

Crossings: Identidad, trabajo y movilidad social en el teatro del largo siglo XVIII en España

Oscar Ruiz Hernandez
Palencia, Spain

Bachelor of Arts, University of Valladolid, Spain, 2014
Master of Arts, University of Valladolid, Spain, 2015

A Dissertation presented to the Graduate Faculty
of the University of Virginia in Candidacy for the Degree of
Doctor of Philosophy

Department of Spanish, Italian & Portuguese

University of Virginia
May, 2020

TABLA DE CONTENIDOS

Capítulo 1: La sociedad y el teatro en la España de finales del XVIII. Introducción.....	1
Capítulo 2: La clase baja. Medidas de integración	58
Capítulo 3: La clase alta. Jerarquías en descomposición.....	97
Capítulo 4: La clase media. Fronteras como transición entre estamentos	154
Capítulo 5: La mujer. Identidad y género	199
Conclusión	260
Obras citadas	265

CAPÍTULO 1: LA SOCIEDAD Y EL TEATRO EN LA ESPAÑA DE FINALES DEL XVIII

Introducción

A pesar del transcurso de los años y de la renovación del interés por parte de la crítica, pesa todavía un serio prejuicio sobre el siglo XVIII, su realidad y su literatura, causado en parte por el desconocimiento general al que ha sido relegado tradicionalmente, como una época yerma y carente de verdaderos talentos literarios, y ensombrecida por los ilustres siglos áureos de las artes españolas. Las últimas décadas del dieciocho son especialmente problemáticas debido al surgimiento de las ideas ilustradas en el seno del gobierno apoyado por la Corona, principalmente a partir del reinado de Carlos III (1759-1788), cuya intención fue renovar el país y librarlo de los atrasos socioeconómicos que impedían el progreso de la nación. El primer objetivo de mi tesis será, por tanto, un estudio extensivo y comprensivo de la realidad social y económica a finales del siglo, en relación con las reformas llevadas a cabo en el teatro. Con este propósito en mente, he consultado diferentes textos sobre la economía y la sociedad del momento, así como numerosos documentos de preceptiva literaria y reforma teatral que fueron escritos y publicados durante la época, con el fin de promover el progreso ilustrado. Mi intención será unificar todos estos testimonios durante mi estudio, así como cotejarlos con el contenido de la crítica actual sobre la época y la literatura del período.

En segundo lugar, me propongo analizar ejemplos concretos de obras dramáticas que muestren de manera más o menos consciente las diversas preocupaciones que aquejaban a la sociedad de finales de siglo. Tanto el teatro popular breve de las piezas de entre actos, como las comedias más largas de carácter ilustrado, se acercaban a la realidad del momento para criticar a través de la risa o de la razón los problemas más importantes que afectaban a los diferentes grupos y estamentos sociales, muchas veces enfrentados en sus intereses sociopolíticos y

económicos. Por esta razón, he decidido dividir mi tesis en un total de cinco capítulos en donde utilizo diferentes acercamientos teóricos, que tengan en cuenta cada uno de estos grupos sociales y los tópicos más destacados que fueron reflejados en la escena española del final del dieciocho. Además de este presente capítulo introductorio donde presento un análisis del contexto socioeconómico y del panorama teatral de la época, el resto de los capítulos examinarán los distintos estamentos sociales: la clase baja, la clase alta noble y la naciente clase media burguesa, junto con un capítulo final reservado a la mujer y las cuestiones de género.

El teatro de las últimas décadas del siglo XVIII revela una sociedad contradictoria marcada por las continuas reformas y los fracasos que supusieron la mayoría de estas, en donde el progreso en justicia social y económica debía enfrentarse al lastre ocasionado por la permanencia de las estructuras jerárquicas del sistema sociopolítico feudal del Antiguo Régimen. A pesar de la progresiva descomposición de los modelos sociales tradicionales hacia una sociedad más uniforme, la intelectualidad ilustrada debió hacer frente al conservadurismo castizo de las clases populares, así como al obscurantismo de una educación religiosa que impedía a la población avanzar y eliminar los prejuicios que la sumían en la ignorancia. Esta desintegración paulatina de las estructuras tradicionales tuvo como consecuencia un “mestizaje social,” como destaca René Andioc (*Teatro y sociedad* 183), donde las fronteras socioeconómicas entre los estamentos fueron desfigurándose y borrando lentamente.

Estas transgresiones o “crossings,” que provocan y señalan la movilidad social existente entre los estamentos durante este período, serán el pilar central de mi acercamiento teórico y analítico de las obras dramáticas que incluiré en mi examen, donde se exhiben diferentes grupos sociales, muchas veces minoritarios, que simbolizan metafóricamente los problemas y la realidad sociológica de la España de finales del setecientos. Los diferentes estamentos y grupos

sociales no se encuentran aislados en la sociedad en la que viven, sino interconectados y enfrentados, continuamente definiéndose durante estos procesos sociopolíticos. Frente al estatismo que definía las sociedades feudales, las últimas décadas del dieciocho supusieron en España un continuo negociar de las identidades estamentales que luchaban por mantener o incrementar sus derechos y privilegios civiles y económicos en una auténtica lucha por la supervivencia. Medrar seguirá siendo el objetivo de todo español también durante el siglo XVIII, pero para ello la sociedad deberá enfrentarse con frecuentes obstáculos.

Las clases humildes siempre despreciadas y humilladas por las superiores, serán foco de los intentos ilustrados por impulsar la economía rural y marginal, realizando una serie de propuestas en los teatros madrileños en los que demuestran diversas posibilidades de integrarlos en el plan de progreso nacional, con lo que “cruzarán” con frecuencia la identidad tradicional que el Antiguo Régimen les atribuía. Por otro lado, la nobleza deberá ser controlada para que su influencia y control sobre los demás estamentos no desaparezca a raíz de sus vicios morales y el debilitamiento de su identidad como clase cuya ascendencia noble le da derecho a ostentar numerosos privilegios económicos, sociales y judiciales. El mayor peligro proviene de los matrimonios desiguales, frecuentemente representados en la escena del setecientos. Más allá de las relaciones por amor o simples devaneos sexuales, los hidalgos empobrecidos se vieron en la necesidad de contraer matrimonios con la clase plebeya, normalmente burguesa, porque gracias a los recursos económicos de estos podían mantener su tren de vida definido por el vicio, el lujo, el derroche, el juego y el ocio improductivo.

La clase media burguesa supo aprovechar esta oportunidad y con frecuencia se las arregló para organizar este tipo de matrimonios ventajosos en los que lograban “entrar” en el estamento superior, con las ventajas y exenciones económicas y sociales que conllevaba. Las autoridades

ilustradas dispuestas a frenar este tipo de movilidad sin beneficio social o económico, porque muchos de estos empresarios abandonaban sus oficios una vez alcanzaban el nuevo estado nobiliario, publicaron numerosos informes y cédulas donde intentaban revertir el desprestigio social que había pesado desde la tradición sobre los oficios manuales “viles,” donde ofrecían diversas recompensas, incluido títulos nobiliarios, a aquellos “menestrales” o artesanos y comerciantes que ejercieran su oficio con éxito económico durante varias generaciones. Sin embargo, la influencia de estas ordenanzas sobre la sociedad española general fue escasa.

Así mismo, se intentó frenar ciertas prácticas que afectaban al género femenino. Las mujeres pertenecientes a la nobleza y la burguesía adinerada poco a poco fueron accediendo a la educación y empezaron a elevarse voces femeninas que abogaban por la defensa de su género. No obstante, estos testimonios son minoritarios, y a pesar de la fuerte polémica que se desató en este momento, el control patriarcal quedaba patente en la mayoría de los casos, el cual promulgaba un papel social para la mujer limitado a la esfera privada y el mantenimiento y cuidado del hogar y la familia. Las obras del teatro dieciochesco se convirtieron en escaparate de modelos femeninos, pero también masculinos, para luchar contra las modas extranjeras y las varias transgresiones que surgieron entre los sexos, como las mujeres viriles y los hombres afeminados.

El resultado de la representación de todas estas cuestiones sociales y económicas fue a menudo un teatro dogmático cuya intención era indicar el camino para ese progreso común, el cual pasaba con frecuencia por frenar todos estos ejemplos de movilidad social o “crossings,” que constituían el avance natural de la sociedad a pesar de su fuerte conservadurismo, con lo que surgen en su seno profundas contradicciones entre tradición y progreso, que fueron reflejadas voluntaria e involuntariamente por el teatro de finales del dieciocho.

Como siglo de reflexión crítica y de reforma, el XVIII se constituyó en España como el primer paso hacia una modernización de las estructuras intelectuales y económicas que debían definir la nueva nación ilustrada. Las mentes más brillantes de la España del setecientos volcaron sus esfuerzos en identificar y corregir las lacras que impedían el progreso de un país todavía anclado en el feudalismo medieval marcado por el modelo político del Antiguo Régimen. Y, sin embargo, nos recuerda Gérard Dufour, a pesar de toda esta pasión y perseverancia por parte de la intelectualidad ilustrada del momento en España, jamás, sin duda, tales esfuerzos habían sido tan inútiles hasta ese punto (129).

Una de las principales causas de este fracaso fue la parcial modernización de las estructuras estatales. Junto a las reformas culturales centradas en el teatro y los proyectos económicos enfocados en la agricultura y la incipiente industria, el período ilustrado se definió asimismo por un inmovilismo en los sistemas de poder que definían el gobierno y la identidad social de España. Intelectuales, como Francisco Cabarrús o León de Arroyal, declararon en diferentes cartas la inexistencia en España de una constitución política y de un sistema de gobierno (Dufour 132), pero a pesar de este desconocimiento,¹ nunca se abordaron las cuestiones esenciales referidas a la monarquía o la religión. En España nunca se osó levantar la voz contra la intolerancia religiosa representada por la Inquisición, la cual siguió activa hasta bien entrado el siglo XIX. En contraposición con el Siglo de las Luces en Francia, que fue un verdadero movimiento intelectual como reacción a la tiranía del poder civil y religioso, señala Dufour, la Ilustración española solo puede ser definida como un ejercicio intelectual cuyo objetivo es movilizar la opinión pública alrededor de los proyectos del gobierno (147-149).

¹ Véanse también los testimonios de Jovellanos y otras personalidades coetáneas sobre la ignorancia del derecho nacional en España en el sexto capítulo de la tercera parte del estudio Jean Sarrailh sobre “El problema del régimen político” (573-611).

La crítica general comparte esta visión al considerar, como apunta Josep Maria Sala-Valldura, que los intelectuales que integraron las sociedades económicas o se esforzaron por implementar las reformas en el campo político, en su mayoría, no pensaban en una revolución (88). Como casi todos sus compañeros “desde las filas ilustradas del racionalismo reformador,” Luis Sánchez Agesta muestra cómo en el pensamiento de Jovellanos nunca se dejó de “identificar a España con su religión, su constitución, sus leyes, sus costumbres, sus usos, en una palabra: con su tradición” (219). Para los pensadores liberales moderados, pues, explica Antonio Elorza, las revoluciones políticas y violentas no constituían una solución. Su intención se limitaba a restringir los privilegios nobiliarios y eclesiásticos, como método para garantizar los derechos de los ciudadanos dentro de un Estado neutro (*La ideología liberal* 41). Por tanto, más que un modo de pensar filosófico, la Ilustración en España fue una doctrina económica cuyo fin fue la prosperidad del reino y el bienestar de sus súbditos para obtener un desarrollo conjunto de la agricultura, la industria, el comercio y las ciencias (Dufour 83). Esta es, por consiguiente, otra de las razones de su fracaso: aunque el movimiento intelectual fuera sincero, el origen no fue espontáneo, al ser instaurado verticalmente desde lo más alto de la esfera del Estado (148).

La tercera causa de este fracaso fue la amplitud, alcance y diversidad de las reformas que intentaron ponerse en marcha, lo cual dificultó su aplicación por la brusquedad que suponía un cambio completo del sistema socioeconómico. El objetivo de la intelectualidad y el gobierno ilustrados era desterrar aquellos “errores comunes” como los que combatía Fray Benito Jerónimo Feijoo en su *Teatro crítico universal* (1726-1740), y cuya influencia en las artes y las ciencias, frenaban la economía y el progreso de la nación. Como movimiento educativo y

económico,² los ilustrados se centraron en regenerar en primer lugar el sistema agrícola, que formaba la base de la economía nacional española. De ahí procede la preocupación social de los ilustrados por el estudio de los problemas del campo y del campesino, como observa Sala-Valldaura (89). Se redactaron informes, como el *Informe sobre la Ley Agraria* que presentó Jovellanos en 1794, e incluso se trata este asunto en la literatura de creación, como la epístola VI, “El filósofo en el campo,” de Juan Meléndez Valdés—escrita entre 1785 y 1797—donde, como señala Joaquín Marco, se “compara la dura, pero sana vida del campesino, con la muelle y decadente del cortesano” (19).³

El apoyo del monarca y su gobierno a la nueva ideología ilustrada facilitó la implantación en la práctica de estos programas de reforma durante la segunda mitad del siglo XVIII, como son las leyes en favor de los trabajadores manuales y de los campesinos; la introducción de nuevos métodos agrícolas; o la supresión de los desahucios de tierras (Sala-Valldaura 90). Sin embargo, en ocasiones, las nuevas directrices económicas fueron excesivamente abruptas para un pueblo demasiado anclado en la tradición. Como explica Jesús M. Usunáriz, estos programas basados en el liberalismo del mercado, y sancionados a partir del reinado de Carlos III, no fueron bienvenidos por una sociedad todavía sometida a una economía de subsistencia. La aprobación de leyes como la Real Pragmática del 11 de julio de 1765, que promovía la liberalización de los precios del grano, provocaron revueltas por todo el país, ya que el pueblo seguía prefiriendo una “economía moral” por parte del gobierno que mantuviera bajos los precios de los recursos más básicos (164-165).

² Estas son las dos vertientes principales de la crítica. Por un lado, aquella que enfatiza la importancia de la educación, como es el caso de José Antonio Gómez Marín cuando pone de relieve que “La Ilustración fue ante todo un movimiento educativo” (156); y por otro, aquella que subraya los intereses económicos, como indica Vicente Palacio Atard, ya que “La Ilustración en España, por tanto, consiste fundamentalmente en un formidable empeño de regeneración económica” (34).

³ Recuérdese, como señala John Polt, la *Carta de Jovino a sus amigos salmantinos*, donde Jovellanos exhorta a los miembros de la escuela de Salamanca a que abandonen los temas frívolos de temática amorosa en su poesía y la dediquen a temas serios y de utilidad para servir a la patria (32).

Por otra parte, como destaca Jean Sarrailh, la cultura, y estas reformas económicas, debían ser fuente de felicidad pública y privada, así como también debían dignificar al hombre como herramientas de nivelación y prosperidad social (173). En este sentido, con el progresivo desmoronamiento del Antiguo Régimen durante el siglo XVIII, se produjo el lento tránsito de la sociedad estamental a la de clases,⁴ en la que, como expone Ana Contreras, “los criados dejan de ser siervos para pasar a ser asalariados, rompiendo con los lazos de la fidelidad y creando otros meramente económicos” (245-246), aunque esto no incluyera a los esclavos, todavía existentes en el siglo XVIII. Para Contreras, esta transición explicaría por qué a pesar de seguir existiendo “élites y subordinados,” en la caracterización dramática de estos personajes exista una gran diferencia (245). Pero, no obstante, Sala-Valldaura reconoce la dificultad de aceptar como ciudadano a quien hasta entonces no había sido más que vasallo (89). Así se puede observar en el siguiente ejemplo de un sainete de Ramón de la Cruz, *Las escofieteras* (1773), donde un criado se queja de las contradicciones entre las expectativas tradicionales de sus patrones y la nueva realidad laboral contemporánea. Cuando la dependienta de la tienda de cofias le recrimina su apariencia andrajosa, el paje se queja por tener que comprarse el uniforme de trabajo con su sueldo,⁵ y no que se lo suministren sus amos, como hubiera sido el caso antiguamente: “Paje: Pues lo soy [un bruto]/ de los mayores de España./ Pues si no lo fuera, ¿había/ de servir en una casa/ que como mal y no almuerzo;/ que el salario no me pagan,/ ni me

⁴ Véase la sección del estudio de Javier Guillamón “Sociedad estamental y sociedad de clases,” en la que profundiza sobre la paulatina desaparición de las bases del orden estamental y las perturbaciones que se produjeron en el sistema jurídico y las relaciones sociales (42-50).

⁵ Asimismo, Sarasúa refiere en su estudio la precariedad de los salarios que recibían los criados tomando como fuente los anuncios del *Diario de Avisos*. Así, entre 1758 y 1799, una criada podía ganar entre 30 y 60 reales al mes, mientras que los hombres ganaban más como criados, entre 75 y 150 reales (223).

visten y pretenden/ que ande vestido de gala;/ donde a recados me rompen/ los pies, y nunca me calzan” (297).⁶

A pesar de estas dificultades a las que se enfrentaba, el gobierno de los ilustrados persiguió con ahínco la “revisión del honor social, uno de los más significativos exponentes del pensamiento del siglo” (Sánchez Agesta 24). María Jesús García Garrosa indica en este sentido, que como resultado de varios textos e informes que sugerían terminar con el estado de desprestigio que recaía sobre los trabajos manuales, el 18 de marzo de 1783, Carlos III promulgó una Real Cédula para dignificar socialmente a aquellos trabajadores empleados en esos llamados “oficios viles” (“La Real Cédula de 1783” 674). Así, aclara García Garrosa, el trabajo manual era incompatible con la pureza de sangre y la hidalguía, por lo que la aristocracia venida a menos prefería el ocio y la miseria al deshonor de ejercer tales empleos (674).⁷ Como resume Sala-Valldaura: “La ‘dignificación de los oficios’ es, por consiguiente, fruto de un cambio en la perspectiva social de la segunda mitad del siglo XVIII, la traducción jurídica del interés por lo útil y de la animadversión por el ocio del clero alto y la clase rica e improductiva” (89).

Sin embargo, esta controversia no surge en el siglo XVIII, como plantea Christoph Strosetzki, pues ya desde la Edad Media existen diferentes estereotipos, normalmente negativos, sobre el dinero, el comercio y el personaje del mercader (7-11). No obstante, con el tiempo, su representación se fue acercando a posturas más positivas, sobre todo durante la Ilustración, cuando la política económica empezó a desarrollarse verdaderamente (10), puesto

⁶ En esta y todas las citas textuales de los textos de preceptiva o dramáticos de aquella época que realizaré en toda mi tesis, he decidido actualizar la ortografía y puntuación, salvo en los casos en que afecte a la rima o métrica del verso.

⁷ Como analiza William Callahan en diversas fuentes, los coetáneos consideraban que estos oficios habían sido ejercidos tradicionalmente por judíos y moriscos, por lo que los españoles continuaron odiando estas mismas profesiones incluso siglos después de la expulsión de estas comunidades (“La estimación” 61).

que, aclara William Callahan, la “existencia de una tradición mercantilista, el desarrollo de una opinión educada influida por las ideas de la Ilustración, y la determinación de un despotismo ilustrado para hacer lo necesario para el progreso de la nación por fin produjeron una providencia amplia y completa” (“La estimación” 72).

Es tentador pensar que la progresiva supresión de la “vileza” de los oficios manuales y mercantiles se debiera a una presión por parte de una naciente burguesía, pero como advierte Elorza, aunque “efectivamente la homogeneidad y la libertad de trabajo constituyen un supuesto previo de toda formación capitalista,” la reforma fue posible, en realidad, por la “acción de los mismos estamentos privilegiados, conscientes de la necesidad de aumentar la capacidad de compra y el nivel de vida del pueblo en su propio beneficio” (“La polémica” 69-70). Jan-Henrik Witthaus apoya este hecho al describir cómo las políticas de reforma borbónicas en el último tercio del siglo buscaban incrementar el poder de consumo de la población para así apoyar la economía nacional en nombre del “bien común,” principio social básico de la Ilustración (329-339).

Así, con el objetivo en mente de un progreso socioeconómico común, la polémica que precedió la Real Cédula de 1783 buscaba criticar la errónea consideración de los oficios como “viles,” y un medio de incrementar la producción artesana en un país donde el comercio y la industria no poseían apenas infraestructuras sociales ni políticas en las que apoyarse. Las políticas que se proponían como motores del cambio y progreso económico pueden resumirse en dos modelos. Por un lado, un discurso “exterior” de pensadores catalanes, eminentemente representados por Francisco Romá y Rosell en su estudio titulado *Las señales de la felicidad de España y medios de hacerlas eficaces* (1768); y Antonio Capmany y Montpalau, con su

“Discurso económico-político en defensa del trabajo de los menestrales” (1778).⁸ Como resume Guillamón (29-32), la escuela de pensamiento catalana se basaba en sus experiencias positivas de la tradición corporativa y la asociación gremial de artesanos, es decir, grupos de trabajadores con una misma profesión, educación e intereses que se apoyaban unos a otros y tenían cierta representación política como una pequeña sociedad laboral. Esto era posible porque los oficios estaban bien considerados en Cataluña y se transmitían por la familia de generación en generación como un honor heredado. Entre otras razones, es por este motivo por el que Francisco Durán sitúa su comedia *La industriosa madrileña* (1789) en la localidad catalana de Olot y se dirige al público con estas palabras enunciadas por uno de los protagonistas: “que mientras la industria/ en Olot los campos puebla,/ deja el ocio en otras partes/ las poblaciones desiertas (I, 2).”⁹

Por el otro lado, en el resto de Castilla, donde no existían ese tipo de sociedades gremiales tan fuertemente asentadas,¹⁰ se observa una perspectiva más centralista por parte de las políticas directivas del gobierno, representada por Pedro Rodríguez, Conde de Campomanes en dos

⁸ Publicado bajo el pseudónimo de Ramón Miguel Palacio (Guillamón 41).

⁹ Como demuestra James La Force, Cataluña y Valencia, a pesar de la escasa ayuda por parte de la Corona, experimentó una gran expansión en su sector industrial textil. Estas dos regiones estaban protegidas por aranceles, prohibiciones de importación-exportación, y libres para comerciar con América, lo que les permitió desarrollar su propio mercado (6). Este crecimiento de la industria textil catalana puede observarse directamente en las cifras de la época. Cuando en 1737 solo había un fabricante, para 1804 había ya alrededor de cien productores: “The number of looms expanded from 353 in 1760 to 4,000 in 1804 [...]. Between 1775 and 1784 output trebled; employment mushroomed from a handful in 1737, to 10,000 in 1760, to 50,000 in 1775, to 100,000 in 1804. [...] The town of Olot had 100 looms in 1785, and more than 500 in 1794” (La Force 17).

¹⁰ Aunque no tuvieran tanta importancia como en Cataluña, existen incluso tratados, como indica Jorge Campos, en los que se atacaba a la aristocracia ociosa y orgullosa que se dejaba caer en la miseria, como los *Discursos sobre el comercio, las unidades, beneficios y opulencias que produce, y los dignos objetos que ofrece para bien de la Patria: el que exercitan los cinco Gremios Mayores de Madrid, participando todo el Reyno de sus ventajas; y que es compatible el comercio con la primera nobleza*, redactados por Juan de los Heros Fernández, diputado y director de los mismos cinco Gremios, y publicados en el *Semanario erudito* en 1790, donde se defendía la actividad artesanal, la utilidad de los cinco gremios mayores de Madrid, la compatibilidad del comercio con la nobleza y el avance que suponía la educación recibida por un joven en las tiendas de los gremios en contraposición con los hidalgos pobres y vagabundos (46-47).

textos: el *Discurso sobre el fomento de la industria popular* (1775)¹¹ y el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento* (1775-1777). Campomanes criticaba duramente los gremios porque consideraba estas asociaciones más difíciles de controlar por el gobierno central, y en contrapartida, abogaba por una industria popular y dispersa que hiciera a los labradores y campesinos autosuficientes dentro de un mercado nacional unificado (Guillamón 27-28).

Como también señala Guillamón, basadas en estas corrientes de pensamiento económico, se presentaron otros varios discursos e informes que apuntaban directamente a esta conveniencia de valorar positivamente en honra e igualdad cívica de los llamados “oficios viles” en contraposición con el estamento noble de la sociedad. Entre los más importantes destacan los siguientes, todos ellos publicados en 1781: el *Discurso sobre la honra y deshonor legal*, del sevillano Antonio J. Pérez y López; la *Disertación sobre el aprecio de las artes prácticas*, de Antonio Arteta de Monteseuro; y la *Memoria sobre el modo de fomentar entre los labradores de Galicia las fábricas de curtidos*, de Pedro Antonio Sánchez (39-40). Estos textos compartían, de forma general y como se desprende del estudio de Guillamón, un mismo enfoque con estos tres objetivos: en primer lugar, satisfacer a la nobleza al definir sus méritos y preeminencias como “verdadero” estamento privilegiado; en segundo lugar, demostrar que las leyes y el gobierno honraban a los artesanos; y por último, señalar el beneficio y la honra que obtendría todo ciudadano del pueblo español gracias a la estima y desempeño de las artes prácticas (51). Sin embargo, especialmente por Castilla, existió una fuerte resistencia por parte de los propios ayuntamientos controlados por los labradores a seguir las nuevas directrices de

¹¹ Campomanes critica también la ociosidad de ciertos grupos sociales cuando inicia su *Discurso* con las siguientes palabras: “Nació el hombre sujeto a la pensión del trabajo para adquirir su sustento y evitar los perjudiciales estragos de la ociosidad, corruptora de las costumbres y dañosa a la salud del cuerpo.” Citado de la edición digital sin paginación basada en la de Madrid de la Imprenta de Antonio Sancha, 1774.

igualdad social, como es el caso del pequeño pueblo de Horche, en Guadalajara, donde existía una fuerte discriminación de los habitantes dedicados al sector artesanal y su derecho de ser elegidos en puestos de responsabilidad para el ayuntamiento. Comenzado el conflicto en 1781, y conectado con la Real Cédula de 1783, terminó siendo de carácter violento y aún trece años después, en 1794, el ayuntamiento de Horche se negaba a cumplir con las órdenes reales (Callahan, “La estimación” 66-71).

Estos informes y hechos históricos motivaron directamente la promulgación de la Real Cédula en 1783 en defensa de los oficios artesanales, que menciona por ejemplo el caso particular de los curtidos en Galicia descrito por la *Memoria* de Pedro Antonio Sánchez, señalada más arriba. Ya desde el título y completado después, la Real Cédula ordena:

que no solo el Oficio de Curtidor, sino también los demás Artes y Oficios de Herrero, Sastre, Zapatero, Carpintero y otros a este modo, son honestos y honrados; y que el uso de ellos no envilece la familia, ni la persona del que los ejerce, ni la inhabilita para obtener los empleos municipales de la República en que estén avecindados los Artesanos o Menestrales que los ejerciten; y que tampoco han de perjudicar los Artes y Oficios para el goce y prerrogativas de la Hidalguía, a los que la tuvieren legítimamente conforme a lo declarado en mi Ordenanza de Reemplazos del Ejército, de tres de Noviembre de mil setecientos y setenta. (Guillamón 171)¹²

El objetivo de la Cédula no puede ser más claro. Se intenta impulsar la industria y el comercio nacionales que se encuentran en decadencia a través de una defensa de la honra de estos oficios “para que con esta distinción se ejerciten y sigan de padres a hijos, como se hace en otros Reinos y Provincias” (171). Además del impulso de estos sectores, se intenta evitar de esta manera que se abandone el ejercicio de estas profesiones “viles,” incluso si este “abandono

¹² Cito el texto de la Real Cédula de 1783 a través de la reproducción incluida en uno de los apéndices del estudio de Guillamón (169-173).

sea por causa de riqueza y abundancia” (171). Para la consecución de este objetivo, estaban dispuestos a conceder ciertos privilegios a aquellos que adelantaran en sus negocios y actividades, incluso una ejecutoria de nobleza, que permitiría elevar socialmente y de facto a la incipiente clase burguesa:

En inteligencia de que el mi Consejo cuando hallare que en tres generaciones de padre, hijo y nieto, ha ejercitado y sigue ejercitando una familia el Comercio, o las Fábricas, con adelantamientos notables y de utilidad al Estado, me propondrá (según le he prevenido) la distinción que podrá concederse al que se supiere y justificare ser director o cabeza de la tal familia que promueve y conserva su aplicación, sin exceptuar la concesión o privilegio de nobleza si le considerase acreedor por la calidad de los adelantamientos del Comercio o Fábricas. (172)

A pesar de que la Real Cédula ordenaba un escrupuloso cumplimiento de estas directrices, ya se ha indicado más arriba cómo este no fue el caso. Como expone Callahan, la pregunta principal sigue siendo hasta qué punto hubo un cambio de actitud con respecto a los oficios manuales en el siglo XVIII. Es cierto que el contenido de la Real Cédula de 1783 es revolucionario para aquella época y que el resurgir que la economía española experimentó ese siglo y el crecimiento de una clase media podría apoyar ese argumento, y, sin embargo, “it is equally true that traditional prejudices remained, as the examples of La Cavada, Liérganes and Horche indicate” (“Crown” 464).

Guillamón corrobora el pesimismo de Callahan cuando indica la existencia de otra Real Cédula posterior de 1803 que contradice a la de 1783 y la deroga. Fue promulgada ya por Carlos IV, cuyo reinado se caracterizó por ser mucho más reaccionario que el anterior. Dicha Cédula negaba la igualdad de la dignidad y honra de los practicantes de dichos oficios mecánicos con el estamento noble y negaba por tanto la posibilidad de ascensión social. Para la nueva administración de Carlos IV, las buenas intenciones de la Cédula de 1783 se limitaban al

ataque de “la ociosidad, la vagancia y el delito causan la vileza,” sin que por esto “se les hubiese querido elevar al último grado de honor, o igualarlos a las ocupaciones o empleos superiores, ni constituir, aun entre los mismos oficios mecánicos, una igualdad que sería quimérica por la diversidad de objetos y utilidades.” De esta manera, se pretendía “conservar el lustre de la Nobleza” (183).¹³

Como concluye Callahan con gran sensatez, el progreso económico e intelectual, así como la fuerte determinación del gobierno modificaron hasta cierto punto la hostilidad existente hacia el comercio y la industria en relación con la jerarquía social heredada del Antiguo Régimen, a pesar de que la estructura de la sociedad quedó “intacta” y sirvió como obstáculo a cualquier cambio drástico. La propia Corona, subraya Callahan, evitó enfrentarse de manera directa a los prejuicios enraizados en lo más profundo de la sociedad estamental, y solo buscó contentar a todos los grupos por igual: “To the noble who participated in commerce and industry, the crown offered a guarantee of status. To the aspiring bourgeois, it held out attractive lure of nobility. And to the ordinary artisan, it offered admission to the honorific offices of the republic” (“Crown” 464). Callahan considera, por tanto, que la Cédula fue un producto de las contradicciones de la época y de la propia reforma ilustrada: “The great *cédula* of 1783 clearly reveals the dilemma of reformism. Neither in language nor intent did it look forward to the principle of civil equality which soon was to spread over Europe. It sought

¹³ Reproduzco aquí el texto completo de la Real Cédula de 1803:

Por Real Orden de 4 de Septiembre de 1803, inserta en circular del Consejo de 10 de Enero de 1804, con motivo de haber el autor del *Febrero reformado* (en la parte I, tomo 2, cap. 30 §. I. núm. 3, pág. 456.) sentado la doctrina errónea, y perjudicial al honor de las Órdenes Militares y Nobleza Española, de que por haberse declarado en esta Cédula de 18 de Marzo de 1783 honrados todos los oficios mecánicos, no sirve ya de impedimento su ejercicio para condecorarse con cualquiera Hábito Militar; se previno, que la verdadera inteligencia de dicha Cédula es que solo la ociosidad, la vagancia y el delito causan la vileza; y que ningún oficio deja de ser bueno, como que no ofende a las costumbres ni al Estado, antes bien fomenta uno y otro; sin que por esto se les hubiese querido elevar al último grado de honor, o igualarlos a las ocupaciones o empleos superiores, ni constituir, aun entre los mismos oficios mecánicos, una igualdad que sería quimérica por la diversidad de objetos y utilidades: y que mucho menos se debían entender derogadas por dicha Cédula las constituciones y definiciones de las Órdenes Militares tan justamente establecidas, y fundadas en los principios sólidos de la necesidad de conservar el lustre de la Nobleza: por lo que resolvió S. M. que el Consejo dispusiera se deshiciese este error, recogiendo el citado tomo, y circulando la orden correspondiente. (183)

merely to establish an equality of honor within the narrow limits of a hierarchical society” (“Crown” 464).

