

# El erotismo y la modernidad de *La petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín

Josep Maria Sala Valldaura  
Universitat de Lleida

Una buena parte de la tarea literaria de Nicolás Fernández de Moratín se encaminó a reformar el “mal gusto” en la poesía, lírica y dramática, de su época. Su propio hijo, don Leandro, así lo constata,<sup>1</sup> y no faltan poemas, prefacios y ensayos que lo atestiguan teóricamente, por si no bastase la práctica de sus obras teatrales compuestas “con todo el rigor del arte” neoclásico: sus tres tragedias y *La petimetra* (1762). La definición de comedia con que abre esta última remite, por supuesto, a Horacio y a la *Poética*, de Ignacio de Luzán, y hasta acentúa la justificación utilitarista colocándola como axial:

La instrucción moral, que es el alma de la comedia, pocas son las que la tienen, siendo circunstancia esencialísima porque el fin de la poesía es enseñar deleitando, y para esto es la comedia. Y hay algunas que, aunque su asunto principal no es manifiestamente malo, suelen tener algunas cláusulas que pudieran compararse a las de Menandro y Aristófanes, y éste es el motivo por que han sido perseguidas las comedias tantas veces por varones religiosos y cristianos, lo que no sucediera

---

<sup>1</sup> “Vida de don Nicolás Fernández de Moratín, Flumisbo Thermodonciaco”, en *Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, Obras*, Atlas, Madrid, 1944 (Biblioteca de Autores Españoles, II, 1846), pp. VII-XIX.

si estuvieran según el arte, que enseña a ultrajar el vicio y a dejar siempre triunfante la virtud.<sup>2</sup>

Quien esto sentencia es el mismo que, de acuerdo con las concienzudas investigaciones tanto de David T. Gies como de Philip Deacon, merece ser calificado como “marido infiel, cortejo y putaño” por los editores del *Arte de putear*,<sup>3</sup> una obra, por otra parte, que corrobora la profunda asimilación de la poesía clásica de Nicolás Fernández de Moratín, de leer el largo poema a la luz de Ovidio, Juvenal y Marcial. La poesía amorosa del madrileño guarda todavía cierto interés literario, como han puesto de relieve Emilio Palacios, Mario Hernández, Manuel Fernández Nieto..., e incluso creo que sus romances moriscos han conseguido salvar bastante bien la gran distancia que separa la creación poética del siglo XVIII de la nuestra. Me parece, pues, discutible la afirmación de Joaquín Arce cuando, a propósito de *Las naves de Cortés destruidas*, realiza esta valoración crítica de alcance general: “El talento poético de don Nicolás no era narrativo, sino estático-descriptivo. Lo suyo es un alarde léxico, rico, refinado y antiguo, en la descripción de personajes, prendas de vestir y otros elementos ornamentales”.<sup>4</sup> Sus tragedias tienen pasajes narrativos que contradicen lo primero y momentos patéticos que amplían lo segundo.

A menudo, la historiografía literaria no ha sabido comprender la muy amplia función de la poesía en el Siglo de las Luces, y, por tanto, ha sido algo injusta con unos autores capaces de cultivar todo tipo de temas y toda clase de composiciones, desde la veta filosófica, la satírica, el poema pedagógico, el canto épico... hasta poemas muy circunstanciales, de elogio a protectores o para los abanicos de las damas amigas. Nicolás Fernández de Moratín sabía repentizar, lo que no le incapacita para escribir un poema didáctico sobre la caza en seis cantos o los *Desengaños al teatro español*. El intelectual del siglo XVIII asume la nueva sociabilidad aceptando de buen grado su presencia en las conversaciones cotidianas y el cultivo del ingenio en las tertulias. El erotismo se integra en estas actividades como una exhibición de la agudeza, como una forma de seducción verbal, como

---

<sup>2</sup> “Disertación”, *La petimetra*, en *Teatro completo*, ed. Jesús Pérez Magallón, Cátedra, Madrid, 2007, p. 136. Se cita en el texto por esta edición.

<sup>3</sup> Isabel Colón Calderón y Gaspar Garrote Bernal, “Introducción” a Nicolás Fernández de Moratín, *Arte de putear*, Aljibe, Archidona, 1995, p. 8.

