección y el conocimiento y trato de los contrayentes como base del matrimonio.

El complejo argumento de esta obra deriva, como he señalado, hacia un conflicto aún más desgarrador para los amantes, cuando una confusión de gran efectismo dramático les hace creer que son hermanos. En ese momento, la consigna de obediencia ya se ha cumplido, pues don Prudencio, el padre de Amato y tutor de Cándida, ha dado su consentimiento al enlace al conocer el amor que se profesan los jóvenes; de este modo, la conciliación de la inclinación personal y el interés social no resuelve el problema, que deriva hacia un conflicto de orden moral cuya trascendencia no puedo abordar en estas páginas.

Solucionado el enredo y el equívoco, el final feliz une en matrimonio a Amato y Cándida con todos los parabienes familiares, y con la igualdad social que la pertinente anagnórisis facilita al confirmar el ilustre origen y la posición de Cándida. Es el esperable desenlace en una obra de este género que una vez más corrobora la enseñanza moral que la acción dramática desarrolla sobre el escenario. El apasionado amor de Amato y Cándida sólo puede consumarse en el matrimonio cuando el desenfreno de la pasión ha sido frenado por la brida de la razón, y cuando, convertido ya en un amor razonable, paga los necesarios peajes a la obediencia filial y a la igualdad social. La prueba a la que han sido sometidos los amantes, su sufrimiento y su convicción final de que no pueden lograr su felicidad personal dando la espalda ni a las leyes sociales ni a las de la naturaleza les hacen merecedores finalmente a una felicidad que sólo es dable a quienes aman de manera serena y razonable, y dentro del ámbito de la sociabilidad humana: «Amato es violento y precipitado: tolérale, Cándida, y corrígele con tu ejemplo. No tiene otro vicio; enséñale a perderle, enséñale a imitarte y seréis la delicia de la sociedad» (Acto III, esc. 7).

Para concluir, volvamos al inicio. Las cuatro comedias analizadas –muy representativas de las tendencias del género- han permitido confirmar que el teatro sentimental español de finales del siglo XVIII estaba muy lejos de plantear una visión del matrimonio sentimental basado exclusivamente en los afectos. Lo más destacable del enfoque de este teatro, sin embargo, es confirmar que no son sólo los padres los que manifiestan su empeño en el mantenimiento de un tipo de matrimonio de interés concebido según los deseos de orden e inamovilidad social de las clases dominantes del Antiguo Régimen. Son los hijos, los propios implicados en el asunto que se ventila en estas obras, su futuro conyugal, los que ponen el dique al raudal de unas pasiones que puedan entrar en conflicto con los deberes para con su clase, y los que razonan sobre la preeminencia del honor, del estatus o de la posición económica sobre el amor, de la faceta social sobre la privada en el individuo, en definitiva. No son necesarios padres autoritarios que desplieguen sus argumentos en graves discursos en defensa del matrimonio de interés; lo hacen sus hijos, que por ello muy raramente se atreven a culminar una actitud de rebeldía que supusiera el triunfo absoluto del matrimonio sentimental. Los jóvenes de este teatro saben que una unión que pretenda realizarse al margen de las leyes y los imperativos sociales les condena a la infelicidad. Por eso, aunque reivindican con contundencia la legitimidad de sus sentimientos y

los constituyen en condición indispensable de toda unión conyugal, saben que el amor solamente puede conducir al deseado desenlace feliz cuando esos sentimientos se avienen con los intereses sociales, cuando la «unión de voluntades» que pretenden, no impuesta, sino fruto de su libertad de elección, se vea refrendada por la autoridad de los padres que no renunciarán a un «ajuste de los intereses». Ha de ser, pues, un «amor razonable», que se basa en las cualidades morales y sociales del ser amado tanto como en ese instinto primero, natural, que provoca la inclinación, el deseo o la pasión amorosa; un amor que nunca debe escapar al control de la razón ni condenar a quien lo experimenta al apartamiento de la sociedad, a la renuncia a su posición o al afecto familiar.