Por otra parte, más allá de aquellos problemas relacionados más directamente con la economía, la reforma ilustrada también intentó hacer frente a otras cuestiones sociales relacionadas con la educación y la cultura social y cívica. Entre las cuestiones que preocupaban a los reformadores del siglo XVIII, Sarrailh destaca las injusticias sociales que marcaban no solo las leyes, sino el subconsciente cultural del pueblo. Ejemplo de estas injusticias son la opresión del débil por parte del poderoso basados en unos “privilegios mal fundados en el derecho, y peor aún en la razón;” así como las “fortunas excesivas, en manos de una pequeña minoría, contrastan cruelmente con la esclavización y la miseria de la masa.” Asimismo, Sarrailh subraya “la degradante inferioridad en que se mantiene a las mujeres,” y la “existencia de razas malditas, sacrificadas a la arbitrariedad de los españoles,” como es el caso de los gitanos, los indios americanos y los esclavos negros. Sarrailh imagina la indignación de los reformistas ilustrados cuando exclama “¿Cómo soportar tan increíble desconocimiento de la dignidad humana?” (508).

La diferencia existente entre el nivel socioeconómico de la población más adinerada y el de la más desfavorecida se hizo más pronunciada a finales del XVIII, sobre todo después de la crisis política y económica que provocó el “Motín de Esquilache” en 1766. Como apunta David Ringrose, aunque a mediados de siglo “stable food prices and mild prosperity improved real incomes and allowed an increase in urban demand for regional products,” hacia 1770 “the trend of *peso* [money] revenue was falling behind that of population,” lo que causó una subida de los precios y la disminución de la capacidad adquisitiva del pueblo, hechos que se reflejan “in the rising number of urban deaths and the declining volume of births and marriages” (31-32).

Igualmente, se puede constatar esta diferencia en el estatus económico entre grupos sociales por el acceso desigual que tenían a los alimentos y su ocupación laboral. El estudio de Héctor García-Montero evalúa la estatura media adulta de los nacidos a finales del siglo XVIII en la antigua provincia de Toledo para concluir que la desigualdad en el nivel nutricional neto adulto no solo fue importante, sino que se incrementó en ese momento por una mayor desigualdad económica, el encarecimiento relativo de los alimentos y el descenso en los ingresos de algunos grupos sociales pertenecientes a las clases bajas, mientras que las clases altas se vieron menos o nada afectadas (29).

No obstante, en la representación de la pobreza de las clases bajas que se realiza con frecuencia en los sainetes y resto de piezas de entre actos no se intuye ninguna intención crítica, como así concluye Christian Peytavy en su análisis de las piezas breves de Sebastián Vázquez. La pobreza reina en los sainetes de una forma generalizada. En el caso de los nobles, abiertamente se especifican sus deudas por el tren de vida que llevan al querer siempre vestir a la moda francesa. En cambio, “las causas de la pobreza de las clases populares no se identifican claramente: no se habla del paro, de los bajos sueldos ni de los problemas de alojamiento,” y si alguna vez se indica que la ropa de algún personaje está rota o estropeada, tan solo se trata de una “perspectiva meramente cómica o para insistir en su extremada pobreza y justificar más adelante en la historia que robe comida” (“Vázquez” 795). Lo dicho aquí por Peytavy se puede ampliar igualmente a cierto modelo de comedias donde se critica el lujo inútil y el derroche de nobles, petimetres y otros personajes dados al juego o a la mala vida, así como, muchas veces relacionadas con el subgénero lacrimoso, se presentan en escena numerosos niños, huérfanos, discapacitados e indigentes envueltos en la miseria por causa de una tragedia familiar. Asimismo, la mujer quedaba afectada de manera especial por el estado de pobreza, dado que

corría un alto peligro de empezar a ejercer la prostitución, en especial, aquellas sirvientas seducidas por sus amos y despedidas de la casa. El asunto se trata de forma tangencial en la comedia, originalmente escrita por Carlo Goldoni y traducida al español por Fermín del Rey, *La buena criada* (1793). Este hecho se debía en parte a la utilización sexual de las criadas que hacían los hombres de la casa, el marido, y tradicionalmente los hijos, como iniciación sexual, ya que existían menos posibilidades de contraer enfermedades venéreas que con prostitutas (Sarasúa 253). Las que quedaban embarazadas eran despedidas o, en el mejor de los casos, devueltas a sus pueblos con una pequeña compensación económica. En los dos primeros años podían trabajar como nodrizas, pero luego terminaban en el paro a falta de buenas referencias, por lo que se veían abocadas a la prostitución y a la marginalidad (254).

Por debajo de estas clases pobres estaban los esclavos junto a “esas razas malditas” de las que hablaba Sarrailh. Sarasúa dedica un capítulo de su estudio a la compraventa de esclavos y las condiciones, normalmente pecuniarias, para su liberación en España (115-138), en el que incluye cifras de mercado y anuncios de oferta y demanda en la prensa madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII, con anécdotas “características de un período de transición, donde la consideración negativa de la posesión de esclavos choca con la posibilidad de obtener un beneficio de su venta” (134). Aunque en teatro el tratamiento del tema de la esclavitud es casi inexistente, se puede contar con la mención honorífica del melodrama en un acto de Luciano Francisco Comella, *El negro sensible* (1798). El asunto, no obstante, sí es abordado con rigor por la crítica ilustrada que realiza José de Cadalso en sus *Cartas marruecas* (obra publicada póstumamente en 1789), específicamente en su “carta IX” (181-187), en la que refiere sobre los que denomina “los continuos mercaderes de carne humana” (188). Reproduzco el siguiente

fragmento de la carta, algo extenso, pero esencial, en el que Cadalso acusa a los países civilizados europeos del tráfico inhumano de esclavos, quienes son tratados como ganado:

[L]os pueblos que tanto vocean la crueldad de los españoles en América son precisamente los mismos que van a las costas de África a comprar animales racionales de ambos sexos a sus padres, hermanos, amigos, guerreros victoriosos, sin más derecho que ser los compradores blancos y los comprados negros; los embarcan como brutos; los llevan millares de leguas desnudos, hambrientos y sedientos; los desembarcan en América; los venden en público mercado como jumentos, a más precio los mozos sanos y robustos, y a mucho más las infelices mujeres que se hallan con otro fruto de miseria dentro de sí mismas. (182)

A pesar de la acre crítica de Cadalso, no parece que el asunto de la esclavitud preocupara demasiado a la población general. Por otro lado, de estos varios ejemplos, también se desprende que la mujer, por el simple hecho de serlo, se encontraba siempre en las peores condiciones sociales. Apartada mayoritariamente de la esfera política y económica, la mujer quedaba habitualmente asociada con el ámbito doméstico y el trabajo en el hogar, no remunerado, así como debía encarnar en su persona el honor de la familia, ocuparse de la crianza de los hijos y ejercer su deber como esposa, marcado por la abnegación. En ocasiones sí se presenta a la mujer dentro del ambiente laboral, normalmente como sirvientas, o costureras, como en los ejemplos mencionados más arriba de las *escofieteras* en el sainete de Ramón de la Cruz o doña Cecilia de Aragón y Palenzuela en *La industriosa madrileña* (1789), de Francisco Durán. Estos casos se daban especialmente en zonas con mayor industria como Cataluña, o en regiones alrededor de la capital española, como nos informa Rebecca Haidt, donde “actual spinners, weavers and cloth-workers performed mind-numbing hours of labor in ‘nebulosas industriales’ (industrial zones) to produce textiles that, once sold, might become fashionable garments”

(*Women 2*).¹⁴ Pero a pesar de este hecho, a menudo realizaban su labor desde el espacio doméstico, y rara vez abiertamente, en el espacio público.

Jesús Cruz Valenciano, en su análisis de los espacios burgueses realizado en “De cortejadas a ángeles del hogar,” indica cómo en el siglo XIX los espacios íntimos se fueron ajustando a las nuevas exigencias de convivencia burguesas: “Los hogares se hicieron más íntimos y se orientaron a la integración de la familia en su conjunto; desaparecían así los criterios de distribución tradicionales que distinguían los espacios de los hombres de los de las mujeres” (157). Es decir, la desaparición del tradicional espacio femenino conocido como el “estrado,” que se definía como un espacio separado dentro del hogar, donde se recluían las mujeres para realizar las labores propias de su sexo, como coser o cuidar de los niños. En el caso de España, según Martín Gaité, esta progresiva transformación se produce a lo largo del siglo XVIII, aunque el estrado todavía persistía y era mencionado con nostalgia por parte de muchos autores contrarios a las nuevas libertades de la mujer (23-24). En su estudio de cuarenta y dos familias de la elite madrileña de la primera mitad del XIX, Cruz Valenciano indica que aún en 12% de las viviendas aparece mencionada la sala del estrado, lo que demuestra que todavía en muchas familias burguesas se mantenía la división típica de los siglos pasados (“De cortejadas” 157-158).

La mayor controversia que se suscitó durante el siglo XVIII con respecto a la mujer se debió la educación que debía recibir con relación a su función social, que seguía siendo el ser una esposa, madre e hija moralmente ideales. En el discurso sobre la “Defensa de las mujeres”

¹⁴ Como señala Jorge Campos, en septiembre de 1789 se presenta una ley que protegía la fabricación de todo tipo de tejidos, y otra diferente autorizaba a la mujer en el ejercicio de varios oficios. Si se daba el caso, las viudas de artesanos que no pertenecieran a ningún gremio podían conservar sus talleres, incluso después de haberse casado con alguien que no perteneciera al oficio. Poco a poco se fueron desarticulando algunas estructuras gremiales demasiado cerradas y se fue incluyendo cierto reconocimiento de la participación femenina en algunas tareas, que fueron recogiendo en diversas Cédulas Reales previas, como las de 1778, 1779, 1780, 1784 y 1790 (47-48).

(1726), incluido en su *Teatro crítico universal*, Fray Benito Jerónimo Feijoo apoyaba la igualdad intelectual de la mujer con el hombre y criticaba las restricciones a las que era sometida en cuanto a su educación, que sentó las bases de los primeros discursos femeninos, como los de doña Josefa Amar y Borbón.¹⁵ Como indica Catherine Jaffe, el humanismo de carácter liberal que buscaba la igualdad del hombre y defendía los derechos humanos, poco a poco fue erosionando las distinciones de rango y clase del Antiguo Régimen. De igual manera, la concepción tradicional de los sexos y los roles de género empezaba a cambiar (35), pero a pesar de esta ideología ilustrada sobre la igualdad y la ciencia como garantes de los derechos y libertades humanos, Jaffe constata cómo se siguió insistiendo en limitar la entrada de la mujer en la esfera pública, así como su educación, pues la inmensa mayoría ni siquiera sabía leer ni escribir. Toda esta situación estaba motivada por la determinación biológica de la mujer como madre, así como por el encasillamiento de su identidad de género, que por influencia roussoniana, quedaba marcada por el sentimiento y la dimensión afectiva (36).

De esta manera, Jaffe opina que la alfabetización de la mujer como primer paso en el proceso de su educación formal, constituía una verdadera revolución porque le permitía desarrollar su comprensión de sí misma y del mundo que la rodeaba, privilegio al que solo podían acceder con frecuencia las mujeres aristócratas o de clase media con los suficientes recursos materiales. Este acontecimiento cultural fue de enorme importancia, y se tradujo en una de las polémicas más dilatadas durante el siglo XVIII (37), en la que intervinieron tanto hombres como mujeres, aunque normalmente ambos desarrollaron posturas bastante conservadoras, muchas veces contradictorias, y nunca unificadas, como concluye David Gies (“This woman” 205). Esta imagen contradictoria de la mujer se refleja, asimismo, en el teatro dieciochesco. Como sintetiza Kathleen Kish:

¹⁵ Véanse los estudios de Coughlin (84); Franklin (191), y Kitts (13-32).

On the one hand, they peopled the stage with negative female types whose rebellious instincts were consistently frustrated. On the other, they created a series of positive heroines whose practice of self-effacing virtue always paid off. Thorough both punishment and reward, then, woman is taught her rightful role: subservience. (200)

De esta forma, subraya Kish, la imagen que el teatro dieciochesco configura de la mujer está diseñada para demostrar que esta debe sentirse satisfecha con su papel social tradicional, así como advertir que cualquier intento de modificarlo será “superfluo” (200). Sin embargo, existieron voces de disensión durante el setecientos que no tienen nada que envidiar al feminismo actual. Destaca Inés Joyes y Blake con su *Apología de las mujeres en carta original de la traductora a sus hijas*, un breve ensayo de unas treinta páginas que publicó en 1798 al final de la traducción que hizo ella misma del inglés de la novela de Samuel Johnson, que tituló *Historia de Rasselas, príncipe de Abisinia*. Esta autora pertenecía a una familia burguesa acomodada, residente en España, con padre irlandés y madre francesa y hablaba con fluidez inglés, francés y español. El hecho de que a sus sesenta y siete años de una vida más o menos anodina, común al resto de las mujeres de su posición y clase, Joyes publicara su primera y única obra, hace que Helena Establier se pregunte en su estudio preliminar del texto por la motivación última de la autora cuando decide dar la traducción de Johnson y su *Apología* juntas a la imprenta. Establier considera que se podría considerar la traducción tan solo como una *captatio benevolentiae* de trescientas páginas, como era usual en los textos escritos por mujeres,¹⁶ destinada a disimular el discurso extremadamente crítico de su *Apología*, de aparente mayor relevancia en el discurso de género de la España de cambio de siglo. Establier concluye, sin embargo, que la traducción Joyes de *The Prince of Abissinia* armoniza con la crítica

¹⁶ Aunque no fuese preceptivo, las obras escritas o traducidas por mujeres solían estar acompañadas por un prólogo en que servía como justificación o excusa de su atrevimiento, recogiendo los tópicos de modestia y las peticiones de condescendencia habituales entre las escritoras, así como su utilidad para la mejora de las costumbres y su carácter educativo (Establier 54).

expuesta en la *Apología*, y ambos textos contribuyen en la expresión de este “gesto tardío de disidencia” que constituyó la única incursión de la autora en la esfera pública (53-62).

Inés Joyes deja clara la atención que está recibiendo esta polémica sobre la mujer a finales de siglo cuando de forma directa refiere, en la breve “Advertencia” que introduce la *Apología*, que va a debatir sobre la consabida “disputa sobre preferencia o preeminencia de los sexos,” pues “es uno de los asuntos de conversación más comunes en la sociedad” (175). Así, a lo largo de su discurso, expondrá sin ambages las críticas más importantes que los hombres hacen de las mujeres, para ir rebatiéndolas punto por punto, siempre desde su voz personal como una mujer pragmática y sensata, que observa la realidad de su tiempo tal y como es, y no tiene miedo a expresar lo que piensa: “No puedo sufrir con paciencia el ridículo papel que generalmente hacemos las mujeres en el mundo, unas veces idolatradas como deidades y otras despreciadas aun de hombres que tienen fama de sabios” (177). A pesar de ser continuamente ridiculizadas por el hombre, que siempre le encuentra algún defecto, ya sea el ser “hipócrita,” “melindrosa,” “coqueta,” “bachillera,” o “ignorante,” entre otros muchos; Joyes culpa también de su situación a las propias mujeres por no haber hecho nada al respecto: “es cierto que nosotras, por no saber usar de las ventajas que nos concedió la naturaleza, nos hemos constituido en este infeliz estado” (177).

Después de un discurso en defensa de la igualdad de la mujer basado en los dogmas cristianos, puesto que utiliza la Biblia y el capítulo sobre la creación del mundo como autoridad intelectual y científica; empieza a detallar los varios puntos en los que los hombres son injustos con las mujeres, empezando por su educación: “Apenas empiezan a pronunciar y andar cuando ya se les habla de hermosura, de garbo, y aun a muchas, por chiste, de cortejo, cuya doctrina suelen algunas entender antes que la cristiana. Aprenden a leer y escribir, y esto no todas”

(183). Joyes indica que esta limitación se debe tan solo a un intento de algunos padres por controlar la moralidad de sus hijas, porque tienen miedo de que escriban papeles de asunto amatorio, algo que la autora ridiculiza, pues no faltarían secretarios o cualquier otro arbitrio para satisfacer esa intención. Así, la educación de la mujer se completa con “algunas novelas y tal cual vida de Santo, este es el cúmulo de su erudición. Aprenden en su primera edad aquellas labores mujeriles que en todas y en cualquiera clase parecen bien en todos tiempos, pero generalmente es como por tarea y de mala gana” (183-184). Sin embargo, esta educación recibida es claramente contradictoria, porque “al mismo tiempo oyen celebrar el buen gusto en el vestir de ésta, lo que lució aquella en el baile, y los corazones que estotra arrastra por donde quiera que pasa” y lo primero que se pregunta es “si es bonita, si es petimetra; pero nunca si es entendida, si es juiciosa. Lo más celebrará alguno su agudeza, donaire, y chiste, que examinado despacio, será quizás bachillería, fruslería, altivez, y descaro. Si por el contrario tiene algo de cortedad o timidez, luego la motejan de tonta” (184). No solo los hombres causan esta situación, también, por tanto, las mujeres contribuyen a que se mantenga esta ambivalencia cuando se atacan a sí mismas por motivo de rivalidad y frivolidad.

Por otra parte, Joyes ataca asimismo la costumbre de los cortejos como impedimento al matrimonio: “En fin, estén ciertas de que las que más cortejos tienen tarde o nunca se casan, o casan mal” (192), pero, contrario a la época, la autora se posiciona en contra de concebir el matrimonio como la única función social de la mujer:

Pero ¿qué precisión hay de que se casen? ¿Por qué se ha de mirar como desairada la que llegó al tiempo de ser lo que vulgarmente llaman Tía? Viven infinitos hombres, (y aun muchos a quienes sobra caudal para mantener con decencia una familia) largos años solteros, diciendo que no quieren perder su libertad, y que temen encontrar con mujer impertinente, celosa, tonta, etc. (192-193)

Este hecho constituye otra desigualdad social y de género, pues no se utilizan los mismos estándares para juzgar la valía de los hombres y de las mujeres con respecto al matrimonio: “válgate Dios por mujeres y qué perfecciones se exige de ellas, y un hombre aunque sea viejo, feo, y mentecato le parece que tiene derecho para pretender, si tiene caudal, aun a la mujer más perfecta” (193). Joyes vuelve a insistir en la idea de que la propia mujer es con frecuencia su peor enemigo, porque censuran continuamente los intentos de liberación social por parte de las más jóvenes:

Y lo peor es que hay mujer que censurará a una pobre niña porque cavila y se detiene en admitir el partido que se le presenta, sin hacerse cargo de que donde hay discernimiento cuesta mucho el vencerse a tomar por compañero y cabeza de su casa, a quien no se puede mirar, no digo con amor, que es pasión poco durable, pero ni aun con aquel aprecio que se convierte en amistad firme. (193)

En cuanto al tema de la crianza de los hijos, Joyes sale en defensa de aquellas madres que deben buscar una nodriza, no por capricho, sino por cuestiones de salud, y no por ello son peores madres de familia:

Algunos que escriben de crianza, empiezan poniendo todo su conato en persuadir a las madres a que alimenten a sus hijos con su propia leche. Tienen razón, pero no es justo traten de malas madres a todas las que no lo hacen. Muchas hay cuya constitución delicada no las permite tolerar los trabajos de tal empeño, y yo he conocido algunas a quienes costó la vida. (200)

Peores son los hombres que portadores de afecciones venéreas “contaminan” a sus inocentes esposas y a toda su descendencia: “pero ninguno he visto que toque la inhumanidad de los hombres que habiendo vivido una vida desenfrenadamente viciosa pasan sin escrúpulo a contraer matrimonio con una sencilla paloma, cuyo semblante a muy pocas semanas manifiesta la impiedad del que la ha contaminado y de resultas a todos sus descendientes” (201).

Inés Joyes recupera el asunto de la deficiente educación que reciben las mujeres ahora en relación con la crianza de los hijos, pues como madres, deben encargarse de su educación moral y formar “temprano el corazón de los niños, procurando desarraigar las semillas de los vicios, e inclinándolos a la virtud,” de resultas, que para que la madre sepa hacerlo,

sería menester que fuesen las mujeres algo más instruidas de lo que por desgracia se pretende. He oído a algunos reverendos de bonete y capilla, a pretendidos filósofos y a doctos decir que basta que la mujer sepa coser, gobernar la cocina de su casa, y rezar, que lo demás es en ellas bachillería. Falta la paciencia para oír desatino tan garrafal. (202)

Joyes critica duramente la sociedad de marcado signo masculino que ha decidido relegar a la mujer a tal ignorancia:

quisiera saber qué ley hay, en qué tiempo se promulgó o por quien para que las mujeres estén siempre reducidas a tratar de sus modas, cintas, flores, etc. ¿Por qué ha de ser su única conversación el cortejo, la murmuración, las reyertas de su casa, y el mostrar su erudición en punto de cocina, vanagloriarse de su gobierno doméstico, celebrar las gracias de sus hijos, y las más finas tratar del baile, juego, paseo, comedia, etc.? (203)

Si alguna mujer es capaz de entablar alguna conversación mínimamente racional con los hombres, serán de nuevo las otras mujeres las que la castiguen por hacerles competencia ante los hombres, que por otra parte las prefieren ignorantes para someterlas mejor bajo su albedrío:

y si se suscita alguna conversación racional habrá tal vez alguna que guste de ella; pero las más, o empiezan a bostezar, o suscitan entre sí alguno de los asuntos caseros, o frívolos que he apuntado, y no dejan de mirar con algún ceño a la que se arrimó a los Señores, porque como están en posesión de ser ignorantes, les hace sombra la que no lo es. Los hombres en general las quieren ignorantes porque solo así mantienen la superioridad que se figuran tener. (203)

Joyes termina su *Apología* con una verdadera arenga no solo dirigida a sus hijas, sino a toda mujer, donde se puede recordar a la Marcela cervantina cuando desde lo alto de las peñas declara su deseo de independencia de los hombres:

Yo quisiera desde lo alto de algún monte, donde fuera posible que me oyeseis todas, darles un consejo. Oíd mujeres, les diría, no os apoquéis: vuestras almas son iguales a las del sexo que os quiere tiranizar, usad de las luces que el Criador os dio, a vosotras, si queréis, se podrá deber la reforma de las costumbres, que sin vosotras nunca llegará. (203-204)

No solo exhorta a las mujeres a rebelarse intelectualmente a través del autoconocimiento y la autoestima, sino que Joyes aboga por la amistad y hermandad femeninas, así señala Establier (60-61), como camino hacia esa liberación:

respetaos a vosotras mismas y os respetarán, amaos unas a otras; conoced que vuestro verdadero mérito no consiste solo en una cara bonita, ni en gracias exteriores siempre poco durables, y que los hombres luego que ven que os desvanecéis con sus alabanzas os tienen ya por tuyas; manifestadles que sois amantes de vuestro sexo, que podéis pasar las horas unas con otras en varias ocupaciones y conversaciones sin echarlos menos. (204)

Joyes no considera a todo hombre como enemigo de la mujer, sino a todo aquel educado perniciosamente en esas ideas irracionales y machistas:

y entonces huirán de vosotras los pisaverdes, y los hombres frívolos: ninguno de estos buscará vuestro trato porque perderá la esperanza de engañaros con fingidas adoraciones; pero los sensatos, los de crianza verdaderamente buena se hallarán bien en vuestra compañía, os respetarán, os estimarán. (204)

De esta manera, Inés Joyes termina su *Apología* al imaginar así el futuro de las mujeres que se unan en la lucha por la causa femenina:

tendréis la gloria de reformar las costumbres haciendo amable la virtud; irá decayendo el lujo; vuestro ejemplo hará moderados a los hombres, vuestros maridos os amarán y apreciarán,

vuestros hijos os venerarán, vuestros hermanos se tendrán por dichosos con vuestro trato, viviréis felices cuanto cabe en el mundo, y moriréis con la gloria de dejar una posteridad virtuosa. (204)

Como concluye Establier, además de manifestar las ventajas de la educación religiosa en su discurso apologético, es evidente el carácter secular del ensayo de Joyes, marcado por un pragmatismo más cercano al epicureísmo cristiano perteneciente a ciertos sectores del anglicanismo, más que a la ortodoxia católica. Su “receta” para la felicidad del género femenino obedece al cultivo de unas virtudes sociales e intelectuales iguales para hombres y mujeres y ofrece una recompensa que se espera obtener también en el mundo terreno (61-62). A pesar de este inigualable ejemplo de feminismo a finales del setecientos, el testimonio de Inés Joyes y Blake no deja de ser minoritario dentro de la abundante literatura que suscitó la polémica en ese momento y a lo largo del siglo posterior.

Pasando a las reformas ilustradas directamente vinculadas al teatro, se debe recordar que entre las numerosas consecuencias que ocasionó el estallido del llamado “Motín de Esquilache” (1766), una revuelta popular masiva ocurrida en Madrid, coincidente con otras agitaciones por toda España, y cuya causa verdadera fue la carestía de pan; Contreras señala la reforma del teatro como una de las primeras medidas que el gobierno del conde de Aranda puso en marcha tras ocuparse de las revueltas (14-15). Es más, Contreras, razonando a la inversa, considera como hipótesis de estudio que esta reforma se debió a que el teatro, como espacio público, “pudo haber tenido más incidencia en el motín de lo que se piensa, tanto por sus temáticas como por las posibilidades de encuentro y organización social que la asistencia al teatro propiciaba” (15). Por este motivo, no solo se redujo el precio del pan, sino que se fomentaron varios espectáculos como los toros, el teatro y cualquier otra distracción popular que gozara del favor ciudadano, como recuerda Emilio Palacios (88). Aunque la reforma teatral ya se había iniciado anteriormente con el ministro Grimaldi, alcanzó su mayor intensidad durante la

presidencia de Aranda en el Consejo de Castilla (1766-1773). Palacios destaca entre las principales novedades impulsadas por Aranda, la organización de bailes de máscaras al estilo de los celebrados en el teatro de la ópera de París, así como promover toda una serie de reformas en la organización y funcionamiento de los teatros (87-88), que iré detallando en las siguientes páginas junto a otras reformas.

El Teatro de los Caños del Peral fue construido en 1737 e inaugurado en 1738. Como indica Fernando Doménech, fue el primer coliseo madrileño de planta italiana para representar ópera, a la que era tan aficionado Felipe V (*Los Trufaldines* 107). Junto a este, Jerónimo Herrera Navarro informa de que ya en 1743 y 1745 se habían convertido los Corrales de la Cruz y del Príncipe en modernos Coliseos.¹⁷ Estos fueron reformados con los más recientes adelantos mecánicos con nuevas posibilidades escenográficas y sorprendentes efectos visuales gracias a juegos de luces y de tramoya, ya fueran apariciones y desapariciones, vuelos, transformaciones o mutaciones, y cambio de decoraciones. La importancia de este hecho residía en que a partir de ese momento estas posibilidades escenográficas de “gran espectáculo” se ponían al alcance del pueblo llano, y no solo para las fiestas reales y cortesanas celebradas en el Coliseo de Buen Retiro. Como insiste Herrera Navarro, al dotarle de coliseos “cómodos y modernos,” el pueblo era elevado a una condición superior, porque desde ese momento iba a tener acceso de manera normal a un nivel de espectáculo antes reservado solo para la clase privilegiada. No obstante, debido a su elevado coste, únicamente compensaban estas funciones “de teatro” cuando la asistencia estaba asegurada, por lo que, por esta razón, pronto se fijaron seis funciones anuales

¹⁷ Más adelante, reseña Ana María Arias de Cossío, cuando la noche del 11 de julio de 1802 el teatro del Príncipe se destruyó por un incendio, se reedificó en el mismo lugar de acuerdo a los planos de don Juan de Villanueva y conforme al nuevo estilo neoclásico. El teatro volvió a abrir sus puertas el 14 de septiembre de 1806 (48). Para conocer en profundidad los cambios en el diseño de la escena y la escenografía, véase en este mismo estudio de la autora la primera parte “De la Ilustración a la Regencia de M^a Cristina” (23-68). Sobre el actor y el público dieciochescos, véase el estudio de Joaquín Álvarez Barrientos *El actor borbónico (1700-1831)*.

con estas características, amenizadas con entremeses, tonadillas, o fines de fiesta con bailes: Pascua del Espíritu Santo, Corpus, Octubre, Noviembre, Navidad y Carnaval (*Catálogo XXVIII*).

Estas transformaciones de los espacios escénicos se van a complementar ahora cuando Aranda reformó igualmente los locales de los Reales Sitios y organizó una compañía fija para los mismos que funcionó desde 1768 a 1777, dirigida por José Clavijo y Fajardo—el famoso periodista y escritor ilustrado—, y formada por los actores más renombrados del momento. Asimismo, Aranda estableció una Escuela de Declamación de tendencia francesa para formar actores profesionales, pero no tuvo demasiado éxito (Palacios 88). No obstante, la innovación más importante que impulsó Aranda no se limitó a los aspectos materiales y organizativos, sino que extendió a la estructura y contenido de los propios textos dramáticos y literarios en general, como la solicitud que hizo a Bernardo de Iriarte, hermano de Tomás, de un *Informe*, en el que le encarga que hiciera una selección de comedias del teatro barroco, aquellas que fueran más correctas y más fáciles de reformar en su opinión, ayudado de los estudios de Blas Antonio Nassarre o Agustín Montiano y Luyando. Iriarte presentó su respuesta a Aranda en agosto de 1767 (Palacios 89-94).

Por fin empezaba a dar frutos la reforma iniciada por la conocida *Póetica* (1737) de Ignacio de Luzán, que abrió el camino en el panorama literario español al Neoclasicismo, como movimiento preceptivo que intentaba corregir la decadencia, en opinión de los reformadores, en la que había caído la estética barroca todavía vigente en los escenarios españoles del siglo XVIII. Como recuerda Palacios, la estética neoclásica recuperaba los principios teóricos clásicos, griegos y latinos, bajo la ley universal del “buen gusto,” es decir, que cualquier creación artística deberá imitar a la naturaleza y recrear unas circunstancias similares a las

existentes en la realidad, limitándose a mostrar únicamente los casos en los que se observa el decoro y el sentido moral. Así, se impedían las escenas y personajes que mostraran comportamientos viciosos. Esta verosimilitud debía transcribirse en escena con las famosas “tres unidades” dramáticas, de acción, tiempo y lugar: para ser verosímil la fábula, esta debía contener una sola acción o trama argumental, representarse en un solo espacio escénico, y durante un tiempo no mucho mayor a la propia representación teatral, unas tres o cuatro horas, o, como máximo, de sol a sol (65-68).

En lo que resta de siglo, especialmente en los años noventa, surgirán numerosos textos de preceptiva teatral, como la siguiente lista anotada por Jesús Cañas Murillo (*Tipología* 19-20), en la que yo añado algunos más: aparte de la *Poética* de Luzán, la “Disertación o Prólogo sobre las comedias de España” de Nasarre; la “Disertación” de Nicolás Fernández de Moratín, que antecede a su comedia *La Petimetra* (1762); de su hijo, Leandro Fernández de Moratín, la *Lección poética* y su preceptiva incluida en “Comedias. Discurso preliminar;” de Gaspar Melchor de Jovellanos, su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas* (1790); las *Instituciones poéticas* (1793), de Santos Díez González, más conocido por su labor de censor; de Juan Pablo Forner, la *Apología del vulgo con relación a la poesía dramática*, que precede a su comedia *La escuela de la amistad o El filósofo enamorado* (1795); o el “Prefacio” de José Mor de Fuentes a su comedia *La mujer varonil* (1800); a los cuales se podrían añadir otros varios de los mismos o de diversos autores. Igualmente, se debe aludir a los periódicos madrileños dedicados al teatro, entre los que Palacios señala *El Pensador* (1762-1767), *El Censor* (1781-1787), el *Memorial Literario* (1784-1808), el *Correo de Madrid* (1786-1791); así como el vallisoletano *Diario Pinciano* (1787-1788) y el salmantino *Semanario Erudito y Curioso de Salamanca* (1793-1798), entre otros (62-64).

