



**MARÍA MARTÍNEZ ABELLO Y LA  
'COMEDIA NUEVA' DE ENTRESIGLOS  
EN CLAVE FEMENINA: ENTRE LOS  
RIESGOS DE AMOR, SOSTENERSE  
CON HONOR. LA LAURETA (1800)**

HELENA ESTABLIER PÉREZ  
Universidad de Alicante

Tal y como hemos venido aprendiendo de los estudios recientes que abordan la dramaturgia femenina de entresiglos (Urzainqui, *Catalín*; García Garrosa, “La creación literaria femenina”; Palacios Fernández, *La mujer y las letras*; “Panorama”; Bordiga Grinstein, “Panorama”), el moderado acercamiento de las mujeres a la escritura teatral ilustrada se canalizó fundamentalmente a través de la comedia —de costumbres, de enredo o sentimental—, de los géneros breves —sainetes, tonadillas, etc.— y del ejercicio de la traducción, siempre más prudente —y por tanto idóneo para plumas noveles, no versadas en altos menesteres literarios— que la creación original. Dejando a un lado contadísimas excepciones de féminas arrojadas, a la manera de María Rosa de Gálvez, que incluso se obstinaron en apostar por el coturno clásico y —contra todo pronóstico— obtuvieron regular fortuna, son escasas las dramaturgas que se atrevieron a lanzar al dominio público siquiera sus comedias, muestras por lo general únicas del quehacer teatral de sus autoras; Isabel María Morón (*Buen amante, buen amigo*) o Rita de Barrenechea (*Catalín*), son algunos de los pocos nombres femeninos que suenan en el panorama teatral del fin de siglo cuyas comedias originales fueron publicadas y/o representadas. Otras dejaron sus obras manuscritas (como *La dama misterio, capitán marino*, de María de Laborda), optaron por circunscribirlas al ámbito de la representación privada (*El Eugenio* y *La sabia indiscreta* de María Lorenza de los Ríos) o se acercaron al Parnaso amparadas por el prestigio de los autores cuyas obras traducían (así lo hizo María de Gasca y Medrano, por ejemplo, con *Las minas de Polonia*).

En este escueto panorama teatral femenino, el 27 de mayo de 1800 la *Gaceta de Madrid* anunciaba una “comedia nueva” titulada *Entre los riesgos de amor, sostenerse con honor. La Laureta*, compuesta por una misteriosa “Madama Abello”, impresa en Barcelona, y vendida a dos reales en Madrid, Valencia y Barcelona. La misma obra aparecería también recogida en el *Catálogo de piezas dramáticas* de Moratín, atribuida a un no menos enigmático Don N. Mello (320)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> El editor, no obstante, rectifica: “Es probablemente errata por Madama Abello” (320).

¿Comedia original, adaptación, traducción? Aunque la obra omite en su portada cualquier referencia a su modelo o a sus fuentes, práctica habitual en su tiempo (Lafarga, "Traducción e historia" 226-227), a ningún lector amante de la narrativa marmonteliana podían pasársele por alto las resonancias en el título de la obra a uno de los cuentos morales escritos por el autor francés cuatro décadas antes. Efectivamente, *Laurette* era una de las cinco narraciones nuevas que Marmontel incorporó a la edición de 1765<sup>2</sup> de *Contes Moraux*; en la noticia que da la *Correspondance Littéraire* de Grimm de esta nueva edición el primero de mayo de 1765, aunque se trata con escasa indulgencia el quehacer narrativo de Marmontel, también se califica su *Laurette* de "obra maestra" del autor (261).

Conviene señalar que la comedia de "Madama Abello" —nombre tras el que se oculta María Martínez Abello, con el que rubrica también sus composiciones poéticas— constituye un rastro único de este exitoso cuento de Marmontel en el ámbito dramático español. Varias cuestiones, a las que trataremos de dar respuesta en las páginas siguientes, nos asaltan en este punto: ¿por qué eligió la dramaturga española este cuento de Marmontel?, ¿qué presencia tenían los cuentos del autor francés en nuestro país en las últimas décadas del XVIII?, ¿convirtió ella misma el cuento en una versión dramática o tradujo una fuente intermedia, es decir, una obra teatral (y seguramente francesa) que ya hubiese adaptado el mismo asunto, tal y como venía siendo habitual en el contexto dramático del país vecino?<sup>3</sup>, y por último, ¿qué grado de fidelidad guarda *La Laureta* española hacia su fuente, sea ésta cual sea?

Estos últimos puntos son especialmente relevantes para determinar la naturaleza —y el calado— del quehacer dramático de la escritora española, el cual, dependiendo de las respuestas que obtengan los interrogantes planteados, podría oscilar entre la traducción más o menos fiel de una comedia francesa y la creación de una obra original, inspirada, eso sí, en una

---

<sup>2</sup> Esta edición de 1765, en tres volúmenes, añadía cinco cuentos más a las dos de 1761 (que incluían a su vez las doce narraciones publicadas por el autor en la revista *Mercur de France* desde 1755 y otras nuevas). Los cinco cuentos nuevos que Marmontel incorporaba a la edición de 1765 eran: *Le Mari Sylphe*, *La Femme comme il y en a peu*, *Le Misanthrope corrigé*, *L'Amitié à l'épreuve* y nuestra *Laurette*.

Un segundo bloque de cuentos comienza a publicarse en la misma revista a partir de 1790. En 1801, dos años después del fallecimiento del autor, aparece en París una edición completa en cuatro volúmenes de sus narraciones morales bajo el título de *Nouveaux Contes Moraux*.

<sup>3</sup> "[...] the total number of dramatizations of short stories in France in the eighteenth century may be estimated at around 275. It is safe to assert that the *conte* was the most important single printed source of material for the playwrights of this century. Evidence has already been cited to show that contemporaries had a good idea of how far this source was being exploited" (Brenner 28).

historia de amor, honor y virtud —la de Laurette, Bazile y Lucy—, que se había convertido ya a fines del XVIII en una fuente habitual para los dramaturgos del país vecino y que había sido reelaborada, adaptada y versionada una y otra vez en los teatros parisinos.

De sobra debía de saberlo María Martínez Abello, quien ejerció su actividad literaria en Barcelona a lo largo de la última década del XVIII y que, además de la citada comedia, dejó, como testimonio de su dedicación a la escritura y de su “bachillería” femenina, varios poemas y una tragedia de tema inglés titulada *La Estuarda* (s.a). Escasos datos conocemos de esta escritora sorprendente, capaz de saltar con versatilidad poco común en su sexo de los escauceos líricos al más prestigioso de los géneros dramáticos, pero a la luz de la asiduidad con la que sus composiciones poéticas aparecieron en el *Diario de Barcelona* entre 1797 y 1799, no resulta descabellado suponer que llegara a alcanzar un moderado prestigio como poetisa en la Ciudad Condal a finales de siglo. No se prodigaban excesivamente las muestras líricas en las páginas de este *Diario* de avisos, de corte más noticiero que literario, y menos aún las de firma femenina, de modo que la presencia de las poesías de “Madama Abello” en su primera plana, en ocasiones durante varios días seguidos, y el espacio que se le dedica al anuncio de la publicación de *La Laureta*<sup>4</sup>, fuera de la sección del periódico donde habitualmente aparecen listadas las novedades editoriales, revela que su autora era suficientemente conocida o frecuentaba quizás el círculo del impresor napolitano de origen francés, Pedro Pablo Usson de Lepazaran, propietario de la publicación.

De los nueve poemas que aparecen firmados por “Madama Abello” en el *Diario de Barcelona* entre el 2 de mayo de 1797 y el 1 de febrero de 1799<sup>5</sup>,

---

<sup>4</sup> Antes de aparecer en la *Gaceta de Madrid*, la comedia se había anunciado ya en el *Diario de Barcelona* (21-II-1800) como obra de “Madama Abello”; aparecía en un lugar bien visible de la publicación, bajo el encabezamiento de “Noticias particulares de Barcelona”, se acompañaba de una estancia en la que la autora dedicaba su obra a la ciudad en la que residía por aquel entonces y aprovechaba para encadenar todos los tópicos de la *humilitas* retórica habituales en la creación femenina (“afectada modestia”, *captatio benevolentiae*):

Bajo tu amparo, ilustre Barcelona,  
 Pongo el humilde Drama que publico;  
 A ti con fino afecto le dedico;  
 Sus faltas le dispensa y le perdona;  
 Mi limitado ingenio lo ocasiona.  
 Si en ti hallase acogida  
 Viviré agradecida;  
 Mi labio siempre que tu bondad pregona  
 Tributará en tu obsequio mil loores,  
 Si gustas dispensarla tus favores.