<sup>4</sup> *La poesía del siglo ilustrado*, Alhambra, Madrid, 1980, p. 228.

un pasatiempo humorístico, como una liberación ante la hipocresía de los códigos sociales (de ahí los muchos poemas protagonizados por curas y monjas), pero también, a veces, como una más de las funciones útiles que la literatura ha de desempeñar desde las ideas ilustradas y las convicciones artísticas del neoclasicismo. En este último sentido, “no debemos olvidar que en el siglo XVIII los textos eróticos tenían un alto componente educativo”.<sup>5</sup>

Sin la generosidad de un Cadalso prestando su tiempo y sus libros cuando estaba destinado a Salamanca —la célebre Tertulia cadálsica—, ni José Iglesias de la Casa hubiera escrito poemas eróticos, ni Meléndez Valdés habría vertido libremente en *Los besos de amor* los *Basia* de Jean Second, ni el propio Cadalso nos hubiese legado una buena parte de su poesía más interesante. “El moralista convive gozosamente con el libertino”,<sup>6</sup> en el caso de Félix María de Samaniego y hasta en el de su maestro La Fontaine. Así sucede con los ilustrados y sus muchas composiciones eróticas. El lirismo autobiográfico del romanticismo nos separa de una literatura que combina sin conflicto redactar desde la frivolidad y desde el interés social. Fieles a las poéticas (Aristóteles, Horacio, Muratori, Luzán...), las letras setecentistas no ponen en duda los preceptos clásicos, que consideran esencialistas e inmutables, y que especifican la función de cada género y subgénero. De esta manera, los escritores del Dieciocho toman el vehículo adecuado a cada tema y a cada propósito: el epigrama para lo que “conviene” al epigrama, la égloga y la anacreóntica para lo que ya fueron usadas por Garcilaso o Villegas, la comedia para asuntos de poca importancia y personajes del común, etc. Según los juicios del siglo XIX, podría parecer una falta de autenticidad, una carencia de las garantías creadoras basadas en la sinceridad, pero, al igual que el empleo de referencias mitológicas permitió la expresión más íntima de los escritores del Renacimiento, las anacreónticas o los “pasatiempos” —por ejemplo— dan cauce práctico y coartada teórica a muchos deseos de otro modo inconfesables para aquel tan umbroso y nocturnal Siglo de las Luces.

---

<sup>5</sup> Philip Deacon, “El espacio clandestino del erotismo en la España dieciochesca”, en *Redes y espacios de opinión pública. De la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad. 1750-1850*, ed. Marieta Cantos Casenave, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2006, pp. 219-230; la cita en p. 229.

<sup>6</sup> Emilio Palacios Fernández, “Prólogo” a Félix María de Samaniego, *El jardín de Venus*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 11.

La moralidad no excluye el erotismo, como tampoco el poeta dramático suprime al lírico. *La petimetra* iniciaría las llamadas por Jesús Cañas Murillo “comedias de buenas costumbres”, que no sólo comprenden las de Leandro Fernández de Moratín y Tomás de Iriarte sino otras de Trigueros, Forner, *La familia a la moda* de María Rosa de Gálvez, Mor de Fuentes, etc.<sup>7</sup> Según la definición del género, esas “buenas costumbres” exigen la enseñanza (para que triunfe la virtud mostrar el vicio y ultrajarlo al final), pero también el deleite, sin el cual no podría dorarse la píldora moral.

En *La petimetra*, Nicolás Fernández de Moratín opone dos modelos de mujer, obviamente para entregarle a la discreta el premio del amor y el dinero. Pero, aparte de los aspectos generales que habrán de analizarse después, Moratín recuerda su condición de poeta erótico en una escena que, por otro lado, remite a la tradición del teatro áureo, cuando el celoso tutor llega de improviso y puede sorprender a algún galán en su casa. Esconderse en los paños o debajo de alguno de los muebles, de modo casi siempre visible para el espectador, era un recurso habitual, que podía valer tanto para acarrear nueva leña al fuego argumental como para graduar la información de personajes y público. Ante la imprevista llegada del don Rodrigo en busca de un libro y la presencia de dos jóvenes en la antecámara de la petimetra,<sup>8</sup> la solución moratiniana resulta divertida: para que el tutor no los descubra, la criada Martina desde “dentro” —es decir, invisible detrás de una puerta, probablemente del telón de fondo, en un espacio contiguo al escénico— improvisa lo siguiente:

MARTINA. (Dentro.) ¡Ay, señora!  
 Por san Blas y santa Elena,  
 que no le dejéis.  
 JERÓNIMA. ¿Por qué?  
 MARTINA. Porque estoy muy deshonestá.  
 RODRIGO. Pues ¿qué haces así, muchacha?

---

<sup>7</sup> *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2000, esp. pp. 22-24.