Con estas medidas, los reformadores ilustrados pretendieron educar al pueblo y mejorar su nivel cultural, por lo que aprovecharon todos los medios disponibles a su alcance, empezando por el teatro y la prensa, pero también se multiplicaron los espacios de sociabilidad, como cafés, tertulias y salones, o las instituciones como las Reales Sociedades Económicas y las Reales Academias, medios, subraya Herrera Navarro, con los que intentaron fomentar “las ansias de novedad y saber” (*Petimetres y majos* 26). Trataban de luchar así, aclara Sala-Valldaura, contra el “drama de las dos Españas,” es decir, “la lucha entre una educación obscurantista y anacrónica y una formación que intenta basarse en la crítica racional” (90). Estas dos facciones opuestas son, por un lado, la Iglesia, que controla el Santo Oficio y las instituciones educativas, como la mayoría de las cátedras universitarias; y por otro, los ilustrados liberales, abiertos con frecuencia a las influencias europeas, y situados en los puestos gubernamentales de poder (90-91). Como resume un testigo de la época, José María Blanco White en 1831, el conflicto se vería prolongado indefinidamente, ya que ninguna de estas dos fuerzas tenía el poder suficiente para subyugar a la contraria, puesto que “los dos sistemas de educación rivales que existen en el país están condenados a proseguir su obra de convertir a la mitad de los españoles en extranjeros y enemigos de la otra mitad” (298-299). Sin embargo, junto al aparente liberalismo de los ilustrados en el terreno de la educación, se debe subrayar el contraste con su actitud intervencionista y su concepción elitista y minoritaria de la cultura, que Herrera Navarro atribuye a una herencia del Antiguo Régimen, que “les lleva a intentar controlar todas las iniciativas que van en esa dirección, y a rechazar las que se salen de la línea marcada por los gobernantes y sus adláteres” (*Petimetres y majos* 26). Este intervencionismo y elitismo cultural llevarían al propio Jovellanos en su *Memoria... de los espectáculos y*

diversiones públicas (1790) a proponer como medida de reforma teatral la subida de los precios de las entradas a las funciones, pues “Esta carestía de la entrada alejará el pueblo del teatro”:

Yo no pretendo cerrar a nadie sus puertas, estén en hora buena abiertas a todo el mundo; pero conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa. He dicho que el pueblo no necesita espectáculos, ahora digo que le son dañosos. (*Espectáculos* 144-145)

Jovellanos considera que el nivel cultural del pueblo llano no es el adecuado todavía, y, por lo tanto, hasta que no sea educado pertinentemente, es “arriesgado” que tenga acceso a ciertos géneros teatrales “groseros” que puede malinterpretar:

Quizá vendrá un día de tanta perfección para nuestra escena que pueda presentar, hasta en el género ínfimo y grosero, no sólo una diversión inocente y sencilla sino también instructiva y provechosa. Entonces acaso convendrá establecer teatros baratos y vastísimos para divertir en días festivos al pueblo de las grandes capitales; pero este momento está muy distante de nosotros y el acelerarle puede ser muy arriesgado. (*Espectáculos* 145)

En esta educación del pueblo, el primer paso fue reformar los géneros literarios y las obras que se representaban en los teatros del momento. Las reglas neoclásicas participaban en este adoctrinamiento, muestra Andioc, en la medida en que suprimían la parte más popular de las comedias, que distraían al público, y, por esto mismo, permitían la enseñanza de la nueva moral social, pues “un neoclásico no concibe una obra teatral que no sea vehículo de una enseñanza” (*Teatro y sociedad* 516). En palabras de Jovellanos, era “necesario sustituir a estos dramas [por] otros capaces de deleitar e instruir, presentando ejemplos y documentos que perfeccionen el espíritu y el corazón de aquella clase de personas que más frecuentará el teatro” (*Espectáculos* 132-133). El objetivo de la legislación era, por tanto:

Perfeccionar en todas sus partes este espectáculo, formando un teatro donde puedan verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser supremo y a la religión de nuestros padres; de amor a la patria, al soberano y a la constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial. [...] Un teatro, en fin, donde no solo aparezcan castigados con atroces escarmientos los caracteres contrarios a estas virtudes, sino que sean también silbados y puestos en ridículo los demás vicios y extravagancias que turban y afligen a la sociedad [...], por entregarse [los hombres] a sus pasiones y caprichos. (*Espectáculos* 133)

Uno de los productos de estas pretensiones ilustradas fue la comedia neoclásica, también denominada comedia de buenas costumbres, que llegó a obtener cierto favor del público. Como muestra Cañas Murillo, se inició con *La Petimetra* (1762) de Nicolás Fernández de Moratín y se afianzó con las comedias de Tomás de Iriarte, en especial *El señorito mimado* (1787) y *La señorita malcriada* (1788), pero no alcanzó el verdadero éxito hasta el estreno de Leandro Fernández de Moratín de *El sí de las niñas* el 24 de enero de 1806, que se mantuvo durante veintiséis días seguidos en cartelera, interrumpidos solo por la Cuaresma (*Tipología* 19-20). Dado su éxito, el modelo de esta comedia seguiría desarrollándose en el siglo XIX, muchas veces con el nombre de “comedia moratiniana.” La definición que dio el propio Moratín señala una:

Imitación en diálogo (escrito en verso o prosa) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud. (XLIII).

No obstante, el primer acercamiento de los ilustrados hacia la regeneración del teatro español incluyó también el género trágico, y junto con la “defensa” de Nasarre de la comedia,

como recoge Juan Luis Alborg, Montiano y Luyando escribió dos *Discursos sobre la tragedias españolas* (1751 y 1753, respectivamente), acompañados de sendas tragedias originales, *Virginia* y *Ataúlfo*, que compuso para ilustrar el modelo y como reivindicación de la tragedia española (563-565). El objetivo de los neoclásicos era, asimismo, crear un “género serio” inspirado por la influencia del francés Denis Diderot, quien buscaba realizar un género intermedio entre la tragedia y la comedia. Como muestra García Garrosa, ese género serio, ya fuera denominado drama, tragedia urbana o comedia sentimental, “llevaba en su propia esencia una posibilidad de oscilación entre ambos polos, tragedia y comedia” (“Algunas observaciones” 428). Los ilustrados pretendían utilizar igualmente este modelo dramático para moralizar y adoctrinar a la sociedad en las buenas costumbres, pero no a través del horror y la compasión, o la ridiculización de los vicios, sino que procuraba “conmover, emocionar, enternecer, hacer llorar” a la audiencia ante “el espectáculo del infortunio” (“Algunas observaciones” 430).

Los orígenes de este género serio pues, como queda dicho, hay que buscarlos en el extranjero, y fueron motivados por la Reforma de Aranda, quien impulsó la traducción de obras extranjeras, especialmente del francés, junto con la refundición de obras áureas para que sirvieran de modelo para el nuevo teatro original nacional.¹⁸ Con la llegada de Pablo de Olavide a Sevilla como asistente y subdelegado de comedias en septiembre de 1767, se anima el

¹⁸ Francisco Lafarga, en su estudio *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, registra más de setecientos textos traducidos desde el francés, muchos de ellos clasificados como comedias sentimentales. En opinión de García Garrosa, se pueden distinguir tres etapas en la traducción de obras francesas en este período. La primera comienza en 1751 con la traducción de Luzán de *La razón contra la moda*—del original francés *Le Préjugé à la mode* de Nivelles de La Chaussée—, y termina en 1773 con la composición de las primeras obras sentimentales en español originales. La segunda etapa se desarrolla hasta 1799, año en el cual se aprueba el plan de reforma teatral de Santos Díez González. Para García Garrosa, este es sin duda el momento más fecundo, cuando el género sentimental se afianza en los escenarios españoles gracias a la intervención, no de los dramaturgos intelectuales y clasicistas, sino de los más populares, como Luciano Comella, Antonio Valladares y Sotomayor o Félix Enciso Castrillón; además de que la propia labor de traducción presenta características especiales que la distinguen de los otros periodos. La tercera y última etapa, con muchas obras alemanas traducidas a partir de versiones francesas, se caracteriza por el control ejercido por la Junta de Reforma de Teatro en 1799, que terminó con la libertad de los autores para seleccionar los textos que se habían de traducir (“La recepción” 300-302; “*El comerciante*” 86).

ambiente cultural español, como señala Cañas Murillo (*La comedia sentimental* 33). Entre los esfuerzos de Olavide por impulsar el teatro nacional, destacan la creación de una escuela de arte dramático y promover la creación de tertulias y academias en las que se debatía sobre la realidad literaria y su necesidad de renovación, y a las que asistieron algunos de los mayores intelectuales de la época, como Jovellanos o Cándido María Trigueros. A primeros de 1773, una de esas tertulias se dedicó a la comedia sentimental.¹⁹ Como es sabido, indica Cañas Murillo, en esta reunión se sugirió hacer un concurso literario para imitar los compuestos en Francia dentro de este género lacrimoso. En el certamen, Trigueros presentó *El precipitado*, publicada mucho más tarde en 1785; y Jovellanos *El delincuente honrado*, pieza con la que ganó el concurso. Esta fue representada en 1774 en los teatros y ambientes cortesanos bajo la protección de Olavide, y se considera como la primera pieza española original del género y una de las creaciones unánimemente más alabadas de este autor (*La comedia sentimental* 33). Jovellanos, tomando como uno de los ejemplos su propia obra, definió la comedia lacrimosa en su *Curso de humanidades castellanas* (1795) de la siguiente manera:

Ha pocos años que apareció en el teatro francés una especie de comedia, que cultivaron después con ventaja los ingleses y alemanes. Esta es la comedia tierna o drama sentimental, de que tenemos un buen modelo en el *Delincuente honrado*, original, y en la traducción de la *Misanropía*. Esta especie de drama o comedia tiene por principal objeto el promover los afectos de ternura y compasión, sin que deje de dar lugar al desenvolvimiento de caracteres ridículos, que fueron desde principios el fundamento de las composiciones cómicas. (*Obras* 329)

¹⁹ Aunque más frecuentemente se denomina comedia o drama sentimental, se utilizaron durante la propia época gran variedad de términos para hacer referencia a este género, teniendo en cuenta que “comedia” sin más especificación, podía utilizarse para denominar la mayoría de obras en este período. García Garrosa recopiló veinticuatro tan solo en el siglo XVIII, entre los que se pueden mencionar: comedia lacrimosa y lacrimógena, comedia patética, comedia seria, comedia llorosa, comedia llorona, comedia lastimera, comedia tierna, comedia triste, comedia burguesa, tragicomedia, drama, género patético, etc. (*La retórica* 47).

Como apunta García Garrosa, por influencia de Diderot (“La recepción” 299; *La retórica* 35-37), los personajes que ahora van a aparecer en escena pertenecerán en su mayoría a la clase media-alta trabajadora, como jueces, mercaderes y, en general, hombres de negocios. García Garrosa señala cómo en el extranjero la burguesía tiene cierta influencia en el nacimiento del género: “Este nuevo grupo social tiene una nueva filosofía, y lo que a nosotros nos interesa más, unos nuevos gustos literarios” (*La retórica* 21), donde se va a expresar su propia ideología y concepción moral basada en “la exaltación de la virtud y en la búsqueda de la felicidad” (22), aunque en España su influencia es mucho más reducida, dada la importante autoridad en materia social y económica que ostentaba todavía la nobleza. Así, las primeras obras escritas o traducidas en España son las más fieles a la poética de Diderot, y continúan acercándose todavía “al extremo de lo trágico y se sitúan claramente en el arco que va del género serio a la tragedia doméstica,” con ejemplos, además de *El delincuente*, en *Cándida o la hija sobrina*, *El desertor*, *El filósofo sin saberlo*, *Beverley*, *Eufemia*, todas de la década de los setenta (“Algunas observaciones” 429).

Tras este primer paso, demuestra García Garrosa, en la década de los ochenta, los nuevos dramaturgos populares que se van a dedicar al género, como Comella, Gaspar Zavala y Zamora, Valladares, Vicente Rodríguez de Arellano o José López de Sedano, entre otros; van a llevar el género sentimental a los teatros públicos, donde se populariza masivamente y crece su éxito al adaptarse al gusto del público, con lo que el género se desplaza “desde el punto más cercano a la tragedia, el drama serio en que lo situaron sus predecesores, al punto más cercano a la comedia” (“Algunas observaciones” 431). La escena se llena igualmente de jueces y mercaderes, pero en muchas ocasiones, como sucede habitualmente en las obras de Valladares, son simples artesanos o pertenecen a clases media-bajas, como simples vinateros y traperos.

Los esfuerzos de los neoclásicos por controlar las riendas del género serio no desaparecen, sin embargo. Lo demuestra el hecho de que años más tarde, en 1793, Santos Díez González publique sus *Instituciones poéticas*, donde específicamente señala un apartado referido a la “Tragedia Urbana.”²⁰ Este la define como:

*Imitación dramática en verso de una sola acción, entera, verisímil, urbana y particular, que excitando en el ánimo la lástima de los males ajenos, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz, lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros a que está expuesta la vida humana, instruyéndolo juntamente en alguna verdad importante.*²¹ (113)

En contraposición con Jovellanos, quien se centraba en su definición en la parte más sentimental del género serio, Díez González se centra en el tipo de imitación “verisímil” de la realidad como “viva pintura” y su enseñanza, que debe exponer “alguna verdad importante.” Asimismo, claramente describe, como sus características principales, el que sea “*Urbana y particular*, para distinguirse de la acción de la Tragedia Heroica, que aunque *Urbana*, no es de persona particular; y también para distinguirse de la Comedia, cuya acción, aunque particular, puede no ser *Urbana*” (113). Díez González, además, subraya que por la voz de “Urbana,” deben entenderse aquellas “acciones, que según la opinión común, y circunstancias de que se acompañan, no nos dan una idea vulgar y baja de las personas; o aquellas que son más frecuentes entre personas de un carácter regular, o entre Caballeros particulares” (113-114). Es decir, que los personajes no deben ser tan elevados como héroes, reyes o nobles, como en la tragedia, pero tampoco de la clase “vulgar” o “baja.” De esta manera, Díez González está de

²⁰ Más conocido por su labor de censor, la decisión de Díez González de redactar y publicar un tratado de poética estuvo relacionada con su otra ocupación como catedrático de dicha disciplina en el Instituto de San Isidro, como apunta Checa Beltrán (412). La obra se divide además de un “prólogo” y un “discurso preliminar,” en seis “libros” que tratan de “poesía en general,” “epopeya,” “poesía dramática en general,” “poesía dramática en particular,” “poemas menores” e “historia poética o mitología.” Díez González identifica dentro del cuarto libro dedicado a la “poesía dramática en particular,” varios géneros dramáticos: la “Tragedia”; la “Tragedia Urbana”; la “Tragicomedia”; la “Comedia”; la “Ópera” y “otros Dramas” (*Instituciones* VI).

²¹ En cursiva en el original.

acuerdo con Jovellanos en su *Memoria... de los espectáculos* cuando consideraba que el teatro no debía estar orientado hacia las masas. Así, Díez González pone como ejemplo de este género urbano la propia comedia sentimental de Jovellanos: “Un duelo, un desafío (que es la materia del *Delincuente Honrado*), sucede más generalmente entre Caballeros que se gobiernan por ciertas ideas de honor (falsas o verdaderas), que entre personas de inferior esfera” (114).

Sin embargo, estas piezas de estilo más estrictamente neoclásico, que seguían la moral y la ética social “oficial” marcada por el gobierno ilustrado, no obtuvieron demasiado favor del público. Como prueba, es muy conocido el fracaso que sufrió la comedia respaldada por los neoclásicos *Los menestrales* (1784) de Trigueros, que defendía la honra social de los oficios viles tal y como se presentaba en la Real Cédula de 1783, mencionada más arriba.²² Como observa García Garrosa, el público popular seguía prefiriendo las comedias de ideología tradicional, muchas de Valladares, en las que debajo del disfraz de mercader y vinatero, los protagonistas fueran personajes ilustres de condición noble (“La Real Cédula de 1783” 674).

Con el tiempo, el género sentimental se va a ir deformando hasta degradarse completamente en las primeras décadas del siglo XIX al producirse un sincretismo genérico en el panorama teatral español, expone también García Garrosa. Este resultado se debe a tres factores: “la evolución de la comedia sentimental, la deformación del canon neoclásico de la tragedia, y las nuevas influencias extranjeras: el teatro alemán, el melodrama francés y la novela gótica inglesa” (“Algunas observaciones” 428). Cuando en 1800 se estrena *Misantropía y arrepentimiento*, del dramaturgo alemán August von Kotzebue, en la traducción de Dionisio Solís, se inicia un período en el que la audiencia, especialmente la femenina, al parecer,

²² Como afirma Aguilar Piñal: “La tesis propuesta por Trigueros en *Los menestrales* es, por tanto, una tesis de su tiempo, que como diría Jovellanos, no agradó ni a los plebeyos ni a los nobles, aunque por distintas razones. Pero tampoco a los críticos que solamente buscan con empeño los síntomas de una revolución social todavía inexistente, pero que, por otra parte, estaba llamando ya a las puertas de la historia. Trigueros [...] fue sólo portavoz de una forma de pensar, la oficial de la Ilustración” (“Introducción” 51).

demandaba un mayor número de situaciones conmovedoras y patéticas en escena, hasta llegar a la más absoluta exageración y “paroxismo” entre el auditorio, pero como explica García Garrosa, estas obras ya no pretendían tanto educar en los principios ilustrados, sino conmover “a cualquier precio” (“Algunas observaciones” 437-438). Por esta razón, a partir de 1800 y hasta que llegue el drama romántico, García Garrosa considera este un período difícil de definir desde el punto de vista de la historia literaria y dramática debido a la evolución paulatina de la comedia sentimental que “contamina” y “deforma” el canon neoclásico de la tragedia y que producen una síntesis del género dramático en nuestro panorama nacional, cuya consecuencia es una fórmula que solo se puede definir como teatro de “entre siglos” (“Algunas observaciones” 446).

Como se ha podido entrever durante el análisis de la evolución de la comedia sentimental, paralelamente a este teatro buscado por la intelectualidad neoclásica, preocupada por la decadencia cultural y literaria de España, el teatro popular gozaba normalmente del éxito en las tablas, debido a su gran espectacularidad, dado que la primera finalidad era divertir a su público. Las reformas neoclásicas resultaron ser una labor más ardua de lo que se pensó en un principio, pues los ilustrados debieron hacer frente a las fórmulas dramáticas populares tan arraigadas en el gusto del público español, como las comedias de magia, las heroicas y las de figurón. Es cierto que existieron algunos ejemplos de tragedias de corte neoclásico que triunfaron en las tablas, como la *Numancia destruida* de Ignacio López de Ayala, y la *Raquel* de Vicente García de la Huerta, las dos de 1778, y que demostraron que las reglas del arte no eran impedimento para el éxito popular, pues “lo culto también puede ser popular,” como recuerda Herrera Navarro (*Catálogo XXX*). El caso célebre de *Raquel* ayuda a comprender este hecho.

Como explica Andioc, seguramente compuesta con anterioridad dada su conexión política con el motín de Esquilache (“Introducción biográfica” 21), es conocida la oposición de García de la Huerta contra la influencia de las corrientes extranjeras. Para este, la reforma teatral debía realizarse partiendo desde el propio teatro nacional español y se oponía a seguir estrictamente las reglas que imponían los neoclásicos que seguían el magisterio francés. *Raquel* constituye un verdadero ejemplo de tragedia de corte neoclásico, pero solo en apariencia, pues se estructura en tres jornadas, y no en los cinco actos que marcan las poéticas, además de expresar el más puro espíritu de las comedias heroicas españolas con un lenguaje más alambicado. En *Raquel*, García de la Huerta mostró su manera personal de interpretar los límites formales neoclásicos (“Introducción biográfica” 14, 46-48). Estos ejemplos demuestran con claridad que la audiencia seguía estando acostumbrada a la “acción desbordada y novelesca, al cultivo de la fantasía, o a las bufonadas de personajes burlescos,” por lo que “estaba en mala disposición para aguantar comedias arregladas que se le antojarían insípidas y aburridísimas” (Palacios 91).

Con respecto al público del setecientos, como expone Joaquín Álvarez Barrientos, también se intentó que su comportamiento en el propio espectáculo fuera más civilizado y que guardara “la compostura y el decoro sin fumar ni molestar con los sombreros puestos, ni gritar ni apelar a los actores, ni pedirles que repitan aquellas relaciones, monólogos, bailes, tonadillas o pasos que gustaran” (60). A pesar del crecimiento de la mentalidad burguesa, que sí propició una transformación de las actitudes, la familiaridad entre actores y espectadores no desapareció tan fácilmente, algo de lo que se quejará Larra todavía en el siglo XIX. Especialmente por el control ejercido por los llamados “apasionados,” quienes según el teatro del que fueran asiduos, eran conocidos como “chorizos” (Príncipe), “polacos” (Cruz), o “panduros” (Caños). Estos

grupos de presión terminaron por conseguir que ni el valor de las obras, ni el de los intérpretes, pudieran nunca ser juzgados con ecuanimidad (Álvarez Barrientos 50).

Ante la oposición de este público popular contra las nuevas obras de corte culto y neoclásico, se observa una clara preferencia del pueblo por lo tradicional, ya que sigue aplaudiendo un teatro “igual al de sus abuelos,” repleto de bailes y canciones, con más espectáculo que calidad literaria, y quizá causado por la desaparición de ciertos “ideales, modo de sentir lo religioso, [o] fórmulas de lenguaje” tradicionales (Campos 58). Por esta razón, concluye Palacios, los proyectos de esta reforma neoclásica se quedaron simplemente en “buenas intenciones” (91), pues la mayoría de las obras de nuevo estilo, así como las refundidas, fracasaron o ni siquiera subieron a los escenarios madrileños populares. El error principal que cometieron los ilustrados fue el pensar que una reforma del panorama teatral impuesta desde arriba bastaba para corregir las costumbres del pueblo (Andioc, *Teatro y sociedad* 518).

Por otro lado, explica también Andioc, este fracaso vino dado por la manera en que funcionaba la propia empresa teatral. La representación de una obra estaba sometida al parecer de la compañía teatral y de los mismos actores que la llevaban a escena. Los comediantes madrileños en la segunda mitad del siglo, dado que cobraban en función de la recaudación diaria, daban preferencia a las comedias populares porque eran capaces de atraer mayor número de espectadores, de ahí la dificultad que tuvieron incluso Moratín o Iriarte para representar alguna de sus primeras comedias (*Teatro y sociedad* 541). Por este motivo, los neoclásicos despreciaron a aquellos dramaturgos que seguían componiendo comedias de gusto popular y que, por tanto, se salían de los círculos oficiales, destaca Herrera Navarro. Estos autores, asociados a las compañías, pretendían vivir de su trabajo literario, y por ello se acomodaban al

gusto de sus espectadores (*Petimetres y majos* 26).²³ Existió una verdadera campaña por parte de los neoclásicos de descalificación de estos dramaturgos populares, que eran atacados desde el punto de vista intelectual, social y económico. Especialmente el ataque se centró en Ramón de la Cruz, quien dominaba totalmente la escena española de los años sesenta y setenta, y contestó a las acusaciones en las propias tablas, al hacer a sus personajes hablar en su defensa de manera sarcástica y burlesca. Los neoclásicos intentaban desacreditarle y así terminar con su primacía dramática. Lo acusaban, entre otros aspectos, de no ser un auténtico poeta, de no tener talento, de no conocer las reglas del arte dramático y de no ser un caballero y tener que trabajar, agravios que fueron respaldados incluso por la Real Academia Española (*Petimetres y majos* 27). Como resume Herrera Navarro, en definitiva, se oponen a Ramón de la Cruz no solo por no pertenecer a la élite intelectual ni social del país, sino que se debe, sobre todo,

por actuar con total autonomía e independencia del poder, tomando como principio rector de su actividad literaria, no el bien común definido por los políticos, los ideólogos del gobierno o los intelectuales oficiales, sino el trabajar por conseguir la diversión y enseñanza del pueblo según su propio criterio—con el control de la censura por supuesto—, hablándoles en su propia lengua para que le entiendan y así puedan corregirse; y, por si esto fuera poco, aliándose para ello con los cómicos, tan mal vistos por la sociedad de la época, que son los que le pagan, en definitiva, el pueblo; el vulgo, según sus críticos. (*Petimetres y majos* 28)

A pesar del fracaso que supuso la reforma impulsada por el conde de Aranda, que paró durante algún tiempo las hostilidades, los neoclásicos volverían a la carga veinte años después cuando Jovellanos, Forner, Mariano Luis de Urquijo, o Moratín, entre otros, ataquen a Comella,

²³ Como aclara Herrera Navarro, la mayoría de estos poetas populares pertenecían a las clases bajas de la población y procedían del mundo de la farándula, siendo también cómicos y apuntadores, o tenían otros empleos, muchas veces funcionarios modestos. Así, a pesar del deshonor y los prejuicios de la Iglesia contra la profesión cómica, todavía imperantes en el momento, estos comediantes se integraban dentro de las compañías teatrales al suministrar obras para ella, acomodadas a sus características y a sus actores principales, especialmente con referencia a los sainetes (*Petimetres y majos* 31).

quien había sucedido a Cruz en el trono del teatro popular. Las críticas siguen la misma “línea argumental” que en los años sesenta, como indica Herrera Navarro, y así Moratín lo ataca indirectamente con insultos parecidos cuando en 1792, en su obra *La comedia nueva o El café*, satiriza acremente el modelo de poeta popular, Don Eleuterio, que presenta como síntesis de todos aquellos malos poetas existentes en la época, particularmente Comella, (*Petimetres y majos* 29), aunque lo mismo se podría haber dicho de todos aquellos que Ivy L. McClelland denominó “well-meaning Spanish experimenters” (31), como Nipho, Valladares y Sotomayor o Zavala y Zamora.

No obstante esta crítica continua, no se debe olvidar que el teatro popular en la escena madrileña siguió evolucionando en manos de todos estos dramaturgos, desde Cruz hasta Comella y compañía, e hizo eco de las revisiones de la honra social que la nueva ideología ilustrada proponía, incluso en las piezas breves, especialmente en el sainete, aunque “desde otro ángulo,” como subraya Sala-Valldaura (89). El entremés como pieza breve de entre actos evoluciona en su estructura y contenido hacia el sainete convirtiéndose en uno de los productos específicamente dieciochescos, en especial en manos de Ramón de la Cruz. Como señala Doménech, las diferencias con el antiguo entremés son cuantiosas. No se trata tan solo de tramas centradas en la burla, muchas veces grotesca, con localización inconcreta y con unos mismos personajes ridículos que se repiten, como el estudiante, el sacristán, el alcalde, el ciego, el sordo o el tullido; sino que Cruz, en contraste con el mundo abstracto e intemporal del entremés,

crea sus pequeñas historias con personajes reconocibles, que tienen una adscripción social, un oficio, unas relaciones familiares y a menudo un nombre; la acción ocurre en el Prado, la Plaza Mayor, la pradera de San Isidro, la plaza de Lavapiés, lugares conocidos de Madrid o pueblos

cercanos; el lenguaje, en fin, deja de ser vehículo de chistes y conceptos para ser reflejo del habla cotidiana y medio de caracterización de los personajes. (*Antología* 36)

El éxito de Cruz en las tablas nace por tanto de una identificación con ciertas generalidades con las que el pueblo humilde de Madrid se identifica, así como por su gran capacidad para la sátira y la comicidad que realiza de forma natural y con las cuales orienta el entremés hacia un realismo lleno de elementos costumbristas o “tipificadores,” como explica Sala-Valldaura (80). Pero asimismo, los sainetes de Ramón de la Cruz se transforman al acercarse a la comedia neoclásica en tanto que implican “una moralidad y una moralización,” y aunque la ideología reflejada es más nacionalista que ilustrada, Cruz busca igualmente en sus sainetes y en su obra dramática en general un teatro útil con fin moralizante (Sala-Valldaura 83).

Los defensores del tradicionalismo y los ilustrados discrepaban completamente en la mayoría de los asuntos de materia filosófica, religiosa, política, científica y literaria, pero a pesar de la “aparente paradoja,” ambos grupos ideológicos compartían su disgusto por la degradación moral que suponían ciertas costumbres llegadas por influencia extranjera, ya que ambos satirizan a los petimetres, a los abates eruditos a la violeta o a los cortejos, cada vez más comunes (Sala-Valldaura 92). Como argumenta Martín Gaité, la crítica de estas costumbres puede parecer una contradicción ideológica por parte de los ilustrados, puesto que esta “corrupción reinante” era una “consecuencia de la apertura hacia el extranjero y del amor al progreso” que ellos mismos enaltecían (131). La convergencia de estas dos posturas se debe en opinión de Sala-Valldaura a que los tradicionalistas velaban por la “modestia y gravedad” que para ellos definía el carácter español, mientras que a los ilustrados les incomodaba el ocio inútil que demostraba la nobleza y otros grupos sociales que intentaban imitarlos. Así, colige Sala-Valldaura, la “coincidencia” de ambas posturas en la crítica, aunque utilicen distintos

tratamientos, “abarca no solo la burla de cierto esnobismo sin base (irracional para unos; inmoral para otros) sino la sátira a la nobleza, a ciertos conceptos del honor y de los celos, e incluso, aunque más forzosamente, a la crítica de la ignorancia de la sociedad rural” (92).

Además de las variadas reformas y disposiciones gubernamentales que se han ido describiendo, el control de la moralidad en el teatro se llevaría a cabo a través de numerosas censuras que junto a las más diversas ordenanzas reales en materia de política teatral, intervendrían continuamente en el contenido y la organización de las compañías y los teatros de toda España. Manuel Vieites recoge algunas de estas ordenanzas y censuras (204-205), entre las que destacan, como es sabido, la prohibición de la representación de los autos sacramentales (1765) y dos décadas después las comedias de magia y de santos (1788).²⁴ El Santo Oficio normalmente se mantuvo al margen en la discusión sobre la licitud del teatro y solo actuaba por denuncia, pero prelados y predicadores atacaban el teatro en sus sermones a título personal o como censores teatrales, e intentaban cuando les era posible la prohibición o al menos la clausura temporal de los teatros, como apunta Jesús Rubio Jiménez. Es conocida costumbre de cerrar los coliseos por motivo de los lutos de la Casa Real, que se prolongaban todo lo posible en determinadas ciudades (64). Así, destaca Herrera Navarro cómo en Sevilla y Córdoba, las comedias estuvieron prohibidas casi todo el siglo, y en otras muchas ciudades, de manera intermitente, como en Murcia, Granada, Málaga, Burgos, Lérida, Palma de Mallorca, Toledo o

²⁴ Vieites señala varias otras ordenanzas: la *Real Célula de Felipe V señalando las condiciones con que en adelante se habían de representar comedias*, 1725; las *Disposiciones relativas a las facultades de los Comisarios de Comedias y del Corregidor*, 1758; la *Real Célula de 9 de junio prohibiendo la representación de autos sacramentales*, 1765; el *Bando para el buen orden en los teatros*, 1766; el *Reglamento de los teatros de Madrid*, 1777; la *Prohibición de representar comedias de santos y de magia*, 1788; el *Bando para el buen orden en la representación de comedias*, 1790; la *Real Orden de 21 de noviembre, aprobando el Plan de Reformas de los Teatros de España, propuesto por D. Santos Díez González y nombrando a la Junta directora de los mismos*, 1799; la *Instrucción para el arreglo de los teatros y compañías cómicas de estos reinos fuera de la Corte, aprobada por S. M. en Real orden de 11 de marzo de 1801*; o el *Reglamento general para dirección y reforma de teatros, dividido en dos Títulos: primero de la Dirección y Reforma; y segundo de la recaudación y distribución de intereses, con arreglo a la Real orden de 17 de diciembre de 1806, 1807* (204-205).

Valladolid. En muchos puntos de España donde había teatros o corrales, se representaban comedias al menos durante las fiestas locales (*Catálogo XXXV*).

Después, por tanto, de la década de los sesenta en la que destacaron los esfuerzos de los ministros Grimaldi y Aranda en los teatros cortesanos, así como las reformas promovidas por Olavide en Madrid y Sevilla, a partir de la década de los ochenta surgirá una nueva oleada de reformas que intentó reestructurar con fuerza el teatro español y la declamación de sus actores, y en cuya difusión colaboró activamente la prensa. En 1784 aparecían en el *Memorial Literario* las “Reflexiones sobre el estado de la representación o declamación en los teatros de esta Corte” y dos años más tarde el conocido fabulista Félix María Samaniego publica otro análisis en el “Discurso XCII” de *El Censor*, con ciertas puntualizaciones de los editores en un número posterior. *El Correo de Madrid* publicaría también en 1788 un “Discurso para hacer útiles y buenos los teatros y los cómicos en lo moral y en lo político” de Agustín de Silva, marqués de Híjar (Palacios 317).

También desde los periódicos, pero “con más humildad” y desde el otro bando estético (Palacios 317, 323), la voz de los dramaturgos del teatro popular queda representada por la figura de Luciano Francisco Comella con la publicación no firmada de un plan de reformas en varias de las reflexiones que aparecieron en 1791 en su *Diario de las Musas*, en donde colaboraron distintos escritores del momento. Sin embargo, quedó incompleto poco después con la prohibición de Floridablanca del 24 de febrero de ese mismo año de 1791 de imprimir periódicos (Álvarez Barrientos 402).²⁵ Como informa interesantemente Comella, las reformas

²⁵ Como recoge Miguel Pino Abad, el conde de Floridablanca inspiró esa resolución real por la que se decretaba la suspensión de todos los periódicos, excepto los de carácter oficial—la *Gaceta de Madrid*, el *Mercurio de España* y el *Diario de Madrid*—para evitar la dispersión de las ideas de la Revolución Francesa. Esta represión se suavizaría al año siguiente cuando Floridablanca es destituido y le sucede Aranda, pero se mantuvo hasta 1795. La prensa no volverá a alcanzar un nivel de importancia e influencia comparable a la década de los ochenta hasta 1808, debido a la Guerra de Independencia (136-139).

debían efectuarse en varios aspectos relacionados con los locales, los actores y el público. En especial, subraya los problemas causados por los defectos de construcción de los locales, que estropeaban la voz de los actores al tener que forzarla para que se les oyese; pero también dañaban la puesta en escena y la interpretación, puesto que afectaban a la naturalidad y sencillez exigidas para la coherencia de algunas representaciones, ya que Comella conocía la diferencia que existía en los modelos interpretativos y declamatorios que se adscribían a cada género: no era lo mismo representar teatro tradicional o una comedia urbana y sentimental, porque requerían matices en el gesto y la voz que se perdían dada la mala condición de los espacios escénicos y la actitud de la audiencia que asistía a los espectáculos dramáticos (Álvarez Barrientos 403).