<sup>5</sup> Los poemas firmados por ella son los siguientes:

algunos adoptan fielmente las formas poéticas ilustradas (la fábula, la poesía áulica, la elegía) y encajan sin discordancias en la temática y en los tópicos habituales de la lírica femenina (religión, exaltación de la naturaleza y de la vida sencilla, *captatio benevolentiae* y humildad autorial, etc.); la mayoría, sin embargo, son composiciones bastante más personales, las cuales, aunque en alguna ocasión practican el tono burlesco —como en el elogio a las miñonas del Borne, donde alardea de destreza descriptiva, alternando el esperpento con la idealización de la belleza femenina— o recurren a viejos

---

—“Algunas de las diversiones poéticas de Madama Abello, a una higuera que se cortó en una casa contigua a la que habitaba, y de la que algunas ramas daban sobre un balcón de la compositora. Elegía” (02-V-1797);

—“Quejas del rigor de su fortuna, y sentimientos de que se las desprecien. Canción” (03-V-1797);

—“Rogaron a Madama Abello (conocida por sus discretas poesías) pintara en la canción siguiente lo plausible que era a todos la vista de su reina el día que salía al prado” (24-VIII-1798);

—“El hombre de la Fábula, con las dos mujeres; puesta en verso endecasílabo por Madama Abello” (01-IX-1798);

—“Refiere Madama Abello a su amiga Celia la borrasca que padeció viniendo de Nueva Orleans a La Habana, en el siguiente Canto”(12-X-1798, 13-X-1798, 14-X-1798, 15-X-1798, 16-X-1798, 21-X-1798, 22-X-1798, 23-X-1798);

—“Encontró Madama Abello, entre otras poesías, la siguiente redondilla, que glosó” (11-XII-1798);

—“Reflexiones, que acerca del Elogio a las Miñonas del Borne, puesto en este Diario el día 3 del presente, hace Madama Abello en la siguiente Oda” (23-XII-1798; 24-XII-1798);

—“Sentimientos obsequiosos de Madama Abello, en aplauso del fúnebre canto, que compuso la hábil Poetisa a su amado y difunto pajarito” (19-I-1799). Esta composición es respuesta a la anacreóntica de Gertrudis de Hore publicada anónimamente en el *Diario* el 8 de diciembre de 1798 (“Anacreóntica de una señorita joven, y hábil poetisa, a la muerte de un hermoso canario, que murió por descuido de una criada que dejó caer su jaula”). Aunque este poema fue el último publicado en vida de la poetisa gaditana, también había sido el primero, aparecido ya en el *Diario de Madrid* el 14 de noviembre de 1787 (Sullivan 155-156). María Martínez Abello, impresionada por la calidad de sus versos, la interpela en su poema solicitándole que revele su nombre. Desde luego, esta cómplice intertextualidad femenina, que prelude las conexiones poéticas de las románticas, es más que sorprendente por su excepcionalidad a fines del XVIII.

—“A la festividad de la Purificación de la Virgen nuestra Señora dedica las siguientes décimas Madama Abello” (01-II-1799).

Además de estas nueve, encontramos en estos mismos años en el *Diario* otras dos composiciones firmadas con las iniciales M.A., de tema y tono concordantes con los de los poemas anteriores, y que al ser más que probable pertenezcan a Martínez Abello, acepto como suyas: “Canción. A la juventud por M.A.” (19-X-1797); “A la vida feliz que se goza en la soledad; y conocimiento de la simulación de amigos sospechosos” (05-VIII-1798; 06-08-1798).

tópicos archiconocidos (*tempus irreparabile fugit, fortuna mutatis, peregrinatio vitae, quotidie morimur*), suelen por lo general sorprendernos con la intimidad de un yo poético femenino que se revela sin pudor a través de emociones y sentimientos, mostrando a una escritora capaz de moverse con soltura por las vías de la lírica de entresiglos.

A través de estos últimos poemas, casi confesionales en algunos de sus versos, sabemos que, aunque en la década de los noventa residía en Barcelona, María Martínez Abello era madrileña, que pasó su juventud en la Corte, “muy contenta y gustosa; / Entre aplausos nacidos / De la vana lisonja” (“Refiere Madama Abello a su amiga Celia...”, *Diario de Barcelona*, 22-X-1798) y que, arrastrada por las obligaciones militares de su cónyuge<sup>6</sup>, viajó por territorios diversos, incluida la Luisiana española, donde residió hasta que finalizó la guerra<sup>7</sup>. La reencontramos instalada en la Ciudad Condal a mediados de los noventa, coincidiendo con la Guerra del

---

<sup>6</sup> “Y que sin ser Belona, / Mi destino siguiendo, / Por inclinarme a Marte, / Padecí los marciales contratiempos.” (“Refiere Madama Abello a su amiga Celia...”, *Diario de Barcelona*, 12-X-1798).

<sup>7</sup> En el extenso poema anteriormente citado, “Refiere Madama Abello a su amiga Celia la borrasca que padeció viniendo de Nueva Orleans a La Habana, en el siguiente Canto”, que incluye a su vez una anacreónica y se publica fragmentado a lo largo del mes de octubre de 1798, la autora nos ofrece varios datos sobre su vida, incluido el hecho de que, siendo esposa de militar, se viera obligada a permanecer durante algún tiempo en la Luisiana española mientras las tropas la guarnecían. Concluida la guerra, se trasladaron a La Habana recorriendo el Mississipi, en cuya desembocadura les sorprendió una tormenta espectacular que tuvo la embarcación zozobrando durante doce días. Recordemos que la Luisiana española, cedida por Francia en 1763 como parte del “Tratado de París” con el que se puso fin a la Guerra de los Siete Años, comprendía la mayor parte del territorio que hoy denominamos Medio Oeste, y se extendía, de sur a norte, desde el golfo de Méjico y el delta del Mississipi hasta la frontera con Canadá. Los encargados de mantener el territorio bajo dominio español eran el Regimiento Fijo de Infantería de Luisiana y las Tropas de Milicias. Como represalia por la asistencia que Bernardo de Gálvez —coronel del regimiento de la Luisiana española y gobernador del territorio desde 1777— prestó a los independentistas norteamericanos, Gran Bretaña le declaró la guerra en 1779. Gálvez, con un ejército de 1.400 soldados, hizo retroceder a los soldados ingleses hasta La Florida y con los refuerzos llegados desde Cádiz —en total casi 8.000 hombres y 19 navíos de guerra— tomó este territorio, en poder británico desde 1763. El episodio más renombrado de esta breve guerra hispano-inglesa fue la toma de Pensacola, que se rindió el 10 de mayo de 1781.

A tenor de los que cuenta en su poema, es bastante probable que Martínez Abello residiera en Nueva Orleans durante estos años y que regresara a España en los años ochenta. La hegemonía española en Luisiana finalizó en 1800, cuando ante la presión napoleónica, España cedió este territorio a Francia (“Tratado de San Ildefonso”) quien, a su vez, la vendió a EE.UU. en tiempos de Jefferson (1803).

Rosellón<sup>8</sup>, y por el tono amargo de varios de sus poemas, la frecuencia con la que rememora la felicidad de su juventud —contraponiéndola a un presente doloroso repleto de envidias, traiciones y falsedades—, la serenidad con la que acepta gustosa la soledad y la referencia constante a la muerte, no es difícil intuir que, hacia el cambio de siglo, Martínez Abello había alcanzado su madurez y que había experimentado algunos sinsabores causados, según ella misma insinúa, por sus aspiraciones literarias<sup>9</sup>.

La publicación de *La Laureta* el mismo año en que el nuevo siglo ve la luz traduce a la perfección el viraje que experimentan en esta época las ambiciones artísticas de “Madama Abello”, que abandona su faceta de poetisa y se transmuta en comediógrafa, dando a la imprenta con su nombre completo una obra teatral de resonancias narrativas bien conocidas, que aparentemente nunca llegó a ser representada<sup>10</sup>.

Nos preguntamos qué razones pudieron impulsar a la escritora a abandonar sus aspiraciones líricas, que no desentonaban en demasía en

---

<sup>8</sup> La conocida como “Guerra del Rosellón” o “de los Pirineos”, enfrentó a España, (miembro de la Primera Coalición contra Francia) y al país vecino entre 1793 y 1795, y culminó de forma poco halagüeña para Carlos IV con la “Paz de Basilea”. En esos años, hubo numerosas tropas destacadas en los frentes pirenaicos, especialmente en el catalán.

<sup>9</sup> “¿Por qué no he de quejarme de mi suerte, / Si se muestra conmigo tan mezquina? / Si a quien me lo moteja sucediera, / Puede ser que tuviera más mohína: / Poco es pasar la vida en civil muerte, / Y ni un pequeño alivio hallar siquiera: / ¿Quién paciencia tuviera, / Al ver intentos sanos / Salirle todos vanos!” (“Quejas del rigor de su fortuna, y sentimientos de que se las desprecien”, *Diario de Barcelona*, 03-V-1797).

“Amada soledad apetecida, / Dulce descanso de mi triste vida / [...] Por ti me libro de amigos lisonjeros, / O enemigos caseros; / Que simulados mi intención apuran, / Y luego me censuran/ [...] ¿Qué pueden envidiar? / Por cierto, nada; Que mi talento escaso, / Si en algo tiene acierto, es por acaso; / Y si yo algo supiera, / No fuera fácil que se desluciera; / Y si en algo acertara, / El que es indiferente lo laureara” (“A la vida feliz que se goza en la soledad; y conocimiento de la simulación de amigos sospechosos”, *Diario de Barcelona*, 05-VIII-1798”).

“La pasión propia que a todos predomina, / A desear me inclina / El acertar en ciertas producciones, / En que las ocasiones / De alguna soledad me dan fomento / Para el divertimento” [...] “Oh, tú, amigo, que ves este pareado; /Repara en lo que en él llevo expresado: / No seas avariento / De migajas de ajeno pensamiento: / Muéstrate generoso, / Sin dar señas de ser algo envidioso: / Ni tampoco las de alma mezquina, / Por ser bajeza del que así camina: / Considero tendrás caudal bastante / Para hacerte brillante/Sin deslucir lo que borrar no puedes: / Y advierte si te excedes; / Que el mérito jamás podrás quitarle / al mérito, ni menos podrás darle” (*Diario de Barcelona*, 06-VIII-1798).

