

Tipología amorosa en el teatro de la feria del siglo XVIII francés

Irene Aguilá Solana
Universidad de Zaragoza

En la Francia del siglo XVIII, la casuística amorosa vira hacia la audacia; la sensualidad recobra su auge en detrimento del amor idílico¹. Este vuelco del costumbrismo sentimental, aparte de hallarse motivado por la tradición que presupone la inexistencia de la pasión dentro del matrimonio, ocurre durante la regencia de Felipe de Orleáns. Dicho periodo conlleva una relajación moral que modifica ostensiblemente conceptos y actitudes. La alta sociedad intenta seguir las pautas cortesanas, puesto que respetar las instituciones y los vínculos establecidos significa comportarse como un burgués y, por extensión, caer en el mayor de los ridículos. Estar enamorado de su pareja, por ejemplo, cae totalmente en desuso. Por esta razón, algunas de las prácticas amatorias subrayadas por el teatro de la Feria u ópera cómica² no están sólo respaldadas por el pasado sino que responden a un fenómeno social del momento³.

1. Tal alteración en la concepción del amor está notablemente influenciada por la evolución dieciochesca en el campo de las ciencias naturales. Las conclusiones de Buffon sobre la consideración del hombre como un miembro más de la especie animal, y las aportaciones del médico La Mettrie en su tratado *L'Homme Machine* (1748), que contemplan al ser humano como un compendio de reacciones maquinales, conllevan una evolución revolucionaria de la moral vigente sobre el citado sentimiento. Es redundante decir que dichas innovaciones derivan hacia un *ars amandi* impulsado por instintos y apetitos.

2. El teatro de la Feria recibe su nombre de los recintos que acogieron, en un principio, sus representaciones: las ferias Saint-Germain y Saint-Laurent, en París. Es conocido también como "ópera cómica". Las obras citadas en este trabajo corresponden, salvo indicación contraria, a *Le Théâtre de la Foire...* (1968).

3. De este modo, las coquetas son una aportación del siglo XVII y, desde ese momento, están representadas mediante rasgos paródicos. La atracción que provoca este tipo de mujeres reside en los atributos físicos que ostentan y que mueven a la lujuria. Su concepto de amor ideal se alberga en una sucesión de aventuras pasajeras e impide, por consiguiente, que los sentimientos arraiguen en su corazón. La coquetería se proyecta también en un tipo de personajes perfectamente clasifica-

Dentro del marco de la época, *sexo y estado civil* condicionan la manifestación de los sentimientos. Así, pasividad y sumisión son rasgos frecuentes de la condición femenina, frente a la actividad e independencia que rigen el comportamiento de los varones. A su vez, las *mujeres* forman un colectivo dispar, definido por una marcada desigualdad de oportunidades aunque, en general, la vocación de la mujer se centra en el convento y en el matrimonio. El refugio conventual era solución muy socorrida, ya fuera para sublimar frustraciones amorosas, ya fuera para alejar de la corrupción mundana a la doncella en espera de ser desposada. No en vano, la dramaturgia de la Feria, haciéndose eco de filósofos y pensadores contemporáneos, insiste sobre las connotaciones negativas que encierra la vida retirada, además de desenmascarar la verdadera naturaleza de las mujeres que allí permanecen. Uno de los rasgos más sobresalientes del comportamiento femenino es el ardor sexual. Entre las *casadas*, tal exceso puede conducir al adulterio; entre las *solteras*, a la pérdida de la virginidad. Ante la precocidad de las muchachas, la ópera cómica muestra cierta preocupación por salvaguardar la inocencia de niñas y adolescentes frente al acoso de las modas libertinas (*La Foire des Fées*, esc. 5 y 6). No obstante, aunque las jovencitas finjan enfado cuando el galán se propase, lamentan en su fuero interno no mostrarle abiertamente su pasión.

Quand un Amant / Auprès de nous badine / Trop librement, / On fait bien la mutine; / Mais, hélas! en secret / On sent qu'on l'a fait a regret (*Les Amours de Nanterre*, esc. 1)

De igual modo que la muchacha célibe se considera infeliz, la figura de la esposa aparece en el teatro de la Feria como un ser desengañado y lejano al entusiasmo que, en una primera etapa, pudiera suscitar el matrimonio. Al analizar el lugar que ocupa el amor en las uniones conyugales en esa época, se comprueba que la relación entre marido y mujer dista generalmente de este concepto puesto que las uniones se basan en pactos de conveniencia⁴. Entre los personajes femeninos de la ópera cómica, existe un subgrupo cuya situación se ve favorecida por una circunstancia vital: la muerte del cónyuge. Tras dejar de estar sometidas a la voluntad marital, las *viudas* inician una trayectoria presidida por la libertad de acción⁵. La hipocresía, señalada como defecto común entre las mujeres, se acen-

dos dentro del campo de la sexualidad: las mojígatas. Las mujeres con aires gazmoños son presa fácil de la pluma irónica de los autores de la Feria; su fingida beatería es inútil cuando la sensualidad de sus sentimientos es de dominio público.