Comella, contrariamente a la intolerancia de los neoclásicos en materia teatral, considera que el teatro debe adaptarse a los gustos y circunstancias sociales cambiantes que muestra el espíritu nacional. En definitiva, para educar el gusto del pueblo, primero hay que conocerlo y “contar con el carácter nacional,” si se desea más tarde “con disimulo” hacer que se desprendan de “aquellas ideas, que le son connaturales” (*Diario de las musas*, 2 de febrero de 1791, 264). Álvarez Barrientos considera que las reflexiones de Comella sobre reforma teatral que expuso en la prensa son un buen termómetro de la “medida de la aceptación de los nuevos hábitos en materia de reforma entre la población teatral,” especialmente de los debates sobre la legitimización profesional del actor, que deseaba un sueldo digno; así como indican con realismo pragmático la “actitud de los públicos ante esas reformas que llevaban años proponiéndose y calaban poco a poco” (405).

Las reformas oficiales del mundo teatral se intensifican en los años noventa y tras la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas* de Jovellanos

redactada en 1790—aunque no se hizo pública hasta 1796, cuando fue leída para la Real Academia de la Historia—; destaca el intento fallido de Moratín en 1792, cuando dirigió un memorial a Godoy para solicitar la intervención del valido, pero su plan fue rechazado un año más tarde por el Corregidor Morales, como recuerda Alva Ebersole (9). Sin embargo, el plan más significativo sería el presentado, en conformidad con Moratín, por el censor Santos Díez González (Andioc, *Teatro y sociedad* 547; Ebersole 12-13), cuya prolongada colaboración con los corregidores Armona y Morales le permitiría elaborar en varias fases desde 1787 a 1797 la *Idea de una reforma de los teatros de Madrid* que fue sancionada por real orden de 21 de noviembre de 1799, estableciéndose una Junta de reforma de los teatros. Esta tendría efecto al comienzo de la temporada teatral de 1800-1801. Como aclara Andioc, este plan de reforma substituía a los cómicos en su facultad de selección de las obras, que pasaba ahora a un juez protector, normalmente el corregidor con ayuda de un censor. Asimismo, entre otras medidas, los actores pasaban a ganar un sueldo fijo, con lo que se intentaba eliminar la influencia del gusto del “vulgo” en los teatros. Por último, los dramaturgos que proveían de obras a las compañías, en lugar de la gratificación acostumbrada, empezarían a cobrar un tres por ciento de las entradas diarias producidas por su comedia en toda España durante un decenio; además de publicarse las obras “buenas” en una colección oficial (*Teatro y sociedad* 547).

A pesar de la sensatez de las reformas, el mayor obstáculo al que tuvo que enfrentarse la Junta de reforma fue su propia financiación, y desde el primer momento en que entra en funcionamiento se habría de organizar una resistencia muy activa debido al aumento del precio de las entradas y la supresión de muchas comedias de teatro, por el coste que suponía su mayor espectacularidad. Por esta razón, señala Andioc, el plan de reforma terminó por ser insostenible y por real orden del 24 de enero de 1802, bajo el ministerio de Caballero como primer

secretario de estado, se puso fin a las “efímeras” actividades de la Junta, que solo continuó con la censura de las obras nuevas. El gobierno, ante el fracaso visible de la reforma, decidió disolver la Junta en febrero-marzo de 1803, y solo Díez González volvió a su cargo de censor que había desempeñado antes de aplicarse el plan que él mismo había propuesto (*Teatro y sociedad* 548-549, 551).

Más tarde, por real orden del 17 de diciembre de 1806 se devuelve la dirección de los coliseos al Ayuntamiento y a finales de enero se publicó un nuevo *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros*. Así, la dirección de la Junta de 1807 volvía a ser emanación del Ayuntamiento además de ejercer teóricamente la autoridad conferida de manera excepcional a la de 1800. Andioc, en su conclusión, advierte la imposibilidad de conocer la suerte de esta nueva Junta, si “gozó, por una parte, de mayor aceptación que su antecesora, y por otra, si llegó a ser benéfica para el arte dramático madrileño,” puesto que la Guerra de Independencia puso fin a la vida cotidiana en el país (*Teatro y sociedad* 551-552).

Cuando Ana María Freire analiza el conjunto de la cartelera de obras representadas durante la Guerra de Independencia, su examen indica la desaparición casi absoluta del teatro de corte ilustrado, puesto que el mayor número de representaciones corresponde al teatro musical gracias a la reapertura de los Caños del Peral donde asistían el rey, los ministros y la nobleza que apoyaba al nuevo gobierno,²⁶ aunque no aparecieron demasiadas obras nuevas de este género. En el coliseo de Príncipe también se representaron óperas, y sobre todo numerosas operetas y sainetes que acompañaban a la obra principal, y se repetían con frecuencia si gustaban. El resto de obras pertenecientes al teatro declamado tuvieron muy poca demanda, pues apenas unas pocas llegaron a alcanzar las veinte representaciones (158-159).

²⁶ Sobre la política y su evolución hacia el liberalismo y los proyectos de nación posteriores, véase el estudio de Jean-René Aymes (2005).

En este período de guerra, solo constituyen una mención especial aquellas obras de tema patriótico que levantaban la moral del pueblo y satirizaban a los enemigos de la nación, como *Los patriotas de Aragón* o *El juego de las provincias*, que se representaron en treinta y dos ocasiones, u otras como *El sermón sin fruto de José Botellas en el Ayuntamiento de Logroño*, *La arenga del tío Pepe en San Antonio de la Florida* y *Defensa de Valencia y castigo de traidores*, que alcanzaron o incluso superaron las veinte representaciones (Freire 159). A pesar del triunfo neoclásico que supuso el éxito de taquilla de *El sí de las niñas* (1806) moratiniano, con la Guerra de Independencia se pone fin a más de medio siglo de continuos y dispares proyectos y fracasos de reforma socioeconómica y teatral, que lentamente, y con muchos tropiezos, habían comenzado a transformar el panorama cultural de la España de finales del siglo XVIII.

Durante este período, la población de Madrid debía rondar los 150 000 habitantes hacia 1750 y siguió creciendo por la migración, a veces solo temporal, hasta alcanzar unos 180 000 hacia finales de siglo, aunque los diferentes censos y catastros consultados no son unánimes (Ringrose 26-28; Sarasúa 71). Las cifras referentes a la población activa económicamente son aún más difíciles de analizar, pues como indica Sarasúa, dentro del 33,5% de la población activa establecida a partir del censo de 1787, se incluyen 8545 hidalgos y 5566 cortesanos, cuyo empleo es complicado establecer (72). Ringrose, en relación con la estructura profesional de la población madrileña, indica que en 1757 el servicio doméstico dominaba por encima de los demás sectores y representaba el 30,86% de la población activa, seguido de la industria con un 17,23%; la construcción, con un 15,84%; y el clero en un 11,36%. En 1787, el servicio doméstico se incrementa hasta un 34,5 o 40%, en contraste con el 11,1% de militares y miembros de la nobleza relativa al gobierno de la ciudad y el 17,1% de hidalgos (Ringrose 57,

68, 71). Estos empleos en la ciudad, sobre todo los dedicados al servicio, eran muy inestables, a lo que hay que sumar el incremento del paro por la crisis económica alrededor del Motín de Esquilache, prolongada hasta al menos 1781 y las hambrunas a principios del siglo XIX (Sarasúa 145, 244-245).

Por esta razón, la inseguridad laboral y la supervivencia constituyen dos de los factores que mejor describen la atmósfera social de la capital española durante las últimas décadas del siglo XVIII, con su población pasando penurias económicas, los continuos cambios de empleo, si es que no los pierden, la reducción de salarios y su lucha por adaptarse a los cambios en el mercado de trabajo, muchas veces ampliando el tipo y número de tareas dispuestos a desempeñar, especialmente en los tiempos de la Guerra de la Independencia: las mujeres se ofrecen como nodrizas y criadas al mismo tiempo, y en el caso de los hombres dedicados al servicio, ofertan guisar, lavar y planchar (Sarasúa 246-248). El teatro de la época refleja toda esta situación político-social de manera bastante realista debido al acercamiento de las piezas breves de carácter popular a la vida cotidiana de la población madrileña, aunque todavía con muchos estereotipos. Como señalaba Marco de Marinis en su estudio clásico sobre semiótica teatral, el código artístico, ya sea el teatro o la pintura, entre otros, permite conectar con el comportamiento cultural que representa y al cual sirve de “modelo” a su vez (142-144). En este sentido, el análisis de la escena teatral frecuentemente nos permite reconstruir el imaginario colectivo de los espectadores y las preocupaciones sociales de una época determinada.

La tensión en la conciencia de la sociedad por sobrevivir y ganarse la vida se convierte así mismo en uno de los temas más recurrentes de la escena dramática del momento, no solo representada por los mendigos y pícaros literarios. Como indicó Peytavy sobre la obra breve de Sebastián Vázquez, la pobreza, manifestada sobre todo por la falta de comida “da lugar en los

sainetes a una tradicional y generalizada picaresca” (“Vázquez” 795), donde los personajes no dudan en infringir la ley, los mercaderes suben sus precios desproporcionadamente a los ricos, se “equivocan” al dar la vuelta de lo cobrado, sisan de sus propias mercancías o la comida de sus amos, y majas y petimetras utilizan sus encantos para obtener obsequios de todo tipo. Sin embargo, esta “urgencia” por ganarse la vida no se limita al sainete popular, sino que se extiende a las comedias y dramas urbanos, donde, en sentido amplio, este tópico explica la mayoría de los argumentos del teatro dieciochesco del último tercio.

Por poner algunos ejemplos, lo podemos observar en los grupos populares de pobres y desempleados sin recursos; en los mercaderes y artesanos que quieren ascender socialmente; pero también en la nobleza hidalga venida a menos que está endeudada y ha caído en el vicio del juego, con el que a veces logra subsistir. Para la mujer, el matrimonio seguirá siendo todavía uno de los caminos principales para mejorar de estado y asegurar una vida decente, por lo que aspirar a este estado, si no lo han alcanzado ya, es el objetivo de casi la totalidad de los personajes femeninos en escena, ya sean solteras casaderas o enviudadas, cuyos padres o ellas mismas buscan un buen partido para organizar los matrimonios de conveniencia. Aunque muchos de los argumentos de estas obras no apuntan directamente a tópico económico y parecen centrarse en la trama romántica o impedir prácticas poco recomendadas o inmorales dentro del seno de la institución matrimonial, como el adulterio y los cortejos, y así mantener la unidad familiar; estas piezas cómicas reflejan la íntima relación entre política económica, sociedad y relaciones humanas afectivas en el siglo XVIII, y que explica por qué Witthaus considera la literatura de este siglo como “muy relevante para una reconstrucción del discurso económico en España” (329).

En este sentido, se puede describir la condición y comportamiento de la mayoría de los personajes dramáticos de finales del setecientos utilizando la definición que realiza Bernd Blaschke en su disertación del que denomina “*homo oeconomicus*,” considerado como modelo de individuo que calcula y aprovecha las circunstancias que le rodean y los recursos limitados de que dispone para conseguir sus objetivos, por lo que se refiere más bien a todo tipo de comportamiento humano en su actuar, al trascender la esfera del dinero y los bienes materiales (18-20). La tradición de la picaresca literaria se exagera, por tanto, durante este período literario hasta alcanzar casi cualquier ámbito de la esfera sociopolítica, motivado por los nuevos discursos económicos de cariz ilustrado.²⁷

La ideología reformista ilustrada influyó igualmente en el carácter utópico de intención pragmática que definió el teatro del setecientos, en el que se mostraba una sociedad irreal todavía, pero deseada, y considerada como plausible si se seguían las directrices del gobierno y las propuestas que los autores dramáticos proponían de manera más o menos particular. La oposición de esta imaginería utópica con la verdadera realidad social de finales de siglo, marcada por la desintegración del sistema del Antiguo Régimen, dio lugar en la escena dieciochesca, sin embargo, a numerosas contradicciones y ambigüedades derivadas de esta confrontación entre tradición y la reforma orientada al progreso. Como indica Contreras, a pesar de la divergencia de empleos “para ricos” y “para pobres” representados en las tablas

²⁷ A propósito de este género tan cercano a la identidad española, Urs Urban ha estudiado recientemente las grandes obras de la picaresca, el *Lazarillo* o el *Buscón*, entre otras, en relación con los discursos económicos y las técnicas dramáticas del teatro moralista, pero, como recuerda Witthaus, todavía falta precisar la conexión de la literatura picaresca con el interés privado (349) desde un punto de vista económico y, sobre todo, moral, especialmente en el teatro del último tercio del siglo XVIII, asunto que analizaré en mi tesis. Es justo a partir del siglo XVIII, con el surgimiento de una bisona ciencia de la economía política como indica Werner Krauss (418), cuando los autores literarios se enfocan ampliamente en discutir estas cuestiones materiales al empezar a mirar sus obras desde un nuevo punto de vista más económico, junto al tradicional propósito de divertir o a los fines morales, sociales y políticos. En palabras de Christian von Tschilschke, “a lo largo del siglo XVIII, el interés por las cuestiones económicas se convierte en España, igual que en otros países europeos, en un tema dominante en la teoría y la práctica” (373).

según los subgéneros dramáticos—compárense los burgueses moratinianos atareados con sus diversos negocios, y los artesanos y diferentes trabajadores en los sainetes de Ramón de la Cruz—; una de las manifestaciones más significativas de ese desmoronamiento de la sociedad del Antiguo Régimen se observa por la “disolución o confusión de los estamentos” dentro de la progresiva desaparición de la estructura estamental en la nueva sociedad de clases (246). Este hecho se puede observar, por ejemplo, en las transgresiones entre los papeles de amos y criados, que cada vez son más frecuentes en escena.

El conservadurismo del teatro popular, representado principalmente por Ramón de la Cruz y sus sainetes castizos, como *Manolo* (1769),²⁸ contribuyó también a esta ambigüedad de la escena de finales del setecientos. Como expone Sala-Valldaura, este conservadurismo implicaba paradójicamente una cierta toma de conciencia de las clases bajas urbanas con respecto a las clases altas, que reflejaba la crisis de la moral tradicional y la renovación de las costumbres en relación con el lujo, el consumismo, el concepto del honor, e incluso la dignidad humana. La crisis de costumbres, para Sala-Valldaura, promovió a la vez una reforma y una defensa de los valores nacionales, por lo que en las piezas dramáticas populares cabía “un progresismo y una mirada de añoranza, un costumbrismo progresista y un costumbrismo nostálgico” (84).

Los pilares temáticos y formales que caracterizan el teatro de este periodo son, por tanto, la crisis socio-económica y moral, y la lucha por la supervivencia que de ella se deriva, así como las constantes contradicciones y la ambigüedad que surgen entre las reformas propuestas para renovar la nación y los valores tradicionales heredados del Antiguo Régimen. Además, estas contradicciones se acentúan por la pluralidad de voces que intentan aportar su grano de

²⁸ Recuérdese además la transgresión de los géneros dramáticos que constituye este sainete paródico de Cruz, quien indica en el mismo subtítulo de *Manolo* que se trata de una “tragedia para reír o sainete para llorar.”

arena en la reforma ilustrada manifestada en las tablas. Entre 1760 y 1780, Herrera Navarro destaca además de Ramón de la Cruz a otros dramaturgos cuyas piezas dramáticas, muchas veces de entreactos, se representaban con gran frecuencia en los teatros, como José Ibáñez y Gassia, José López de Sedano o Manuel Fermín de Laviano (*Catálogo XXXI*).

Después de 1780, expone también Herrera Navarro, el panorama teatral cambia sustancialmente, pues a las comedias calderonianas tradicionales y las obras de José de Cañizares y otros dramaturgos de la primera mitad de siglo, que todavía persisten en escena aunque cada vez con menor frecuencia; ahora se suman las nuevas obras traducidas o adaptadas del francés o del italiano, las tragedias que siguen el modelo de la *Raquel* o *La Numancia destruida* y las zarzuelas de Ramón de la Cruz, junto al teatro popular de nueva creación con las populares comedias de magia, las comedias heroico-militares y las sentimentales. Herrera Navarro destaca, entre los principales autores de este momento hasta el cambio de siglo, otra vez a Manuel Fermín de Laviano, José Concha, Antonio Valladares y Sotomayor, Luis Moncín, Gaspar de Zavala y Zamora, Luciano Francisco Comella, Fermín del Rey, Vicente Rodríguez Arellano, o Félix Enciso Castrillón. Los dramaturgos de mayor éxito siguen siendo aquellos que prefirieron ajustarse al gusto del público, a pesar de que para ello tuvieron que ser más flexibles con las normas de las unidades y la verosimilitud neoclásicas (*Catálogo XXXI-XXXII*).

En los siguientes capítulos que constituyen mi tesis pasaré a analizar y describir varias obras dramáticas, incluidas piezas breves de entreactos, escritas o adaptadas por los autores arriba mencionados, y que he considerado especialmente interesantes porque su estudio permite observar y entender con mayor claridad el pensamiento social, político y cultural tal y como fue reflejado en el teatro perteneciente a las últimas décadas de este largo siglo dieciocho en España. En mi examen utilizaré varios acercamientos teóricos pertenecientes a diversos campos

de análisis, como los estudios sobre la frontera, el género, la discapacidad y la literatura minoritaria, o aquellos enfocados en los aspectos económicos y al procesamiento de desperdicios desde un punto de vista social. Este acercamiento interdisciplinar me ha permitido profundizar en las estructuras sociológicas representadas en la escena de finales de siglo y problematizar las lecturas de identidad realizadas en relación con los límites entre las clases sociales establecidos tradicionalmente en el Antiguo Régimen, pero que ahora, con frecuencia, se manifiestan difusos, contradictorios, ambiguos.

Tras examinar en los diferentes capítulos de mi tesis a las clases bajas y trabajadoras, la aristocracia y la incipiente clase media, así como a la mujer del dieciocho, mi análisis ha expuesto las diversas transgresiones o *crossings* que encarnan varios grupos sociales, muchas veces marginales, pertenecientes a cada uno de los estamentos. Estos grupos representados en el teatro se definen con frecuencia por la confusión de sus roles sociales y la expresión de su identidad como ajena, incoherente e irreconciliable, contradicciones que conectan de forma directa con las existentes en la sociedad española de finales del siglo XVIII.

CAPÍTULO 2: LA CLASE BAJA

Medidas de integración

Este capítulo da cabida a una serie de representaciones en la escena teatral que reflexionan sobre la diferente situación de los grupos sociales que pertenecen a la clase baja y los posibles pasos que podrían darse para su aprovechamiento e integración principalmente económicos, y que, en algunos casos, significa una transgresión o “crossing” de su identidad tradicional. Las clases sociales pobres y trabajadoras siempre han estado presentes en las tablas y lo seguirán haciendo en el teatro de finales del siglo XVIII. Sin embargo, desde el enfoque reformador y costumbrista que popularizó Ramón de la Cruz en sus piezas breves, será novedoso su mayor protagonismo en la acción, y no solo como contrapartidas de las clases privilegiadas, sino que empiezan a presentarse masivamente en escena con diferentes trabajos y ocupaciones, normalmente, manuales. Esta presencia no proviene tan solo del nacionalismo castizo de las clases populares o de un interés por lo pintoresco por parte de las clases elevadas que asistían al teatro, sino que también deriva de la reforma ilustrada que intenta educar una sociedad cuyos valores se alejan lenta pero irrefrenablemente del sistema del Antiguo Régimen.

Estas consideraciones apuntan a una todavía inadvertida funcionalidad de las clases pobres y trabajadoras, habitualmente despreciadas y siempre desatendidas. Las posibles soluciones que propusieron los dramaturgos ilustrados más progresistas plantean una preocupación por su función dentro del sistema social contemporáneo y cómo implementarla de tal manera que contribuya a una mejora de la sociedad. Su interés principalmente se enfoca en los aspectos económicos y morales que se derivan de la relación de estas clases pobres con las demás clases pertenecientes al sistema estamental tradicional, sistema que los ilustrados nunca tuvieron intención de abolir. La lectura de estudios sobre discapacidad y el procesamiento de

desperdicios—o *waste studies*—me ha permitido enriquecer el análisis del comportamiento de los personajes y las ideas manifestadas por estas obras, no siempre coherentes entre sí.

El concepto de estigma, tal y como lo define Lerita M. Coleman-Brown en su artículo “Stigma: An Enigma Demystified,” constituye una de las bases teóricas fundamentales en mi examen de ciertas clases pobres y trabajadoras, ya que su estudio me permite revisar los principios de la norma y la discapacidad como una desviación. En su obra *El pueblo feliz* (1789), Luciano Francisco Comella al igual que los demás autores de la época, describe una aristocracia como clase privilegiada que no tiene intención de cambiar ninguna de sus costumbres, porque le granjea ventajas económicas y sociales frente a la justicia. En contraposición, Comella presenta al nuevo Corregidor como la autoridad ilustrada libre de prejuicios gracias a los ideales que encarna. Este representa el papel de educador cuya misión es vencer esas tradiciones retrógradas que estigmatizan a la población humilde y plebeya, y conseguir que los aldeanos se den cuenta de su propio valor como trabajadores y como ciudadanos moralmente iguales en honradez. Nótese, sin embargo, que el tópico de una nobleza representada por sus abundantes vicios morales es un asunto tradicional en la literatura, como el caso de *Fuenteovejuna* (1619), por citar un ejemplo célebre.

Dedicaré mi análisis de un segundo apartado a mostrar cómo las clases más pobres, muchas veces sin trabajo, se presentan directamente como necesitadas de caridad, por lo que constituyen otro tipo de desafíos para las organizaciones ilustradas. En mi examen, el concepto de “disposability,” íntimamente relacionado con las nociones de consumo y desecho, permite analizar desde el punto social cómo se concibe la identidad en escena de estas clases tan poco favorecidas. Esta conexión entre desechos materiales y sociales puede establecerse a partir, primero, de las ideas de Susan Strasser cuando argumentaba en *Waste and Want* (1999) que en

la sociedad occidental, los conceptos de género, clase o identidad nacional, entre otros, se conectaron íntimamente con los hábitos diarios de consumo, y asimismo, en una línea paralela, con el análisis específico de Gavin Lucas sobre la cultura material, que utiliza para teorizar sobre el lugar donde nos deshacemos de la basura como “the siphon for more than our unwanted objects, but for every need to no longer want objects: to make the objects alienable again” (19), donde este argumento puede extenderse de los objetos a las personas cuando se combina con las ideas de Strasser.

Igualmente, ciertas prácticas culturales discriminatorias igualan el desecho con grupos étnicos y clases económicas, remarcando implícitamente prácticas jerárquicas de la otredad. De esta forma, la transición entre el desperdicio producido por humanos y los humanos como desperdicio se presenta como un largo proceso cultural, político y económico, donde el plástico o la vida humana tienen el mismo potencial económico que cualquier otro producto del mercado. Susan Morrison en *The Literature of Waste, Material Ecopoetics and Ethical Matter* (2015) continúa las dos líneas de Lucas y Strasser cuando examina la composición de las sociedades occidentales europeas en términos de desechos. La retórica del otro considera las razas, religiones y etnias no privilegiadas como sucias o inhumanas. Los “humanos desechados” (“wasted humans”) pueden ser cualquiera, nadie es inmune. Los ricos se empobrecen, los poderosos se debilitan y los jóvenes envejecen (97), lo que enfatiza la elasticidad de un marco teórico que se puede definir como “becoming waste, thus disposable,” y que señala implícitamente las fuerzas políticas, económicas y socioculturales que juegan un papel fundamental en transformar el estatus de cualquier persona de “ciudadano” a “humano desechable.”

Estos conceptos son especialmente relevantes en el siglo XVIII, puesto que en este momento comienza un proceso de concienciación de la existencia de una fuerte interrelación entre la sociedad y la economía como un mercado de producción y consumo de bienes sociales y materiales. Jan-Henrik Witthaus describe cómo, especialmente en el último tercio del setecientos, las políticas del reformismo borbónico tenían como objetivo incrementar la fuerza productiva del pueblo, así como sus necesidades básicas y su poder de consumo, para potenciar la economía nacional (329, 339). Con este propósito en mente, utilizaron todos los medios a su alcance, incluido el teatro, para extender su política de apoyo social al trabajo a través de la división laboral y de la condena de la pereza. Así, basaron su filosofía en las dos nociones cristianas del pensamiento de Tomás de Aquino: la “tarea de cada uno” y la “conveniencia de todos.” Estas dos premisas marcaron el principio de justicia social conocido como el “bien común,” uno de los pilares ideológicos de la Ilustración (333).

Un ejemplo excelente es el sainete de José López de Sedano *La casa de Chinita* (1778), donde un hombre llamado Chinita deja su trabajo como gracioso de una compañía teatral y comienza un nuevo negocio, como un “emprendedor.” Establece un taller en su casa y se convierte en el mecenas de varios artesanos, músicos, actores e, incluso, personas discapacitadas, que no fueron capaces de encontrar trabajo por sí mismos, pero que son capaces igualmente de trabajar en cierta manera y ganar dinero, con lo que se demuestra que fueron juzgados erróneamente cuando fueron descartados por el sistema socioeconómico y político.

Este capítulo centrará su análisis en las dos obras tan diferentes mencionadas más arriba, respectivamente, *El pueblo feliz* (1798) y *La casa de Chinita* (1778), escritas por dos autores distintos, pero que, sin embargo, presentan propuestas similares para enfrentar varios problemas asentados en la sociedad durante todo el periodo, por lo que he considerado irrelevante seguir

un orden cronológico. Frecuentemente, la sola presencia de individuos pertenecientes a las clases bajas en la obra, así como sus acciones o diálogo, revelan aspectos tanto de la ideología de sus autores como de las medidas que desearían que el Estado pusiera en marcha.

El pueblo feliz es una comedia en cuatro actos escrita por Luciano Francisco Comella que fue estrenada el 9 de septiembre de 1789²⁹ y representada por la compañía de Manuel Martínez en el madrileño Coliseo de la Cruz (*Memorial Literario*, septiembre 1789, 117). Aunque María Angulo Egea la denomina como drama rural por su ambientación en el campo (*Otra cara* 194), más frecuentemente se inscribe dentro de las obras de tesis doméstica escritas por Comella debido a la preeminencia de las exhortaciones morales y de tipo social, en contraste con sus numerosas piezas de asunto heroico-militar, como recoge Ivy L. McClelland (471). McClelland asimismo se refiere a ella como “otra obra documental,” y nos recuerda que la causa de los alborotos que se produjeron en algunas de sus representaciones fue la falta de sutileza al exponer sus “tediosas máximas” sobre industria y comercio, o su sermón en contra de los prejuicios sociales y la pereza (503). Como anota Rosalía Fernández Cabezón, el *Memorial Literario* ratifica esas deficiencias en el estilo formal de varias de las obras de Comella, aunque sí apoyó ideológicamente los preceptos defendidos por el autor catalán (“El teatro” 105-120).

El pueblo feliz hace referencia a cualquier pueblo español, con el propósito de marcar un lugar común en el que poder establecer las pautas del cambio para el progreso, gracias al beneficio de los nuevos proyectos ilustrados, como indica Comella al ambientar la obra: “La

²⁹ Fue representada en el Teatro de la Cruz en 1789 desde el 9 al 16 de septiembre; en 1790 en el mismo teatro del 1 al tres de febrero; en 1791 en el Príncipe del 22 al 24 de julio; en 1793 en el de la Cruz del 18 al 20 de octubre; y en 1800 en el Príncipe del 20 al 25 de junio. El segundo volumen de Andioc y Coulon indica otra representación más en el Teatro de los Caños del Peral el 10 de octubre de 1801, pero cotejado con el primer volumen, parece ser una errata por confusión con otro título parecido, *La prueba feliz*. Por tanto, la comedia de Comella se representó en dos teatros distintos, en cinco temporadas, separadas la primera y la última por más de diez años; con ocho representaciones consecutivas en su estreno, y con un total de 23 funciones (Andioc y Coulon). Sin embargo, como reseña el *Memorial Literario*, sus representaciones no estuvieron exentas de escándalos y pendenias, por lo al haberse dado un escándalo “en la segunda representación del *Pueblo feliz*, dio motivo a un severo Edicto, para reprimir semejantes turbulencias y osadías” (*Memorial Literario*, febrero 1790, 122).

Escena es en una población de setecientos vecinos, inmediata a una de las principales Capitales de la Península” (*El pueblo feliz* 1). Seguidamente, la detallada acotación que da inicio al primer acto nos presenta un pueblo en proceso de mejora. Es fundamental resaltar este hecho, porque no se presenta un proyecto terminado, una utopía lejana, sino un proyecto no terminado, pero posible. Así, se indica: “(*El teatro figurará la plaza principal de un pueblo grande, en cuyo foro estará la casa de la Villa con sus balcones, enfrente de ella habrá una fuente magnífica recién construida, con pilón y caño que todavía no corre, y arriba un adorno de gusto, que a su tiempo arrojará agua natural*)” (*El pueblo feliz* I, 1).³⁰ La imaginación utópica desarrollada en el siglo XVIII, apunta John Scanlan, muestra la devaluación del pasado y la creciente influencia del futuro en el pensamiento ilustrado (35). La escenografía que representa esta “renovada imagen” de la plaza central del pueblo hace alusión a los avances urbanísticos que comenzaban a darse en el momento, como fuentes o la iluminación con farolas. Con estas referencias, Comella siguió los modelos ilustrados de industria y trabajo que utilizó en otras de sus obras marcadamente populistas, donde intentaba establecer cómo debía ser ese “pueblo nuevo” (Angulo Egea, *Otra cara* 267).

La definición de la escena no termina ahí. El resto de la acotación sitúa a los personajes de la clase baja trabajando en armonía y felicidad, mientras cantan a coro los primeros versos de la comedia:

(*En las puertas de las casas se verán hilando Blasa, Benita, Antonia, Juana y otras Aldeanas, junto a ellas dos niños machacando cáñamo y dos niñas desmontando trigo, y por último dos ancianos, el uno haciendo pleita y el otro soguilla; mientras cantan el siguiente coro festivo se verá el Corregidor con el tío Simón observando la fuente*). (I, 1)

³⁰ Véase el estudio de Philippe Hauser sobre el desarrollo progresivo de la ciudad de Madrid en relación con sus infraestructuras y políticas sanitarias, urbanísticas y sociales en *Madrid bajo el punto de vista médico-social* (1979).

Se establecen de esta manera las actividades representativas de cada grupo, según edad y género: los hombres en el campo como agricultores, las mujeres hilando, los ancianos y niños realizan pequeñas tareas. Todas estas labores están promovidas por un concurso cuyo premio es una remuneración económica, como se indicará más adelante en la obra. Este ambiente de trabajo y progreso urbanístico se debe principalmente a la acción del recién nombrado Corregidor, que alegóricamente se llama don Benigno, y que simboliza el modelo del gobernador ilustrado. Como defensor de los nuevos ideales de la Ilustración, el rey interviene frecuentemente *deux ex machina* en los dramas sentimentales de los siglos XVIII y XIX, declara Ermanno Caldera, muchas veces representado indirectamente por un juez o figura equivalente. Estos jueces o altos magistrados, al igual que el rey, solucionan los problemas que surgen gracias a que demuestran las cualidades ilustradas por excelencia, la sensibilidad y la filantropía, así como están en contra de la tortura, protegen al pobre y son clementes hasta donde les es posible su función como representantes del poder judicial y ejecutivo (Caldera 226). Asimismo, debido a la incipiente industrialización, principalmente en regiones como Cataluña, el trabajo se extendió como un símbolo de progreso y, por este motivo, empezaron a presentarse en escena personajes caracterizados como el “buen empresario,” quien suele mostrar también una actitud paternalista, y que Comella asimila a los alcaldes o gobernadores ilustrados que protagonizaron algunas de sus obras, donde destaca *El pueblo feliz* (Angulo Egea, *Otra cara* 113).

Cada intervención de este corregidor hace alusión a un problema que Comella, como ciudadano, considera que debe, valga la redundancia, corregirse. Esta obra constituye, pues, un catálogo de propuestas y posibles soluciones, y si el dramaturgo fuera un candidato político, su propuesta electoral. Cuando don Alonso, uno de los representantes de la aristocracia retrógrada,

se queja de las reformas de don Benigno, refiere un gran número de ellas, ocho en total. En primer lugar, el nuevo sistema de alumbrado les impide tener devaneos sexuales con las aldeanas del lugar, de noche y en secreto, así como ha anulado otros “privilegios,” como “dar de palos a los Pecheros/ que osaban a nuestra vista/ tomar en la plaza asiento,/ o al pasar junto a nosotros/ tenían puesto el sombrero” (I, 6); que se “nombrasen justicias/ sin nuestro consentimiento,” o incluso exenciones de tipo económico: “Él nos quitó que la carne/ nos la pesasen sin hueso” (I, 7). Destaca también el intento del Corregidor por reducir la pobreza de la aldea, quien, para ello, “adoptó el medio/ de suplicar a los ricos/ que cada día con ellos/ truxesen una familia/ pobre a comer,” a lo cual accedieron todos los nobles, no por filantropía, sino porque “ninguno ser menos/ quiere que él, que a ejecutarlo/ ostentó ser el primero” (I, 6).