<sup>10</sup> Ni rastro de ella en los catálogos de Par, Sala Valldaura, Suero Roca, Andioc y Coulon, Romero Peña o Aguilar Piñal.

pluma femenina, para aventurarse en el proceloso mundo teatral, y si la marcada personalidad que se trasluce en sus poemas la lleva también a desdeñar la traducción —otro de los campos favoritos de las mujeres, socialmente tolerado— y ofrecer una adaptación original del cuento de Marmontel.

En este sentido, conocemos ya de sobra los estrechos lazos que unieron novela y teatro en el último período de nuestra Ilustración. Sabemos que la narrativa europea proporcionó al teatro historias variadas, que existió una innegable comunidad de temas y motivos entre ambos géneros, y que abundaron en las tablas españolas las traducciones, adaptaciones y en general las obras dramáticas inspiradas en narraciones extranjeras o en adaptaciones de las mismas ya realizadas en sus propios países de origen<sup>11</sup>. En la lista de novelistas cuyos textos fueron reiteradamente transformados en obras teatrales (Richardson, Fielding, Madame de Genlis, Baculard d'Arnaud, etc.) ocupa un lugar de honor el académico francés Jean François Marmontel.

Conviene recordar, de entrada, que sus *Cuentos morales*, pese a la severidad con la que fueron juzgados por Grimm y otros críticos contemporáneos<sup>12</sup>, gozaron de un éxito más que notable entre los lectores de la Francia de su tiempo, especialmente receptivos a una narrativa como ésta, maestra en el arte de envolver su lección moral en un esmerado afán de entretenimiento y deleite. Ya desde el propio “Prefacio” confesaba Marmontel sus deseos de “pintar las costumbres de la sociedad o los sentimientos de la naturaleza” y, al mismo tiempo, de “volver la virtud amable” (Marmontel 53). De hecho, la búsqueda del amor, motivo vertebrador de la colección, aparecía en gran parte de sus cuentos tratada con tintes veladamente licenciosos que, en combinación con el declarado afán moralista de aquellos (exaltación del triunfo de la virtud, de las alegrías

---

<sup>11</sup> Además de Sebold (137-263), McClelland (95-149) y Palacios Fernández (“Estructura de la comedia sentimental”; “La comedia sentimental: dificultades”), se han ocupado de este asunto Alonso Seoane, Guillermo Carnero y García Garrosa (“La elaboración”; “El amor conyugal”; “La transferencia de géneros”).

<sup>12</sup> Palissot, por ejemplo, en sus *Memoires sur la Littérature*, arremete sin contemplaciones contra los cuentos marmontelianos: “En cuanto a los Cuentos, hemos de señalar: 1º. que no son más que cuentos; 2º. Que no son más que cuentos en prosa; 3º. que hay más gracia en los de La Fontaine, más agudeza en los de Hamilton, más filosofía en los de M. de Voltaire, quizá incluso más naturalidad en los de Perrault [...] Además, suponiendo (cosa que estamos bien lejos de querer discutir) que los cuentos de M. Marmontel sean en efecto fruslerías bastante acertadas, que su estilo sea correcto, aunque denso, sobre todo cuando el autor quiere ser ligero, ¿les es lícito a los franceses, tan ricos en maravillas literarias, apasionarse por historietas sin importancia, cuyo fondo ni siquiera pertenece a Marmontel?” (253-4, la trad. es mía).

de la vida familiar, de la importancia de la educación de los niños, de la tolerancia y la convivencia social, de las recompensas de la honestidad y de la fidelidad, etc.), parecían complacer especialmente al público de 1760. De ello dan fe las numerosas reediciones que obtuvieron en aquellos años, especialmente *La Bergère del Alpes*, *Laurette* y *Les Solitaires de Murcie* (Buchanan 212).

Con idéntica calidez los acogieron los literatos franceses de su tiempo, que hallaron en ellos una fuente de inspiración para sus propias creaciones. Villenave, editor de las obras completas de Marmontel, señalaba ya en 1819 que sus cuentos morales habían sido “una mina fecunda de cuyas riquezas han querido aprovecharse varios autores” (13, la traducción es mía), y, comparando su influencia con la de *Lettres Persanes*, ofrecía una lista de autores de narraciones en la estela marmonteliana —L’Abbé Aubert, La Dixmerie, madame Le Prince de Beaumont, madame Delaisse, etc.— al tiempo que daba noticia de las diversas traducciones de los cuentos morales al alemán, al inglés, al holandés, al húngaro y al español antes del fin de la centuria (12). Lenel, por su parte, autor de la primera monografía sobre Marmontel, lo distingue como el creador del “cuento auténticamente moral” (31; la trad. es mía). Aun así, los sectores más conservadores de las letras francesas resaltaron inmediatamente su tibieza en la exaltación de la virtud, y no pocos de los que se encaramaron al rentable carro del “cuento moral” se apresuraron también a señalar las diferencias en cuanto al tono moral entre sus propias narraciones y las marmontelianas<sup>13</sup>.

En nuestro país, los *Cuentos morales* fueron magníficamente recibidos; de hecho, cuando en 1789 pasaron a engrosar el Índice de libros prohibidos<sup>14</sup>, ya descansaban en las bibliotecas de la flor y nata de nuestra Ilustración (Demerson 92-93), y no sólo de aquella. A la memoria vienen, para certificarlo, las líneas de la lección tercera de *Los eruditos a la violeta*, donde Cadalso vierte su fina ironía sobre el particular:

Aplaudid a Mr. Marmontel. Es el moralista de estrado más digno de la cátedra de prima. No hay petimetre, ni petimetra, abate distraído, soldado de paz, filósofo extravagante, heredero gastador, ni viuda de veinte años

---

<sup>13</sup> Madame de Genlis, por ejemplo, lo acusaba de presentar “cuadros tan quiméricos como indignantes y de hacer creer que es posible librarse a todas las pasiones con impunidad y despreciar abiertamente las leyes, la decencia y las costumbres” (Coulet 40; la traducción es mía).

<sup>14</sup> Tal como señala Defourneaux (“Marmontel en Espagne” 289; *Inquisición* 140), la obra *Cuentos morales* fue prohibida *in totum* por edicto de mayo de 1789 en atención a la regla VII del Índice, “para que no haga más daño, porque [...] contiene proposiciones falsas y malsonantes, y un título de un cuento sobre ‘el divorcio’” (Muñoz García 192-193).

que no tenga un curso completo de moral en los primorosos cuentos de este finísimo académico (28).

De hecho, las primeras traducciones de sus cuentos al español se realizan en la misma década de su publicación en Francia. En 1764, Francisco Nipho traduce cinco de ellos para el *Novelero de los estratos y tertulias y diario de bagatelas*. En la década de los ochenta, Marmontel parece resurgir en el panorama español: en 1787 Vicente María Santiváñez emprende la traducción de las que denomina “novelas morales” de Marmontel, pero sólo llega a aparecer en Valladolid *La mala madre*, tal y como anuncia el *Correo de Madrid* de 20 de febrero de 1788 (772). Paralelamente, entre 1785 y 1789, es decir, justo antes de la prohibición inquisitorial, se publican al menos trece cuentos de Marmontel, la mayoría de ellos en Murcia y Cartagena, traducidos anónimamente por “un apasionado” y encabezados con el rótulo de “Novelas morales”<sup>15</sup>. Uno de ellos, publicado en 1788, es precisamente la traducción de *Laurette*, vertida al español con el estrafalario título de *Postrá el vicio a la nobleza a los pies de la humildad: Laureta*. La versión del “apasionado” es por cierto fiel al original de Marmontel, y se encuentra precedida de un “Discurso” del traductor justificando las jerarquías sociales y exaltando las virtudes de la auténtica nobleza de sangre.

---

<sup>15</sup> *La pastora de los Alpes* (1785) se publica en Jaén. El inicio de la publicación de los cuentos “murcianos” se anuncia en el *Correo de Madrid* el 11 de julio de 1787 (321), donde se recogen veinte títulos en proyecto. De ellos llegaron a publicarse quince, en el siguiente orden: *Igual conflicto de amor, naturaleza y lealtad* (1787), *Los casamientos samnitas* (1787), *La prueba de la amistad en el crisol del amor* (1787), *Error de una mala madre* (1788), *Ardides de buena madre* (1788), *La escuela de los padres* (1788), *Las mujeres desdichadas* (1788), *La mujer rara en su estado* (1788), *Carácter de un buen marido* (1788), *La esclavitud llega al trono* (1788), *Postrá el vicio a la nobleza a los pies de la humildad. Laureta* (1788), *Ridículo literato, erudito a la violeta* (1788), *Amor fastidia a sí mismo* (1788), *El misántropo enmendado* (1789), *El filósofo, según él* (1789).

Aunque todos ellos pertenecen a un mismo “proyecto” editorial y son obra del mismo traductor, el anónimo “apasionado”, el primero de ellos se imprime en Cartagena y todos los demás en Murcia (los detalles en García Cuadrado).

El Archivo Municipal de Murcia tiene seis títulos disponibles en edición digital, incluida la traducción de *Laurette*. De los cinco últimos títulos no ha quedado ni rastro, así que es probable que tras la condena inquisitorial de los *Cuentos* de Marmontel, en mayo de 1789, se interrumpiera el proyecto murciano y nunca llegaran a ver la luz *Desengaño de amor propio*, *El más dichoso divorcio*, *El capricho en la mujer*, *Riesgos de la honestidad* y *El delito en la inocencia*. No deja de resultar sorprendente que tan solo un par de años después, Marmontel publicara en la revista *Mercure* (3-IX-1791) un nuevo cuento moral titulado *Les solitaires de Murcie*.