<sup>8</sup> “La escena se representa en Madrid, en el cuarto de doña Jerónima” (ed. cit., p. 143), pero, de manera más precisa, en el “tocador” (p. 157, acotación verso 234+), “aposento o retrete donde se peinan y adornan la cabeza las señoras” (*Autoridades*). Los cortejos solían tener acceso a esta antecámara, y de ahí la diferencia entre *le petit levé* y *le grand levé*.

MARTINA. ¡Ay, señor! Me da vergüenza  
de decirlo.

RODRIGO. Aprisa, acaba.  
¿Cómo estás de esa manera?

MARTINA: Me estoy mirando las pulgas.

RODRIGO. Pues que me abras aquí es fuerza,  
que no quiero verte nada.

MARTINA: Si estoy en camisa puesta,  
¿cómo lo he de hacer sin que  
de empacho me caiga muerta?

RODRIGO. ¡Qué bien que a mí me parece  
el recato en las doncellas!  
Pues mira, dame ese libro  
por debajo de la puerta  
que está ahí!

MARTINA. ¿En dónde, señor?

RODRIGO. Ahí sobre esa papelera.  
(*Bájase a mirar por debajo de la puerta.*)

MARTINA. ¿Será este?

RODRIGO. Dácale a ver.  
(versos 861-882)

Los buenos editores modernos no anotan como tal esta secuencia,<sup>9</sup> porque su función en la sintaxis dramáticonarrativa es suficientemente clara para el lector y el motivo de la pulga no deja de ser un *divertimento*, con el gracioso añadido del antifraseo entre lo que el tutor dice (“que no quiero verte nada”) y lo que hace, mirar “por debajo de la puerta”. Con todo, la secuencia guarda cierto interés, ya que puede revelar el deseo de amenidad de un autor que está preocupado por la recepción de su apuesta por el neoclasicismo y que, en consecuencia, de una manera probablemente inconsciente, encuentra una salida moderna a su inquietud. La acción tiene todas las atenuaciones posibles: quien habla es la criada y, por tanto, ninguna de las dos damas, porque si no, faltarían al decoro, incluso en el

---

<sup>9</sup> Además de la debida a Jesús Pérez Magallón, *La petimetra* ha tenido la rara fortuna de contar con otras dos ediciones modernas: la de Jesús Cañas Murillo, Universidad de Extremadura, Badajoz, 1989, y la de David T. Gies y Miguel Ángel Lama, con *Desengaños al teatro español y Sátiras*, Castalia, Madrid, 1996.

caso de Jerónima, la petimetra; y el voyeurismo es imaginado, ya que se invierte el recurso de la teicoscopia, cuando un personaje se asoma a lo que queda fuera de escena y cuenta lo que está sucediendo en el espacio escénico contiguo. El poder erótico de la imaginación ante la imposibilidad de la ilusión.

El motivo de la pulga, que ha llegado hasta nosotros asociado con el cuplé, era muy conocido en el siglo XVIII. La más famosa, precisamente, es la que da título a un clásico del erotismo, el lolitismo, el masoquismo y el anticlericalismo, *Memorias de una pulga* (del mismo año que *La petimetra*, 1762), obviamente anónima, que corrió por Francia y saltó muy pronto el Canal de la Mancha, los Alpes y los Pirineos sin pagar aranceles. En la literatura española, la pulga había sido vista en lugares bastante distintos, incluso en mundos muy alejados de Venus: verbigracia, la fábula “El filósofo y la pulga”, de Samaniego, o la de Tomás de Iriarte, “La hormiga y la pulga”. Pero el clérigo José Iglesias de la Casa nos permite encontrarla en un epigrama erótico:

Por enero Inés se halló,  
de su faldón en lo interno,  
una pulga, y exclamó:  
“¡Qué! ¿aún hay pulgas en invierno?”  
Blas, asiéndola la mano,  
“No extrañes, niña, el encuentro,  
la dijo; porque ahí dentro  
yo apostaré que es verano.”<sup>10</sup>

Y la protagonista de un poema de Samaniego también la llega a buscar por los más íntimos lugares.<sup>11</sup> La pulga resulta ser, obviamente, una metonimia litótica de

---

<sup>10</sup> “Epigrama XLVI”, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, Atlas, Madrid, 1952 (B.A.E. LXI), p. 440c; también en *Poesía erótica de la Ilustración. Antología*, El Carro de Nieve, Sevilla, 1989, p. 73.