Además, don Benigno ha obligado a estas familias aristocráticas a mantener en buen uso sus propiedades para que sean productivas, incluso “aquellos palacios regios/ que fueron digna mansión/ de nuestros grandes abuelos,/ que aunque estaban arruinados,/ y no nos daban provecho,/ daban de nuestra hidalguía/ los testimonios más ciertos” (I, 7). Junto a la propiedad privada, las medidas propuestas también alcanzan los espacios públicos: “Él para empedrar las calles/ hizo, que como el plebeyo,/ enviase todo hidalgo/ su carro, mozo y pertrechos,/ para que el día de fiesta/ fuese una hora conduciendo/ guijo y pedernal, cuyo acto/ es opuesto a nuestros fueros” (I, 7). En definitiva, estas medidas que propone el Corregidor en nombre del progreso trastornan la identidad de la aristocracia como clase superior, pues “en fin, él con sus plantíos,/ sus fuentes, y sus proyectos/ ha atropellado del todo/ todos nuestros privilegios” (I, 7). Todos estos aspectos coinciden con los grandes problemas morales y económico-sociales observados por las autoridades ilustradas, quienes se sirvieron varias veces de modelos extranjeros para

iniciar sus propias enmiendas, como describe Jean Sarrailh en *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII* (506).³¹

Para conseguir que estas reformas calen en el sentir del pueblo y se eduque en las nuevas ideas ilustradas, como el resto de los dramaturgos ilustrados, Comella hace uso de la empatía y de la razón para exponer estas teorías reformistas. En este sentido, Augusto Boal distingue en *Theatre of the Oppressed* entre “empatía” y “dianoia.” La empatía implica que el espectador acepta como real lo que le es presentado como ficticio en una obra de arte a través de un proceso de “ósmosis” o aceptación de ideas estéticas, basada en una experimentación emocional del hecho artístico. A través de los sentimientos compartidos entre el personaje ficticio y el espectador real, este subyuga su poder de decisión de acuerdo a un mundo artificial que no tiene en cuenta toda la complejidad de las causas y consecuencias de la vida real, y por lo tanto más atractivo (*Oppressed* 113).

Sin embargo, el teatro educativo dieciochesco no solo se basaba en las emociones para atraer a su público, sino que los ilustrados intentaron apelar también a su razón, y por este motivo, muchas de las intervenciones de los personajes en escena parecen exponer discursos de carácter dogmático. Ya desde Aristóteles, aclara Boal, la empatía no se presentaba sola, sino simultáneamente con otro tipo de relación entre el pensamiento del personaje y el espectador: la dianoia o “enlightenment” (*Oppressed* 102). La dianoia implica una comprensión del proceder y de la situación del personaje ficticio por parte del espectador y no solo dejarse llevar por sus emociones. Por supuesto, los sentimientos no impiden la comprensión, pero esta es necesaria si no se quiere desencadenar solamente una “orgía emocional” (103). Los autores ilustrados se

³¹ Véase con especial atención el capítulo IV de la tercera parte, titulado “Generosas soluciones al problema social” (506-543), donde Sarrailh examina los problemas y soluciones que propusieron destacadas figuras de la Ilustración en materia de economía y moralidad, específicamente sobre mendicidad y justicia criminal, así como las corrientes del pensamiento europeo al respecto.

valieron tanto de la empatía como de la diánoia para educar a su público en los nuevos ideales reformistas, cuyo objetivo era extender el progreso social por toda la nación.

El título de esta obra, “el pueblo feliz”, quiere simbolizar que, en teoría, después de haber emprendido estas reformas, todos los personajes—y los espectadores luego en la vida real—que lo merezcan, según estas premisas, mantendrán o alcanzarán un estado social, económico y personal feliz. Es decir, este pueblo se considera como un éxito en el modelo de organización del Estado. Sin embargo, si se miran más de cerca estas medidas desde un punto de vista actual, obviamente existen profundas diferencias con los avances contemporáneos en materia de justicia social, y lo más importante, como ocurre en la actualidad, es que se encuentran diferentes grados de aplicación de estas medidas en los distintos grupos sociales considerados por los teóricos del siglo XVIII, ya sea por su edad, por su género o por su raza—raramente considerado este último—. Mary Poovey etiqueta en su libro este tipo de desigualdades como “uneven developments,” concepto que permite profundizar en el análisis sociológico de estos personajes de acuerdo con el momento histórico y el grupo social en el que se inscriben, y en el caso ilustrado, a menudo caracterizados por unas fuertes representaciones ficticias de carácter utópico.

Los problemas de la obra a los que aludía el *Memorial Literario* para cumplir con la unidad de acción (septiembre 1789, 125), pueden explicarse si consideramos *El pueblo feliz* como una variante del “freak show” o “circo” que Rosemarie Garland-Thomson (*Extraordinary Bodies*) analiza en su estudio. Estos espectáculos “framed and choreographed bodily differences that we now call ‘race,’ ‘ethnicity,’ and ‘disability’ in a ritual that enacted the social process of making cultural otherness from the raw materials of human physical variation” (60). De forma similar, en esta pieza se exhibe ante el público la conducta moral de toda una serie de

personajes y, ya sea para ser ensalzada o para ser vilipendiada, esta conducta termina normalmente por reflejarse en su aspecto físico o su vestimenta, en base a estereotipos tradicionales y de estamento social. En una especie de catálogo, Comella quiere reflejar en un muestrario lo más completo posible las diferentes clases y grupos socioeconómicos existentes en la España de finales setecientos, lo que hace que esta obra sea tan interesante.³²

El motor que mueve los cambios sociales en *El pueblo feliz* procede en esencia de dos causas, íntimamente relacionadas por un marcado componente económico: la erradicación de la corrupción de las clases dirigentes mediante una justicia objetiva separada de los intereses personales;³³ y la ideología cristiana de un amor por el prójimo que vaya más allá de la simple caridad en forma de limosna. En ambos casos, se está hablando de una nueva dignidad social, que cada vez se acerca más al concepto de la dignidad humana, tal y como lo recoge la *Declaración de los Derechos Humanos* de la ONU.³⁴ Las diferencias entre las clases sociales en *El pueblo feliz* se consideran un retraso que debe ser eliminado a través de la educación y el progreso de la Ilustración, representados por el nuevo Corregidor, que intentará implementar los hábitos sociales hasta alcanzar los nuevos estándares ilustrados de comportamiento, empleo y

³² En este capítulo se abordarán las clases pobres y trabajadoras del género masculino, así como sus relaciones con las clases superiores, en especial entre la nobleza terrateniente y los pequeños propietarios y arrendatarios, representados por la figura del labrador honrado, tan habitual en Comella. Los aspectos de género sobre la mujer, observados en los personajes de Leandra, Ana, la viuda o las aldeanas, serán tratados en el quinto capítulo.

³³ Asimismo, declara William Callahan, la Corona debía luchar en el campo con las oligarquías municipales, que por un lado, chocaban con “la política autoritaria y centralizadora de los Borbones,” y por otro, “la discriminación practicada por los ayuntamientos [de los oficios llamados viles] impidió el progreso de la economía y frustró los proyectos económicos del gobierno” (“La estimación” 65).

³⁴ Junto al artículo primero “Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos y, dotados como están de razón y conciencia, deben comportarse fraternalmente los unos con los otros” (ONU, s. p.), las bases de la igualdad en dignidad social se especifican en el artículo 22, cuando se declara que “Toda persona, como miembro de la sociedad, tiene derecho a la seguridad social,” así como a la “a satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad” (s. p.). Igualmente, el artículo 23 designa el derecho de toda persona al trabajo en unas “condiciones equitativas y satisfactorias,” así como a “la protección contra el desempleo.” De esta forma, se incide en los derechos que cubren una “remuneración equitativa y satisfactoria” sin discriminación alguna y “conforme a la dignidad humana” que será completada, si es necesario, por diferentes medios de protección social, incluido el derecho de toda persona “a fundar sindicatos y a sindicarse para la defensa de sus intereses” (s. p.).

los derechos y obligaciones de los distintos estamentos. Dado el carácter utópico de la obra, el ambiente deseado que se refleja es considerado como ideal, perfecto, mientras que cualquier comparación con la sociedad real resultará en determinar a esta realidad, en cierta forma, como defectuosa, “discapacitada.” Estas diferencias sociales señaladas en la obra de Comella y que atentan contra la dignidad humana son entendidas de esta manera como una “discapacidad” que afecta a la sociedad tal y como Garland-Thomson la concibe. De forma más amplia, la discapacidad es una categoría de identidad que sirve como sinécdoque para todo tipo de aspectos no normativos (“Integrating Disability” 4). Por tanto, no se reduce a un aspecto físico, sino al producto del sistema de relaciones humanas con un elevado componente social. A partir del siglo XVIII, especialmente, esta “sociedad discapacitada” se produjo debido al desmoronamiento de las bases del Antiguo Régimen mientras, y esto es lo más importante, estas estructuras sociológicas todavía imperaban en la mentalidad de la mayoría de los colectivos de la sociedad española.

La concepción tradicional de la identidad de los estamentos de origen feudal era aún la general, por lo que se entendía que la aristocracia se constituía jerárquicamente por encima de las demás clases y, por esta razón, podían disponer del resto de ellas como mejor les pareciera. Esta clase noble no tenía defectos, es decir, era “normal,” mientras que el resto de clases poseería algún tipo de discapacidad en forma de estigma, ya que no pueden cambiar el estamento social al que pertenecen por nacimiento, y, por tanto, nunca pueden progresar económicamente o ni siquiera ser considerados “moralmente virtuosos.” Como indica Garland-Thomson, son el “Otro,” son “subjugated bodies” y, por tanto, prescindibles, porque no solo son representados “as inadequate or unrestrained but at the same time as redundant and

expendable. Bodies marked and selected by such systems are targeted for elimination by varying historical and cross-cultural practices” (“Integrating Disability” 9).

El sistema tradicional de la discapacidad, también denominado modelo “médico,” consideraba cualquier elemento diferente como un defecto o “enfermedad” que debía ser aislada, eliminada o “curada.” En contraposición, las posiciones teóricas actuales consideran la discapacidad como producto de la injusticia social, porque las autoridades correspondientes no operan las adaptaciones necesarias en el contexto social y físico del individuo. Tobin Siebers define de este modo la discapacidad cuando la distingue como una categoría social elástica que incorpora el género, la raza, la edad, las identidades culturales, el contexto social y la variación física. Esta categoría tan amplia ataca los sistemas tradicionales de opresión, exclusión y estigmatización porque establecen el cuerpo y la mente hábiles—además de otras pautas como ser hombre, blanco o joven—como el estándar de calidad de un ser humano (3-5).

En este sentido, Comella realizó un buen trabajo en confrontar las dos posturas en *El pueblo feliz*. Por un lado, la nobleza y sus comparsas representan el modelo del Antiguo Régimen que ellos consideran como el estándar social, en el que se ven a sí mismos como superiores, perfectos, como objeto de veneración por parte del pueblo que debe someterse a ellos porque, simplemente, no nacieron nobles, y por este motivo, su linaje es inferior, presenta una “discapacidad.” En estos modelos opresivos, originados principalmente por la lógica aristotélica de la “compensación,” la discapacidad no indica solamente variación fisiológica, sino que connota una violación del supuesto estado de “totalidad”. Garland-Thomson observa cómo esta visión de la discapacidad legitima una distribución desigual de los recursos, el estatus y el poder dentro de un contexto social y arquitectónico subjetivo (“Integrating

Disability” 5) que enfatiza imaginar los cuerpos discapacitados como defectuosos, en lugar de considerar modificar los sistemas sociales imperantes que causan esas deficiencias (14).

Sin embargo, el punto de vista ilustrado que Comella sitúa eminentemente en la figura del Corregidor, considera que el ser noble o ser plebeyo son solo dos funciones sociales igualmente importantes y honradas en la estructura social, porque unos se encargan de las cuestiones políticas y militares, y los otros de trabajar el campo, entre otras ocupaciones. En este caso, se refleja la que Garland-Thomson denomina la lógica de la “acomodación,” en la que la discapacidad señala simplemente una de las muchas diferencias existentes entre las personas, sin indicar ninguna inferioridad o defecto. Según este modelo toda la sociedad debería ser consciente de las multiplicidades existentes en los seres humanos y debería adaptar el medio de manera acorde (*Extraordinary Bodies* 49). Por este motivo, el Corregidor exige de los nobles que administren el pueblo y mejoren las infraestructuras con sus recursos, mientras que en los aldeanos fomenta su trabajo artesanal y las labores agrícolas en el campo, pero en ningún caso es injusto o trata con descortesía a ninguno de sus habitantes, porque los considera a todos iguales en derecho y honradez, mientras no cometan ninguna falta moral o social.

Lennard Davis secunda este punto de vista en su libro *The End of Normal* al considerar la discapacidad como “normal,” es decir, su aparición en la especie humana es habitual, así como lo es la variación y la imperfección (20). En efecto, es precisamente la variación entre los individuos lo que las categorías culturales trivializan y representan de forma distorsionada. Los impedimentos físicos que clasifican a una persona como discapacitada casi nunca son absolutos o estáticos, sino dinámicos, condicionados por muchos factores externos, y a menudo fluctúan con el tiempo. Piénsese en el ideal de belleza (Garland-Thomson, *Extraordinary Bodies* 13). No obstante, no debemos confundir este concepto de “variación” con el de “desviación.” La visión

instrumental del cuerpo humano como una máquina productiva en perfecto estado condujo a la explicación foucaultiana de “norma,” mientras que la discapacidad era entendida como “desviación” de esa perfección y no como diferencia o distinción individual (114). Por ejemplo, desde el punto de vista de la nobleza y del personaje del escribano, la cualidad distintiva de los magistrados debería ser la de apoyar a la nobleza en todos sus actos, incluso cuando son deshonestos, y por eso el nuevo Corregidor es una figura “desviada” de la norma del Antiguo Régimen porque su justicia es imparcial al considerar todos los estamentos como iguales en honra social. Sin embargo, paralelamente, para el Corregidor, tanto estos nobles como el escribano son también figuras desviadas de la norma por su corrupción e inmoralidad. Esta ambigüedad, y la presencia conjunta de ambas visiones contradictorias, la feudal y la ilustrada, se puede observar mejor, como declara Garland-Thompson con la aplicación del concepto de norma en el terreno de la teoría del estigma desde la perspectiva de los sistemas opresivos de jerarquías (*Extraordinary Bodies* 39).

En su estudio “Stigma: An Enigma Demystified”, Coleman-Brown tiene en cuenta los componentes afectivos, cognitivos y de comportamiento en el surgimiento del estigma, el cual considera como una respuesta al dilema de la diferencia (146), es decir, el estigma es la consecuencia de la comparación social. Por esta razón, y a la luz de este punto de vista, factores como el género, la raza, la edad, la cultura, el poder, la influencia y el control sociales, juegan un papel crucial en el proceso de estigmatización (148). Tanto aquellos que son estigmatizados, como los no-estigmatizados, están ligados por un lazo perpetuo en una relación de inferioridad y superioridad (151). Por este motivo, en relación con la subjetividad y la capacidad de agencia presente en el comportamiento de los individuos, Coleman-Brown se pregunta: “Would stigma persist if stigmatized people did not feel stigmatized or inferior?” (152).

Para responder esta incógnita, se debe tener en cuenta que en la persistencia del estigma en el ámbito social influye lo que Jon Beasley-Murray denomina “habitus,” concepto que recupera de Bourdieu. Esta estructura inmanente de influencia muestra cómo la resonancia diaria con la autoridad social explica su propia persistencia (173). Para Beasley-Murray, el hábito juega un papel central en el debate de la estructura social y la agencia individual, porque su recuerdo implantado en la sociedad motiva la resistencia ética y la conformidad política como un mecanismo de formación de una subjetividad colectiva cuyo principio de cohesión es la inclusión en un grupo, en lugar de una identidad individual, entendida como una diferencia claramente delimitada (188). En sus propias palabras: “Habitus is reflex and relay, product and producer, assuring social continuity by literally incarnating the principles of social order” (192). De esta manera, cualquier estigma persiste como un hábito mientras ambos grupos, los individuos que ejercen la autoridad del poder social, y los grupos estigmatizados; no problematizan ese estigma concreto como obstáculo en sí mismo.

En *El pueblo feliz*, Comella pinta una aristocracia arrogante, que como clase privilegiada, no se considera poseedora de ningún estigma, y que conscientemente no cambia sus hábitos porque no desea perder su poder político y jurídico ni las ventajas económicas que por su estatus social les correspondía tradicionalmente. En la posición contraria se encuentra el Corregidor, sin prejuicios sociales, que representa la justicia y la educación e intenta borrar el estigma que aqueja a las clases pobres y trabajadoras y otorgarles la dignidad moral y social que les corresponde igualmente como ciudadanos honrados: “Benigno: ¡Qué contento/ me da el ver la aplicación/ de estas gentes! Los chicuelos,/ los ancianos, las muchachas/ [...], todos cumplen/ con los deberes que el Cielo/ y naturaleza impuso/ al hombre al nacer” (I, 2).

Este cambio que se introduce en los estándares de virtud de la obra de Comella, desplaza la alcurnia del “nacimiento” por el “trabajo y comportamiento” social y moral, aunque todavía esté basado en la ideología cristiana; así como hace visible un nuevo estigma en la clase noble, representada como ociosa y denigrada por sus vicios: “Benigno: En el mundo, tío/ Simón, para mi concepto/ no hay más que dos clases de hombres,/ malos o buenos: al bueno,/ si no es noble, le ennoblece/ su virtud; y al malo, entiendo,/ que si es noble, su conducta/ le obscurece el nacimiento” (I, 3). La obra es un producto de su tiempo, por lo que el sistema jerárquico representado por la norma y el estigma no desaparece, únicamente se reemplaza la virtud considerada como modélica y, por esta razón, solo se sustituyen unos estigmas por otros.

Sin embargo, al igual que existen estos progresos sociales limitados, *El pueblo feliz* sorprende por las soluciones que se plantean a ciertos problemas relacionados con el pueblo llano. Por un lado, la tesis principal de la obra de Comella es que la disciplina en el trabajo y la educación traerán el progreso a la sociedad y economía nacionales, ya que supera obstáculos como la pereza, la inmoralidad y, sobre todo, el retraso económico, que incluye la pobreza, hasta cierto punto. Este enfoque sigue el modelo “médico” enfocado en aleccionar a los individuos y la comunidad sobre sus errores para educarlos y corregirlos, y todo orquestado por el gobierno ilustrado. Por otra parte, se aplica en mayor medida un modelo social o contextual al modificar el sistema establecido para solucionar ciertos problemas sociales.

Cimentadas en la ideología cristiana y en aras de la dignidad humana, estas medidas de carácter social pretenden respaldar a los individuos de la comunidad cuando se encuentren en dificultades económicas. El Corregidor, además de dar dinero a la viuda para ayudarle a pagar su deuda (II, 14), propone un nuevo tipo de limosna para socorrer a las familias pobres, más allá de una ayuda pasiva que solo mitigue el día a día precariamente, sin resolver la situación. Esta

medida es puesta en boca del aristócrata don Alonso, como se citó más arriba, que se lamenta con acritud porque la aristocracia prefiere seguir dando algo de dinero como limosna: “como si mejor no fuese/ dar en la entrada del Templo/ un ochavo a cada pobre,/ y pasar por limosnero” (I, 6-7). Comella no solo menciona esta propuesta, sino que la escenifica al comienzo del cuarto acto, cuando el Corregidor invita a su mesa a un anciano y sus dos nietas de forma totalmente desinteresada,³⁵ lo que destaca la importancia que le concede: “(*Salón; aparecen acabando de comer D. Benigno, un viejo y dos niñas, vestidos honestamente. El viejo estará a la derecha de aquel, y las niñas a los lados, y el paje en pie*)” (IV, 28). Ni la viuda, ni el anciano o los niños pertenecen a las clases trabajadoras en el siglo XVIII, por lo que estos grupos sociales se encuentran en riesgo. Esta medida no deja de ser un tipo de limosna, aunque más humana y digna, a pesar de que a ojos de la nobleza sea un insulto y solo merezca desprecio. En cualquier caso, estos grupos no pueden esperar un cambio o salida de su condición, porque no tienen función social alguna. Los niños son demasiado jóvenes para trabajar o casarse, los ancianos ya no pueden trabajar físicamente. No pueden más que aceptar su suerte y como tal, sus voces se limitan a agradecer las dádivas recibidas: “Viejo: Tantos años/ os alargue Dios la vida/ como los pobres deseamos” (IV, 28); pero no a denunciar su situación y mucho menos a superarla. Su agencia en la obra es inexistente.

Esta falta de “voz propia” en escena indica la indiferencia con la que las reformas de carácter ilustrado evaluaban a estas clases sociales inferiores, todavía muy lejos de ser consideradas como dignas de acceder a una educación o participar en cualquier decisión de la vida política, y mucho menos ser artífices de su propia revolución social, es decir, todavía son

³⁵ Obsérvese, sin embargo, que la obra enfatiza que las buenas acciones cristianas son recompensadas por Dios, puesto que se afirma que desde que se han puesto en práctica estas obras de caridad, las cosechas son más abundantes, lo cual nos recuerda cómicamente a las actuales reducciones en el pago de impuestos por entregar donaciones a organizaciones caritativas:

Simón: ¿Sabe usted que desde que/ tengo pobres en mí mesa/ he reparado que cojo/ mucho mejores cosechas?
Benigno: ¿Quién lo duda? [...]/ Dios lo aprecia y recompensa. (*El pueblo feliz* III, 23)

impensables los alegatos de protagonismo para el “Cuarto Estado” que retrató Galdós un siglo después. Pocos autores, y en contadas obras, parecen denunciar las precarias condiciones de la clase baja desfavorecida, pues como critica Christian Peytavy cuando examina los sainetes de Sebastián Vázquez, “la pobreza es sobretodo un marco, generalmente admitido con fatalismo por los artesanos, de manera que Vázquez no trata de apiadar al espectador sobre la situación de las clases populares, ni se centra realmente en ninguno de sus problemas” (“Los sainetes” s. p.). Peytavy concluye que si Vázquez—o cualquiera de estos dramaturgos—hubiera querido revelar la pobreza general de la población humilde, habría elegido “otro enfoque” para señalar todos los problemas existentes en ese momento, como el paro, la mendicidad, las dificultades de alojamiento o para vestirse, las enfermedades y el coste de los cuidados médicos, o “sencillamente habría podido hacer que todos estos personajes se quejasen bastante más de su suerte y de sus condiciones de vida” (“Los sainetes” s. p.).

En *El pueblo feliz* de Comella, aunque se observa una situación similar en las clases pobres, los campesinos que trabajan en las tierras de don Alonso constituyen una excepción. Estos aldeanos dedicados en este momento a recoger la cosecha tienen el papel de ensalzar la bondad del Corregidor y el trabajo como fuente de felicidad y realización personal, y así lo hacen durante toda la obra normalmente a través de coros cantados junto con sus contrapartidas femeninas. Pero también ponen de relieve la falta de caridad de la nobleza terrateniente. Cuando uno de los pequeños propietarios, Antón el Gordo, cae enfermo y no puede recoger su propia cosecha, con la segura ruina de su familia, el Corregidor da orden de que los trabajadores de don Alonso junto con los demás lugareños ayuden en la tarea antes de que la lluvia pierda las semillas. Ante la negativa de don Alonso, sus propios trabajadores proponen que se les descuente del sueldo o madrugar para no perder horas de trabajo, pero el noble no cede porque

rendirán peor cuando vuelvan a las labores en las tierras de su propiedad (II, 12). Ante su falta de caridad, los trabajadores sorprendentemente se marchan porque “a un tirano/ no quieren servir,” porque la “impía/ dureza de vuestro pecho/ hacia la piedad, irrita/ de modo su corazón,/ que vuestro pan desestiman/ para enseñaros a ser/ sensible con las desdichas/ del triste, y manifestaros/ que con esta acción benigna/ se hacen más nobles que vos/ con toda vuestra hidalguía” (II, 12).

Ante esta situación y por miedo de perder su reputación, el aristócrata por fin les da permiso y todos los mozos vuelven al trabajo con alegría. Cuando el desenlace esperado era que los trabajadores acataran las órdenes de su patrón hasta que el Corregidor, con mayor autoridad, se enfrentara a don Alonso, son los propios trabajadores quienes *motu proprio* le increpan su decisión y hacen amago de despedirse, forzando a su patrón a reconsiderar su postura. Por supuesto, la bondad cristiana y que tuvieran el apoyo del Corregidor y de don Simón, su ayudante, en un segundo plano, propiciaron este final “feliz,” pero, sin duda, sorprende este giro inesperado. El noble termina cediendo ante la amenaza de huelga implícita de sus trabajadores que se organizan de forma primitiva en un sindicato por unos instantes, donde los unos se ayudan a los otros en caso de enfermedad u otra necesidad según los mandamientos cristianos. El mensaje de la obra es claro: “Hágalo usted, señor amo,/ que con eso habrá otro día/ quien lo haga por usted” (II, 12). En esta escena, los privilegios de la aristocracia y las obligaciones de sus siervos desaparecen completamente para dar paso a las nuevas relaciones entre patrón y empleado, que refleja el auge del comercio y la actividad industrial que poco a poco permea en ciertas zonas de España, especialmente Cataluña.

En contraposición con los pobres que dibuja Comella, las clases trabajadoras, aunque modestas, sí parecen demostrar algo de agencia al utilizar su propia fuerza laboral como

moneda de cambio. Pero, ¿tienen realmente voz en sus decisiones? Desde el punto de vista de una poética de tipo idealista como la de Hegel, la acción de los personajes surge de su propia voluntad y de su carácter (4: 251). En *Theatre of the Oppressed*, Boal sintetiza las ideas hegelianas de la siguiente manera: para Hegel los personajes más libres no son ni los supeditados a las necesidades más básicas y materiales, como sobrevivir o alimentarse, ni los miembros de sociedades demasiado civilizadas, limitadas por la burocracia y las apariencias sociales. Además los personajes tenderán a ser más libres para expresarse cuando el asunto tratado sea universal, es decir, se refiera a lo más esencial y significativo de la vida humana: la familia, el Estado, el país, la moralidad o la sociedad, por ejemplo (*Oppressed* 89-91). En otras palabras, para Hegel el hombre es libre en su necesidad de comportarse ética y moralmente de forma correcta (73), como hacen los campesinos en *El pueblo feliz* cuando arriesgan su trabajo y su jornal por demostrar caridad hacia su compañero enfermo, en su obligación de ser moralmente virtuosos.

Sin embargo, como he dicho más arriba, se podría entender que sin la presencia del Corregidor y el nuevo ambiente ilustrado que ha traído al pueblo, estos trabajadores no se hubieran comportado así, por lo que en realidad, podríamos estar hablando más bien de una poética de tipo marxista, en la que la acción proviene de las condiciones externas y las relaciones sociales. Aunque quizá pueda considerarse como anacrónico aplicar las teorías de Karl Marx en la literatura del siglo XVIII, se debe tener en cuenta de nuevo el carácter proyectista de muchas de estas obras ilustradas que plantean posibles avances sociales y soluciones a los problemas de la época y que con frecuencia escapaban a su tiempo, como se ha visto en el ejemplo de los mozos de labranza más arriba. Además, como se verá más adelante, el hecho de contraponer con estas obras dramáticas las ideas filosóficas y económicas que Marx

analizó casi un siglo después, permite observar el estado de la cuestión en cuanto al progreso social a finales del setecientos. Por tanto, en este sentido marxista, Bertolt Brecht señala que un personaje no es un sujeto absoluto, sino el objeto de las fuerzas económicas y sociales en virtud de las cuales actúa y responde (Brecht 37). Ya que la figura del Corregidor don Benigno se presenta como alegórica y utópica, ¿cuáles hubieran sido las repercusiones en el mundo real de los actos de los campesinos en contra de su patrón? ¿Hubieran salido igualmente en defensa de su compañero y arriesgado su sustento? A pesar de estas reticencias, aún podemos decir que la decisión de estos trabajadores, que parecen organizarse temporalmente en una suerte de gremio o sindicato, es muy osada.

Estas clases trabajadoras, sin embargo, no son el futuro de la economía nacional y por eso se les priva de la individualidad en su caracterización que se les confiere a otros personajes de la obra, casi todos pertenecientes a algún rango de la nobleza o la administración, como don Antolín o don Ramón, o el tío Simón y el escribano, sin mencionar a los protagonistas principales. A pesar de los avances sociales de esta pieza teatral, se sitúa todavía como fundamento de la sociedad a la clase de los propietarios terratenientes, que mantienen bajo su control a un campesinado aún semiservil. Por esta razón, este es todavía un régimen que pertenece a la categoría del absolutismo como forma de un tipo de Estado semifeudal que existió en Europa antes de las revoluciones burguesas (Soboul 120). Para Marx el tránsito desde un régimen feudal de producción puede darse de dos formas, pero solo uno es la verdadera revolución, aquel en el que el capital pasa a manos del “productor [que] se convierte en comerciante y capitalista, por oposición a la economía natural agrícola y al artesanado

gremialmente vinculado de la industria urbana de la Edad Media. Este es el camino realmente revolucionario” (Marx 323).³⁶

Así, el verdadero protagonista de la obra perteneciente a la clase trabajadora es Florencio, el “mozo de labor” (*El pueblo feliz* 1), que destaca de los demás por su educación y termina siendo recompensado al final de la obra por sus virtudes. Comella lo sitúa como la encarnación del futuro deseable para ese sector, y el mejor modelo para que la economía evolucione desde las manos de la aristocracia terrateniente. Por esta razón, Comella opone a este personaje un hidalgo, el tío de Leandra, que quiere beneficiarse ilícitamente de su herencia. Florencio se lamenta de su situación porque “Mañana/ se ve el pleito en que se cifra/ mi bien o mi mal estar;/ pues se ve si están vendidas/ justa o injustamente/ las dehesas, tierras y fincas/ que compró a mi padre el padre/ de Leandra en mi menoría,/ las cuales al matrimonio/ fueron por mi madre traídas” (II, 11). A pesar de las artimañas del tío de Leandra para nublar el juicio del Corregidor, este se mantiene imparcial y falla a favor de Florencio, a quien se le devuelven todas sus tierras y posesiones: “Declaro por mal vendidos/ todos los bienes comprados/ por el padre de Leandra;/ y que en este mismo acto/ se ponga en posesión de ellos/ a Florencio” (IV, 31). Comella, al poner en manos de Florencio el futuro económico de la sociedad, anticipa, en su sentido más esencial, la revolución burguesa que ocurrirá mucho más tarde:

³⁶ El otro camino para Marx, aunque favorece el paso al sistema capitalista, no es el verdaderamente revolucionario. Marx se explica así:

O bien el comerciante se apodera directamente de la producción. Y por mucho que este último camino influya históricamente como tránsito—como ocurre, por ejemplo, con el *clothier* inglés del siglo XVII, que coloca bajo su control a los tejedores, a pesar de ser independientes, les vende la lana y les compra el paño—, no contribuye de por sí a revolucionar el antiguo régimen de producción, sino que lejos de ello, lo conserva y lo mantiene como su premisa. Así, por ejemplo, todavía hasta mediados del siglo actual el fabricante, en la industria sedera francesa y en la industria inglesa de medias y encajes, seguía siendo en gran parte un fabricante puramente nominal, pues en realidad era un simple comerciante que hacía trabajar a los obreros desperdigados, al modo antiguo, y solo ejercía el poder del comerciante, para quien de hecho trabajaban aquellos. Este método se interpone en todas partes al verdadero régimen capitalista de producción y desaparece al desarrollarse este. Sin revolucionar el régimen de producción, lo que hace empeorar la situación de los productos directos, convertirlos en obreros asalariados y proletarios colocados en peores condiciones que los sometidos directamente al capital, apropiándose su trabajo excedente a base del antiguo régimen de producción. (Marx 323)

En este sentido, el elemento motriz de la revolución burguesa estuvo en el desarrollo de los pequeños y medianos productores, artesanos y campesinos independientes, en una palabra, de la pequeña y mediana burguesía, y no en la alta burguesía, más o menos aliada al poder del Estado absolutista: financieros, grandes negociantes, fabricantes, empresarios... (Soboul 104-105)

En *El pueblo feliz* se ve cómo los valores burgueses van definiendo la obra, incluso cuando anecdóticamente se refiere que Dios premia con mejores cosechas a aquellos que son caritativos (*El pueblo feliz* III, 23), así como el Protestantismo burgués sustituye la bondad por una caridad de “débitos y créditos” para ganarse la entrada al Cielo, y donde el rico y adinerado debe poseer la gracia de Dios (*Oppressed* 60). Asimismo, estos incipientes valores burgueses derivados del espíritu ilustrado se observan en la obra en cómo los nobles, representantes de los señores feudales tradicionales, persisten en destacar sus privilegios, de origen divino, en contraste con el Corregidor, don Simón o Florencio, de carácter burgués, que solo enarbolan sus virtudes y conocimientos (*Oppressed* 61).