Tras la censura de 1789, habrá que esperar a 1813, en plena etapa de suspensión del Tribunal, para hallar una nueva edición de los *Cuentos morales*, esta vez realizada en Valencia por Pedro Estala. A partir de esa fecha se multiplican las ediciones, aunque siempre en el extranjero o en periodos liberales.

Las traducciones murcianas de Marmontel se anunciaron en el *Correo de Madrid*, en el *Memorial Literario* y en el *Diario de Madrid* a lo largo de 1787, 1788 y 1789<sup>16</sup>; la de *Laurette*, en concreto, lo hace en el número LXXIX del *Memorial Literario*, de febrero de 1789, y en el número de 4 de febrero de ese mismo año del *Diario de Madrid*, junto a las de otros cuentos morales, indicando su venta en la madrileña librería de Arribas. A la vista de todo ello, no resulta descabellado que Martínez Abello conociera el cuento de primera mano, y decidiera elaborar su comedia a partir de él, aunque también es cierto que para fin de siglo poblaban ya el panorama dramático del país vecino no pocas adaptaciones teatrales de *Laurette* que la autora podría perfectamente haber trasladado a nuestro idioma.

Y es que la escena francesa había percibido inmediatamente las posibilidades dramáticas que encerraba el desarrollo de los argumentos de gran parte de los *Cuentos morales*, en su fondo casi pequeñas “comedias de salón” cuyo primer contacto con el público, antes de publicarse en volumen, había sido a través de las lecturas que el autor realizaba en sociedad para tantear su acogida. De hecho, y tan solo cuatro meses después de la primera edición de abril de 1761, *Solimán II* fue llevado al Théâtre-Italien por el dramaturgo Charles Simon Favart, especialista en ópera cómica. El éxito fue tal que en el prefacio a la segunda edición de los cuentos, en el otoño de 1761, el propio Marmontel anunciaba su intención de elegir para sus narraciones futuras “acciones fáciles de llevar a escena, para ahorrar esfuerzo a los autores” (Brenner 14; la traducción es mía). Precizando más, indica Brenner que los veintitrés cuentos de Marmontel publicados hasta 1765 fueron llevados al teatro al menos en una ocasión en los cinco lustros siguientes, y que más de 90 obras —en su mayor parte óperas cómicas, género en boga en la Francia pre-revolucionaria, pero también comedias y dramas—, se basaron directa o indirectamente en ellos (15). *Le connaisseur* fue la narración marmonteliana más apreciada por los dramaturgos galos, seguida muy de cerca por *Laurette*, *Le Philosophe soi-disant*, *La Bergère des Alpes* y *Le Mari sylphe*.

En España, por el contrario, la presencia de la narrativa de Marmontel en el teatro fue bastante escasa. Ramón de la Cruz tradujo *L'amitié à l'épreuve*, adaptación realizada por Charles-Simon Favart del cuento homónimo de Marmontel, con el título de *La amistad o el buen amigo*, y adaptó *L'heureux divorcé* como *El divorcio feliz o la marquesita*, comedia que se

---

<sup>16</sup> Cuando se anuncian los tres primeros cuentos en el *Memorial Literario*, se inserta la siguiente nota sobre los mismos: “Las Novelas del célebre Marmontel han merecido mucho aprecio de todos los hombres que tienen gusto en la literatura; su invención, estilo claro, ameno e instructivo las hace dignas de ocupar uno de los primeros lugares en los escritos de esta clase, por ser los más esentos [sic] de poder inspirar en los jóvenes de ambos sexos, sentimientos que no sean decentes a la moral cristiana” (XLIX, noviembre 1787, 338). Es evidente, a la vista de la prohibición de 1789, que la censura inquisitorial no los vio de la misma manera.

representó en numerosas ocasiones entre 1782 y 1798 (Lafarga, *Las traducciones españolas*).

Centrándonos en *Laurette*, observamos que al menos en diez ocasiones fue adaptado a las tablas francesas entre 1765 y 1790<sup>17</sup>. Algunas de estas obras nunca llegaron a representarse, o lo hicieron en foros privados y por tanto reducidos<sup>18</sup>. Entre las que se llevaron a escena, además de algunas anónimas<sup>19</sup>, contamos con la *Laurette* de Gérard Dudoyer de Gastels (1768)<sup>20</sup> en verso y en dos actos, la ópera cómica del mismo título en un acto y en prosa de Danzel de Malzeville con música de N.J. Le Froid De Méraux (1777)<sup>21</sup>, la *Laurette* de D'Oisemont en tres actos y en verso

---

<sup>17</sup> El recuento más completo de las adaptaciones francesas de *Laurette* es el de Brenner, aunque incluye la ópera cómica *Laurette* (1791) con música de Haydn e “imitada del italiano” por M. Dubuisson, que es, en realidad, la *Vera constanza* del compositor austriaco y no una adaptación de Marmontel.

<sup>18</sup> Es el caso, por ejemplo, de la comedia lírica *Laurette* de Simon Pierre Mérard de Saint-Just (1765) y de la *Laurette* de M. J. Boutillier, en un acto y en prosa, representada en sociedad en 1771.

En este grupo entra también *Laurette ou la vertu couronnée par l'amour* del conde Alexandre de Tilly, comedia en tres actos y en verso. En sus memorias, cuenta Tilly que la leyó en voz alta en Versalles (seguramente hacia 1775), antes de que fuera prohibida por la propia reina. Más tarde, el manuscrito ardió por error, de forma que esta versión del cuento de Marmontel no se ha conservado (Tilly 30-36).

Finalmente, debemos citar la *Laurette* atribuida a Beaumarchais. Aunque aún es una incógnita la autoría de esta *Laurette* manuscrita, en un acto y en prosa, que apareció en el archivo familiar de los Beaumarchais, hoy día los estudiosos de su obra parecen atribuirle unánimemente al autor de *Eugénie* (con la que parece haber coincidencias notables) y considerarla una suerte de “ejercicio de estilo” temprano de un hombre de letras aún novato, en proceso de entrenamiento para ejercicios literarios de más calado (Lintilhac 337; Larthomas 1651; Howarth 118). La obra está disponible en la edición actual de La Pléiade-Gallimard de las obras de Beaumarchais.

<sup>19</sup> Anónimas son la *Zophilette* de 1768 y la *Laurette* de un enigmático P. de B. en tres actos y en prosa (¿1778?).

<sup>20</sup> Dudoyer de Gastels llevó esta versión de *Laurette* al Théâtre Français el 14 de septiembre de 1768. Fue una representación única, ya que, ante los abucheos y silbidos provenientes del patio de butacas, la obra fue retirada de escena ese mismo día. Las críticas no pudieron ser más atroces (Laporte y Chamfort 136; Fieux 277; *Mémoires secrets* 18). La crónica de lo ocurrido, en forma de juicio oral a la comedia de Dudoyer, aparece narrada con gran socarronería en la *Correspondence inédite* de Grimm y Diderot (253-265) el primero de octubre de 1768 y no tiene desperdicio.

<sup>21</sup> La *Laurette* de Danzel de Malzéville fue representada por los Comediantes Italianos Ordinarios del Rey el 23 de julio de 1777. La versión impresa es del

(1780)<sup>22</sup> y *Pauline et Valmont* de Bodard de Tezay en dos actos y en prosa (1787)<sup>23</sup>. Aunque resulte sorprendente, el potencial dramático del texto de Marmontel era tan notorio que alrededor del cambio de siglo éste continuaba sirviendo de inspiración a los comediógrafos franceses, especialmente como motivo de ópera cómica, y aún en las primeras décadas del XIX se convertía en tema de *vaudeville*<sup>24</sup>.

Aunque la extraordinaria acogida que las tablas francesas brindaron durante varias décadas a la historia pergeñada por Marmontel nos permita intuir las razones que empujaron a Martínez Abelló a traer la *Laurette* a la escena nacional, lo cierto es que esta variedad de adaptaciones galas no arroja ninguna luz sobre una posible fuente intermedia, ya que el desarrollo argumental de la *Laureta* española difiere considerablemente de todas ellas (e incluso del original marmonteliano, como veremos).

Recordemos, antes de nada, el contenido del cuento original. Laurette es una joven campesina, hija de un caballero venido a menos por los reveses de la fortuna y retirado al medio rural. Tras un baile celebrado en el castillo del marqués de Clancé, en el que los lugareños comparten danzas con la alta sociedad parisina, el conde de Lucy queda prendado de las gracias de Laurette, y tras varios infructuosos intentos de seducirla y convencerla para acompañarlo a la capital a lo largo de ocho jornadas, decide llevarla por la fuerza y sin el conocimiento de su padre, Bazile, que queda desconsolado. Laurette, tras el disgusto inicial, se acomoda sin dificultades a la amable vida parisina junto a Lucy, convertida en su amante. Seis meses más tarde, es descubierta por casualidad por Bazile, quien la hace entrar en razón y regresar al campo con él. Al descubrir la ausencia de Laurette, Lucy, cegado por el dolor y los celos, sospecha que se ha fugado con su buen amigo

---

mismo año. El catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia atribuye erróneamente esta versión —a la que le falta la cubierta— a Dudoyer de Gastels, confundiéndola probablemente con la de 1768, pero se trata en realidad de la ópera de Danzel de Malzéville que recogen Clément et Larousse en su *Dictionnaire des opéras* (397). Tras el fracaso de su *Laurette* de 1768, Dudoyer no compuso ninguna otra versión del cuento de Marmontel.

<sup>22</sup> La *Laurette* de D'Oisemont fue representada el 3 de agosto de 1779 en París por los Comediantes Franceses Ordinarios del Rey y publicada el año siguiente.