<sup>11</sup> “A fuerza de luchar, casi perdida / se halla al fin la insufrible picadora, / y por ver si se libra, va y se mete / en aquel lindo y virginal ojete / que tan dulces placeres atesora. / La niña, entonces, más sobrecogida, / más sofocada y con la sangre hirviendo, / también el albo dedo va metiendo / a ver si allí la encuentra; / y a medida que lo entra / y que hurga presurosa, / halla una sensación tan deliciosa / que a continuar la excita, / el dedo a toda prisa meneando / hasta que, blanca espuma derramando, / queda la pobrecita / la boca medio abierta y fatigada / y los ojos en blanco y desmayada. / Como, a pesar de todo, no saliera / el bichillo infernal de su tronera, / desde entonces apenas pasa el día / que no le busque con igual porfía” (“La pulga”, en *El jardín de Venus*, ed. cit., p. 216).

un doble y simultáneo deseo, el de quien mira y el de quien se toca. En cambio, la paloma, que tantas veces sirve de motivo a la poesía erótica de Meléndez Valdés, sólo representa lo primero, aunque comparta con la pulga una más que probable apetencia táctil. Por otra parte, el ofrecimiento de don Damián —“Si os faltase camarera, / aquí tenéis quien os sirva” (versos 967-968)— para ayudar a acabar de vestir a la petimetra insiste sobre el desorden de su vida inútil y ociosa y muestra hasta qué punto los cortejos cumplían tareas impropias de un hombre, según el código social mayoritario en la época. Sin embargo, una interpretación predominantemente erótica, ayudada por el tono, resultaría anacrónica.

Si bien de una manera anecdótica, el motivo de la pulga ilustra la presencia del erotismo explícito en una comedia neoclásica de (buenas) costumbres, atenuada por lo cómico y reveladora de la alegría de vivir, tan característica de la cultura dieciochesca.<sup>12</sup> Pero, sobre todo, *La petimetra* admite en su conjunto una lectura mucho más profunda, por haberse hecho eco de los cambios sociales auspiciados por una nueva cultura del ocio en los estrados de las casas adineradas, los paseos y los aposentos teatrales. *La petimetra* se convierte así en una de las primeras manifestaciones literarias de la modernidad.<sup>13</sup> Se trata de una tentativa neoclásica pionera, ejemplo algo torpe de lo que se preconiza para reformar moral y estéticamente el teatro coetáneo, y es, también, una incipiente muestra de lo que el lenguaje y la comunicación del cuerpo van a representar en la modernidad. Quizás por esta razón, “importa más la crítica social que, a propósito de doña Jerónima, se hace de un modelo de mujer”<sup>14</sup> que el cañamazo temático, forzosamente relacio-

---

<sup>12</sup> Sobre el tema, Mario di Pinto, “L’osceno borghese (note sulla letteratura erotica spagnola nel Settecento)”, en *I codici della trasgressività in area iberica* (Actas del Congreso de Verona, 12-14 de junio de 1980, pp. 177-192), reproducido parcialmente en *Historia y crítica de la literatura española. IV. Ilustración y neoclasicismo*, dir. Francisco Rico y ed. José Miguel Caso González, Crítica, Barcelona, 1983, pp. 242-246; y, más particularmente, Mario Hernández, “Herencia barroca y novedad rococó en *La petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín”, *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, A.I.H. - Consejo General de Castilla y León - Universidad de Salamanca, Salamanca, 1982, vol. I, pp. 757-771.

<sup>13</sup> Véase mi artículo “La mentalidad burguesa en las primeras comedias neoclásicas españolas. Nicolás Fernández de Moratín y Tomás de Iriarte”, en *Historia social y literatura. 2. Familia y burguesía en España (siglos XVIII y XIX)*, ed. Roberto Fernández y Jacques Soubeyroux, Milenio, Lérida, 2003, pp. 109-126.

<sup>14</sup> José Roso Díaz, “El tema del amor en la comedia española de buenas costumbres”, en “*Aufklärung*”. *Estudios sobre la Ilustración española dedicados a Hans-Joachim Lope*, ed. J. Cañas Murillo y J. Roso Díaz, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2007, pp. 179-196; la cita en p. 187.

nado con el amor, aunque a veces se exprese como una forma de interés egoísta. En cualquier caso, según iremos demostrando, doña María ejemplifica otra evolución y otra realización, opuesta al callejón sin salida del cortejo, pero a la vez muy distinta de la orgullosa autoafirmación de las majas del teatro breve. Por otro camino que petimetras y majas, María encuentra su libertad (una libertad que pasa forzosamente por casarse con quien ella desea) gracias a su buena condición económica, a sus cualidades intelectuales, trabajo, inteligencia y no sólo modestia.