4. "L'amour dans le mariage était considéré comme une affection solide facilitant la procréation, la gestion des biens, la sauvegarde de l'héritage, l'honneur du lignage." (TRENARD, 1981:79).

5. El hombre, en el teatro de la Feria, halla también en la viudedad el remedio a su infelicidad aunque de modo más aislado (*Le Claperman*, I, 6 en PIRON (1929) t. IV). En *Le Fâcheux Veuvage*, la muerte de uno de los cónyuges no supone ningún alivio para el que le sobrevive. Unas leyes estrictas se encargan de arbitrar dicha situación obligando al miembro de la pareja que no ha muerto a que perezca sepultado en vida junto al difunto.

túa en las viudas porque deben simular un dolor que no sienten, a la par que no consiguen ocultar su apasionada sensualidad. La diferencia primordial entre el conjunto de viudas estriba en su edad; la ópera cómica distingue entre viudas jóvenes y maduras y les otorga distinto tratamiento. La edad es, a menudo, el motor que impulsa a la viuda a comportarse de un modo u otro, lo que la convierte en protagonista, antagonista o *deus ex machina*. Se ridiculiza principalmente a aquéllas entradas en años, a causa de la inconveniencia de su lenguaje y del desfase entre su edad y su comportamiento retozón.

Entre los *personajes de sexo masculino*, el más representativo de la influencia que la edad ejerce sobre el comportamiento amoroso es el *viejo galán*. Las obras de la Feria, fieles a la tradición literaria, le caricaturizan. La parodia del pretendiente anciano se formula, en ocasiones, mediante expresiones crueles en tanto que desprovistas de todo eufemismo. Una niña, tras escuchar al viejo que desea convencerla para que le brinde su amor, le reprocha su insolencia de manera desconsiderada, aludiendo a su falta de potencia sexual.

Je veux donner cette rose à quelqu'un qui m'en sache longtemps gré (...) & vous mourrez demain. Fi donc! Vous êtes si vieux que vous n'en pouvez plus: les mains vous tremblent. Dites la vérité; auriez-vous seulement la force de la cueillir? (*La Rose*, esc. 13)⁶

La *clase social*, por otra parte, marca las vivencias amorosas de los personajes. Cortesanos y cortesanas viven envueltos en una atmósfera mundana repleta de usos y costumbres voluptuosos. Entre los *habitantes de la corte*, el petimetre se distingue fácilmente por una serie de rasgos propios del grupo al que pertenece⁷. Cualquier ocasión es propicia para hacer gala de su personalidad, como si los defectos que la configuran fueran cualidades excepcionales. Tras su verborrea, se adivina su carencia de espíritu así como su propensión al desenfreno. Además,

6. PIRON (1929) t. V.

7. Su tradición literaria es breve puesto que se basa en circunstancias sociales contemporáneas. Molière y Dancourt suponen los precedentes escénicos de un personaje de actualidad cuya vigencia perdura todavía en el siglo XVIII y en la ópera cómica. De todos modos, cabe establecer cierto tipo de igualdad entre el petimetre dieciochesco y el fanfarrón de la comedia latina (que también configura el carácter del gascón de la ópera cómica). El personaje latino supone, salvadas las diferencias, un compendio de todos los defectos que perduran en el tipo francés. "Petit-maître c'est le nom qu'on a donné aux jeunes seigneurs de la cour; on prétend qu'il commença à être en usage dès le temps que le duc de Mazarin, fils du maréchal de la Malleraye, fut reçu en survivance de la charge de grand maître de l'artillerie. On donna ce nom de petits-maîtres aux gens de qualité qui étaient de même âge que lui. Ensuite, il a passé, sans distinction, à tous ceux qui prennent l'air et les manières des gens de qualité, qui se mettent au-dessus des autres, qui décident de tout souverainement, qui se prétendent les arbitres du bon goût et de la politesse, pour régler la destinée des pièces de théâtre, donner le prix à tout et faire la loi aux autres (...) La qualité de petit-maître tombe dans le mépris à mesure qu'elle se communique à la bourgeoisie et qu'on dit les petits-maîtres des Tuileries, etc." (BARTHELEMY, 1882: 161-162).