<sup>23</sup> La versión de Bodard de Tezay fue representada en París por los Comediantes Italianos Ordinarios del Rey el 22 de junio de 1787 y se imprimió ese mismo año.

<sup>24</sup> En 1793 se representa en el Théâtre Molière *Laurette au village*, ópera cómica con música de Bernardo Porta y en 1802, en el Théâtre des Jeunes Artistes, Patrat y Rougemont ofrecen otra *Laurette* operística con música de Lanusse. En 1830, encontramos todavía una versión, en forma de comedia-vaudeville, de M.M. Théodore y Eugène, titulada *Laurette, ou trois mois à Paris*.

Soligny, aunque el equívoco se resuelve de inmediato. Cuando consigue por fin descubrir el paradero de Laurette, va en su busca, solicita el perdón de Bazile y le pide la mano de su hija por encima de los prejuicios sociales. El final del cuento es amable, con reconciliación familiar y moraleja enunciada por el propio seductor reconvertido: “La vergüenza está en hacer el mal, no en repararlo” (443, la trad. es mía)

En el prefacio explica Marmontel que el propósito del cuento es combatir el vicio de la seducción, del que los hombres, en lugar de avergonzarse, hacen gala, olvidándose de que la honestidad en su comportamiento debe alcanzar también a sus relaciones con el otro sexo (52). Su declaración de intenciones se pliega sin estridencias a la moral utilitaria de su tiempo; sin embargo, la forma en la que se desarrolla la peripecia argumental revela el afán de encandilar a los lectores —y especialmente a las lectoras, habituales de los salones parisinos y abonadas al *Mercur de France*— con un cierto tono “picante” que se reconduce en el desenlace del cuento: Laurette, llevada a la fuerza por Lucy en un momento de debilidad, pierde su honor al convertirse en la amante de este durante medio año, periodo en el que ella acepta gustosa sus atenciones materiales y espirituales. El matrimonio posterior consigue “legitimar” la relación, y de ahí la moraleja final, pero a nadie podrían pasarle desapercibidos ni el atrevimiento del conde ni la condescendencia de la inocente Laurette.

De hecho, aunque el tono ligeramente licencioso de la historia podía ser tolerable en una narración (aun bajo el rótulo de “cuento moral”), llevarlo a las tablas en forma de comedia o de drama era harina de otro costal. Los raptos de jóvenes inocentes y el amancebamiento complacido de las mismas —por mucho que el asunto terminara en boda, como le ocurre a nuestra Laurette— tenían difícil cabida en la escena parisina, que evitaba o buscaba mil subterfugios para disfrazar asuntos escabrosos, tales como la seducción o el adulterio (Gaiffe 312-314). Por esta razón —y también, claro, para no contravenir la unidad de tiempo; cómo, si no, ajustar a veinticuatro horas acontecimientos que implican para los personajes una transformación psicológica profunda y lenta—, las adaptaciones francesas del cuento de Marmontel idearon soluciones diversas para el asunto del rapto, como adelantar la intervención del padre de Laurette para impedir la partida de la joven (Beaumarchais, Danzel de Malzévillle y el autor de la *Zophilette* anónima lo resuelven de este modo), hacer comenzar la pieza una vez producido el suceso (como ocurre en la obra de D’Oisemont) o disponer que Bazile recupere a su hija la misma noche del rapto con el honor intacto (así lo planteó Dudoyer de Gastels, quien, sin embargo, fue abucheado por mostrar en escena el uso de la fuerza, y acusado de haber tratado el asunto “de la manera más indigna”, *Mémoires secrets* 19, la trad. es mía). Habrá que esperar a vísperas de la Revolución para que Bozard de Tezay (*Pauline et Valmont*, 1787) se atreva a mostrar en escena a la campesina convertida en satisfecha amante de un noble parisino.

Este punto aparte, las diferentes versiones dramáticas de Laurette pergeñadas en el país vecino resultan ser bastante fieles al original marmonteliano. Algunas de ellas, en beneficio del movimiento dramático, amplían ligeramente el reducido número de personajes del cuento (en el que por cierto solo intervienen Laurette, Bazile, Lucy y su amigo Soligny) para incluir criados, amigos del ámbito urbano o vecinos del pueblo de Coulonge. Todas tratan de ajustarse, como no podía ser de otra manera, a la unidad de tiempo, acelerando con cierta inverosimilitud el desarrollo de los acontecimientos —que se extiende a lo largo de más de seis meses en el cuento de Marmontel— o, como hemos señalado anteriormente, eliminando los preliminares campestres para conducir directamente al espectador al apartamento de Lucy en París, donde los personajes dan cuenta de lo ocurrido hasta ese punto.

La versión española de María Martínez Abelló, *Entre los riesgos de amor, sostenerse con honor. La Laureta*, es, posiblemente, la más alejada de la narración de Marmontel, de la que toma los motivos fundamentales que sustentan su núcleo argumental (personajes centrales, temas básicos en el desarrollo del conflicto dramático —las diferencias sociales, la seducción, la fuerza del amor familiar— y desenlace feliz) para elaborar con ellos una comedia tan original como nacional, sustancialmente diferente de las versiones anteriores, construida desde las bases ideológicas propias de la clase social y del género de su autora en defensa de una moral socio-familiar acorde con sus intereses.

La obra, desde luego, no traiciona ninguna de nuestras expectativas sobre el teatro del cambio de siglo. Como corresponde a una novedad teatral, se anuncia en *La Gaceta* con el rótulo de “comedia nueva”, y aunque ya desde su recargado título, a vueltas con el consabido tema del honor, nos traiga inmediatamente ecos de la comedia áurea, lo cierto es que la obra se ajusta con bastante holgura al patrón de la “comedia seria”<sup>25</sup> con tintes sentimentales que aparece reiteradamente en las carteleras teatrales de los últimos años del XVIII y los primeros del XIX.

Bien nos explicó García Garrosa que, dentro del marco global del “teatro sentimental” en el que se inscribe buena parte de la práctica dramática del último tercio del siglo XVIII, a lo largo de las décadas de 1780 y 1790 —y con toda seguridad, todavía en el primer decenio del XIX—, los dramaturgos populares ofrecen a las tablas un tipo de “comedia

---

<sup>25</sup> Como el embrollo terminológico en lo que refiere a las modalidades teatrales de finales del XVIII que se encuentran a medio camino entre la tragedia y la comedia es más que considerable (remito a Lafarga, “Acerca de las traducciones” 227-238, que lo explica prolijamente), me acojo aquí a la etiqueta “comedia seria” en el mismo sentido que le da Carnero (124), es decir, una obra que trata asuntos de la vida cotidiana y del ámbito privado/familiar de una forma no cómica, pero tampoco patética, y que los resuelve felizmente.

sería” que, aun enfocada a la lección moral y al ensalzamiento de la virtud, deja amplio margen para el cultivo de una comicidad suave y sin estridencias. Todavía mantienen estas comedias la influencia del teatro barroco (en el mantenimiento del octosílabo asonantado, como manda la tradición nacional, o en la frecuente inclusión de personajes episódicos y acciones paralelas), y dado que por lo habitual se esfuerzan en amoldarse a las unidades dramáticas, no es inusual encontrar en ellas inverosimilitudes de calado variable. Como corresponde al género, su desenlace es feliz, con espacio para la sensibilidad contenida, que no alcanza todavía las cotas de patetismo que se impone en los dramas y comedias declaradamente sentimentales de entresiglos, y para un mensaje de base ilustrada que fomenta la educación a través de las emociones recatadas (García Garrosa, “La comedia sentimental” 149). Buena parte de la producción dramática de Valladares, Moncín, Zavala, Rodríguez de Arellano, etc., se ajusta con mayor o menor holgura a esta modalidad, que supone una adaptación nacional del “drama serio” —a la manera de Diderot, llegado al teatro español en los años setenta— con evidentes concesiones al gusto popular.

Es evidente que Martínez Abello concibe su “comedia nueva” *Entre los riesgos de amor, sostenerse con honor* dentro de este modelo, tan conocido y tan exitoso en los años del cambio de centuria. En el aspecto formal, la obra se ajusta sin discordancias a los parámetros habituales del teatro nacional. El octosílabo asonantado se mantiene a lo largo de sus tres actos, con contadísimas excepciones (el acto I se abre con una canción de las lugareñas en hexasílabos asonantados y con un pequeño diálogo entre ellas que combina diferentes metros de arte menor, mientras que el acto II se inicia con un monólogo de Lucy, que da voz a su lucha interior, seguido de una conversación entre este y su tía, la condesa de Ornamira, todo ello en endecasílabos asonantados).

La nómina de personajes es, sin duda, la más amplia de cuantas adaptaciones se realizaron en su tiempo del cuento de Marmontel. A los tres personajes comunes a todas las versiones, Laureta, Basilio y Lucy — que, en la española ha ascendido en la escala nobiliaria y es marqués—, se añaden varios nuevos, pertenecientes a la ambientación rural (Martino el regidor, ridículo y pretencioso; don Esteban, único hidalgo del pueblo, pretendiente de Laureta; varias jóvenes del lugar, amigas de Laureta y celosas de su belleza; una tropa de aldeanos) o al mundo de Lucy (su tía, la condesa de Ornamira, propietaria del palacio campestre donde se produce el primer encuentro entre los enamorados, que ha venido a sustituir al amigo Soligny del cuento marmonteliano; los criados del marqués, Arsenio y Leonora).