Si en estas obras se da casi siempre el triunfo del amor es porque sus jóvenes protagonistas eligen bien, dirigen sus sentimientos hacia la persona que encarna los nuevos valores de la virtud y el mérito personal frente a los valores heredados (aunque por la ambigüedad ideológica que muestra el teatro sentimental, resultan darse las más de las veces en una persona a la que una oportuna anagnórisis descubre un apellido noble). Y es que estos jóvenes de la ficción son siempre sensatos, razonables, moderados. ¿Podía ser de otra manera en un teatro moral? Desde las distintas posturas estéticas e ideológicas de los autores, con soluciones dramáticas variadas a un mismo conflicto entre intereses privados y públicos, el teatro sentimental español está intentando orientar las elecciones de los jóvenes en asuntos matrimoniales y está divulgando desde los escenarios el espíritu de las leyes en este terreno, como hizo en otras obras con el tema de los oficios viles[21]. Más eficaz que el discurso paterno representante de la autoridad familiar –y de la del estado, que la refrenda con sus leyes– es el perfil literario de estos jóvenes que con su comportamiento, con su ejercicio de control de las pasiones, de renuncia a un amor no viable en el orden social establecido, con su obediencia extrema, están ofreciendo un ejemplo de alto valor educativo a los espectadores en edad de amar y contraer matrimonio. La literatura sentimental está pues divulgando, sí, la reivindicación de los sentimientos individuales y la necesidad de tenerlos en cuenta para evitar el desorden moral que parecían haber causado los matrimonios impuestos, pero también difunde la idea incuestionada del respeto al orden social y de consideración de las implicaciones materiales del matrimonio. Sólo de la armonización de ambos intereses podría surgir ese nuevo ideal de matrimonio sentimental que el discurso reformista quiso extender en las mentalidades de la España del Setecientos.

[21] No creo que el hecho de que buena parte de las comedias sentimentales sean traducciones cuestione estas afirmaciones, antes bien, las reforzaría, en el sentido de que destaca el valor moral de este género teatral, esto es, de su condición de ejemplo que desde la ficción propone modelos y pautas de comportamiento, acudiendo para ello a textos que ya reflejan las mentalidades y prácticas sociales que se pretende extender en la España de finales del siglo XVIII.

MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Bibliografía

Aguilar Piñal, Francisco. (1993-1995) *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vols. VII y VIII. Madrid, C.S.I.C.

Andioc, René. (1976) *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Castalia.

Andioc, René y Mireille Coulon. (1996) *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Angulo Egea, María. (2002) «Fingir y aparentar. La imagen de las mujeres en el teatro sentimental de Luciano Francisco Comella (1751-1812)», *Dieciocho*, 25.2, pp. 281-301.

Bolufer Peruga, Mónica. (1995) «Las ambigüedades del sentimiento: el amor conyugal en textos del XVIII», en P. Fernández Albaladejo y M. Ortega López (eds.). *Antiguo Régimen y Liberalismo. Homenaje a Miguel Artola*. Vol. 3. Política y Cultura. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid-Alianza Editorial, pp. 429-438.

____ (1998) *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim.

Burke, Peter. (2006) *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona, Paidós.

Caldera, Ermanno. (1998) «Il matrimonio sulle scene settecentesche e ottocentesche», en *Signoria di Parole. Studi offerti a Mario Di Pinto*, a cura de G. Calabrò. Nápoles, Liguori Editore, pp. 111-123.

García Garrosa, María Jesús. (1990) *La retórica de las lágrimas (La comedia sentimental española, 1751-1802)*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones-Caja Salamanca.

Herrera Navarro, Jerónimo. (1993) *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española.

Martín Gaite, Carmen. (1981) *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona, Lumen.

Morant Deusa, Isabel y Mónica Bolufer Peruga. (1998). *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*. Madrid, Síntesis.

Novísima Recopilación de las Leyes de España. (1805) Madrid, s.i.

Pascua, María José de la. (2005) «Las relaciones familiares. Historias de amor y conflicto», en I. Morant (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. II. Madrid, Cátedra, pp. 287-315.

Ramírez y Góngora, Manuel Antonio. (1803) *Óptica del cortejo*, en *Obras del Coronel Don Joseph Cadalso*. Madrid, Mateo Repullés, tomo IV, pp. [5]-123.

Rodríguez de Arellano, Vicente. (s.a) *Clementina y Desormes*. Barcelona, Agustín Roca.

Stone, Lawrence. (1990) *Familia, sexo y matrimonio en Inglaterra, 1500-1800*. México, Fondo de Cultura Económica.

Trigueros, Cándido María. (1988) *El Precipitado*. Ed. de Piedad Bolaños Donoso. Sevilla, Alfar.

Zavala y Zamora, Gaspar. (1836) *El triunfo del amor y la amistad, Jenval y Faustina*. Valencia, Ildefonso Mompié.

____ ([1790]) *La Justina*. S.l., s.i.