sus mecanismos de conducta contribuyen a crear una dimensión grotesca lo que acentúa la dificultad de concebirlo como un ser profundo. Absolutamente falto de modestia, el petimetre está convencido de que sus dotes amorosas son invencibles y que su mera presencia despierta pasiones (*Le Retour de l'Opéra-Comique au Faubourg S. Germain*, esc. 4). Su carácter pretencioso y frívolo, junto con su mala educación, convierten sus modales en ridículos e impertinentes. Es indiscreto e inconstante tanto como presumido, y le halaga ser mantenido por una mujer en agradecimiento a sus favores sentimentales (*Le Jeune Vieillard*, III, 12).

Qu'un petit maître / A de rares talents; / Son air fait naître / Les ris, les agréments: / Ses sourires attrayants, / Ses discours séduisants / Partout le font connaître: / L'aimable passe-temps! / Qu'un petit maître (*Le Retour de l'Opéra-Comique au Faubourg S. Germain*, esc. 4).

Religado a la atmósfera cortesana, el *noble* se suma a las pautas livianas y lujuriosas de este círculo social. En cambio, el *burgués*, imbuido por nociones de comedimiento y mesura, se aleja de tales excesos y derroches⁸. Consecuentemente, el temperamento “económico” del burgués⁹ se opone al temperamento “erótico” del noble. Sin duda con el fin de distanciarse de la imagen de padre y esposo ideal ofrecida por el drama burgués -tanto francés como italiano-, el teatro de la Feria propugna una visión irónica, pero amable, de dicha clase social. En un afán igualador, soslaya la condición social de sus personajes para situarlos a un mismo nivel, nivel regido por su comportamiento como hombres casados. Tres maridos burgueses exteriorizan su disconformidad ante las recientes disposiciones de la autoridad: ninguno de ellos desea ser despertado cada noche para cumplir con sus obligaciones conyugales. Ello ratifica su escaso sentido del placer sexual, así como su desconsideración respecto a las necesidades de su pareja (*Le Claperman*, esc. 4)¹⁰. Pertenecer a la burguesía no exime de incurrir en vicios. Treinta y ocho años de vida conyugal suponen, incluso para una pareja de dicha posición, un reto de consecuencias imprevisibles (*Le Tableau du Mariage*, esc. 14). Entre la burguesía, el matrimonio es una atadura en lo concerniente a la mujer, al contrario de lo que sucede entre la alta sociedad donde la unión matrimonial es sinónimo de emancipación. La mujer burguesa, cuando se casa, recibe más deberes que derechos.

8. “(...) nous ne saurions vivre en hommes si nous ne dépassions pas le “travail” qui nous réduit à l'état d'une chose. (...) Or, l'érotisme est le contraire du travail et du “projet” qui en dépend; en nous vouant à une érotique mystique sans fin utile nous sortons du monde du travail, nous affirmons paradoxalement son existence, la nôtre et celle du monde sacré en dépassant cet ordre des choses.” (HAWLEY, 1978: 299).

9. Sombart otorga al burgués-tipo trece virtudes morales: “(...) la tempérance, le silence, l'ordre, la décision, la modération, le zèle, la loyauté, l'équité, la possession de soi-même, la propreté, l'équilibre moral, la chasteté, l'humilité”. Citado por MAUZI (1969: 269).

10. PIRON (1929) t. IV.

El diferente espíritu con que las mujeres se enfrentan al matrimonio puede radicar también en su distinto origen. La *procedencia pueblerina* marcaría la espontaneidad de sus reacciones, mientras que el *carácter urbano* enseñaría a codificar las emociones (*Le Claperman*, I, 3)¹¹. La distancia generacional influye asimismo en la actitud respecto a la vida sexual. Rosette discute con su madre a causa de sus diferentes puntos de vista en lo relativo al goce. La niña, con sólo doce años, utiliza argumentos renacentistas para convencer a su progenitora acerca de la rapidez con que el tiempo pasa, a la par que marchita los encantos juveniles (*La Rose*, esc. 3)¹². La madre desoye los razonamientos de su vástago y, preocupada por la alegórica rosa que crece en el jardín de su hija, corre a buscar un guardián por miedo a que Rosette permita coger la flor a cualquiera que se lo pida. La moraleja de la obra subraya el resultado negativo de la actitud materna. Es ridículo, a la vez que contraproducente, empeñarse en guardar a una muchacha con tan riguroso celo ya que, por causa de su intolerancia, la madre motiva con frecuencia un desenlace prematuro e indeseado en la relación amorosa¹³. Otra de las facetas que podrían calificarse como negativas para la mujer casada es su responsabilidad activa en la procreación. Conforme a la ideología contemporánea, la mujer del siglo XVIII sufre una doble alienación, ya por parte de la sociedad, ya debido a la propia naturaleza¹⁴. Esta segunda opción evidencia la desigualdad sexual respecto a la experiencia dolorosa del alumbramiento. Ulises intenta convencer a una mujer, transformada en gallina por Circe, para que recu-

11. *Ibid.*, t. IV.