La acción es una sola (todo gira alrededor del amor imposible entre Laureta y Lucy, aunque para consolidar su triunfo haga falta traer al presente algunas historias pasadas), y, haciendo gala de no poca flexibilidad en el concepto de la unidad temporal, el desarrollo de los acontecimientos —que no son pocos— se ciñe a dos jornadas maratónicas en las que Lucy

y Laureta se conocen, se enamoran, bailan y conversan en diversas ocasiones; el granizo acaba con la cosecha del pueblo; Lucy y la condesa, en un alarde de filantropía dieciochesca, compensan económicamente a los aldeanos; Lucy trata de convencer a Laureta para que se marche con él y, al comprobar la inutilidad de sus esfuerzos, la rapta para conducirla a su quinta campestre; Basilio descubre su paradero y la recupera en ausencia del marqués; Lucy va a la ciudad a tratar de arreglar su situación personal para casarse con Laureta; vuelve a su quinta, descubre la ausencia de la joven y se traslada al pueblo para resolver el entuerto; allí se revela la verdadera identidad de Basilio y Laureta, y todo termina felizmente en un compromiso matrimonial. Este trajín se desarrolla además en escenarios diversos: el jardín del castillo de la condesa de Ornamira, un salón del mismo, la plaza del pueblo, la casa de Basilio, un escenario campestre con árboles y fuente, el interior y el jardín de la quinta de Lucy,... Entre este sinfín de sucesos, lugares e idas y venidas, tienen lugar los variados diálogos (Lucy-Laureta, Laureta-Basilio, Lucy-Basilio, etc.) y los monólogos de los tres personajes centrales, que sirven para introducir al espectador en la repentina evolución psicológica de aquéllos (Laureta cambia de opinión sobre la posibilidad de huir con Lucy varias veces en solo unas pocas escenas, mientras que el marqués pasa en apenas unos minutos de la máxima expresión de villanía masculina, el rapto de la doncella virgen, al propósito de enmienda y a la oferta de matrimonio) y como vehículo de expresión de las abundantes y consecutivas emociones —temor, duda, pasión, culpabilidad, desesperación, arrepentimiento— que van experimentando durante este acelerado proceso personal.

Desde luego, aunque el esfuerzo de Martínez Abello por adaptar el fondo “novelesco” de la historia violentando mínimamente las unidades (medio año se extiende todo este proceso en el cuento de Marmontel, que, además, hace imprescindible el cambio de escenarios) es más que meritorio, la acumulación de sucesos en tan breve espacio de tiempo fuerza los cambios psicológicos de los personajes, que pasan de forma sorprendente de unos estados a otros sin que medien entre ellos apenas unos versos y resta credibilidad al proceso, obstáculo al que también hubieron de enfrentarse, como hemos señalado más arriba, los adaptadores franceses del texto de Marmontel, con mayor o menor éxito en sus soluciones dramáticas. Es evidente que la aglomeración de acontecimientos con los que Martínez Abello ha de bregar para salvar el honor de Laureta y acomodarse medianamente bien a las reglas de teatro acaba por perjudicar la “verosimilitud” teatral; no parece, sin embargo, que esto hubiera de incomodar a un público como el finisecular, más que habituado a las representaciones de comedia áurea y a las producciones “de teatro”, que se alternaban en las carteleras, como bien demuestran estas, con las traducciones de obras francesas e italianas y con las piezas de los escritores contemporáneos en la línea del género sentimental (Sala Valldaura, *Cartellera* 62).

*La Laureta* es un producto de su tiempo, del contexto socio-literario en el que Martínez Abello realiza esta personalísima adaptación teatral del cuento de Marmontel, haciendo uso de la libertad con la que los escritores/traductores españoles dieciochescos acostumbran a manejar la materia literaria extranjera (Urzainqui, “Hacia una tipología”); es un producto de su tiempo, como ya hemos señalado, en su planteamiento escénico, pero aún lo es más en su sustrato ideológico, apoyado en un propósito didáctico-moral que no coincide con el que el autor de *Laurette* demuestra hacia 1765 y que obliga, por tanto, a la escritora española a introducir variaciones sustanciales en la historia ya conocida por los lectores de los *Cuentos morales* para darle a su comedia un aire más nacional y más femenino.

Los personajes principales, Laureta y Lucy, difieren considerablemente de sus modelos originales, y parecen haber recibido en la obra española una sobredosis de valores morales. Poco tiene que ver la Laureta de Martínez Abello, tan campestre y tan satisfecha de las bondades de su sencilla vida familiar, con la protagonista de Marmontel, avergonzada de la humildad de su estatus social ante las promesas de amor y lujo de Lucy, y embriagada por estas hasta tal punto que, tras el rapto, se acomoda con absoluta facilidad a su nueva condición de amante, y permite que la brillantez parisina y las mentiras del conde amortigüen el recuerdo del padre abandonado y los posibles remordimientos. En contraste con la virtud acomodaticia de Laurette y la facilidad con la que Lucy logra manipular la ingenuidad de sus quince años en beneficio propio, en la comedia española la heroína demuestra una firmeza inquebrantable, inmune en la defensa numantina de su honor a las promesas, ruegos y lamentos del marqués. Véanse, si no, la firmeza de su resolución cerrando el primer acto (“y entre mi amor, y mi honor / mi honor debe ser antes”), su perspicaz valoración de la conducta masculina (“que al fin es hombre el Marqués, / y fiarme de él no debo, / si atiendo a que los amantes / no suelen guardar respetos”) la dureza con la que en el acto III se juzga a sí misma y recrimina a Lucy la villanía contra ella cometida (“Los dos anduvimos necios / vos en creerme a mí fácil / y yo en juzgaros más cuerdo”)<sup>26</sup>, y con qué rigor lo amenaza con el suicidio para, pagando en su propia piel el delito ajeno cual segunda Porcia (28), “lograr morir venciendo” (27)<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> “Os valisteis del acaso / bárbaramente grosero: en vuestro poder me hallé / llena de asombro y de miedo: / recapacité la acción, / tan indigna de un sujeto / como vos; y en su disculpa / nada que me obligue encuentro. / Yo os hubiera siempre amado / con el más sincero aprecio; pero en vista de este agravio, / os afirmo que no puedo / por más bienes que me hagáis, / dejar ya de aborreceros” (27).

<sup>27</sup> “Harto me habéis ofendido / con lo mismo que habéis hecho: / y si a más os atrevierais / precipitado, y resuelto, / de esta ventana que cae / al jardín, sabría primero / arrojarme sin reparo, / y lograr morir venciendo [...] Segunda Porcia

Es evidente que no le era necesario a Marmontel el diseñar una heroína firme como una roca en su honor para llegar al verdadero objetivo de su narración, que es, tal y como explica en el prólogo a los *Cuentos morales*, poner el dedo en la llaga social del vicio de la seducción; todo lo contrario, la claudicación de Laurette y la pérdida de su honor hacían más flagrante el delito, que, por otro lado, parecía compensarse con un final feliz que no podía entenderse, en ningún caso, como un premio a la virtud, lo cual, aun pudiendo ser tolerado en la Francia ilustrada de mitad del XVIII, no encajaba en absoluto en la moral española del cambio de siglo. El objetivo moral de Martínez Abello apunta en dirección distinta, tal como adelanta en el propio título de su comedia: el “sostenerse con honor” de la joven inocente ante los riesgos del amor es la lección ejemplarizante que deja la autora a sus lectoras, a quienes proporciona un modelo de sólida moral femenina y de virtud inexpugnable con recompensa final. Para ello, en su primer acto sigue con bastante cercanía —en lo esencial— el asunto de la seducción, tal y como lo conocimos en el cuento de Marmontel, pero se separa sustancialmente del mismo en los dos actos finales, en los cuales se condensa el sentido ejemplar de la historia.

Si uno de los propósitos de la comedia era el de dramatizar el asunto de la virtud recompensada, también el comparsa de la heroína había de ser necesariamente distinto al diseñado en su día por Marmontel. Y así, en la obra de Martínez Abello, Lucy deja en los actos finales de ser un desaprensivo y un mentiroso para encarnar al noble virtuoso, caritativo y honrado, temporalmente obnubilado por una “locura de amor”, pero consciente de su falta y presto a enmendarla. Por eso, y también porque — como corresponde al teatro de su tiempo— es un héroe sensible, Lucy sufre al reconocer la pasión incontrolable que siente hacia Laureta, y expresa su lucha interior en monólogos cargados en emoción y de dolor; por eso también, ante la amenaza de suicidio de la joven, triunfan en él la virtud natural y la nobleza de sangre, convirtiéndose en defensor calderoniano del honor en entredicho de Laureta<sup>28</sup>, y no deteniéndose hasta enmendar su error, que, gracias al riguroso orden moral de la comedia de Martínez Abello, todavía no había alcanzado cotas irreparables.

---

sería / (según de su historia entiendo) / castigando en mí el delito / de un delincuente perverso” (28).

<sup>28</sup> “Venciste, hermosa Laureta / venciste; tu pesar siento, / sosiégate que tu honor / pronto has de ver satisfecho; / porque aunque no le perdiste / si está en el concepto ajeno deslucido; eso es bastante / para dejar de tenerlo: / pues no basta a una mujer / tener honor encubierto” (28). El cambio de conducta es tal que hasta a dar lecciones de moral se atreve Lucy en el acto III de la comedia: “[...] el amor / es virtud cuando es perfecto; / y poco vence, el que no / sabe vencerse a sí mismo”(26).