El individuo burgués tiene su valor en relación con las circunstancias concretas de la vida real, no le debe nada al destino o la providencia, sino a su propia virtud como valor, por encima de su nacimiento. Virtud y praxis son las dos características principales de la burguesía, y así debe encarnarlas el nuevo “hombre virtuoso” burgués, de carne y hueso, concreto e individualizado (*Oppressed* 62), como pudieran ser el Corregidor o Florencio. Sin embargo, y a pesar de lo dicho, en *El pueblo feliz* no existen individuos como tales en este sentido estrictamente burgués, sino personajes estereotipos, ideales, que sirven de modelo general para la constitución del progreso en los pueblos de España, en una sociedad guiada por el gobierno ilustrado, que refrena igualmente la revolución burguesa y capitalista. En un sentido paralelo, en contra de lo que cabría esperar de una obra social moderna que busca reformar la sociedad, esta pieza dramática no termina en un desequilibrio brechtiano, en contradicción, para proponer

transformaciones, sino que el conflicto global de todos los personajes se resuelve premiando a los virtuosos y castigando a los malvados, al modo todavía de los *exempla* medievales, por lo que después del tumulto de pasiones en la acción dramática, se vuelve al equilibrio en el sentido hegeliano o aristotélico (*Oppressed* 105-106) que limita el impacto de las ideas ilustradas en el espectador, al que no considera capaz de reflexionar por sí mismo sobre las nuevas reformas.

Este tipo de “avances limitados” y, a veces, contradictorios, no son únicos de *El pueblo feliz*, sino que se presentan de manera habitual en las obras cuya temática abordan la reforma ideológica y moral ilustrada. Aunque parece que los personajes de la clase trabajadora actúan libremente y muestran su propia agencia, su aparente libre albedrío está condicionado por los límites controlados por el gobierno ilustrado, que les concede cierta autonomía y beneficios sociales, a cambio de mantener implícitamente el mismo sistema jerárquico de antaño con unas pequeñas modificaciones superficiales. El objetivo es criticar los vicios de la sociedad, no encabezar una reforma de las clases trabajadoras. La revolución burguesa no ocurre todavía, pero se observa el germen de sus ideales en las propuestas presentadas en escena y cuyo objetivo es guiar a la sociedad española hacia el progreso. Sin embargo, como percibe McClelland, Luciano Comella, al igual que el resto de los dramaturgos del siglo dieciocho ilustrado, no entendió la importancia ni el alcance racional de las ideas que se plantearon en ese momento, y cuya influencia llega aún a nuestros días (356).

Aunque inicialmente resulte extraña la comparación, el sainete de José López de Sedano³⁷ *La casa de Chinita* abordó temas muy similares a los que Comella expondría en *El pueblo feliz* una década después, solo que ahora la figura del benefactor es curiosamente representada por el

³⁷ Como advierte Antonietta Calderone en el estudio introductorio a su edición de *Marta aparente*, una comedia de magia escrita por José López de Sedano, no se debe confundir a este con Juan José López de Sedano, el otro autor teatral casi homónimo, y más famoso que aquel, que existió por los mismos años (“Prefacio” 20). Para más información, véanse los capítulos dedicados a ambos autores en el mismo estudio de Calderone (“Prefacio” 17-50).

gracioso de una compañía teatral. Estrenado el 6 de junio de 1778 en el Teatro del Príncipe,³⁸ este sainete escrito en verso presenta en escena numerosos grupos de clases trabajadoras distintas y sus necesidades económicas, anticipando en cierta manera los dictámenes de la Real Cédula de 1783. El enfoque en este caso no es ensalzar el gobierno ilustrado, sino mostrar algunos grupos sociales en riesgo de pobreza y mendicidad—o como se diría actualmente, con riesgo a entrar en el paro—debido a su “desaprovechamiento” laboral actual. Los personajes que presenta este sainete son en su mayoría marginados por su tipo de ocupación, o incluso por su discapacidad. López de Sedano argumenta en favor de estos grupos, cuyo talento y utilidad laboral considera que no han sido debidamente juzgados. Uno de los primeros empeños de la Ilustración, recuerda Scalan, fue hacer el conocimiento más funcional y eficiente, “limpiarlo” de impurezas, porque de lo contrario se frena el auto-crecimiento (66). Consecuentemente, “the connection between clear thinking and future prosperity is there to see” (67).

Estos grupos sociales han sido injustamente descartados por un sistema social y político que no ha sabido comprender todo su potencial, y, por esta razón, argumenta Zsuzsa Gille, “waste tends to ‘bite back’” (34). Gille acuña el término “waste regime,” en contraposición con el concepto de “resource regime” propuesto por Oran Young (1982), para referirse a cómo las instituciones sociales determinan qué constituye un desecho sin valor para la sociedad y cómo estas instituciones regulan de forma tangible estos desechos: “Waste regimes differ from each other according to the production, representation, and politics of waste” (Gille 34). En el estudio de la producción de basura, surgen cuestiones sobre qué tipo de relaciones sociales determinan estos desechos y de qué están compuestos. De esta forma, “When we inquire into the representation of waste, we are asking which side of key dichotomies waste has been

³⁸ Este sainete se representó como entremés en el Teatro del Príncipe del 6 al 8 junio de 1778, únicamente con un total de tres funciones (Andioc y Coulon), por lo que por falta del aplauso del público o por censura, este sainete no gozó de demasiado éxito o interés en la época.

identified with, how and why waste's materiality has been misunderstood, and with what consequences" (34). Por este motivo, al analizar el aspecto político de la producción de basura "we are first of all asking whether or to what extent waste issues are a subject of public discourse, what is a taboo, what are the tools of policy, who is mobilized to deal with waste issues, and what nonwaste goals do such political instruments serve" (Gille 34).

Dado el dinamismo con el que Gille concibe este concepto, el examen del "waste regime" de una sociedad permite comprender mejor cómo las instituciones y los distintos grupos sociales entienden los problemas derivados de los desechos en determinadas crisis y, por tanto, desarrollar medidas para su solución que sean socialmente más justas (34-35). *La casa de Chinita* lidia esencialmente con la opinión pública coetánea y los tabúes de una sociedad, cuya incomprensión e ignorancia han provocado un estancamiento y un desaprovechamiento de importantes sectores sociales por motivos irrelevantes para la utilidad, como lo es la discapacidad, representada al final del sainete.

Antonietta Calderone ensalza a López de Sedano porque aprovechó tanto la función pedagógica como la lúdica del teatro para intentar subsanar la irracionalidad, la relajación de las costumbres, las modas impuestas o la mala distribución de la riqueza. Las autoridades gubernamentales se enfrentaron igualmente a todos estos aspectos como parte del gran problema moral y socioeconómico que aquejaba al país. A pesar de que este enfoque reformador de los sainetes debe adjudicarse primero a Ramón de la Cruz, sorprende cómo López de Sedano aplicó esta visión crítica en temas muy diversos, como el asunto fantástico, la magia o la trama heroico-militar, lo que hace pensar a Calderone que seguramente la presencia de este elemento crítico influyera a López de Sedano a la hora de escoger los originales de sus traducciones, arreglos y refundiciones ("El conformismo reformador" 115).

La casa de Chinita comienza como lo que viene siendo otro sainete de asunto teatral,³⁹ centrado en una compañía de actores que luchan por sobrevivir ante la baja asistencia de público. Debido a este motivo, en parte, el gracioso de la compañía les deja una carta de despedida para dedicarse a otra profesión. Chinita parece haber dado con una manera exitosa de emplearse y a la vez más digna: “[Papel leído por Espejo] Todos estos fundamentos/ me mueven a abandonar/ el ejercicio, pues tengo/ ocupación más decente,/ y de mucho más provecho” (B, f. 5r). Chinita vuelve a repetir una idea parecida poco después en persona: “[La constancia es buena] para sufrir/ unos trabajos y riesgos/ que traigan estimación/ y utilidad” (B, fs. 7v-8r). Cuando el resto de la compañía de actores decide ir a su casa para convencerle de que vuelva, se encuentran con un “tipo de espectáculo” diferente.

Al principio les miente y les dice que va a ser labrador, pero sus compañeros le contestan que eso es un “capricho raro” y “peligroso” y no lo aprueban, pues es necesario “tener innumerables pertrechos” y “tierra propia o arrendada” (B, fs. 10v-11r), ideas que simpatizan con la situación real que puede deducirse de *El pueblo feliz*. Sin embargo, en realidad, ahora se emplea como mecenas y protector de otros trabajadores no demasiado afortunados en sus carreras profesionales:

Habiendo notado, amigos,/ que comúnmente en los Pueblos,/ hay personas, que son dignas/ del más general aprecio,/ por cuanto en su profesión,/ habilidad, y talento,/ de las otras se distinguen,/ también con lástima vemos/ que por no haber quién fomente/ esta clase de sujetos,/ suelen estar abatidos/ a la miseria, y desprecio,/ perdiendo en ellos la España/ lo que ganan otros reinos./

³⁹ Existen muchas obras de “asunto teatral” o metateatrales, que se centran en la vida de los propios actores que improvisan o ensayan obras y en los que se quejan de su mala audiencia, recaudación o de la imposibilidad de dedicarse a otro oficio al estar marcados por el estigma negativo que conllevaba ser actor, como por ejemplo, el sainete *Los cómicos poetas* (1776) de Antonio Valladares.

Mucho tiempo hace que estoy/ en mi casa recogiendo,/ personas de ~~las que digo~~⁴⁰ habilidades/ y en el día de hoy ya puedo/ llamar a esta pobre choza,/ taller del gusto del Reino. (B, fs. 11r-11v)

El propio Chinita se adscribe a las reformas ilustradas en materia de trabajo de la época, porque su casa, subrayemos las palabras escogidas, es ahora “taller del gusto del Reino.” Calderone destaca el interés de López de Sedano por la crisis que afecta a España debido al desarreglo social, la preocupante pobreza del pueblo y la ofensiva riqueza de los Grandes nobles—por la falta de trabajo en los unos y el rechazo del trabajo por los otros—; junto con otros problemas derivados de los anteriores, como la criminalidad o la mendicidad. Calderone insiste en que López de Sedano no se limita únicamente a criticar a las instituciones oficiales, “incapaces de tomar medidas legislativas adecuadas,” sino que además, “tras analizar los términos del problema, pasa a sugerir soluciones y avanza propuestas concretas de reforma, adelantando a veces y otras comunicando a su público cuanto los economistas de aquellos años iban discutiendo o poniendo en marcha” (“El conformismo reformador” 116).

Es interesante señalar que Chinita como benefactor, al contrario que sus contrapartidas nobles o pertenecientes a altos cargos de la administración—y, por tanto, se les puede considerar adinerados—, tiene mucho que ganar si su “empresa” sale adelante, pero también mucho que perder si fracasa, porque ha dedicado el poco dinero del que dispone. Así lo señala a los miembros de su antigua compañía teatral: “es verdad que me ha costado/ diligencias y dineros,/ pues a mis expensas viven/ más de setenta sujetos” (B, f. 11v). El asunto económico se repite en varias ocasiones:

Espejo: ¿Quién paga esto?

Chinita: Yo.

Figueras: ¿Y de dónde/ sale todo?

⁴⁰ Las numerosas tachaduras del manuscrito B nos indican interesantes correcciones y otros cambios realizados en el sainete, como se verá anotado más adelante.

Chinita: Al que se ingenia/ le ayuda Dios. (*Tocan*)

Polonia: ¿A qué tocan?

Chinita: A distribuir mi hacienda/ a que coma todo el mundo. (B, f. 16r)⁴¹

Aunque parece haber “subido” de categoría, sus compañeros con razón se preguntan cómo un grupo tan variopinto con Chinita a la cabeza puede subsistir. No hay duda de los escasos recursos de Chinita, puesto que el espectador puede verlo directamente: se señala en una acotación escrita en el lateral derecho que la residencia de Chinita es una “(*Casa pobre*)” (B, f. 6v). El hecho de que Chinita esté arriesgando su escasa hacienda en esta empresa, liga su suerte a la de sus protegidos y, ciertamente, lo dignifica moralmente.

En verdad, uno puede preguntarse por qué el autor pone en manos de un actor⁴² la empresa de protector y salvaguarda de otros desamparados, cuando él mismo no tiene recursos con los que subsistir. ¿Por qué López de Sedano no escogió un noble o un empresario con recursos para protagonista de su sainete? Aparte del aspecto cómico que impone el subgénero breve del sainete, ¿quizá porque solo alguien con un estatus social y económico similar puede comprenderles, ver su talento allí donde otros ni siquiera se molestan en buscar y darles voz?⁴³ No se debe olvidar que el sainete, con seguridad, fue escrito por López de Sedano pensando en los actores que iban a representarlo, puesto que el nombre de los personajes en los manuscritos

⁴¹ Este fragmento está tapado por otro folio cosido encima en el Ms. B, en el que se salta directamente a los bailes y música del final del sainete, por lo que parece censurarse la que constituye la última escena del sainete.

⁴² Del argumento de este sainete nada inocente, surgen varias preguntas que nos hacemos ahora, pero que debieron intentar dar respuesta a otras similares en su época, o simplemente ser considerados como aspectos jocosos. En primer lugar, la insistencia en que Chinita sea el patrocinador de un taller. Dada su condición económica como gracioso de una compañía teatral, es prácticamente imposible que pueda hacerse cargo. En segundo lugar, su oficio de actor tenía una fuerte connotación social negativa y excluyente, por lo que es difícil que pudiera emplearse en cualquier negocio de mayor categoría. En este mismo sainete se observa cómo sus compañeros de escena se ríen de él simplemente por ser “el gracioso” y haber escrito una nota. Sin embargo, López de Sedano, en boca de Polonia, les reprende: “Quedo, quedo,/ porque ese modo de hablar/ una clase es de desprecio,/ que el asunto del papel/ no lo merece, ni el dueño” (B, f. 4v).

⁴³ Un elemento decisivo a la hora de descartar o no un objeto es el componente sentimental, es decir, que posea “valor sentimental” para su propietario (Gille 20). Chinita, dada su propia condición social, quizá sienta cierta simpatía y camaradería por todas estas personas.

conservados no es otro que el de los propios pseudónimos de los actores, muchas veces para facilitar los ensayos de la compañía. Chinita fue uno de los mejores graciosos del siglo XVIII, por lo que cabe esperar que incluso las escenas más serias fueron entendidas por el público como jocosas, fuera esa o no la intención del dramaturgo y del propio actor.⁴⁴

A pesar de todo lo dicho, el personaje de Chinita en este sainete va mucho más allá del estereotipo que caracteriza a un gracioso dramático, sino que es caracterizado como independiente, sensato, consciente de los riesgos que corre, pero a la vez con coraje para enfrentarse al reto y medrar. En la segunda escena, se presenta así a Chinita: “(*Sale Chinita, y da algunos paseos por el tablado haciendo ademanes como de estar discurriendo, algunas veces va a hablar, y se contiene, y últimamente dice*) Chinita: *Audaces fortuna iuvat*” (B, f. 6v).

Chinita ha reflexionado mucho sobre su proyecto y, aunque su intento pueda parecer el pueril cuento de la lechera en una primera impresión, también es cierto que sigue las directrices mercantiles y capitalistas, e incluso ha considerado el marketing de su empresa:

Chinita: [...] hasta el presente me cuesta/ esta idea muchos pesos,/ pero ya mis dependientes/ en ciencias y artes diversos/ tienen hechas muchas obras/ de un mérito muy selecto./ Publicaré por carteles/ en Madrid mi pensamiento,/ y a mi taller general/ veréis que vienen a cientos/ las personas de buen gusto/ de la Corte y de otros Pueblos/ a comprar obras loables,/ sin reparar en los precios./ Así logro hacerme rico,/ y consigo al mismo tiempo/ la vida más placentera/ que puede hallarse en el suelo. (B, fs. 12r-12v)

La elección por parte de López de Sedano del personaje de Chinita como “gracioso” no es, sin embargo, tan descabellada. Le permite criticar la sociedad más impunemente que un alto

⁴⁴ Según la entrada de Jerónimo Herrera Navarro en el *Diccionario Biográfico* en línea de la Real Academia de la Historia, como aquel famoso “Juan Rana” en el siglo XVII, Gabriel López (Cádiz, p. m. s. XVIII–Zaragoza, 20.I.1782), apodado Chinita, Chinitas o Chinica, fue descrito por Emilio Cotarelo como el “el gracioso más célebre del histrionismo español”. Era bajo, tenía mala voz y cantaba mal, pero de acuerdo con varios testimonios de la época, su extraordinaria gracia compensaba tales defectos.

magistrado, puesto que sus comentarios satíricos, acudiendo al tópico tradicional, nunca se sabe si van “de burla o de veras.” La crítica social que realiza Chinita es palpable. Cuando describe las clases de sujetos que ha admitido en su taller, incluye a “mágicos”, elemento que se reduce a una broma, pero que contiene una crítica explícita a las apariencias:

Chinita: [...] Aritméticos, poetas,/ músicos,⁴⁵ almanaqueros,/ sastres, y de otros oficios/
menestrales, y maestros/ de danza, y lengua francesa./ Finalmente también tengo/
profesores de la magia.

Galán: Mágicos, pues ¿a qué efecto?

Chinita: Para que autoricen toda/ la máquina de mi genio.

Galán: ¿Consiste en eso?

Chinita: Consiste;/ pues en esta era vemos/ que la realidad desnuda/ sirve de poco provecho/ y
solo en las apariencias/ se fundan los lucimientos.

Polonia: Satírico estás.

Chinita: Un poco. (B, fs. 11v-12r)

Chinita satiriza una sociedad que solo se fía de las apariencias y no del verdadero mérito o talento, crítica que seguirá haciendo Larra todavía medio siglo después. Todos estos grupos pertenecientes a oficios menestrales o del arte son mencionados, pues, porque pueden considerarse infravalorados o excluidos socialmente de alguna manera. El sainete pasa a escenificar la labor diaria de estos grupos en el nuevo taller de Chinita, como indica la siguiente acotación:

(Éntranse por un lado y salen por otro: en el interin se ha levantado el telón de en medio y aparecen Tadeo, y Horacio de músicos, a sus lados las señoras Guerrero, Alba, Laborda y

⁴⁵ Metafóricamente, López de Sedano sugiere que todos estos trabajadores funcionan como un símbolo del teatro y de la estética, en defensa de la utilidad del arte en la sociedad.

Carmen alrededor de una mesa con papeles de música, en los costados estarán Merino, Aldovera, y Soriano de poetas cada uno en su mesa escribiendo). (B, f. 13r)

Estos “empleados” deberían ilustrar en escena sus grandes dotes y sus habilidades como artistas para demostrar que Chinita ha tomado la decisión correcta. No obstante, sus acciones e intervenciones no están exentas de elementos paródicos. Por ejemplo, cuando uno de los poetas empieza a gritar exageradamente en medio de la sala:

Poeta 1: ¡Mueran todos, mueran todos!/ ¡Arma, arma, guerra, guerra!

(Van a huir, y Chinita los detiene).

Chinita: No huyáis cobardes, no huyáis,/ que esa voz es del poeta,/ y ensayando lo que escribe/ de los afectos se lleva. (B, f. 14r)

A pesar de ello, aunque debido a estos elementos cómicos sea dudosa la productividad de estos trabajadores y artistas en el taller “del gusto del Reino” de Chinita, toda esta enumeración de empleos hace que uno se pregunte de nuevo cuál es el verdadero problema que plantea López de Sedano. ¿Defiende su utilidad, o tal vez critica el excesivo número de artesanos y artistas que sobrepasan la oferta real de trabajo de su sector? ¿Por qué han sido descartados estos trabajadores por el mercado laboral? Si consideramos el Estado como un organismo vivo consumidor, los procesos de consumo y de producción de desperdicios pueden aclarar ciertos aspectos. La selección de lo que es útil y de lo que es desecho es arbitraria, puesto que no existe una cualidad generalmente aceptada que señale qué elemento es desechable, sino que depende de cada propietario, en este caso la sociedad o grupo social al que pertenezca el individuo. Esta selección tendrá siempre por tanto un componente político (Gille 17-18).

En este sentido, en su libro *World of Waste* (1992), Ken Gurlay entiende “basura” como algo a lo que hemos “fallado” en encontrar un uso, definición que parece más acorde con la idea principal que observamos en este sainete de López de Sedano. Los desechos tienden a ser

ignorados, hecho que Strasser denomina “invisibilidad” de la basura, pero esta invisibilidad, nos recuerda Gille, es tanto cultural como política (17), puesto que con poca frecuencia se presentan propuestas para mejorar la eficiencia del sistema y producir menos desperdicios, o manejar de forma efectiva los desechos cuando estos se producen (26). El sainete *La casa de Chinita* aborda retos similares, puesto que ya sea por desaprovechamiento de individuos útiles, o por una innecesaria sobreabundancia de trabajadores, López de Sedano expone en las tablas un problema social para el que debe considerarse una solución factible si no se quiere seguir desperdiciando una importante fuerza laboral y económica para el país.

El culmen ideológico y reformista del sainete⁴⁶ se produce cuando además de estos trabajadores desafortunados, Chinita también presenta a otro grupo más inesperado, si cabe, ante la renovada sorpresa de sus antiguos compañeros: varios de sus empleados en el taller son personas discapacitadas que pasan por la escena mientras se explica cuál es su cometido, totalmente digno desde la perspectiva de Chinita; lo cual nos recuerda, como apunta Mary Douglas en *Purity and Danger*, que los elementos desechados no son un producto fuera de lugar, sino más profundamente, un concepto fuera del orden (36). De esta forma, cuando hacen sonar la campana porque es la hora de comer, con “música y zambra”:

(Van saliendo los más que puedan con trajes que denoten haber estado trabajando y en ademán de ir a comer). [...]

Figueras: ¿Qué hace aquel cojo?

Chinita: Se emplea/ en traer un organillo.

Espejo: ¿Y aquel sin brazos?

⁴⁶ Como anoté anteriormente, toda esta escena con los personajes discapacitados aparece censurada o eliminada—¿autocensura, censura externa?—en ambos manuscritos, en los que se salta directamente a la música y baile finales. El Ms. B tiene las páginas finales cosidas, mientras que el A, unidas por un alfiler, que una vez extraído pueden leerse fácilmente, por lo que sigo el Ms. A para citar esta escena. Por supuesto, este hecho plantea varias preguntas cruciales. ¿Quién decidió eliminar esta parte: el dramaturgo, el director de la compañía, alguno de los censores? ¿Por qué? ¿Llegó a representarse ante el público esta escena alguna vez?

Chinita: Da vueltas/ por la casa: es sobrestante ['capataz'].

Polonia: ¿Y aquel sin brazos ni piernas,/ que lo llevan entre cuatro?

Chinita: Amiga, ¿si usted supiera/ lo que es ese hombre? Eso es mucho,/ ese es un pozo de Ciencias,/ ese dicta memoriales. (A, fs. 17v-18r)

Al igual que el desorden y la contaminación, Scanlan incluye la imperfección como otra más de las “metáforas de la basura” (33), y en este caso concreto, entendemos imperfección como discapacidad del cuerpo humano. Observamos que el sainete incluye no solo los controvertidos trabajos manuales o los dedicados a las artes, como músicos, cantantes o poetas, sino que se presenta a varios trabajadores con distintas discapacidades, hecho sorprendente porque normalmente estos individuos habrían sido relegados a la mendicidad. Este episodio es sin duda el más rayano con lo irreal, y cabe con seguridad considerar que la audiencia lo consideró como algo cómico, sobre todo si tenemos en cuenta el último ejemplo protagonizado por un mudo:

Un mudo: Ba. Ba.

Figueras: ¿Y ese mudo en que se emplea?

Chinita: Enseña a un lorito.

Espejo: ¿El mudo?

Chinita: Es que aprende a hablar por señas/ con las garras, con el pico/ y con un ba, ba que eleva.

(*La campana apriesa*). (A, f. 18r)

Interrumpido de nuevo por la campana, se desencadena el final del sainete con música y baile como despedida. El tono, que se había mantenido más o menos serio y crítico a lo largo del sainete, se pone en entredicho tras estas escenas cuyo objetivo ciertamente era la risa, dada la incompatibilidad de la discapacidad que poseía el empleado con la tarea de la que se encargaba. Calderone corrobora estas contradicciones en la obra de José López de Sedano, las

cuales considera generales a los dramaturgos, que como él, son “prototipo de autor de transición, por un lado aún fiel a los cánones teatrales post-barrocos, y por el otro, dispuesto, a dar cabida, en su obra, a la nueva problemática ilustrada tanto en su preocupación estética como en la moral e ideológico-social” (“El conformismo reformador” 114). Esta ambivalencia es para Calderone la que “explica una cierta ambigüedad de tesis y de estilo acompañada por la fluctuación continua⁴⁷ (incluso en una misma pieza), entre el entregarse y retraerse del autor frente a posturas de extraordinaria modernidad ideológica” (114).

No obstante, aclara Caderone, López de Sedano demuestra cierta homogeneidad en un determinado tipo de tesis ilustrada con una gran variedad de temas en sus obras (“El conformismo reformador” 115). A pesar del tono cómico, la excesiva dedicación al asunto laboral y la pormenorización de los empleos de cada individuo, indican el interés de López de Sedano por las clases bajas a veces denigradas socialmente, a las que considera con suficiente capacidad para participar dignamente de la economía nacional, habilidad en ocasiones negada por el propio sistema contemporáneo. Cuando en los dramas sentimentales dieciochescos aparecen personas discapacitadas en el argumento, su función es dar lástima, pero son “intercambiables”, quiero decir, que lo único que importa es que no son normales, pero poco importa el tipo de discapacidad que presenten. Asimismo, son frecuentes las discapacidades falsas, para ocultar o descubrir mediante esta artimaña algún secreto, como en el sainete *La muda enamorada* (1762) de Ramón de la Cruz, donde la mudez de la novia es fingida para poder casarse con el novio de su elección.⁴⁸

⁴⁷ Calderone incluye más adelante en el mismo estudio algunos ejemplos de estas contradicciones dentro de otras piezas dramáticas de López de Sedano (“El conformismo reformador” 118-119).

⁴⁸ Adaptación realizada por Cruz de *Le médecin malgré lui* de Molière, este sainete fue estrenado en el Teatro del Príncipe en 1762, pero fue representado multitud de veces más hasta el año 1797 (Andioc y Coulon).

Este es cambio principal que se produce en *La casa de Chinita*. No se trata tan solo de personajes traumatizados o tullidos que producen lástima, sino de trabajadores felices y perfectamente cualificados—al menos en opinión de Chinita—para la labor en la que están empleados.⁴⁹ La representación en escena de estos personajes revela la fuerte presencia de estos grupos discapacitados en la sociedad coetánea, así como pone de relieve la necesidad de las autoridades gubernamentales de hacer algo al respecto. Asimismo, se pone en entredicho la capacidad del sistema estatal para evaluar correctamente la utilidad social y laboral de un individuo, es decir, para que se considere si una persona es hábil o inútil para ganarse el sustento y formar parte de la sociedad laboral. Así, el sainete de López de Sedano se alinea con una corriente del pensamiento práctico que finalmente representará la ideología burguesa. Como Jo Labanyi declara en su libro *Gender and Modernization*, “It is made clear that the overall beneficiary of this philanthropic recycling of human refuse is bourgeois society because, in making waste useful, it incorporates social outcasts into the ‘supervised freedom’ of the ‘Estado tutelar’” (200).

A pesar de esto, como explica Jane Bennett en su libro *Vibrant Matter*, podemos asimismo observar en este sainete una “fuerza de resistencia,” como en las producciones culturales y materiales que se niegan a ser controladas por los sistemas micro y macro-políticos estudiados por los teóricos foucaultianos basados en el concepto del biopoder:

⁴⁹ Como recuerda Arjun Appadurai en *The Social Life of Things*, los objetos pueden bailar temporalmente entre ser útiles y ser considerados basura, pues, corrobora Gille, estos componentes pueden mezclarse de formas curiosas, como usar productos ya rotos para otras funciones o usar productos de otra manera distinta a la que había sido destinada, y todo esto varía de unas sociedades a otras o entre individuos (19). En su estudio, Gille clasifica los desechos en tres grupos: en primer lugar los productos ya usados o rotos, o que han pasado de moda (en las personas podríamos compararlo con la senectud); en segundo lugar, algunos productos son desechados sin llegar a haber cumplido su función por ser defectuosos (pueden ser comparados con las personas discapacitadas); y en tercer lugar, son desechados productos que no tienen defectos y que pueden cumplir su función, pero el propietario no les ha encontrado ningún uso, es decir, no hay demanda por sobreabundancia o por algún aspecto estético que lo hace indeseable (19). Junto con las personas discapacitadas, es este último grupo, quizá el más abstracto, el que mejor podemos conectar con el propio Chinita y los trabajadores y artistas empleados en su taller.

[T]he human body was disciplined, normalized, sped up and slowed down, gendered, sexed, nationalized, globalized, rendered disposable, or otherwise composed. The initial insight was to reveal how cultural practices produce what is experienced as the “natural,” but many theorists also insisted on the *material recalcitrance* of such cultural productions. (1)

Al igual que Gille y el carácter político de su concepto de “waste regime,” Bennett se pregunta por la capacidad política de unos actantes tan insignificantes como unos “gusanos” y sus “pequeñas capacidades de agencia,” porque al formar equipo adecuadamente con otros organismos pueden llevar a cabo grandes hazañas (94). Del mismo modo, José López de Sedano realizó una pregunta paralela a sus coetáneos: ¿Pueden ser considerados Chinita y los trabajadores y empleados discapacitados de su taller como miembros activos de la sociedad pública con capacidad de acción política?

En las dos obras analizadas en este capítulo, se ha podido observar una serie de propuestas por parte de ambos dramaturgos para integrar en la economía nacional ciertos grupos sociales menos favorecidos pertenecientes a las clases bajas. En *El pueblo feliz*, Comella hace un llamamiento a las autoridades oficiales para que terminen con la corrupción de la aristocracia terrateniente, así como pone bajo los focos la desatención en la que se mantiene al pueblo rural. Comella escoge un Corregidor ilustrado para educar a las gentes de esta población utópica en el beneficio personal y público que constituye el trabajo honrado en relación con la moral y la economía nacionales, e igualmente eliminar los prejuicios que estigmatizan a las clases plebeyas más humildes al considerarlas como inferiores, y por tanto discapacitadas, en contraposición con la nobleza ociosa.

López de Sedano selecciona un protagonista diferente para su sainete *La casa de Chinita*. Donde otros vieron mediocridad o individuos tullidos, Chinita, el antiguo gracioso de una compañía teatral, confió en las aptitudes de todos esos trabajadores y los tomó a su cargo,

mostrando cómo estas personas, cuya capacidad para el trabajo y talento reales no fueron debidamente valorados por la sociedad, eran perfectamente capaces de cumplir con su papel de contribuir a la comunidad trabajadora y al bien común. La obra discute su utilidad así como categoriza clases sociales marginadas como un medio de reciclaje de esta parte de la población, metafóricamente condenada como un desecho innecesario, pero todavía competente para producir bienes de consumo y contribuir a la economía nacional.

CAPÍTULO 3: LA CLASE ALTA

Jerarquías en descomposición

Con el debilitamiento de las estructuras tradicionales del Antiguo Régimen, la clase alta se vio forzada también a enfrentarse a los cambios que se estaban generalizando en toda la sociedad. En su mayoría constituida por diferentes grados de la jerarquía nobiliaria, la clase superior empezó a presenciar cómo los privilegios derivados de su abolengo iban poco a poco desapareciendo. Este problema afectó muy particularmente a la aristocracia con menor capacidad económica y, por tanto, con menor poder político. Despojada de sus honores y ventajas civiles ancestrales, la nobleza encontraba cada vez más difícil cómo excusar sus vicios representados por los estereotipos populares y literarios de soberbia, lujuria o pereza, a pesar de que todavía existía una fuerte censura eclesiástica y gubernamental que protegía sus intereses. La clase noble ya había comenzado su largo camino hacia su disolución, y, al igual que ciertos grupos de las clases bajas, esta aristocracia inútil y derrochadora comenzó a ser considerada como “defectuosa,” como un “desecho” social porque transgredía su identidad de “virtud” ligada al “nacimiento” o “linaje,” como otro tipo de “crossing” que tanto los sectores populares más castizos como los sectores de la ideología ilustrada querían corregir y reconducir para el provecho común de la nación.