12. *Ibid.*, t. V.

13. Otras veces, la oposición del personaje materno a la realización sentimental de sus hijas se debe a la envidia que la juventud de éstas le procuran. Sin embargo, la presencia de la madre en la ópera cómica no es excesivamente frecuente. Cabe citar el personaje de la tía ya que, aunque su presencia en la ópera cómica es meramente anecdótica, adquiere un grado de relieve al ejercer también una función opositora frente a los deseos amorosos de la pareja protagonista. Su labor obstaculizadora es comparable a la de la madre, cuando ambas coinciden en perjudicar por celos el amor de los jóvenes.

Los jóvenes amantes suelen estar sometidos exclusivamente a la autoridad paterna. La intervención del padre en los asuntos amorosos de sus hijos -tema por excelencia de la comedia latina- adquiere mayor relevancia cuando se trata de velar por el honor de una hija. Esta circunstancia no es aislada en la expresión dramática contemporánea que, a su vez, recoge de la tradición la primacía del personaje paterno como principal obstáculo a la felicidad de los enamorados. La ópera cómica evidencia también la desigualdad promovida en el ámbito familiar entre hombres y mujeres respecto a los escarceos amorosos de ambos. Si bien es corriente la inflexibilidad de un padre o tutor para con una muchacha, los varones -por los derechos de acción y cierta independencia que les concede la sociedad contemporánea- no hallan en ningún momento traba a su pasión.

14. "Si cruellement traitée par la nature, la femme ne trouve dans la Société aucun dédommagement à ses maux. (...) Sa vie se déroule sous le signe d'une contrainte et d'un assujettissement permanents. (...) "C'est par le malaise que Nature les a disposées à devenir mères; c'est par une maladie longue et dangereuse qu'elle leur ôte le pouvoir de l'être". (...) De l'âge de l'obéissance filiale à celui de l'obéissance conjugale, la femme ne fait que changer de tutelle sans espérer atteindre l'âge de raison." (KEMPF, 1964: 161).

pere su condición inicial. Entre sus argumentos, alude al placer de traer hijos al mundo. No obstante, ésta renuncia a la propuesta del supuesto benefactor y prefiere poner huevos antes que volver a poner en peligro su vida como en su último parto (*Les Animaux Raisonables*, esc. 7). En el mundo oriental, sin embargo, las facetas de esposa y madre se consideran propias y naturales del sino de toda mujer.

Votre Fille a vingt ans: / Ne perdez point de temps. / Elle va devenir Mère / D'une douzaine d'Enfants. / Jarni! Laissez-la faire / De petits Solimans. (*Achmet et Almanzine*, I, 1)

Los usos amorosos también se hallan condicionados por el ejercicio de una *profesión*. La presencia en el teatro de la Feria de los representantes de la ley y el orden, de aquellos individuos dedicados al ejército o a la religión recalca la eterna disyuntiva entre el deber y el placer. La figura del *soldado* se hace imprescindible a la hora de tratar el tema del coqueteo. El éxito de este galán depende en gran medida de la atracción que ejerce el uniforme que viste.

C'est que Léandre est un jeune Officier, Lieutenant de sa Compagnie, qui a un plumet rouge, une cocarde blanche: Oh, dame! tout cela échauffe bien l'amitié dans le cœur d'une fille. (*Les Amours Déguisés*, esc. 6)