A comienzos de la década de los sesenta, prosiguiendo la condena de la literatura moralista contra el cortejo, coinciden *La petimetra* de Nicolás Fernández de Moratín, los sainetes de Ramón de la Cruz y Juan de Agramont y Toledo<sup>15</sup> y el periodismo (notablemente, *El cajón de sastre catalán*<sup>16</sup> y *El Pensador* —1762-1767—, de José Clavijo y Fajardo) en la configuración de un modelo femenino negativo que encarna las nuevas costumbres y la primera independencia, extramatrimonial —eso sí— de la mujer. De esta manera, sin el altísimo grado de caricaturización del teatro breve coetáneo con quien comparte la construcción del personaje teatral, *La petimetra* da vida a una nueva forma de entender las relaciones entre unos y otras.

Moratín el Viejo coloca bajo el techo de un muy cuidadoso tutor dos primas casaderas, como encarnación contrapuesta de dos formas de conducirse y entender la vida:<sup>17</sup> estas dos nuevas Marta y María de la Biblia poseen sendos correlatos masculinos, don Damián y don Félix, de manera que la condena a la petimetría es general, asociada a cuestiones económicas, a la inutilidad social, a la falsedad y a la imposibilidad real de amar. Para el historiador de las mentalidades dieciochescas, el hecho de que el cazadotes don Damián hable de la petimetra Jerónima antes de que ella aparezca en escena tiene la ventaja de una heterocaracterización superficialmente elogiosa, aunque ambigua al mismo tiempo. Luego, el desarrollo

---

<sup>15</sup> Remito a mi artículo “Gurruminos, petimetres, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII”, *Revista de Literatura*, en prensa.

<sup>16</sup> Véase J. Cañas Murillo y M. Á. Lama, “De petimetres y petimetras de la Ilustración: *El Petimetre por la mañana* y *El Petimetre por la tarde*, de Luis Álvarez Bracamonte”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XVII (1994), pp. 27-55.

<sup>17</sup> Sobre este particular vale la pena leer tanto a J. Cañas Murillo en su citada edición de la obra (esp. pp. 28-31) como a J. Pérez Magallón, *El teatro neoclásico*, Laberinto, Madrid, 2001, pp. 248-255, páginas transcritas en la suya, pp. 45-47.

teatral no va a diferir sustancialmente de la sintaxis y los recursos habituales en la comedia barroca, y hasta parece que el obligado triunfo de la discreta y hacendosa doña María corrobora por completo el ideal femenino tradicional y nacional, el del recato. No obstante, si bien en *La petimetra* emerge una y otra vez la ventaja moral, sentimental y hasta económica de la verdad y la sinceridad por encima de la afectación y la mentira vinculadas a la aceptación de lo nuevo y lo extranjero, subyacen igualmente algunas concepciones modernas sobre la mujer y el amor que no cabe buscar en el cerebro de la casquivana. Desgraciadamente, Nicolás Fernández de Moratín no afina en el desenlace, de manera que los espectadores no pueden distinguir suficientemente la enorme diferencia entre el matrimonio de Félix y María respecto al “infierno” (verso 2825) que Jerónima y Damián vivirán, según la síntesis del novio, o a la boda entre los criados. Moratín padre traiciona el espíritu moderno de la pieza, su racionalismo y concatenación sintáctica y semántica con un final de comedia barroca.

Por tanto, doña María no es un equivalente a la ingenua de la literatura dramática áurea, y aunque se insista de modo directo o indirecto en tópicos heredados del siglo XVII a propósito de su hermosura, su modestia o su desahogada condición económica, el soliloquio con que María abre el segundo acto resulta sintomático del alcance moderno de sus sentires e ideas. En su boca, y no en la de doña Jerónima, se plantea el debate entre el deseo amoroso y sexual, por un lado, y el código de comportamiento circunspecto y recatado que la sociedad impone a la mujer. Es una cuestión que deriva precisamente de la sinceridad, única que permite la realización del amor, por oposición al galanteo de cortejos y madamas:

¡Oh, mal haya el que primero  
 reputó por liviandades  
 el que las mujeres sientan  
 y que lo que sientan hablen.  
 Y ¡oh de los hombres dichasas  
 las eternas libertades,  
 porque dicen lo que quieren  
 y al fin cuanto quieren hacen!  
 Mas, ya que de esta manera  
 lo quieren los cielos, ame,  
 note, obligue, solicite,  
 sufra, advierta, espere y calle.  
 (versos 1122-1133)

(La sinceridad permitirá unas décadas después la feliz unión de *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, autor por otra parte de *El viejo y la niña*.)