Como resultado de la fuerte censura que existía en la época, claramente visible en las tablas madrileñas, es complicado discernir con certeza lo que pensaban realmente los dramaturgos y demás sectores sociales sobre la clase aristócrata. Normalmente se evitaba hacer explícitos los vicios de sus protagonistas nobles, o, como anota María Jesús García Garrosa, se recurría a otras tácticas para eludir la censura, como situarlas en el extranjero (“La escuela del matrimonio” 376). Con gran frecuencia, las obras teatrales se enfocan en criticar o simplemente

explotar el potencial cómico de las modas extranjeras que aquejan a la sociedad, con lo que la escena española se llena de ociosos, petimetres, cortejantes, jugadores y despilfarradores de todo tipo, muchos de ellos nobles o hidalgos, que deben aprender de sus errores si quieren mantener su estatus social y económico. En oposición, encontramos casi invariablemente al personaje del benefactor, modelo de virtud y adalid de la justicia y moral ilustradas, que con frecuencia también pertenece a la clase noble, puesto que su posición privilegiada económica y judicial le confiere autoridad para inmiscuirse en los asuntos ajenos. En comedias como *El divorcio feliz o La Marquesita* (1782), se observa cómo la corrupción y la moral disipada de la nobleza se manifiesta cada vez más negativamente en la opinión pública, así como la preocupación por la influencia de las modas extranjeras.

La perspectiva de los dramas y comedias ilustrados a la hora de representar la sociedad no es imparcial, no obstante. Quizá por influencia de la censura, más que satirizar las clases aristócratas en sí, las obras parecen catalogar con frecuencia los numerosos peligros, además del vicio y de la corrupción, que acechan a la nobleza en esa sociedad contemporánea tan relajada en sus costumbres morales, cuyos límites jerárquicos y sociales con los demás estamentos se van desfigurando y emborronando paulatinamente. Las transgresiones de la moral son especialmente inaceptables en sainetes como *Chirivitas el yesero* (1774) y *La duda satisfecha* (1778), porque individuos de las clases elevadas se desplazan fuera de la Corte para ganarse los favores ilícitos de aldeanas y otras mujeres de clase inferior a cambio de bienes materiales, por lo que no solo atentan contra la moral y la ética, sino que son motivo de preocupación especialmente porque vulneran las fronteras entre los estamentos.

La clase noble siente amenazada su propia identidad. Sus fronteras conceptuales y simbólicas se ven asaltadas continuamente por el progreso social impulsado por los

presupuestos mercantilistas de la incipiente burguesía. Las autoridades gubernamentales ilustradas, a pesar de abogar por el progreso económico y el trabajo, no desean que se destruya la estructura estamental y el poder político-económico acumulado por la nobleza durante tantos siglos, por lo que se observa, no sin cierta contradicción, una voluntad por preservar la autoridad de los linajes ancestrales de esta clase social privilegiada. Existen ejemplos, más allá de aquellos devaneos sexuales con las clases humildes, en los que los límites sociales se transgreden completamente al formalizarse el matrimonio entre dos individuos de clases sociales dispares, uno perteneciente a la clase noble y el otro a la plebeya. En estos casos, como ocurre en *Las víctimas del amor, Ana y Sindham* (1788) y en *La familia indigente* (1798), se muestra la ruina de familias que han elegido un cónyuge inapropiado y, por lo tanto, no han cumplido con sus obligaciones de acuerdo con la clase o grupo social al que pertenecen.

Si la clase baja es un grupo que, podríamos resumir, está empezando a darse cuenta de su identidad, aunque todavía actúa inconscientemente dentro de los límites fijados por las autoridades; y la clase burguesa la está construyendo poco a poco para poder imponerse en el sistema jerárquico; la clase noble observa cómo su identidad como clase social superior se desmorona, fragmenta y diluye. Estas fisuras y contradicciones en la identidad de la clase alta son el resultado de los cambios sociales que se producen con la progresiva desarticulación del anterior sistema del Antiguo Régimen y la influencia extranjera. No obstante, también son el producto de los programas de reforma de los pensadores ilustrados que al mismo tiempo atacan la inmoralidad de las nuevas costumbres, pero ven con buenos ojos el progreso económico que la nueva conciencia social y ética conlleva.

La relajación de las costumbres amenazaba la identidad y el orden socio-político tradicional, por lo que el teatro de ideología ilustrada intentó por todos los medios controlar lo

que consideraban anomalías. Rechazados y estigmatizados por la sociedad en general como forma de control o contención social, este tipo de cuarentena psicológica fuerza a las personas en situación de aislamiento, si quieren sobrevivir, a formar nuevas relaciones con aquellos que se encuentran en una situación similar o que simpatizan fuertemente con su destino y se encuentran por encima de la presión social, ya sean de la familia o miembros de una jerarquía superior (Coleman-Brown 152-153). Si no lo consiguen, están condenadas al fracaso. A pesar de estar marcadas simultáneamente por la esperanza y la desesperación según los finales felices o trágicos escenificados, las obras del siglo XVIII desaconsejan en ambos casos sobrepasar los límites fronterizos entre los estamentos sociales, a riesgo de caer en la ruina económica y social.

En este tercer capítulo, examinaré el corpus de obras descrito más arriba como ejemplo de varios temas y personajes destacados en la escena española a finales del dieciocho que ayudan a entender la forma en la que el comportamiento de las clases sociales elevadas es descrito en contraste con la nueva “comunidad imaginada,” según el concepto desarrollado por Benedict Anderson en su obra *Imagined Communities* (1983), que la intelectualidad ilustrada intenta construir. A raíz de lo dicho, en el análisis de este capítulo me centraré en detallar los problemas relacionados con la identidad del estamento noble, así como sus relaciones conflictivas con las clases plebeyas, en particular, la clase baja, muchas veces dedicada a su servicio. El acercamiento teórico de mi estudio se enfoca por un lado en el concepto de la “frontera” como límite social entre los estamentos y el significado que se produce por el hecho de cruzar sus demarcaciones. Por otro lado, examinaré los efectos que ocasionan la desterritorialización y la hibridación del linaje en la identidad de ciertos grupos minoritarios que representan una anomalía en las estructuras jerárquicas tradicionales.

Aunque en el próximo capítulo desarrollaré de manera más detallada la teoría sobre la frontera no solo como espacio físico, sino también desde un punto de vista social y psicológico, pasaré a continuación a establecer los puntos básicos de esta perspectiva para cimentar mi estudio sobre la identidad de la clase noble, que me permitirá analizar de forma más precisa los cambios que se producen en la concepción y la representación de este estamento privilegiado de acuerdo con los límites establecidos tradicionalmente entre las clases sociales. Originalmente los estudios sobre la frontera se centraban tan solo en su componente geográfico de los límites entre estados y sus tierras fronterizas, así como en su seguridad y control. En adelante, sin embargo, se empezó a analizar el concepto de frontera desde una perspectiva más simbólica y conceptual, desembocando en un examen de los límites culturales y sociales que separan y unen poblaciones dentro—y a través—de las fronteras estatales, como son la lengua, la etnia, la clase, la raza o el género, entre otros (Aaron et al. 1-2).⁵⁰ En este sentido, Aaron et al. consideran que hoy “borders are not just studied as part of the international geopolitical landscape and the nation and nation-state system, but also as other forms of discursive practices that create and negotiate meanings, norms and values and thereby shape lived experience” (2).

Este acercamiento teórico más amplio e interdisciplinar se debe, según Aaron et al., a cuatro presupuestos. Primero, las fronteras no son fijas, sino variables y construidas de acuerdo a escenarios históricos muy concretos; en segundo lugar, las fronteras en su concepción más básica sirven para separar poblaciones o grupos entre “ellos” y “nosotros;” tercero, las fronteras son producto de la interacción y la negociación entre las partes interesadas para sus fines territoriales, simbólicos, culturales y conceptuales para establecer relaciones de poder y jerarquías; y, por último, como conclusión, los estudios fronterizos buscan la relación entre los

⁵⁰ Véase también al respecto Altink y Gemie (2008): *At the Border: Margins and Peripheries in Modern France*.

límites geográficos y otros tipos de delimitaciones (2). Desde esta perspectiva, las fronteras físicas y abstractas condicionan cómo las sociedades conforman sus propias identidades.⁵¹

Establecidas estas bases conceptuales sobre frontera e identidad social, utilizaré para mi análisis de obras españolas peninsulares varios acercamientos teóricos aplicados en la literatura sobre la migración y la identidad de grupos minoritarios principalmente observados en Latinoamérica. Uno de los pilares que explican estos estudios es la identidad racial que define a cada uno de estos grupos y que, por tanto, los separa y muchas veces los enfrenta en una difícil convivencia marcada por la violencia que termina frecuentemente en una relación imposible. Aunque en la España peninsular del siglo XVIII no es posible describir la sociedad en términos raciales por la práctica inexistencia de esta realidad, como declara Ilona Katzew en su examen de las castas durante el Méjico colonial, debo señalar ciertos puntos de contacto entre la organización jerárquica de la sociedad española “blanca” y la sociedad de castas en las colonias que me permiten aplicar algunos de estos conceptos teóricos determinados por la raza y el mestizaje en la literatura española peninsular del setecientos.

Cuando Katzew afirma en su estudio sobre la identidad y la estratificación social del Méjico colonial en las pinturas de casta⁵² que en la España peninsular solo existía una casta reconocida, mientras que en el Nuevo Mundo había muchas (8), esta situación no es del todo precisa. Al igual que el término “casta” era empleado en Méjico para referir las diferentes razas mezcladas que formaban la sociedad colonial, se debe recordar que en la sociedad española tradicional todavía vigente en el siglo XVIII, el orden jerárquico venía establecido por la

⁵¹ Consúltense los estudios de Kolossov (2005); Meinhof (2002), y Paasi (2001).

⁵² Las pinturas de casta son representaciones artísticas que durante todo el siglo XVIII “portray the complex process of *mestizaje* or race mixing among three major groups that inhabited the colony: Indian, Spanish, and Black” (Katzew 8-9). Estas obras caracterizadas por la auto-representación de su sociedad colonial se basan, primero, en un énfasis de la estratificación social a través de la metáfora de la raza; en segundo lugar, muestran la riqueza y esplendor de Méjico para equipararlo con el Viejo Mundo; y por último, la mediación existente en la realidad representada se evidencia por las escenas seleccionadas, donde la idea de la jerarquía racial constituye el pilar central (27).

ascendencia social del nacimiento en cada uno de los estamentos, siendo el linaje o cuna nobiliaria la que constituye la identidad social superior. Junto a la limpieza de sangre de los “cristianos viejos,” el ser noble o ser plebeyo significaba una profunda diferencia prácticamente insalvable en el orden jerárquico de la España peninsular, a pesar de no connotar características raciales, como sí lo hacía en las colonias. De la misma manera, al igual que la casta servía en la sociedad colonial mejicana para determinar la clase socioeconómica, el linaje o ascendencia tenía la misma función en la Península.

Sin embargo, en la sociedad española del Viejo Mundo, estos límites entre los estamentos sociales marcados por el linaje se estaban borrando paulatinamente por la transformación de la realidad socioeconómica y política, así como por las frecuentes relaciones afectivas, o simplemente sexuales, entre la clase aristocrática y la clase baja que daban lugar en ocasiones a matrimonios entre estas clases desiguales, hecho que preocupaba enormemente a las autoridades gubernamentales. Esta misma preocupación se extendió a las colonias, donde la transgresión de las fronteras entre clases sociales implicaba el mestizaje de razas: “the blurring of social boundaries that resulted from race mixing precluded a de facto categorization⁵³ of the population, which greatly concerned Spanish authorities” (Katzew 8). El Méjico del siglo XVIII vio cómo se incrementaba este “emborronamiento” de los límites sociales como una consecuencia necesaria de la mezcla racial, pero también de un cambio en la distribución de la riqueza, hecho que estaba ocurriendo igualmente en la España peninsular: “In addition to the frequency of intermarriage, which legitimized interracial liaisons, Mexico’s society was marked by a more frequent ‘passing’ of one racial/social category to another,” debido principalmente a la expansión económica que permitió a familias de baja condición social descendientes de

⁵³ Esta categorización evolucionará, junto a los conocimientos científicos de la herencia genética, hacia los estudios de la eugenesia durante el siglo XIX, que buscarán mejorar la especie humana o preservar la pureza de ciertas razas y grupos sociales. Véase el libro de Nancy Stepan, *The Hour of Eugenics* (1991).

indígenas y afrodescendientes subir socialmente de categoría (12). Como concluye Katzew: “The increasing erosion of race as an indicator of socioeconomic class resulted in a greater insecurity about status among the elite. Spanish and creole anxiety over the loss of control of the population and of their privileged status was by no means imaginary” (12). Esta misma inseguridad en el estatus social entre las clases superiores, tanto en la Península como en las colonias, me permite conectar ciertos comportamientos paralelos entre ambas sociedades, a pesar de que en el Madrid del setecientos la cuestión racial no fuera relevante.

En primer lugar, la “desterritorialización” como uno de los aspectos que definen la literatura minoritaria—“minor literature”—descrita por Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Kafka: Toward a Minor Literature*, me permitirá examinar la sensación de pérdida de identidad y de su lugar en la sociedad de ciertos grupos minoritarios en la España del setecientos, como consecuencia de haber transgredido—“crossing”—las fronteras sociales entre sus estamentos. Esta transgresión se produce con frecuencia en el teatro de finales del siglo XVIII al haber contraído dos individuos de clases desiguales relaciones amorosas, aun habiendo sido legitimadas con el matrimonio. Aunque Deleuze y Guattari concibieron este concepto de literatura minoritaria para analizar los problemas de diferentes grupos migrantes, entre otros, afectados por su identidad racial (*Toward a Minor Literature* 19), los ejemplos que pasaré a analizar poseen asimismo las tres características de esta literatura minoritaria. Además de la desterritorialización de estos migrantes entre “fronteras estamentales,” su conexión con la inmediatez política del momento es palpable, y dado que la existencia de estos grupos que han transgredido los estamentos sociales es objeto de censura por parte de las autoridades oficiales, la opinión sobre estos casos por parte de los dramaturgos no está unificada, es decir, las voces

de su enunciación son también colectivas, como describen Deleuze y Guattari (*Toward a Minor Literature* 16-18).

Asimismo, me será de utilidad una de las ramas de este acercamiento teórico de la literatura minoritaria, denominada “transnacionalismo minoritario,” acuñada por Françoise Lionnet y Shu-mei Shih en su libro de 2005 *Minor Transnationalism*.⁵⁴ Las rupturas de identidad de estos grupos minoritarios, existentes más allá de los límites entre estamentos, pueden entenderse mejor si aplicamos técnicas de la estética del transnacionalismo minoritario, cuyo objetivo es analizar las relaciones horizontales que se establecen entre poblaciones migradas de distintos orígenes a propósito de la crisis que se produce en su identidad cuando llegan al nuevo país, con lo que permite el estudio de las “micropractices,” la multiplicidad y las identidades híbridas (Lionnet y Shih 7). Entender el trasfondo único de cada uno de estos grupos minoritarios permite evitar generalizarlos como el “Otro,” en contraste con la mayoría en el poder o perteneciente al sistema legítimo (Behdad 234).

Por último, mi análisis se centra en el concepto de la hibridación de estas identidades fragmentadas, tomado de la teoría de la creolización de Édouard Glissant que aplica a una realidad marcada por las cuestiones migratorias y raciales. Glissant define el concepto de la creolización para explicar que “We are not prompted solely by the defining of our identities but by their relation to everything possible as well—the mutual mutations generated by this interplay of relations” (89), es decir, que el resultado de nuestra identidad supera la simple adición de todas las conexiones del individuo con el entorno socio-económico y político. Por

⁵⁴ Lionnet y Shih establecieron este concepto para resolver los obstáculos presentes en teorías como el postcolonialismo, los estudios de la globalización o el transnacionalismo. Según Lionnet y Shih, estos acercamientos enfatizan demasiado las interacciones entre las relaciones verticales jerárquicas (2). Con la estética del transnacionalismo minoritario, se intenta establecer un análisis de las distintas experiencias de los inmigrantes en las que se fomenta la multiplicidad y las redes transversales, que van más allá de un examen circunscrito únicamente en el sistema jerárquico de las relaciones verticales entre la cultura dominante y un grupo minoritario (9), es decir, entre el “centro” y la “periferia.”

otra parte, la relación entre la multiplicidad y la ruptura en las crisis de identidad se puede aclarar con la siguiente cita de Deleuze y Guatarri cuando se refieren a la articulación colectiva: “when the individual opens up to the multiplicities pervading him or her, at the outcome of the most severe operation of depersonalization, [it is] that he or she acquires his or her true proper name” (*A Thousand Plateaus* 37). Es, por tanto, debido a esta despersonalización, normalmente por causas violentas, que se desarrolla la creolización de una nueva identidad. Como he explicado más arriba, la conexión entre la sociedad española peninsular y la latinoamericana va más allá de la identidad racial, en una semejanza de la confusión existente entre las fronteras sociales. En este sentido, a pesar de que también tiene implicaciones raciales, utilizaré el término “hibridación” para referirme a esa “creolización” de Glissant, pero quiero dejar clara la inexistencia del componente “raza” cuando realizo mi estudio de los ejemplos propuestos de la literatura española peninsular del siglo XVIII.

Establecidas estas bases teóricas sobre frontera, desterritorialización, hibridación e identidad social, empezaré mi análisis describiendo las relaciones principales que se establecieron durante el setecientos entre la nobleza y su identidad moral. Todos estos ejemplos describen diversas relaciones de género entre miembros del sexo opuesto, pero mi examen se centrará en las repercusiones de estas relaciones en la identidad social y moral de la aristocracia, mientras que las cuestiones de género se reservarán para el capítulo quinto. Así, una de las preocupaciones principales de la escuela ilustrada en materia de moralidad era la situación familiar, su constitución y la conducta de sus integrantes, en especial, como es sabido, el comportamiento de la mujer como esposa, madre e hija (Angulo Egea, “Fingir y aparentar” 281). Más allá del papel femenino, los pensadores ilustrados se centraron en los abusos de la autoridad paterna a la hora de concertar el matrimonio de sus hijos, cuyo ejemplo más famoso

es *El sí de las niñas* (1806) de Leandro Fernández de Moratín, que continúa la larga tradición de la literatura áurea. Estas reflexiones se centran en especial en la edad de los novios y la igualdad de las clases sociales y no tanto en la compatibilidad y el sentimiento amoroso de los contrayentes.

En torno a esta polémica, señala García Garrosa, los teóricos y dramaturgos ilustrados se preocuparon también por la situación familiar una vez celebrado el matrimonio y los cambios del modelo familiar desde el Antiguo Régimen, a la vista del gran número de obras dramáticas que empiezan a representarse en el setecientos sobre este tema (“La escuela del matrimonio” 368). La razón de este enfoque era evitar las conductas reprobables, tanto en la moral religiosa, como en la ética civil, que desprestigiaban la institución del matrimonio y que conllevan “una reflexión sobre las bases del matrimonio tradicional y la alerta sobre los efectos para el individuo y para el conjunto de la sociedad” que estas conductas podían significar (370). De los varios testimonios, se comprende por tanto una degradación de la identidad social de la clase noble cada vez es más pronunciada. El “Discurso CXXXI” publicado en el periódico *El Censor* (1786) deja clara cuál era la situación moral, aparentemente desastrosa, pues se ridiculiza y se hace continuo objeto de escarnio el “santo estado del matrimonio” hasta en el mismo teatro, donde “no se ve otra cosa que divorcios: la casa propia es un lugar de tormento para la mayor parte de los casados: reina la mala inteligencia; y la discordia ejerce todos sus furores entre los que parecen mal unidos, y aun aquellos [...] que se profesan un amor verdadero, no encuentran en su estado sino ocasiones de pesar y de disgusto” (*El Censor* 1204-1206).

El divorcio feliz o La Marquesita (1782), comedia adaptada por Ramón de la Cruz, es una de estas obras a las que hace referencia el redactor de *El Censor*, en la que se aborda el tema de los conflictos matrimoniales a la vez que se intenta darles solución. Esta obra destaca, sin

embargo, porque está protagonizada por personajes pertenecientes a la nobleza, a pesar de la fuerte censura imperante en el momento que buscaba proteger la imagen de los estamentos privilegiados. En otro ejemplo, escrito esta vez por Luciano Francisco Comella, *La razón todo lo vence* (1791) es una comedia en cuatro actos cuyo título original era *El Duque y la Duquesa*, pero en su cargo de censor dramático, Santos Díez González obligó a cambiarlo debido a que la obra hacía explícitos los vicios de personajes tan singulares e ilustres. Así, en su censura del 1 de agosto de 1791, recogida por la edición de Alva Ebersole, Díez González señala que el “título de *El Duque y la Duquesa* despierta desde luego una idea tal vez poco adecuada a una clase, que por su corto número de individuos no es la más a propósito para el Teatro, sin exponer su opinión, y dignidad a la censura, y cavilaciones del público” (Ebersole 32).

Díez González considera a este respecto que “No debe ser el teatro la Escuela de Personajes tan altos, cuando en él se representan sus debilidades, fríamente contrastadas” (Ebersole 32), por lo que establece tres condiciones para dar luz verde a la comedia. En primer lugar, que se devuelva al “Poeta” dramaturgo para que “la corrija, empezando primeramente por el título, que debe quitarse, substituyendo indispensablemente otro” (32). En segundo lugar, reducir la alcurnia de los protagonistas, con lo que “deberá introducir en las escenas correspondientes otras personas, que sean caballeros particulares, y no Duques, ni Señores de vasallos” (32). Por último, eliminará las porciones del texto tachadas por él mismo por constituir una crítica en contra del estamento nobiliario, y así, “omitirá todo lo atajado por ser directa o indirectamente mordaz, y satírico contra la nobleza” (32).

Podemos preguntarnos por qué no ocurre así en *El divorcio feliz* cuando se plantea el divorcio entre los marqueses, protagonistas de la acción. Quizá se deba a que se representa casi una década antes y la censura se intensifica después; o quizá se deba a que el marquesado

corresponde con un grado inferior jerárquicamente al del ducado, pero aun así todavía pertenece a uno de los rangos nobiliarios más elevados. Probablemente se deba a que en ningún momento los protagonistas se dejan llevar por ningún vicio, sino que destacan más bien por su sensatez durante el proceso de la crisis matrimonial. En cualquier caso, queda patente el cuidado con el que la censura escudriñaba los asuntos que atañían a la nobleza, incluida la cuestión matrimonial, no solo en obras como *La razón todo lo vence*.⁵⁵

Estrenada el 26 de agosto de 1782 en el Teatro del Príncipe (Andioc y Coulon), *El divorcio feliz* es una comedia en cuatro actos y en verso traducida y adaptada del francés por Ramón de la Cruz de una de la novela *L'heureux divorce* de Jean-François Marmontel, y aunque en la adaptación se indica “con el propio título” (*El divorcio feliz* 3), en la versión dramática española se añadió el subtítulo de *La marquesita*, que hace hincapié en señalar a la protagonista y el entorno socio-económico al que pertenece.⁵⁶ El argumento se centra, como indica el título, en una marquesa aburrida de la vida conyugal con su marido, quien no demuestra pasión alguna hacia ella. La marquesa, retratada en la acotación inicial como “(leyendo, en desaville blanco desprendido, toda despeinada y enfadosa)” (I, 5-6) se queja amargamente:

¿A los/ diez y nueve años que cuento/ de mi edad, abandonarme/ sin esperanza en el seno/ de una helada indiferencia/ de acciones y pensamientos?/ ¡Ah cruel familia! Por ti/ en este caso me veo./ Tú me elegiste un marido/ (no puedo negarlo) honesto,/ rico y noble; ¡pero qué/ presente tan

⁵⁵ Consultar el impecable análisis de esta interesante obra y de otras concernientes al matrimonio que hace García Garrosa en su artículo ya citado “La escuela del matrimonio.”

⁵⁶ La acotación que describe su casa en Madrid no deja lugar a dudas sobre el elevado estatus social de los protagonistas:

(*El teatro representa salón de casa ricamente mueblada, con sillas doradas, cornucopias, una araña de cristal [...]: dos puertas a los lados, cerradas y con cortinas de damasco corridas. Al frente habrá un balcón al natural con las puertas de madera cerradas, y cortinas de damasco corridas: este se abre después, y deja ver las puertas vidrieras, por donde entra la luz que, recibe el salón de un Jardín que se ve al foro: sobre una silla habrá una rica bata desdoblada: en otra una bandeja con adornos de cabeza, brazos y cuello de señora. A los lados del balcón dos mesas doradas y espejos. En la de la izquierda estará la Marquesa*). (*El divorcio feliz* I, 5)

lisonjero!/ (*Se levanta*). Aburrirse bajo el yugo/ de un hombre inflexible, serio,/ pacífico... y aburrirse/ por toda la vida... esto/ es muy duro. (I, 7)

Modelo de la época, su queja no puede ser más justa. En un primer momento, la Marquesa intenta atraer la atención de su marido irritándolo y despertando su pasión a través de los celos: “En los seis meses que habrá/ que nos casamos, he hecho/ cuanto he podido por ver/ si le irritaba. A este efecto/ le he dado importunas quejas,/ le he estado contradiciendo/ quince días cuanto hablaba, he malgastado el dinero/ a su vista, he celebrado/ delante de él cuatrocientos/ Petimetres,” pero le resulta imposible dado el natural afable del Marqués: “nada/ descompuso aquel perpetuo/ fastidioso agrado, aquella/ tranquilidad de su genio/ maldito, que sabes, y/ con que yo me desespero” (I, 13-14). Al encontrarse en un callejón sin salida, ya solo le queda un medio “para vivir tranquila,” y este es presentarle el divorcio: “Hablar claro desde luego/ a mi esposo, y separarnos/ para siempre” (I, 14-15).

A pesar de estos razonamientos, Ramón de la Cruz en su conservadurismo castizo quiere condenar en esta obra la decisión de divorcio tomada por la marquesa, que considera un “capricho,” movido por la falta de “reflexión,” como indica en la advertencia en verso que precede el comienzo de la comedia: “En esta Fábula intenta/ persuadirnos el Autor:/ ¡Cuánto destruye un capricho,/ y vale una reflexión!” (3). De la lectura de la comedia, se desprende que la principal causa de esta situación se debe a una falta total de comunicación, directa y honesta, en el seno del matrimonio. No obstante, la separación representada en la obra no consiste en un divorcio o escisión del contrato matrimonial, como se entiende en la actualidad, sino tan solo de la disolución de su vida en común, retirándose cada uno a un piso diferente de la misma casa, solución que propone el propio Marqués al conocer el sentir de su esposa. Con la misma sensatez, el marido acepta la realidad, considerando la felicidad, algo novedoso, como necesario en un matrimonio: “Los fines del matrimonio/ son, entre otros más serios/ y reservados,

hacerse/ venturosos dos sujetos que se aman. Nosotros no/ lo somos, ni lo seremos/ jamás, con que me parece/ inútil nos obstinemos/ ambos en una constancia,/ que nos está consumiendo.” Por este motivo, concuerda en que deben separarse: “La fortuna nos ha dado/ bienes para establecernos/ grandemente, sin que el uno/ del otro necesitemos./ Quedad en todo este cuarto:/ yo bajaré al entresuelo/ a vivir: y más no os pido/ para mí, ni lo pretendo,/ que la decencia a quien soy/ regular, y los respetos/ que os debéis vos,/ a vos misma” (I, 23).

Aunque la ruptura del matrimonio no es completa, ya que el Marqués le pide que no difame su “decencia” públicamente siendo vista con otros hombres, sorprende la modernidad de la escena por la serenidad y compostura con la que el marido recibe la noticia. Esta medida intenta amortiguar la situación insostenible que debió darse en la mayoría de los casos de matrimonios concertados, y que debieron derivar con frecuencia en un desorden social y moral generalizados. A pesar de que podía haber constituido una buena solución para estos casos, el divorcio en sentido moderno no se implantó en la España del setecientos (García Garrosa, “La escuela del matrimonio” 370). Francisco Cabarrús llegó a plantear el divorcio como medida preventiva contra la relajación de costumbres de las clases altas,⁵⁷ especialmente a raíz de los debates y la ley de divorcio aprobada por la Francia revolucionaria en los años noventa (Morant y Bolufer 245–254). Como al Marqués en el anterior fragmento citado, el escándalo y la opinión pública era en muchas ocasiones la razón por la que no se solicitaba el divorcio o se planteaban quejas ante los tribunales eclesiásticos ni civiles.⁵⁸ Con frecuencia se decidía un divorcio informal, acordado por los esposos, como ocurre en *El divorcio feliz*; o alguna

⁵⁷ Aunque publicadas en 1808, las *Cartas* de Cabarrús se redactaron en 1792–1793. Así, en la “Carta V. Sobre la sanidad pública,” declara que “el adulterio reina impunemente por todas partes: cuando no el vicio y la prostitución, las separaciones o la discordia de los matrimonios son los males que los acompañan. Toda esta relajación, preciso efecto de la indisolubilidad del matrimonio, deja de ser cierta cuando tratamos de legislación [...]; la ruina de las costumbres no nos merece más atención que declamaciones inútiles y privadas; pero el divorcio nos asusta” (Cabarrús 71–72).

⁵⁸ Véanse los artículos al respecto de Morgado (1994/1995) y Ortega (1999).

solución temporal mientras se lidiaba con el conflicto conyugal, como ingresar a la mujer en un convento (Ortega 295–296; Costa 96). Sin embargo, en la mayoría de los casos la solución era muy clara: “ceder, vale decir estudiar el carácter del otro, darle satisfacción, y buscar un punto de intereses comunes que haga soportable la convivencia” (García Garrosa, “La escuela del matrimonio” 373).

La otra fuente de desdicha y conflicto matrimonial que se menciona en la obra es de carácter externo. La marquesa siente curiosidad por todos esos bailes, fiestas y obras de teatro a los que acuden sus amigas. Una vez se ha separado de su marido, la Marquesa recibe la visita de la viuda de un capitán, doña Jacinta “la Capitana,” que al enterarse del cotilleo, acude corriendo a su casa para aleccionarla en su nueva vida. Dado su título nobiliario de marquesa, doña Jacinta no concibe un estado más feliz para una mujer, por fin libre de la autoridad masculina:

¿Querida, y ahora qué haremos?/ Tú has de pensar que hoy empiezas/ a vivir, en el supuesto/ de la libertad que gozas./ No conoces tú el concepto de decirse una mujer cualquiera..../ Yo no dependo/ sino de mi voluntad./ Yo soy toda mía,/ y puedo hacer de mi capa un sayo./ ¡Ah Marquesa! ¡Qué perfecto/ estado! Verás floridos/ desde hoy todos los terrenos/ que pises: todo será/ para ti fiestas y juegos. (II, 57)

Si no fuera por la intención final de la obra, que es criticar estos comportamientos en la mujer, se podría pensar que estas intervenciones de doña Jacinta constituyen un discurso en defensa de las libertades sociales y de género de la mujer. Por otro lado, el otro caso donde la mujer podía acceder hasta cierto punto a este tipo de “libertad” del dominio masculino era la viudedad, como el caso de doña Jacinta, viuda de un militar, situación que explora Emilia Pardo Bazán de forma similar un siglo después en su novela *Insolación* (1889), cuyo argumento posee varios puntos en contacto con *El divorcio feliz*.

Doña Jacinta dedica su tiempo al ocio y la coquetería, influenciada por las modas extranjeras, con la mención explícita del tocador y los peluqueros, así como tertulias, “fiestas y juegos.” La Marquesa también anhela este tipo de diversión: “Criada 1ª: [...] por acá arriba/ todo es risas y bureos./ La Marquesa dijo ahora,/ que ínterin están comiendo/ se repasen las tonadas/ y juguetes que sabemos,/ y compongamos las ropas/ que requieren” (II, 52). Con el transcurso de la obra, no obstante, la Marquesa empieza a sentirse insegura ante su nueva situación de “extrema” libertad, tesis central de la obra. Cuando doña Jacinta la anima a perder “de una vez el miedo” y hacer “cuanto te dé la gana,/ como las demás hacemos” para celebrar “que vuelves/ a salir del cautiverio,” la Marquesa no es capaz de disfrutarlo: “(*Reflexiva y aparte*) ¡Justos Cielos!/ Nada deseaba más/ que la libertad; y advierto,/ que en ella mi corazón/ está mucho más inquieto” (II, 80-81).

Esta desazón se debe principalmente a que todos estos pasatiempos no son ni más ni menos que formas de flirtear y atraer cortejos: “tendrás a bandadas los/ suspirantes Caballeros/ alrededor de tu oído;/ pero cuidado entre ellos/ con la elección, porque de esta/ pende tu gusto, el sosiego de tu corazón, y la/ vanagloria del acierto” (II, 57-58). Ampliamente estudiado en su libro *Usos amorosos del dieciocho en España* (1972), Carmen Martín Gaité define con detalle lo que fue el cortejo o chichisbeo, fenómeno del que puede encontrarse frecuentes alusiones durante la segunda mitad del siglo XVIII tanto en la literatura como en la prensa periódica, relatos de viajeros, folletos y, por supuesto en los libros de sermones. Martín Gaité describe la indignación que se desprende de la mayoría de estos testimonios sobre esta costumbre de probable origen italiano asentada ya hacia 1750 en España.⁵⁹ El cortejo consistía, pues, en que “ciertos maridos de condición principal permitiesen, más o menos tácitamente, a sus mujeres,

⁵⁹ Existen, por ejemplo, multitud de sainetes cómicos cuyo tema es especificar y ridiculizar las leyes del cortejo, como *El cortejo escarmentado* (1773) de Ramón de la Cruz, o el anónimo *El examen de cortejos, y aprobación para serlo* (1791), entre otros (Andioc y Coulon).

con el beneplácito de contertulios y parientes, anudar una estrecha amistad con determinada persona del sexo contrario” (1).