En ocasiones, la condición de un personaje está matizada por la posesión de un título, como lo que sucede con los abates quienes no siempre mantienen un nexo con el *clero*. Dicha denominación puede equivaler a la de cualquier otro nombramiento tomado al finalizar los estudios con el único objetivo de aparentar. Entre estos personajes se incluye tanto a los eclesiásticos de órdenes menores cuanto a los simples tonsurados, que solían vestir traje clerical a la romana. Pese a todo, sus pautas de comportamiento no permiten distinguir si existe una alusión clara respecto a uno u otro subgrupo. Por esta razón, y puesto que la Feria no muestra un ánimo crítico relevante contra lo religioso, es posible que los abates que frecuentan dicha escena pertenezcan al segundo grupo especificado y, por tanto, se hallen prácticamente desvinculados de la profesión eclesiástica. Además de su identificación por la indumentaria (traje corto negro con pequeño alzacuello de lino), los abates comparten factores sociales que les caracterizan. Su relación con mujeres casadas supone un peligro para la estabilidad matrimonial de éstas, ya que propicia que sus maridos reciban el calificativo de cornudos (*Le Fâcheux Veuvage*, I, 7)¹⁵. La predisposición de los clérigos a la pasión motiva que las mujeres los prefieran a otros amantes. Su superioridad en esta materia recuerda la de los "clercs" medievales, triunfando sobre el caballero en el arte de la seducción. La ópera cómica insiste en la imagen del abate como galán avezado y audaz tanto en palabras (*Le Réveil de l'Opéra-Comique*, esc. 5) como en hechos

15. *Le Théâtre de la Foire...* (1968).

(*Le Mari Préféré*, esc. 13; *Les Petites Maisons*, esc. 3, 12 y 13). La batalla amorosa del guerrero es ruidosa y, a menudo, su exceso de osadía conduce a la derrota en vez de a la victoria. Por el contrario, la conquista del abate es sutil y discreta a la par que directa (*Les Amours Déguisés*, esc. 16).

Le Guerrier, en amour, / Marche au bruit du tambour; / Et souvent son audace / Lui fait manquer la Place: / Mais un Abbé discret, / Sans dire son secret, / Va doucement au fait; / Et le Petit-collet / L'emporte sur le Casque. (*Les Amours Déguisés*, esc. 16)

Con el fin de suavizar los efectos de sus afirmaciones, el teatro de la Feria desplaza la parodia del clérigo hacia latitudes extranjeras. Arlequín se halla en Oriente, en compañía de varios religiosos, cuando ve llegar a una princesa. Se alarma por su inminente presencia, pero le tranquilizan argumentando que el rostro de la joven está cubierto por un velo para prevenir el enamoramiento del gran sacerdote y su séquito. Arlequín alaba la sabiduría de dicha decisión, ya que es sabido que los miembros de la iglesia “c'est une matière bien combustible” (*La Princesse de Carizme*, III, 12).

El *procurador* ya había sido duramente criticado en el teatro italiano por su rapaz avidez, su hipocresía e insensibilidad. La dramaturgia de la Feria muestra también a sus pasantes como individuos ambiciosos y sin escrúpulos, capaces de cualquier cosa con tal de ascender. Por otra parte, la ópera cómica no sólo critica los defectos de la vida profesional de los procuradores sino también los de su vida privada con frecuentes alusiones a la faceta matrimonial. Suele tratarse de maridos engañados por sus esposas (*L'Espérance*, esc. 2; *Les Petites Maisons*, esc. 3; *Roger de Sicile*, III, 9). La mujer del procurador sabe tanto de sus celos violentos que, en cierto modo, quedan justificadas las aventuras extra-conyugales que ésta pueda tener:

Je suis femme d'un Procureur, / Jaloux & de caustique humeur; / Il est vieux, brutal, / Quinieux, inégal, / Il me gêne, il m'obsède; / Pour me soustraire à ce lourdaud, / Dites-moi le remède / Qu'il faut (*L'Allure*, esc. 7)

Quizás también por el parentesco profesional, *notarios* y *abogados* son víctimas del ardor de sus mujeres conjugado con el ansia de poder de sus empleados. Los *jueces* simbolizan la corrupción que puede afectar al aparato judicial cuando los favores sexuales se inmiscuyen en la administración de la justicia.

L'ALLURE- Voulez-vous gagner un procès, / Et sans frais, / N'allez point courir le Palais; / Chez un Juge étalez vos charmes, / D'un seul regard vous saurez l'ébranler (...)