El asunto del matrimonio imposible por “las humanas leyes” y “por razón de estado” (es decir, por la diferencia socio-económica que parece distanciar a los amantes en un principio), que se trataba de forma superficial en el cuento marmonteliano, se convierte en un elemento de gran potencial dramático en los dos últimos actos de la obra española, que contribuye, además, a justificar la actitud inicial de Lucy, constreñido por unas normas sociales que le impiden considerar a Laureta como una igual y realizar de entrada la preceptiva oferta matrimonial. El tema —los obstáculos para el amor por prejuicios sociales- y la frecuente resolución del mismo— anagnórisis final que iguala a los amantes- estaban, ya lo sabemos, a la orden del día en el teatro sentimental de la época, que les da diferentes desarrollos (*Las víctimas del amor*, *Cecilia y Dorsán*, *El vinatero de Madrid*, etc.). Martínez Abello se inscribe en esta corriente de época e introduce en su obra dos historias nuevas: la de Lucy, que tiene ya un matrimonio concertado por imposición de su tía, la condesa de Ornamira, y la de la familia de Laureta, que por esas coincidencias tan apreciadas por el drama sentimental, resulta ser una rica heredera, nieta del caballero Broselio de Amberes, revelación final que acaba de poner cada cosa en su lugar.

El resto de temas y motivos de la obra, además de los ya señalados, no se escapa de lo habitual en el teatro de su tiempo (García Garrosa, “La comedia sentimental” 152-157): el amor familiar y el respeto a los padres, la sensibilidad y en general los buenos sentimientos, la reelaboración dieciochesca del *beatus ille* mediante la exaltación de las bondades de la vida sencilla y la crítica a la codicia, la vanidad y el lujo (Martínez Abello 14), la defensa de la filantropía y de la caridad, la tensión entre el deber moral y el placer,... Todo ello aparece envuelto en una perspectiva cristiana y providencialista —Dios en el fondo de todos los males y remedios- que se distancia claramente del laicismo moral destilado por el cuento original, pero encaja a la perfección en la ortodoxia ideológica que se espera de la pluma femenina.

Es evidente, en este sentido, que la obra responde a los intereses y a las inquietudes comunes al —escaso— teatro femenino de la época, y que, mediante el planteamiento de personajes y situaciones dramáticas en los que podían reconocerse las mujeres de su tiempo, busca la conexión ideológica con el público de su propio género. Así, sobre el tema original de *Laurette* —los citados peligros de la seducción—, el cual ya resultaba de por sí atractivo para un público femenino que apreciaba el teatro sentimental con valores morales y educativos, Martínez Abello acumula una serie de motivos destinados a enaltecer la imagen pública del comportamiento privado de las mujeres y a proponerlas como bastiones del orden moral socio-familiar. Con esta finalidad, los personajes femeninos de la obra dan voz a algunos tópicos sobre las relaciones entre los sexos (como el de la inconstancia

masculina, que formula Brígida en el acto II<sup>29</sup>) o desmienten otros sobre las mujeres (como el de la fragilidad de la virtud femenina, que enarbola Basilio en plena desesperación por la pérdida de su hija, y que resulta ser, a la vista del proceder de Laureta, rotundamente falso e injusto<sup>30</sup>). A idéntico propósito sirve el esmerado diseño del personaje principal: Laureta es una joven instruida, que lee y escribe sin descuidar sus labores cotidianas, que — pese a su corta edad y al medio rural en que se desenvuelve— es capaz de desarrollar argumentaciones complejas y, para mayor sorpresa, incluso de apoyarlas en la historia y la mitología clásicas<sup>31</sup>. Además de un talante virtuoso y una gran vocación familiar, en su proceder dramático Laureta demuestra inteligencia y sentido común, y es ese buen entendimiento femenino —que la distancia por cierto de su fuente francesa— el que consigue devolver a Lucy al camino recto y posibilita la victoria final, con retorno al estatus social perdido y matrimonio por amor con la honra intacta. Todo son premios para la virtud femenina, que es, por otro lado, la garante del honor familiar, social y, por tanto, masculino.

No es Laureta, por cierto, quien cierra la obra, sino la voz autorizada de un hombre, el Regidor. Sus palabras, además de cumplir las funciones de la clásica *petitio benevolentiae*, ofrecen una moraleja en la que el ingenio —el de Laureta, el de la propia autora— y la virtud de las mujeres aparecen sutilmente enlazados:

Deme usted señor don Basilio  
un abrazo muy estrecho (*le abraza*)  
para que pueda pedir  
perdón de los muchos yerros  
que incluye el drama; que en él  
quiso probar el ingenio  
femenil, que la virtud  
es digna del mayor premio,  
el que consiguió Laureta  
por solo su miramiento (38)

---

<sup>29</sup> “¿Quién los hombres? / mal fuego dé Dios en ellos; / cuando nos tienen delante / aparentan que están muertos, / o que no podrán vivir si no les correspondemos, / y en volviendo las espaldas / se burlan si los creemos” (16).

<sup>30</sup> “¡Ah, mujeres! Que tirano / fue el que en las leyes del duelo / el honor puso en vosotras; sin advertir loco, y necio; / que sois el vaso más frágil / pero de malicia lleno”(25).

<sup>31</sup> Además de la referencia anteriormente señalada a Porcia, algo más adelante Laureta se compara con la casta Diana, quien, en una de las versiones del mito, hubo de renunciar a su pasión por Endimión para preservar su reputación y servir de ejemplo a las ninfas del Olimpo y a los mortales de la tierra (25). El propio Lucy queda maravillado del “entendimiento” que demuestra Laureta (22).

Como se ha visto, el proceso de adaptación de Martínez Abello va mucho más allá de la mera conversión del texto novelesco en materia teatral; la autora española criba la narración original, selecciona la materia de acuerdo con sus intereses, inventa y resuelve a su manera, feminizando y nacionalizando la historia de Marmontel para llevar a las tablas una comedia original con una propuesta ideológica, la de la virtud moral y cristiana como sustento del orden socio-familiar, que excede las intenciones pedagógicas del narrador francés. Por todo ello, y por la excepcionalidad del género de su autora en la práctica dramática de su época, me atrevo a decir que *La Laureta* de Martínez Abelló ha de considerarse una representación estimable y sugerente de la exigua presencia del quehacer de las mujeres —y de los intereses de éstas— en el ámbito de la comedia de entresiglos.

## OBRAS CITADAS

- Aguilar Piñal, Francisco. *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*. Oviedo: Universidad, 1974.
- Alonso Seoane, M<sup>a</sup> José. “Novela y teatro en el último período de la Ilustración”. En J. M<sup>a</sup> Sala Valldaura, ed. *Teatro español del siglo XVIII*. Lleida: Universitat, 1996, I. 11-31.
- Andioc, René y Mireille Coulon. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. 2 vols. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- Beaumarchais, Pierre Augustin de. *Laurette*. En *Oeuvres*, Jacqueline et Pierre Larthomas, eds. Paris: Bibliothèque de la Pléiade-Gallimard, 1988. 1121-1133.
- Bodard de Tezay, Nicolas M. F. *Pauline et Valmont*. Comédie en deux actes et en prose. Paris: Chez Cailleau, 1787.
- Bordiga Grinstein, Julia. “Panorama de la dramaturgia femenina española en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX”. *Dieciocho : Hispanic Enlightenment* Vol. 25.2 (Fall 2002). 195-218.
- Brenner, Clarence D. “Dramatizations of French Short Stories in the Eighteenth Century. With Special Reference to the ‘Contes’ of La Fontaine, Marmontel and Voltaire”. *University of California Publications in Modern Philology*, 1947.
- Buchanan, Michelle. “Les *Contes moraux* de Marmontel”. *The French Review* 41, 2 (1967): 201-212.

- 146 Establier, "M. Martínez Abello y la 'comedia nueva' en clave femenina"
- Cadalso, José. *Los eruditos a la violeta*. Madrid: Isidoro de Hernández Pacheco, 1781.
- Carnero, Guillermo. "Comedia seria/comedia sentimental/tragedia doméstica: una definición (A propósito de *Las víctimas del amor* de Gaspar Zavala y Zamora)". En *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 1997. 91-134.
- Clément, Félix, et Pierre Larousse. *Dictionnaire des opéras*. Paris: Administration du Grand Dictionnaire Universel, 1904.
- Coe, Ada M. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore: The John Hopkins Press, 1935.
- Coulet, Henri. "Peut-on définir le conte moral?". En A. Yllera, ed. *Narrativa francesa en el siglo XVIII*. Madrid: UNED, 1988. 27-52.
- D'Oisemont, M. *Laurette*. Comédie en trois actes et en vers. Paris: Chez Vente, 1780.
- Defourneaux, Marcelin. *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*. Madrid: Taurus, 1973.
- . "Marmontel en Espagne". En J. Ehrard, ed. *De L'Encyclopédie à la contre-révolution: Jean-François Marmontel (1723-1799)*. Clermond-Ferrand, 1970. 287-298.
- Demerson, Paula. *Esbozo de biblioteca de la juventud ilustrada, 1740-1808*. Oviedo: Universidad, 1976.
- Fernández de Moratín, Leandro. *Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII hasta la época presente (1825)*. En *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín. Comedias originales*. Madrid: Rivadeneyra, 1850. II: 327-334.
- Fieux, Charles de. *Abrégé de l'Histoire du Théâtre François*. Tomo I. Par M. Le Chevalier de Mouhy. Paris: L. Jorry, 1780.
- Gaiffe, F. *Le drame en France au XVIII<sup>e</sup>. Siècle*. Paris: Librairie Armand Colin, 1910.
- García Cuadrado, Amparo. "Acerca de los impresos murcianos de los *Cuentos morales* de Marmontel". *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*. 44.1 (2014): 237-250.