“Amar es Naturaleza” (verso 1106), había sentenciado doña María, aunque el final de su soliloquio, en mi opinión pronunciado con un tono algo amargo, no quiera ni pueda ir tan lejos como el de las heroínas románticas, tan atadas y tan libres por esa misma convicción, la que sirve de eje y base, por ejemplo, al *Macías* de Mariano José de Larra. Con todo, doña María se está lamentando de que no pueda expresar en sociedad lo que quizás consiga gracias a la verdad, avalada por la naturaleza, de su amor. Desde este punto de vista, el erotismo garantiza ese amor (inicialmente *per visum*, aunque también fruto de la conversación),<sup>18</sup> justifica el lamento de la mujer y, si se extraen conclusiones, obliga a un matrimonio con una parecida atracción y un sentimiento equiparable entre ambos cónyuges. Unos años después, la novela española documentará esa nueva mujer, la que representa y garantiza “lo moral y lo ‘razonable’” burgués<sup>19</sup> al defender “la institución familiar y su propio papel, libremente elegido, de esposa y ama de casa”.<sup>20</sup>

María conoce perfectamente la realidad social y los distintos componentes que ésta exige al matrimonio:

[...] porque el que una mujer mire  
al santo fin que yo miro  
ni es de su calidad mengua  
ni es de su fama delito.  
Te vi y bien me pareciste;  
perdona si no te digo  
que te quiero, que me abrasa  
la vergüenza al proferirlo.  
Diez y siete mil ducados,

---

<sup>18</sup> Al menos en el caso de don Félix, según su largo parlamento de los versos 1525-1612, que realzan la modestia pero también la conversación de María.

<sup>19</sup> Loreto Busquets, “Modelos humanos en el teatro español del siglo XVIII”, en *Teatro español del siglo XVIII*, ed. J. M. Sala Valldaura, Universitat de Lleida, Lérida, 1996, I, pp. 153-167; la cita en p. 163.

<sup>20</sup> Joaquín Álvarez Barrientos, “El modelo femenino en la novela española del siglo XVIII”, *Hispanic Review*, 63.1 (1995), p. 15.

y aun más, es el dote mío;  
yo soy tuya, así los cielos  
lo han dispuesto y lo han querido.  
(versos 2081-2092)

No se trata de una cortedad del decir según el uso y abuso de la literatura amorosa; de quien se afirma que se halla “embebecida y suspensa” (verso 721) es de doña Jerónima, la petimetra, como una muestra más de su autocomplaciente vanidad. María reivindica la verdad del amor sin olvidar que casarse tiene, asimismo, un componente económico. Aunque declare activamente su amor, prueba de esa fundamental y primera independencia de la mujer, lo hace al principio de manera muy litótica: “Te vi y bien me pareciste”, que esconde muy a medias la atracción que sintió por él al mirarlo. A renglón seguido, dice sin decir, de una manera restringida, para terminar *in crescendo* con una declaración sin ambages ni rodeos, al amparo de la condición natural de su amor. En otro género, y algunos años después, Nicolás Fernández de Moratín opinará lo mismo en el *Arte de putear* según se colige de las réplicas de María: las normas sociales (“justa o injustamente”) no pueden frenar lo que posee una fuerza superior,

Y no siendo posible que se impida  
lo que naturaleza a voces clama,  
justa o injustamente, inevitable  
es de amor apagar la ardiente llama.<sup>21</sup>

De la realización del amor (la sexual incluida) depende la felicidad individual, conyugal y social. El cauce comunitario para que una joven decente apague las naturales llamas amorosas y las sexuales es el “santo fin” del matrimonio. (En cambio, en el caso del hombre *El arte de putear* separa un calor y otro).

También a menudo, ante esta defensa de la felicidad dentro del matrimonio, la historiografía literaria ha invertido la comparación del racionalismo ilustrado. Algunos de sus estudiosos han sostenido que, en el paradigma moral de las letras setecentistas, la pasión no es tan fuerte como la razón. Sería mucho más adecuado afirmar que, según el ideario de las Luces, la razón debe poder sobre la pasión, aunque, por supuesto, esto invalide la locura de amor y otorgue al matrimonio un

---

<sup>21</sup> *El arte de putear*, ed. cit., p. 128, I, versos 99-102.

papel en la felicidad y la armonía sociales. Félix, el correlato de María, lo explicita refiriéndose a la otra prima, porque no en vano se trata de una comedia que desea ser moralmente útil:

¿Yo a una tan loca mujer,  
tan sin juicio ni razón,  
me he de rendir con pasión  
y por mía he de querer?  
Recobremos lo perdido,  
que el todo no se perdió,  
pues aún tengo tiempo yo  
de enmendarlo arrepentido.  
Hombre soy, no es mucho que  
tan de pronto me engañara,  
pero aquí está el juicio para  
corregir lo que yo erré.  
(versos 1541-1552)