LA PLAIDEUSE- Une gorge, deux yeux perçants, / Et tous ces attraits séduisants, / Qu'au Palais on expose. / Pour avoir gain de cause, / Vous m'entendez bien. (*L'Allure*, esc. 6)

Por lo que a la mujer respecta, las profesiones que levantan las peores críticas son aquéllas ligadas al *ámbito artístico*. Ciertamente el decantarse por las tablas suele deberse menos a intereses creativos que a incentivos mucho más prosaicos. Además, cabe recordar que la condición de actor implica desamparo, incluso marginación, en las legislaciones civil y eclesiástica dieciochescas. El trato que recibe un representante del arte dramático es tan discriminatorio como el que reciben otros individuos cuyo tipo de vida difiere de las conveniencias sociales, como es el caso de las prostitutas. La única diferencia es que no dependen de la misma jurisdicción. Esta coyuntura provoca un fenómeno curioso, a la par que frecuente, que afecta a las Comedias Francesa e Italiana, y a la Opera. Las mujeres de vida alegre que buscan eludir el castigo de la justicia, junto con las muchachas que desean emanciparse de la autoridad paterna o marital, recurren a la farándula.¹⁶ Ello fomenta que la opinión merecida por actrices y cantantes, sobre todo de la Opera, sea negativa. La pintura costumbrista que la dramaturgia de la Feria realiza de las actividades que dichas mujeres llevan a cabo entronca con la novedosa presencia de la cortesana en la escena cómica del siglo XVIII¹⁷ (*Prologue d'Arlequin Endymion* y *La Forêt de Dodone*, esc. 4). La condición de actriz implicaría un paralelismo con la consideración social peyorativa de la meretriz (*La Lanterne Véridique*, esc. 12; *Le Remouleur d'Amour*, esc. 9). El comercio amoroso ejercido por las artistas entre el público masculino parece estar tan exento de sentimientos sinceros como repleto de intereses económicos.

On est si Vestale à l'Opera / Quand l'Amant est ladre, / Ou novice, / Mais
quand il fait sonner cela, / A la porte il n'est plus de Suisse. (*La Lanterne
Véridique*, esc. 12)

La veteranía influye, no sólo en el escenario sino detrás de él, puesto que las actrices que mejor venden sus gracias son las que consiguen los papeles principales en una obra (*Le Mariage du Caprice et de la Folie*, esc. 6). En su camerino, la actriz también ejerce tan lucrativo pluriempleo (*La Lanterne Véridique*, esc. 3 y 12; *Le Réveil de l'Opéra-Comique*, esc. 3). A sus encantos sucumben los directores de teatro, debilidad que aporta un beneficio directo para la muchacha

16. "La prostituée est soumise à l'arbitraire de la police; le comédien, du moins celui qui appartient aux théâtres royaux, est soumis à l'arbitraire de la Maison du Roi et des Gentilshommes de la chambre. Cette différence était grande. Aussi voyait-on toutes les femmes galantes s'efforcer d'obtenir leur inscription sur les registres d'un des trois théâtres royaux. L'Opéra surtout formait le but de toutes leurs ambitions. Une fois à l'Opéra, la fille galante se trouvait absolument soustraite à l'action de la police et la bravait impunément. Toute jeune fille, quel que fût son âge, qui parvenait à entrer au théâtre, se trouvait par ce seul émancipée, et elle échappait complètement à l'autorité paternelle et maternelle. Il en était de même pour la femme mariée." (MAUGRAS, 1887: 217).

17. "D'ordinaire, c'est surtout dans une classe intermédiaire entre le demi-monde et les filles publiques que les auteurs du XVIIIe siècle cherchent le type de l'amour vénal; j'entends la classe des actrices, des cantatrices, des danseuses." (DEJOB, 1889: 219).

que desea abrirse camino en el mundo artístico (*L'Allure*, esc. 5). Finalmente, las cantantes de la Opera incurren en el mismo defecto que las actrices. Su carácter casquivano desarrolla una actitud ante la vida que afecta sobre todo a la concepción superficial del sentimiento amoroso.