- García Garrosa, M<sup>a</sup> Jesús. “El amor conyugal o la *Amelia* (1794), de L. F. Comella, y otras adaptaciones dramáticas españolas desconocidas de novelas de F. T. Baculard d’ Arnaud”. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LXXVI (2000): 193-228.
- . “La comedia sentimental y la tragedia urbana”. En J. Farré, N. Bittoun-Debruyne y R. Fernández, eds. *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep María Sala Vallaura*. Lleida: Universitat, 2012. 141-158.
- . “La creación literaria femenina en España en el siglo XVIII: un estado de la cuestión”. En Nava Rodríguez, Teresa (coord.), *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*. Madrid: Universidad Complutense, 2007 (*Cuadernos de Historia Moderna, Anejos, VI*). 203-219.
- . “La elaboración de una comedia moral (*Las hermanas generosas*): cómo transformó Cienfuegos un relato de Baculard d’Arnaud”. *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXvi (1999). 199-214.
- . *La retórica de las lágrimas. La Comedia Sentimental Española, 1751-1802*. Valladolid: Universidad, 1990.
- . “La transferencia de géneros en el siglo XVIII, o cómo una novela francesa se adapta a la escena española: una comedia de Luis Moncín”. *Estudios de Literatura Comparada*, 2002. 531-543.
- Grimm, Frédéric-Melchior y Denis Diderot. *Correspondance inédite de Grimm et de Diderot et recueil de lettres, poésies, morceaux et fragmens retranchés par la censure impériale en 1812 et 1813*. Paris: H. Fournier, 1829.
- . *Correspondance Littéraire, Philosophique et Critique de Grimm et de Diderot*. Vol. IV (1764-1765). Paris: Chez Furne, 1829.
- Howarth, William D. *Beaumarchais and the Theatre*. New York: Routledge, 1995.
- Lafarga, Francisco. “Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses”. En *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Bolonia: Piován Editore, 1988. 227-238.
- . “La comedia francesa”. En F. Lafarga, ed. *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Lleida: Universitat, 1997. 87-104.

- 148 Establier, "M. Martínez Abello y la 'comedia nueva' en clave femenina"
- \_\_\_\_\_. "Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español." *Anales de Literatura Española* 5 (1986-87): 220-230.
- \_\_\_\_\_. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. Barcelona: Universitat, 1983-1988.
- Laporte, Joseph de y Sébastien Chamfort. *Dictionnaire Dramatique*. Tome II. Paris: Chez Lacombe, 1776.
- Larthomas, Jacqueline, y P. Larthomas. "Introduction". En *Oeuvres de Beaumarchais*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade-Gallimard, 1988. IX-XXI.
- \_\_\_\_\_. "Notice". En *Oeuvres de Beaumarchais*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade-Gallimard, 1988. 1650-1652.
- Lenel, S. *Un homme de lettres au XVIII siècle. Marmontel d'après des documents nouveaux et inédits*. Paris: Hachette, 1902.
- Lintilhac, Eugène. *Beaumarchais et ses oeuvres*. Paris: Imprimeries réunies, 1887.
- Malzévillle, Danzel de. *Laurette. Comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes*. Paris: Chez Cailleau, 1777.
- Marmontel, Jean-François. *Laurette*. En *Oeuvres choisies de Marmontel*. Vol. I. *Contes moraux*. Paris: Chez Verdière, 1824. 398-443.
- \_\_\_\_\_. *Novela moral. Postra el vicio a la nobleza a los pies de la humildad: Laureta*. Murcia: Francisco Benedito, 1788.
- \_\_\_\_\_. "Préface". En *Oeuvres choisies de Marmontel*. Vol. I. *Contes moraux*. Paris: Chez Verdière, 1824. 47-54.
- Martínez Abello, María. "A la festividad de la Purificación de la Virgen nuestra Señora dedica las siguientes décimas Madama Abello". *Diario de Barcelona*, 32, 1-II-1799.
- \_\_\_\_\_. "A la vida feliz que se goza en la soledad; y conocimiento de la simulación de amigos sospechosos". 216, 5-VIII-1798; 217, 6-VIII-1798.
- \_\_\_\_\_. "Algunas de las diversiones poéticas de Madama Abello, a una higuera que se cortó en una casa contigua a la que habitaba, y de la que algunas

ramas daban sobre un balcón de la compositora. Elegía”. *Diario de Barcelona*, 122, 02-V-1797.

\_\_\_\_. “Canción. A la juventud por M.A.”. *Diario de Barcelona*, 292, 19-X-1797.

\_\_\_\_. *Comedia nueva. Entre los riesgos de amor, sostenerse con honor. La Laureta*. Barcelona: en la oficina de Antonio Sastres, s.a.

\_\_\_\_. “Encontró Madama Abello, entre otras poesías, la siguiente redondilla, que glosó”. *Diario de Barcelona*, 344, 11-XII-1798.

\_\_\_\_. “El hombre de la Fábula, con las dos mujeres; puesta en verso endecasílabo por Madama Abello”. *Diario de Barcelona*, 243, 1-IX-1798.

\_\_\_\_. “Quejas del rigor de su fortuna, y sentimientos de que se las desprecien. Canción”. *Diario de Barcelona*, 123, 3-V-1797.

\_\_\_\_. “Refiere Madama Abello a su amiga Celia la borrasca que padeció viniendo de Nueva Orleans a La Habana, en el siguiente Canto”. *Diario de Barcelona*, 284, 12-X-1798; 285, 13-X-1798; 286, 14-X-1798; 287, 15-X-1798; 288, 16-X-1798; 293, 21-X-1798; 294, 22-X-1798; 295, 23-X-1798.

\_\_\_\_. “Reflexiones, que acerca del Elogio a las Miñonas del Borne, puesto en este Diario el día 3 del presente, hace Madama Abello en la siguiente Oda”. *Diario de Barcelona*, 356, 23-XII-1798; 357, 24-XII-1798.

\_\_\_\_. “Rogaron a Madama Abello (conocida por sus discretas poesías) pintara en la canción siguiente lo plausible que era a todos la vista de su reina el día que salía al prado”. *Diario de Barcelona* 235, 24-VIII-1798.

\_\_\_\_. “Sentimientos obsequiosos de Madama Abello, en aplauso del fúnebre canto, que compuso la hábil Poetisa a su amado y difunto pajarito”. *Diario de Barcelona*, 19, 19-I-1799.

\_\_\_\_. *Tragedia. La Estuarda*. Barcelona: Francisco Suria y Burgada, s.a.

McClelland, Ivy L. *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*. 2 vols. Liverpool: Liverpool University Press, 1970.

*Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 à nos jours; ou Journal d'un observateur*. Vol. XIX. Londres: John Adamson, 1784.

- 150 Establier, "M. Martínez Abello y la 'comedia nueva' en clave femenina"
- Muñoz García, María José. "Erotismo y celo inquisitorial. Expedientes de escritos obscenos censurados por la Inquisición en los siglos XVIII y principios del XIX". *Cuadernos de Historia del Derecho* 10 (2003): 157-207.
- Palacios Fernández, Emilio. "La comedia sentimental: dificultades en la determinación teórica de un género dramático en el siglo XVIII". *Revista de Literatura* LV, 109 (1993): 85-112.
- \_\_\_\_\_. "La estructura de la comedia sentimental en el teatro popular de fines del siglo XVIII". *Entre Siglos*, 2 (1993): 217-226.
- \_\_\_\_\_. *La mujer y las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Panorama de las escritoras del siglo XVIII". En Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Susana y Rodríguez Pequeño, Mercedes, eds. *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*. Burgos: Junta de Castilla y León, Instituto de la Lengua, 2006. 335-358.
- Palissot, M. *Memoires sur la Littérature*, en *Oeuvres Complètes de M. Palissot*, IV, Paris: Chez Bastien, 1779.
- Par, Alfonso. "Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII". *Boletín de la Real Academia Española* XVI (1929): 326-346, 492-513, 594-614.
- Romero Peña, M<sup>a</sup> Mercedes. *El teatro en Madrid durante la guerra de la Independencia: 1808-1814*. Madrid: FUE, 2006.
- Sala Valldaura, Josep Maria. *Cartellera del Teatre de Barcelona (1790-1799)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- . *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo. O las musas de guardilla*. Lleida: Milenio, 2000.
- Sebold, Russell P. *Trayectoria del Romanticismo español desde la Ilustración hasta Bécquer*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Sullivan, Constance. "Dinos, dinos quién eres: the poetic identity of María Gertrudis Hore (1742-1801)". En Monroe Hafter, ed. *Pen and Puke: Spanish Litterature of the Eighteenth Century*. Michigan Romance Studies, XII, 1992. 153-183.

Suero Roca, M<sup>a</sup> Teresa. *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1839*. 4 vols. Barcelona: Diputació de Barcelona/Institut del Teatre. 1987-1997.

Tilly, Alexandre de. *Mémoires du comte Alex. De Tilly pour servir à l'histoire des moeurs de la fin du siècle*. Paris: Chez les Marchands de Nouveautés, 1828.

Urzainqui, Inmaculada. "Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor". En M<sup>a</sup> Luisa Donaire y F. Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*. Oviedo: Universidad, 1991. 623-638.

\_\_\_\_\_, ed. «*Catalin*» de Rita de Barrenechea y otras voces de mujeres en el siglo XVIII. Vitoria-Gasteiz: Ararteko, 2006.

Villenave, Mathieu G. T. "Notice". *Oeuvres complètes de Marmontel*. Paris: Chez A. Belin, 1819. 1-43.