La verdad del amor se sustenta en la naturaleza y exige naturalidad, frente a la afectación social (característica de las nuevas costumbres); asimismo, la comunicación erótica exige también esa naturalidad, única que otorga la belleza verdadera. Esta última afirmación es refrendada por la dicotomía entre petimetría y majismo del teatro breve coetáneo, el cual, desde una óptica popular y casticista, siempre falla a favor del garbo y el gracejo de las majas. Se expresa en el modo de bailar y de andar, con alegría, vivacidad y contoneo desenfadado —la seducción visual— y en el modo de hablar sincero y agudo —la seducción verbal—: “porque nunca he visto yo / no ser bellas las garbosas” (versos 1755-1756), confiesa el propio Damián. Tal verdad, tal sinceridad, tal naturalidad a veces no encuentran expresión sino en cierta violencia: “las *majas* se hallan más en su ser como mujeres violentas y agresivas *de verdad*”.<sup>22</sup> Y es en el retrato teatral de esos ambientes populares con un código social algo más laxo, donde encontraremos tres décadas después una “maja decente, Tecla”, capaz de decir lo que María piensa y formula muy a medias: “te vi y bien me pareciste”. Tecla podrá manifestarse sin tantas cortapisas:

---

<sup>22</sup> Julio Caro Baroja, “Los majos”, *Temas castizos*, Istmo, Madrid, 1980, p. 85.

¡Qué bello trozo de mozo!  
¡Dichosa la que merezca  
tus favores!<sup>23</sup>

Frente al “garbo” las “aparentes gracias” (verso 1986). El antónimo de “naturalidad” es la “afectación” en el vestir, el moverse y el hablar, afectación a la que se le niega un continuo, un suficiente poder de atracción. La argumentación subyacente nos está presentando la crítica como una consecuencia de un juicio moral muy propio del pensamiento filosófico, ético y jurídico del siglo XVIII, que tanto valora lo natural y la naturaleza. Sin embargo, esconde prejuicios que causan dicha crítica negativa, entre otras razones porque la modestia en la mujer no es ni más ni menos natural que el despejo. Hay un rechazo general y tradicional, hasta xenófobo y misoneísta, de esa primera expresión de la libertad femenina que supone comprar ropa y arreglarse para salir al paseo, a los toros y al teatro.

Cuando quiere explicar a su amigo el amor que le surgió al ver a la petimetra, el propio Damián combina un elogio con una restricción: “el buen gusto en el vestir / y del vestido lo extraño” (versos 68-69), acaso con una sinonimia relativa, aún, entre “buen gusto” y “extraño”. La indumentaria de Jerónima hubiera sorprendido por la calle al común de la gente, hubiese provocado la risa en los intermedios de una función teatral y sirve únicamente para la inútil emulación *inter pares* en la comedia moratiniana; la peinadora Ana dice:

Ni negarás que tu porte  
es ya por mi aplicación  
envidia y admiración  
de las damas de la corte.  
(versos 325-328)

No hay erotismo de verdad en la afectación petimetril. Ni siquiera los pisaverdes se sienten atraídos por esas madamas que, como Jerónima, disimulan su pobreza económica e intelectual<sup>24</sup> acumulando afeites y polvos, flores, lunares, aba-

---

<sup>23</sup> Juan Ignacio González del Castillo, *Los jugadores*, en *Obras completas*, ed. Leopoldo Cano, Librería de los Sucesores de Hernando, Madrid, 1914, III, p. 13.

<sup>24</sup> El adjetivo puede parecer algo exagerado, pero creo que queda suficientemente argumentado por el libro de Mónica Bolufer, *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del*

nicos, sortijas, pulseras, collares, ramilletes, guantes, cajas, frasqueras, relojes, arracadas... debajo de la escofieta y sobre su cuerpo envuelto en telas, cintas y guarniciones francesas. Se reduce tan sólo a una competencia entre señoras, que lleva a la maledicencia y al despilfarro.