En lo que concierne a las *profesiones subalternas*, la ópera cómica pone en escena el binomio amo-criado. La trasposición de sentimientos del primero al segundo adquiere matices cómicos gracias al empleo de dos procedimientos básicos. Por una parte, por la gradación acelerada del amor entre los criados, cuya rapidez le confiere cierto automatismo a su capacidad amorosa. El vínculo afectivo que se establece entre ellos nace una vez iniciada la obra y, por regla general, sufre idénticos avatares que el de sus señores. Por otra parte, por el intento de imitar el lenguaje de aquellos a los que sirven, emulación que no consigue más que resaltar lo irrisorio de su pasión. Sentimientos y expresiones de los señores se reflejan en sus criados respectivos que, a su vez y ocasionalmente, se convierten en modelo de una tercera pareja formada por dos sirvientes más zafios que ellos. El teatro de la Feria mantiene este recurso procedente también de la tradición italiana. La espontaneidad que los criados proyectan en sus inclinaciones puede conllevar burla respecto al convencionalismo con que sus amos responden a los dictados de su corazón. A medida que la atracción entre los enamorados aumenta, disminuye la importancia de sus respectivos confidentes. A pesar de ello, la casuística amorosa que afecta a los criados de la Feria se encuadra en un panorama ciertamente moderno, inexistente en la comedia antigua. El hecho de que los sirvientes sean mostrados con capacidad para albergar sentimientos y vivencias personales supone un paso adelante en el reconocimiento de su individualidad escénica. Poder tener experiencias semejantes a las de sus señores indica que el amor juega un papel igualador entre las distintas clases sociales. Que este sentimiento se sitúe en el haber del criado supone un acontecimiento plenamente revolucionario iniciado en el siglo XVII¹⁸. Su ausencia en la tradición literaria convierte también esta circunstancia en elemento innovador en cuanto a la estructura teatral. En general, la ópera cómica muestra a los criados como los principales partidarios de la voluntad de sus jóvenes amos. Por eso, el papel de apoyo -siguiendo la nomenclatura de Souriau-¹⁹ se localiza frecuentemente en

18. "L'amour entre serviteurs ne se rencontre pas dans le théâtre antique, les mœurs romaines ne permettant point de mettre en scène des femmes mariées ou des jeunes filles libres. La servante y est souvent âgée. (...) Les serviteurs féminins sont rares chez Plaute comme chez Térence et ce sont des hommes qui jouent sous le masque ces rôles féminins. Cette absence d'intrigues amoureuses entre subalternes vaut également pour la comédie moyenne et la comédie de la Grèce antique, dont s'inspirent fortement les latins." (EMELINA, 1975: 112).

19. Cf. SOURIAU (1950). Emelina, por su parte, recurre también a la misma terminología para distribuir las funciones del criado en su papel de "adjuvant": 1) rôle d'appui -a favor de los enamorados-; 2) rôle autonome -acción en su propio favor-; 3) rôle d'opposition -a favor de los personajes que obstaculizan el amor de la joven pareja- (1975: 109-115). Taladoire habla de personajes "inorganiques", siendo sus representantes más elementales los personajes "protatiques", grupo en el que

ellos. Dicha actuación desinteresada se desarrolla paralela a un papel autónomo, sin que esta coincidencia merme la efectividad de la primera acción descrita. Criado o criada no abandonan nunca los intereses de su joven amo o ama para brindar su ayuda al bando contrario. Cumplen con celo sus tareas como informador, agente o mediador. Su capacidad ejecutora les es otorgada gracias a la prioridad de una relación amistosa sobre un régimen laboral entre ellos y sus superiores²⁰. Esta función queda reforzada al considerar el protagonismo que el criado ejercía ya en el teatro italiano, ejemplo que también recoge la ópera cómica. Por consiguiente, las funciones vinculadas al ámbito amoroso que el teatro de la Feria pone en manos de la servidumbre, se caracterizan por sus rasgos positivos. De todos modos, hay que recordar que la actividad amorosa de los criados no deja de ser más que un reflejo de la de sus señores y permanece, pues, dentro del cumplimiento de un orden jerárquico.

Lo anteriormente expuesto permite concluir que los autores de la Feria se complacen en insistir en los defectos que la tradición misógina de la literatura cómica otorga a las mujeres, como también lo hace con los personajes masculinos, aunque en medida mucho menor. Ello produce un notable desequilibrio entre ambos sexos, puesto que las féminas salen perjudicadas en un enfrentamiento descompensado en el que, por añadidura, aparecen como las responsables de ciertos rasgos negativos en el hombre. Verborrea, infidelidad e hipocresía compendian los principales vicios de la mujer según el teatro de la Feria, si bien es cierto que estas prácticas contrarrestan una importante debilidad del espíritu femenino dieciochesco: la pasividad. En efecto, las mujeres de la ópera cómica suelen desplegar una gran actividad, amparada precisamente en sus criticados defectos, quizás como reacción al estado relegado en el que las sume la sociedad.

Por otra parte, el teatro de la Feria traza un segmento importante de los esquemas sociales y personales, al poner en escena a matrimonios mal avenidos, situación que refleja la problemática vivida por numerosas parejas en el siglo XVIII. Sin embargo, como el objetivo de la ópera cómica no es plasmar crudamente un tema, sino corregir divirtiendo, los autores convergen siempre en un final feliz, distante del desenlace real al que gran parte de las uniones estaban abocadas²¹. Amor e Himeneo se evitan ya que, por tradición, se creen incompati-

podrían incluirse algunos de los criados de ópera cómica (1956: 161). Los personajes que reciben esta denominación responden a una clase de papel-pretexto, cuya única función es la de instrumentalizar la presentación de aquellos personajes directamente implicados en la intriga.