Con distinto grado de valor simbólico, hay dos acciones en *La petimetra* que resumen y subrayan el rechazo físico de Jerónima, según su creador, Nicolás Fernández de Moratín, pretende. Mientras que la segunda, colocada para dar pie a las postreras palabras de la obra, cierra y concluye con un rotundo juicio descalificador, la primera acción sirve para conectar las preocupaciones egocéntricas, frívolas e inútiles de la protagonista con el narcisismo y, en última instancia, para aludir a su fealdad, mal disimulada por el peinado, el maquillaje y la ropa. He aquí el breve episodio entre ama y criada:

JERÓNIMA. ¿Y el espejo?  
ANA. Ya está aquí.  
JERÓNIMA. Oyes, me parece a mí  
que más limpio puede estar.  
ANA. Pues ¿cómo le he de limpiar?  
JERÓNIMA. ¿Cómo has de limpiarle? Así. (*Límpiale.*)  
¿No ves esas listas anchas?  
¡Qué curiosidad tan pura!  
Así a mí se me figura  
que tengo el rostro con manchas.  
(versos 264-272)

Desde la superioridad moral que le concede el autor con la ironización implícita de todas las réplicas de Jerónima, el público observa cómo la única tarea de la dama es la de limpiar el espejo, metonimia simbólica de las petimetras tan ridiculizadora como, por ejemplo, fingir desmayos o hacer carantoñas a sus perros falderos. En ese carácter alegórico, el espejo manchado dice la verdad,<sup>25</sup> y no necesariamente porque Jerónima tenga lunares de nacimiento o se los pinte según las convenciones del cortejo, ni porque su cutis sea poco fino o esté picado

---

*siglo XVIII*, Institutió Alfons el Magnànim, Valencia, 1998.

<sup>25</sup> Remito a Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Siglo XXI de España, Madrid, 1972.

de viruelas (icono de la fealdad en tantas obras de la época). Invisible para los espectadores pero, a la vez, perfectamente interpretable, la imagen que el espejo devuelve es el de una cara falsa y sucia por tantos cosméticos y prótesis en el pelo. Se trata de una didascalía verbal, que reproduce no tanto la realidad de lo que se contempla en el espejo como el juicio de valor que su referente merece al autor y a los destinatarios indirectos de la acción. Redunda en ello la propia Jerónima cuando insiste en sus preocupaciones, en el polvo (“los polvos o cosméticos”) y la posición torcida (“falsa”) del espejo:

Me enojé  
no tanto por lo que hablaste  
como que, por tu descuido,  
lleno de polvo y torcido  
el espejo me sacaste [...]  
(versos 336-340)

El últílogo de la obra se encadena con esta acción y así termina *La petimetra*, de Nicolás Fernández de Moratín:

RODRIGO. A esta infame,  
porque obró como quien era,  
los vestidos de su prima  
quitadla.

MARÍA. ¡No!

RODRIGO. Vayan fuera.  
*(Quítanla la bata y queda muy ridícula.)*

ROQUE. Si a él [Damián] le quitaran lo prestado,  
sin duda que pareciera,  
por la desnudez de entrambos,  
matrimonio de Adán y Eva.

TODOS. Y a todas las que la imiten,  
si para tías no quedan,  
pararán en el estado  
que paró la petimetra.  
(versos 2832-2843)

Pérez Magallón anota: “En este gesto simbólico se sintetiza semióticamente el rechazo colectivo de la conducta inaceptable de Jerónima”.<sup>26</sup> Es más: el alto grado de simbolismo de la última acción de la obra visualiza no sólo la fealdad moral con que se reviste la conducta petimetril, sino también la fealdad personal, incluso física, de quien vive su vida y su apariencia desde la falsedad, es decir, desde la mentira, la hipocresía, etc. Así lo piensa el ilustrado Nicolás Fernández de Moratín y así lo moraliza recurriendo a una de las estrategias seculares de la sátira misógina: “Pues sábete que las mujeres lo primero que se visten en despertándose es una cara, una garganta y unas manos, y luego unas sayas. Todo cuanto ves en ella es tienda y no natural [...]”.<sup>27</sup> Al ocuparse tanto de sus cuerpos, unas, las petimetras, acallan sus signos, enmudecen su lenguaje y otros, los petimetres, demuestran carecer de virilidad. Ambos pierden la individualidad, la razón de ser, el natural poder de agradar, querer y ser queridos.

Goya proseguirá condenando a todas las Jerónimas en los caprichos —“Bien tirada está”, “Lo que puede un Sastre!”,...—. En cambio, y hasta mucho después, las Marías se abrirán camino contra los tenorios y calaveras que ponen en peligro el orden matrimonial para garantizar consecuentemente los finales felices del teatro decimonónico.

---

<sup>26</sup> Ed. cit., p. 267, n. 429.

<sup>27</sup> Francisco de Quevedo, “El mundo por de dentro”, *Los sueños*, ed. Ignacio Arellano, Cátedra, Madrid, 1991, p. 302.