20. La relación entre amo y criado alcanza en la literatura del siglo XVIII un nivel de igualdad innovador que se desprende de la transformación social que se está llevando a cabo. "A new relationship between master and servant is thus established, the chief characteristic of which is that it is to be founded on mutual trust and consideration, instead of being a one-sided relationship as it has been hitherto." (MUNRO, 1967: 1053).

21. "Si l'union consacrée par le sacrement du mariage se révèle désastreuse, il peut être prononcé le *divortium quod ad thorum*: la séparation de corps. (...) La séparation de corps est généralement demandée par les femmes surtout en milieu urbain et durant les premières années de la vie

bles y se reprochan mutuamente la infelicidad de las parejas. Amor dice conducir a los seres humanos hasta Himeneo y que éste se encarga de hacer perecer su pasión, mientras Himeneo increpa a Amor porque, con excesiva frecuencia, la unión de un hombre y una mujer se establece sin que los contrayentes estén enamorados (*Le Jugement de Pâris*, esc. 3).

En lo que concierne a la tipología amorosa emanada de una clase social concreta o del ejercicio de una profesión, se aprecia que la ópera cómica elige cuidadosamente los blancos de sus críticas. Para ello, los autores se inspiran en la tradición o bien en su propia época. Si es patente que el teatro de la Feria recoge múltiples aspectos de la temática amorosa -bebiendo de fuentes variopintas como las reminiscencias de la literatura francesa o española clásicas, y la aportación de las comedias clásica e italiana-, también es obvio que existe un recio hilo conductor entre una y otra que homogeniza su producción y le confiere gran actualidad en numerosas cuestiones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1968): *Le Théâtre de la Foire, ou l'Opéra-Comique, Pièces recueillies, revues et corrigées par Mrs Lesage et D'Orneval*, 10 tomos en 2 vol., Ginebra: Slatkine Reprints (réimp. éd. París, 1724 -t. IV y V-, 1728 -t. VI-, 1731 -t. VII y VIII-, 1737 -t. I, II, III, IX y X-).
- BARTHELEMY, Ch. (1882): *La comédie de Dancourt. 1685-1714. Étude historique et anecdotique*, París: Charpentier.
- DEJOB, Ch. (1889): *Les femmes dans la Comédie française et italienne au XVIII^e siècle*, París: Fontemoing.
- EMELINA, J. (1975): *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble: PUG.
- HAWLEY, D. (1978): *L'œuvre insolite de Georges Bataille. Une hiérophanie moderne*, Ginebra-París: Slatkine-Champion.
- KEMPF, R. (1964): *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, París: Ed. du Seuil.

commune. (...) Dans la presque totalité des cas, l'official accorde une séparation pour une durée de trois ans ou à perpétuité (...) les jurisconsultes conseillent la patience à la femme en cas de mauvais traitements. Jean-Baptiste Denisart et Merlin de Douai estiment qu'il faut distinguer selon les conditions sociales; la femme du peuple est habituée à la rudesse, au langage grossier; elle ne peut, à la limite, demander une séparation que si sa vie est en danger; sinon, il faut qu'elle regarde son malheur "comme arrivant par ordre exprès de Dieu et comme une croix qu'il lui envoie pour expier ses péchés". Il n'appartient pas, dit Pothier, à la femme qui est inférieure, d'avoir inspection sur la conduite de son mari qui est son supérieur. C'est là une survivance du droit romain." (TRENARD, 1981: 82-83).

- MAUGRAS, G. (1887): *Les comédiens hors la loi*, París: Lévy.
- MAUZI, R. (1969): *L'idée du bonheur au XVIII^e siècle*, París: A. Colin.
- MUNRO, J. S. (1967): "Moral and social preoccupations in early eighteenth-century French comedy". *Studies on Voltaire* 57, 1037-1054.
- PIRON, A. (1929): *Le Clapeman en Oeuvres complètes illustrées de Alexis Piron*, t. IV. París: Francis Guillot.
- SOURIAU, E. (1950): *Les deux cent mille situations dramatiques*, París: Flammarion.
- TALADOIRE, B. (1956): *Essai sur le comique de Plaute*, Mónaco: Éd. de l'Imprimerie Nationale.
- TRENARD, L. (1981): "Amour et Mariage dans l'Ancienne France". *L'Information Historique*, XLIII, 78-83.