De esta manera, explica Martín Gaité, estos hombres tenían libertad para entrar a su casa para dedicar a la señora gran variedad de atenciones y galanterías, y aunque no se solía traspasar los límites del amor platónico, “la ambigüedad era una de las reglas de este juego” (1). Con el tiempo, sin embargo, como le ocurre a la Marquesa en *El divorcio feliz*, los obsequios se hicieron “tan determinados y obligatorios que acabaron por perder su cariz inicial de pasión contenida, al ajustarse a un código casi tan tedioso y rígido como el del matrimonio, aun cuando sus leyes parecieran más atractivas” (Martín Gaité 1). A pesar del elogio que hacen los tertulianos de los beneficios del cortejo, la Marquesa nunca tuvo intención de buscar pretendiente o caer en la inmoralidad, al menos, no por el momento, porque sería volver a su “cautiverio.” Cuando el Conde se presenta como su primer pretendiente, la Marquesa lo rechaza en una clara ridiculización de las reglas del cortejo, que el Conde convierte cómicamente en un ultimátum para que se decida: “os concedo/ veinticuatro horas” (I, 47). Aunque no sigue las modas del cortejo, Ramón de la Cruz, seguramente buscando el aplauso de la cazuela, presenta continuamente en la Marquesa un gran ejemplo de mujer fuerte y decente, que no volverá a someterse tan fácilmente al capricho del primer hombre que la solicite:

Conde: ¿Pero no es un disparate/ malograr la edad, y el tiempo/ en consultar si amareis,/ o no amareis?

Marquesa: (*seria*) Caballero,/ ni sé si amaré, ni lo/ que tardaré en resolverlo;/ pero no es tiempo perdido,/ el que ahorra el sentimiento/ de haber elegido mal,/ (*seria*) cuando no tenga remedio. (I, 47-48)

La Marquesa no solo no sucumbe a las modas, sino que desprecia los varios pretendientes que la cortejan, por lo que es tildada de mojigata: “tiene unos caprichos/ aforrados en tristeza/ y

extravagancia, capaces/ de aburrir a cuantos tengan/ el mal gusto de tratarla:/ como tomarse la pena/ de apartarse del marido/ para vivir con prudencia/ y estimación en el mundo...” (III, 119).

El conflicto se contiene, en parte, gracias a la ayuda de un criado antiguo de la casa, Anselmo, y del buen amigo del Marqués, Leonardo, quienes lo aconsejan. Cuando el Marqués, que sigue completamente enamorado de su esposa, decide que lo mejor es marcharse de la casa, la Marquesa le pide perdón arrepentida, pues ahora puede apreciar la virtud y tranquilidad que le ofrecía su marido. El Marqués la perdona, es preciso subrayar, porque no ha cometido ningún acto deshonesto:

Marquesa: No tengo, gracias a Él [a Dios],/ que tener el más escaso/ rubor de un mal pensamiento;/ una imprudencia, y los malos/ ejemplos han sido todos/ mis delitos.

Marqués: A dudarlo/ yo, amada Matilde mía,/ ¿te volviera a dar los brazos? (IV, 152)

Toda esta experiencia servirá como vacuna para futuros conflictos conyugales y será el origen de “los gustos, el descanso/ y la paz, que harán felices/ desde hoy los días de entrambos” (IV, 153-154). La moraleja final se pone en la boca de la arrepentida: “Marquesa: Yo que soy la venturosa,/ la he de tomar a mi cargo,/ como publicar que a veces/ las locuras y trabajos/ son útiles, si producen/ enmiendas y desengaños” (IV, 156). En la mayoría de las ocasiones, como en *El divorcio feliz*, se considera explícitamente a la mujer la responsable de adecuar sus costumbres a las del marido, y por tanto, responsable de la felicidad conyugal; aunque existen casos, como en *La razón todo lo vence* de Comella, donde se considera una responsabilidad compartida. En palabras de García Garrosa, en esta obra “la solución a la crisis de la pareja no viene de intervenciones externas, sino de unos esposos maduros que toman las riendas de su matrimonio para encauzarlo de nuevo por la vía de la concordia” (“La escuela del matrimonio” 378). Ya sea por razones internas o externas, como la difícil convivencia de caracteres opuestos, el buen o mal consejo de los amigos, los celos o el surgimiento de una pasión

extramarital, cuando se analizan estos y otros agentes de conflicto en numerosas obras, la conclusión de García Garrosa es clara. En todos estos textos existe “una defensa del matrimonio como unión sagrada e indisoluble, y un recordatorio muy explícito a los espectadores de ambos sexos de que el desvío de los deberes conyugales desemboca en la infelicidad” (378).

A pesar de que Martín Gaité expone la costumbre del cortejo como un problema que afecta a las clases superiores, en particular por el poder adquisitivo que exigía, existen también ejemplos en sainetes dieciochescos donde este problema afecta igualmente a las clases bajas. Esta situación es más grave que la inmoralidad que supone el adulterio, pues, desde el punto de vista de los límites entre estamentos sociales, se sobrepasan claramente las fronteras entre clases muy dispares, y se condena el fin inmoral de estas relaciones cuyo fin es la diversión implícitamente sexual y el lucro económico, pero nunca el matrimonio. De nuevo, la moralidad está íntimamente conectada con aspectos prácticos de la economía y las relaciones sociales.

La exposición del problema se muestra de manera más o menos ficcional, por ejemplo, en el sainete *La duda satisfecha*, pues existe un componente hiperbólico para asegurar el aspecto cómico del sainete, que fue escrito por José López de Sedano y estrenado el 6 de junio de 1778 en el Teatro de la Cruz (Andioc y Coulon). En todas estas obras de talante ilustrado o castizo, existe con frecuencia una figura elevada y virtuosa, que sirve como juez para seleccionar los usos sociales correctos y separarlos de los inaceptables, con lo que simboliza la ideología central defendida por el dramaturgo en la obra. En *La duda satisfecha* es el alcalde quien dirige una investigación en su pueblo para aclarar, como indica el título, una “duda,” preocupado por una posible causa de inmoralidad en el pueblo. Así, se organiza una especie de asamblea o juicio, donde, después de aclarar que “en este Pueblo/ no hay toros, comedias, bailes,/ diversiones o paseos,/ edificios, ni otra cosa/ que pueda causar recreo,” pregunta a los convocados:

Alcalde: Pues siendo así,/ quiero saber a qué efecto/ tanto frecuentan la Villa/ diferentes
 madrileños./ Yo he llegado a presumir/ que hay alguna trampa en esto,/ pues desde que
 ellos acuden,/ a muchas mujeres veo/ que andan ellas muy compuestas,/ pero sus maridos
 hechos/ un andrajo. (*La duda satisfecha*, fs. 4r)

Ante la falta de diversiones públicas, el alcalde se pregunta por ese inusitado turismo proveniente de la Corte y, más aún, le extrañan las galas que lucen las mujeres en fuerte contraste con la pobreza manifiesta en el vestir de sus maridos. El público ha podido ver esta diferencia ya desde antes de que se exprese este hecho con palabras, pues antes, han ido entrando en el ayuntamiento el alcalde, los abogados y los llamados a prestar declaración, como se especifica en la siguiente acotación: “(*El alcalde toca la campanilla, y salen el abogado, y fiscal, Inés, Sebastiana y Clara, de majas, con buena ropa; y Perucho, Manolillo, y Paco, con vestidos y capas muy pobres y destrozadas, y pónense en dos filas*)” (f. 3r). Dado el empleo humilde de sus maridos—Perucho es zurcidor, Manolillo, jornalero y Paco, carbonero—, no se entiende cómo sus esposas pueden exhibir esos vestidos de majas.⁶⁰ En seguida se entrevé la causa, pues a manera de acusados y testigos el sainete se desarrolla como un juicio en el que los abogados y fiscales moderan los diálogos, defendiendo o acusando a los respectivos personajes (f. 12v). Principalmente se acusa a las mujeres de adulterio y de la inmoralidad de su comportamiento, aunque estos hombres y mujeres, que forman parejas de matrimonios, se acusan de manera mutua de su precaria situación económica:

Clara: No es eso, sino es que tú [a Paco]/ eres un borracho eterno,/ que lo que en una semana/
 adquieres, en un momento/ lo gastas en la taberna;/ pero yo lo que granjeo/ con mi
 aplicación, lo guardo,/ y en mi decencia lo empleo.

Alcalde: ¿Lo que granjeas? ¿Pues tú/ en qué tratas?

⁶⁰ Véase las diferencias entre “majo” y “petimetre” y sus influencias mutuas en Martín Gaité (63-65; 84-86).

Clara: Señor, vendo/ avellanas cuando vienen/ a la Villa madrileños./

Alcalde: ¿Y eso da tanto de sí?/ Regidor, decid, ¿qué precio/ ponéis a sus avellanas? (fs. 6v-7r)

Cita que sigue con varios juegos de palabras con la expresión “vender con-postura” (f. 7r), que alude a relaciones sexuales implícitas. Se comprende que son esos madrileños venidos de la Corte los que proporcionan esos ingresos extraordinarios a sus esposas, y se exponen varios ejemplos concretos, frecuentemente acompañados de chistes para disimular el hecho, como decir que les tocó la lotería gracias a un lotero de Madrid (f. 7v). Entre otros casos, Inés, la esposa de Perucho, recibe a don Tadeo, un abogado de Madrid (f. 8r), o al barbero, “su sustituto,” en cuanto Perucho sale de su casa (f. 10v).

Martín Gaité anota la fascinación de las clases rurales por el lujo de la Corte (53-56), así como el impacto del dinero y el lujo para deshacer las barreras entre los estamentos sociales, “ya que a las personas empieza a juzgárselas más por su atavío que por su nacimiento” (48). También recoge Martín Gaité el hecho de que empezara a considerarse el campo como último reducto para encontrar esposas “honestas,” porque todavía no “habían llegado a verse invadidos por los estragos de la inmoralidad” (53). Sin embargo, las relaciones observadas en *La duda satisfecha* son claramente adúlteras o, en todo caso, ilícitas, pues las connotaciones sexuales de varios ejemplos no dejan lugar a “duda.” Las relaciones de género son en este caso la causa de la transgresión de los estamentos sociales. Un pequeño fragmento es bastante significativo, marcado en el manuscrito con cierta confusión, pues no se sabe si debe ser el texto incluido o no, con una nota de “sí” tachada a la izquierda, y un “no” a la derecha tachado varias veces (f. 11r). La cita hace referencia al apetito de la mujer por la “carne,” dejando al marido solo los huesos (fs. 10v-11.r) con una clara connotación sexual: “Perucho: Sí, señor, y por eso hay mil encuentros [‘disputas’], pues no me gusta que tenga a la carne tanto afecto” (f. 11r).

Ejemplos como estos en sainetes como *La duda satisfecha* no parecen mencionarse en el estudio de Martín Gaité, al menos no de manera más explícita, cuando relata la fascinación ejercida por las majas en los cortesanos nacionales y extranjeros (84-86), pues en este caso concreto de *La duda satisfecha*, los cortesanos se desplazan a las provincias para realizar un tipo de turismo sexual en el que parecen cortejar a las aldeanas pobres, convertidas en majas, a cambio de regalos con excesivo valor pecuniario para su estrato social. A pesar de que esta inyección de liquidez de estos “ricos” madrileños beneficia a la economía familiar y también a sus maridos, la dura crítica es visible de nuevo, pues deben actuar como criados:

Abogado: [...] porque no se prohíbe,/ Alcalde, en ningún derecho,/ que a las mujeres visiten/ los hombres, mucho más siendo/ de carácter distinguido,/ pues tal vez suelen por ellos/ conseguir muchos maridos/ de sus casas el aumento.

Perucho: Sí, señor, cuando los ricos/ llegan a favorecernos/ con sus visitas, no basta/ todo nuestro rendimiento/ para servirlos puntualmente,/ pues para poder hacerlo/ se necesita un criado.
(fs. 11r-11v)

El colmo de esta situación sobreviene cuando se descubre que la propia mujer del alcalde y sus hijas reciben en su casa también a estos indecentes madrileños:

Inés: Como su mujer de usted [del alcalde]/ es la que hace más extremos/ con esas gentes y tiene/ sus fiestas y sus bureos/ luego que usted se va al campo. [...]

Perucho: [al alcalde] Yo soy/ libro de verdad. Viniendo/ aquí reparé que entraban/ diferentes madrileños/ en vuestra casa, por señas/ de que el uno iba diciendo/ a los otros: “ea, amigos,/ pues que está en Ayuntamiento/ el Alcalde, entremos pronto/ para ponernos de acuerdo/ con su mujer y sus hijas.” (fs. 14r-14v)

Hecho que se certifica en una acotación posterior: “(*Mutación de sala; y con mucha bulla y fiesta, salen la alcaldesa y sus dos hijas, con los tres madrileños*)” (f. 15r). La única solución

posible se manifiesta de manera clara en el sainete: la respuesta violenta de los aldeanos que deben expulsar a los intrusos por la fuerza, donde incluso se pide su muerte a gritos, como exageración, quizá de talante cómico, del carácter bárbaro de las provincias en relación con las cuestiones de honor.⁶¹ “Perucho: Que ensanchemos/ nuestras generosas almas/ para tan glorioso empeño./ Y porque se inflamen más,/ todos iremos diciendo:/ ‘Arma, arma, guerra, guerra,/ perezcan los madrileños’” (f. 15r); a lo que responden todos gritando la consabida arenga.

Este sainete estuvo seguramente sometido a una fuerte censura, en especial por inclusión de la alcaldesa y sus hijas entre el grupo de mujeres indecentes, como indican las varias anotaciones en las que se anota que debe terminarse el sainete con las típicas expresiones de “perdonad nuestros defectos.” Por ejemplo, hay una pequeña hoja insertada entre los folios número 13 y 14, antes de que se aluda a la indecencia de la alcaldesa y sus hijas, en el que las mujeres ofrecen su arrepentimiento y el sainete termina pacíficamente:

Inés: Señores, por Dios se templen,/ que nosotras ofrecemos/ mejorar nuestra conducta.

Alcalde: Con esa protesta cedo.

Fin. (f. 13v/14r)

O justo antes de que salga también la alcaldesa y sus hijas en una de sus fiestas y bailes con tres madrileños, donde se indica en una pequeña anotación que el sainete se termina (f. 15r). En esta pieza, al marcado ambiente popular castizo se le suma también la intención de utilidad de la ideología ilustrada, puesto que este sainete de carácter cómico buscaba una sátira de vicios generales, no de individuos particulares, como el propio alcalde deja saber al término del sainete: “Alcalde: [...] porque el teatro es un puesto/ respetable donde deben/ corregirse los defectos,/ sin nombrar en las ideas/ determinados sujetos;/ haciéndolo así, se logra/ la diversión y el provecho,/ y en lo contrario se arriesga/ la instrucción y el buen ejemplo” (f. 17v).

⁶¹ Véase la referencia de Martín Gaité con respecto a la relajación de las cuestiones de honor en la Corte (131-133).

Chirivitas el yesero, escrito por Sebastián Vázquez, es otro sainete que puede servir como ejemplo de este turismo sexual, en el que queda todavía más patente la degradación de la clase noble desde el punto de vista de las clases bajas provincianas. Estrenado cuatro años antes en el Teatro del Príncipe, el 4 de octubre de 1774 (Andioc y Coulon), se enfoca también desde una perspectiva cómica en los problemas matrimoniales de la clase baja. Además de los problemas de convivencia, se hace explícita una causa externa: la intromisión de los señoritos venidos de la Corte con su dinero y sus cortesías, que molestan la paz conyugal de las familias pobres y humildes, pues a cambio, otra vez, de regalos y joyas de excesivo valor económico, tenían relaciones ilícitas con las esposas en privado, o en bailes y saraos.

El nivel económico de los lugareños representados es más que humilde, incluyendo a Gregorio, caracterizado como “murciano,” a Chirivitas, un simple yesero, así como a sus esposas y las mujeres del pueblo. Esta humildad se manifiesta claramente en diversas ocasiones durante el sainete, especialmente en las acotaciones que describen la entrada de estos personajes y de su casa: “(Calle, y sale Gregorio de murciano chusco, con la anguarina al hombro, y la vara de guiar la carreta en la mano)” (3); “(Sale Chirivitas de Yesero estropeado, con vara en el cinto, y sombrero atados los picos con un cordel)” (4); “(Casa pobre con una arca grande. Salen Manuela y Geroma sin mantillas)” (6). Se vuelve a resaltar su pobreza, causa en parte de su mala situación matrimonial. Discuten a menudo, disputas que terminan invariablemente cuando el hombre golpea a su mujer si no está contento con su situación:

Chirivitas: ¿Qué ha de haber, hombre? Pobreza;/ y por ser uno casado,/ quebradero de cabeza.

Gregorio: ¿Qué tienes?

Chirivitas: ¿Has visto acaso/ a qué hora salieron fuera/ (como vecino que eres)/ mi hermanita y mi

Manuela?/ [...] Yo las aseguro/ que han de llevar una cena/ de varazos, que en seis meses/ puede que no digieran. (4)

Además de la pobreza y el matrimonio, un tercer factor de discordia no tarda mucho en aparecer. Vestidos de militar—“(Salen D. Juan y D. Pepe de militar)”—, un par de señoritos cortesanos buscan diversión por la aldea. La mención hace referencia a la tradicional metáfora de la caza:

Pepe: [...] las más tardes vengo/ por esta insigne plazuela/ de San Juan, que hay unas chuscas/ a la ley, doy cuatro vueltas,/ y no se suele perder/ el viaje.

Juan: Hombre, de manera/ que yo desde que me dieron/ una paliza bien recia/ en uno de aquestos barrios/ septentrionales, me tiemblan/ las piernas de andar por ellos.

Pepe: ¿Por qué fue?

Juan: Por ser babieca,/ y haberme entrado a cazar/ en vedado sin licencia. (4-5)

Estas mujeres “chuscas” del pueblo, seguramente por el simple hecho de que estos cortesanos las tratan con cierta galantería y les ofrecen regalos, no hacen ascos a esta diversión “gratuita”:

Pepe: No hay miseria: toma un polvo,/ que es la caja de oro. (*Sácala*).

Manuela: A verla./ (*La toma*). Es preciosa, por memoria,/ ya que usted tanto me ruega/ con ella, la tomo.

Pepe: Daca/ mi caja.

Manuela: Volver por ella/ una semana sin jueves,/ que esta ha dado en manos muertas. (*Vanse las dos*) (5).

Más tarde se comprenden igualmente intenciones sexuales ilícitas en esos regalos:

Chirivitas: ¿Quién te la ha dado? [La caja de oro]

Manuela: Un sujeto,/ fiada.

Chirivitas: Pues vuévesela;/ que es grande para un yesero/ esa trampa (7).

Como en *La duda satisfecha*, se escenifican los bailes en un sarao. Eugenia, la murciana, ha organizado una fiesta con baile y jolgorio en su casa después de que su marido se haya

marchado. A esta fiesta acuden las dos otras mujeres con los cortesanos mientras Chirivitas también está ausente (8). Vuelven a obsequiar con regalos, esta vez un diamante para la “murcianita”:

Juan: Yo junto a usted, murcianita,/ elijo el sentarme, y sea/ este diamante señal/ de agradecimiento.

Eugenia: Venga,/ que en el tomar no hay engaño,/ cuando es cosa que aprovecha. (9)

Ante esta situación, de nuevo, la respuesta de los aldeanos es violenta y marcadamente cómica, influencia del sainete como subgénero dramático, pero se observa una total falta de deferencia ante el estatus social, en principio superior, de los cortesanos, que van vestidos de militar. Cuando por accidente se chocan con Chirivitas, y este les mancha de yeso involuntariamente, los cortesanos se enfurecen, pero el resultado es el opuesto:

Juan: ¡Lo que hace dar con sujetos/ de honra!

Pepe: Toda esa fachenda/ no vale, y me has puesto lleno/ de yeso.

Chirivitas: ¡Buena friolera!/ Verá usted qué brevemente/ le sacudo, de manera/ que queda como una plata/ por adentro y por afuera. (*Dale con la vara*) (6)

Los palos que reciben durante el sainete estos señoritos son numerosos, y van en aumento cuando la causa es su atrevimiento con las esposas ajenas. Cuando los señoritos van a “cobrar” el favor dispensado a las mujeres, en un momento a oscuras en casa de Chirivitas, lo confunden a este con una de ellas, en otra situación elevadamente cómica:

Pepe: Chica, ¿eres tú a quien he dado/ la caja?

Chirivitas: [*aparte*] Malo y remalo, yo creo/ que el acreedor de la caja/ ya viene a cobrar.

Pepe: Lucero/ mío, me parece a mí/ el que ahora te estás riyendo.

Chirivitas: Ya verás tú la risilla/ tan amorosa que tengo,/ cuando a varazos te quite/ los tres picos al sombrero./ ¿Traes luz?

Juan: Pepe, esta es voz de gallo:/ yo ya trasudo de miedo. (7)

O más adelante, durante la fiesta, cuando Chirivitas finge estar borracho, para luego descubrir la verdad y “arrearlos,” tanto a su mujer como a los señoritos, a pesar de ser “dos hombres de forma,” es decir, de clase superior. Cuando don Juan lo amenaza con sacar el espadín: “Chirivitas: Mientras que a sacarle llegas/ toma estos bizcochos largos/ para el camino, y arrea” (11). A diferencia de *La duda satisfecha*, aquí las mujeres de *Chirivitas el yesero* no se enmiendan:

Gregorio: ¿Te enmendarás tú, Manuela?

Manuela: Aunque me hicieran pedazos.

Chirivitas: ¿Lo ves? Estas y las yeguas/ la que llega a salir falsa,/ hasta morir no hay enmienda.

(12)

En casos de ambiente más popular, como en estos sainetes de *La duda satisfecha* y *Chirivitas el yesero*, se echa activamente la culpa a las mujeres de esta situación inmoral, a pesar de que, racionalmente, tienen menos recursos y salidas sociales que sus compañeras de los estamentos superiores. Existe, no obstante, también un especial hincapié en culpar a los intrusos de clase alta venidos de la Corte, que instigan relaciones adúlteras ilícitas, incluso sexuales, con mujeres de clases inferiores. Por sus acciones inmorales, su estatus social es tratado con indiferencia, por lo que estos cortesanos son degradados y, como vulgares ladrones, tratados con violencia por el pueblo llano, que no acepta esta vergonzosa relajación de las costumbres morales de las clases superiores que trasgreden incluso las fronteras entre los estamentos tradicionales.

Más allá de estas relaciones adúlteras, la intelectualidad ilustrada se preocupó por otras transgresiones de las fronteras entre clases sociales dispares, por muy morales y dignas que fuesen. El matrimonio entre individuos de la clase noble e individuos plebeyos podía suceder en ocasiones especiales: cuando los enamorados huían, si se podía probar que se había dado

palabra de casamiento antes de realizar el acto sexual—en el caso de que al menos el hombre perteneciera a la clase noble—, y, sobre todo, si habían originado descendencia. Desautorizado y mal visto por la totalidad de la sociedad, se consideraba una excepción. Pero un caso muy distinto se presenta en algunas obras de finales del setecientos, del subgénero sentimental, donde se analizan con detenimiento las consecuencias de matrimonios entre jóvenes nobles y plebeyos, por muy puro que sea su amor y virtuosas sus cualidades personales.

A pesar de la clara postura de la ideología ilustrada en contra de este tipo de lazos familiares, las situaciones representadas así como los argumentos que enuncian los protagonistas para disculpar sus acciones son a veces contradictorios. La línea que separa lo “correcto” de lo “inmoral” ya no es tan nítida, más bien ambigua. Resulta difícil discernir cuál es la postura defendida por el dramaturgo si no fuera por las advertencias iniciales o moralejas finales incluidas en las obras. Las justificaciones esgrimidas por ambas partes durante el debate representado en el cuerpo del texto parecen igualmente justas y con frecuencia chocan en el seno de los propios personajes, cuyas ideas se contradicen, incluso, dentro de un mismo parlamento.

Una de las ideas que se desprende de estas obras es que la decadencia moral es peligrosa porque afecta a la estructura social, pero también a la económica. Si en los sainetes se trataba estas transgresiones entre las fronteras estamentales de forma cómica, reprendiendo a las mujeres por su inmoralidad y a los nobles cortesanos por sus pasatiempos hasta denigrarlos y ser merecedores de una paliza o, peor, la muerte; en estas obras de talante mucho más serio, y pertenecientes al subgénero lacrimoso,⁶² la transgresión de los límites entre clases sociales o “crossing” ocasiona la desgracia familiar y la ruina económica porque estos individuos eran desheredados y repudiados por sus respectivas familias. La identidad que definía al estamento

⁶² Véase al respecto el libro de García Garrosa, *La retórica de las lágrimas* (1990).

noble se va fragmentando y desmoronando poco a poco, con peligro de ser destruida si todos los individuos de la sociedad siguieran este ejemplo.

La desterritorialización observada en ciertos grupos sociales minoritarios junto con los criterios teóricos y estéticos del transnacionalismo minoritario definido por Lionnet y Shih, enriquecen el análisis de las obras en las que se representan estos matrimonios entre diferentes clases sociales porque permiten identificar mejor cómo se producen este tipo de transgresiones entre oposiciones binarias entre identidades dispares existentes en la estructura social durante el setecientos. En la siguiente cita de Lionnet y Shih, propongo sustituir las nociones que aluden a la oposición entre lo “global” y lo “local” por la dicotomía “Corte-aldea,” y las fronteras “nacionales” por fronteras “sociales” entre los estamentos tradicionales noble y plebeyo, entendiendo el concepto de “frontera” más allá de su dimensión física:

What is lacking in the binary model of above-and-below, the utopic and the dystopic, and the global and the local is an awareness and recognition of the creative interventions that networks of minoritized cultures produce within and across national boundaries. All too often the emphasis on the major-resistant mode of cultural practices denies the complex and multiple forms of cultural expressions of minorities and diasporic peoples and hides their micropractices of transnationality. (Lionnet y Shih 7)

De esta manera, en ciertas obras del siglo XVIII pueden observarse también “complejas y múltiples” microprácticas culturales de grupos minoritarios que transgreden los límites que habían sido establecidos tradicionalmente entre los estamentos sociales y que van más allá de sistemas binarios en relación de oposición. Desde el punto de vista estético, existe también un gran paralelismo entre la manera de dramatizar en las tablas estas situaciones ambiguas entre los estamentos sociales, y las técnicas dramáticas analizadas desde la perspectiva del transnacionalismo minoritario, estudiadas por Camilla Stevens en relación con las obras

teatrales que tratan los temas de la migración, como por ejemplo las obras del dominicano Frank Disla. Al igual que existe ambigüedad y multiplicidad en las posturas ideológicas ilustradas expuestas por ciertos personajes dramáticos de finales del siglo XVIII, quienes se sienten “desterritorializados,” porque perteneciendo a diferentes clases sociales contrajeron matrimonio. De la misma manera, Stevens analiza ciertos personajes que “explore the ontological condition of belonging to more than one society (or perhaps none)” (186). Estas técnicas, definidas por Stevens, son concretamente dos, “which might be described as textual migration—crossing textual borders—and metatheatrical migrancy—moving from one role to another” (191). La migración textual se centra en el significado implícito en el cambio de espacios y escenarios dramáticos, mientras que la migración metateatral examina los cambios en la personalidad de los propios personajes. Estas dos técnicas pueden aplicarse satisfactoriamente en el estudio de dos obras dramáticas dieciochescas, *Las víctimas del amor*, *Ana y Sindham* (1788) y *La familia indigente* (1798). Mi análisis comenzará por esta última, donde vuelvo a priorizar la coherencia de las ideas expuestas por encima del orden cronológico, que considero superfluo.

Adaptada por Luciano Francisco Comella de una obra homónima de Barthélémy-Ambroise Planterre, *La familia indigente* es un drama en un acto y en verso que fue estrenado el 14 de Octubre de 1798 en el Teatro del Príncipe (Andioc y Coulon). Como indica el título, la obra representa la situación de precariedad absoluta de una familia pobre. Sin embargo, esta realidad no fue siempre así, sino que es consecuencia de sus actos: Carlos, de origen noble, contrajo matrimonio sin el consentimiento de su padre con Matilde, una plebeya, por lo que fue repudiado y obligado a vivir con sus hijos en la más absoluta miseria, dada la falta de trabajo durante el duro invierno. De ahí que la obra se ambiente en Inglaterra, en parte, seguramente

para esquivar la censura (*La familia indigente* 3, 4). Al final de la obra, Jacobo, hermano de Carlos, les trae el perdón de su padre y les restituye su lugar en la familia y el dinero de su herencia. En la obra original de Planterre, la desgracia e indigencia de la familia provienen del fallo erróneo durante un juicio, en el que el padre del protagonista queda arruinado y debe huir del país. Cuando se rectifica el fallo, el padre ha muerto en el extranjero, por lo que son los protagonistas los que recuperan la herencia paterna que les corresponde por derecho (*La famille indigente* 29). El conflicto por un matrimonio desigual entre un noble y una plebeya, y el tema de la desobediencia ante la autoridad paterna, los añade más tarde Comella, con lo que queda claro el propósito ideológico que tenía en mente el dramaturgo cuando escribió la adaptación para el público español.

Al comienzo de esta adaptación de Comella, la primera acotación, que describe el escenario, recalca la pobreza del hogar en el que viven ahora: “(*Casa pobre con chimenea francesa, mesa, cuna, arca, dos banquillos, una silla de brazos, y al lado del segundo bastidor una pequeña arca vieja; y aparece Matilde componiendo la casa*)” (*La familia indigente* 1). Asimismo, desde el comienzo de la obra se hace alusión directa a la extrema penuria que están sufriendo todas las familias pobres del lugar por la dureza del invierno:

Matilde: ¡Qué invierno tan riguroso/ para los pobres! Apenas/ se ha dejado ver el sol/ en tres meses: la indigencia,/ si no se mejora el tiempo,/ pronto dejará desiertas/ las chozas de estos contornos./ [...] Ya tres días... ¡qué miseria!/, que se mantiene mi casa,/ con legumbre solo, y éstas/ desde ayer nos han faltado;/ de modo, que si no encuentra/ mi esposo quien nos socorra,/ será fuerza que perezca/ toda mi familia... [Tienen un bebé y otro niño pequeño, Juan] ¡Ay hijo!/ Hijo de dolor y pena,/ ¡cómo tu inocente rostro/ simboliza la miseria/ de tus infelices padres! (1)

Sin embargo, como he resumido más arriba, no se trata de una familia de origen humilde, sino de ascendencia noble por parte de Carlos, que se ha casado con una plebeya sin la licencia de sus padres.⁶³ Matilde se echa la culpa de este resultado: “¡Que su padre todavía/ de su obstinación no ceda!/ Pero yo tengo la culpa;/ se casó sin su licencia,/ y quiere que ambos paguemos/ nuestra falta de obediencia” (2). La obra no solo critica la necesidad del permiso de los progenitores o tutores legales para el matrimonio, sino también la falta de caridad una vez se producen estos deslices. Se enfatiza la dureza del padre por no aceptarlos de nuevo en el seno de la familia:

Matilde: ¿Por qué no escribes a padre?

Carlos: Porque jamás me contesta.

Matilde: Quizá te contestará.

Carlos: Es muy grande su dureza. (2)

Esta situación de violencia al ser repudiados por la familia, primero, y la condición de extrema pobreza a la que son sometidos en segundo lugar, influye en la desterritorialización de estos personajes y en el inicio de la fragmentación de su identidad, que parecen sufrir una ruptura psicológica según va avanzando la acción. Especialmente Carlos, que como hombre tiene más agencia en la obra, empieza a comportarse en ocasiones contradictoriamente al oponerse en él naturalezas y comportamientos derivados de su educación como antiguo miembro de la clase alta, en contraposición con el nuevo contexto socio-económico de pobreza en el que se ve arrojado. Se expresa varias veces en la obra la dificultad de encontrar trabajo: “¡que ni un día tan siquiera/ haya podido mi Carlos/ ganar un jornal!” (1); o también, más adelante:

Jacobo: [...] ¿Y su marido es buen mozo?/ El chico lo manifiesta.

⁶³ Sus propios nombres, Carlos o, incluso Matilde, a pesar de ser plebeya; indican un nivel social más elevado, en contraposición con nombres de la clase popular como el de Chirivitas, del sainete anteriormente estudiado.

Matilde: Es hombre de bien, que basta.

Jacobo: ¿Y este invierno en qué se emplea?

Matilde: Como no tiene trabajo...

Jacobo: Es holgazán de por fuerza. (8)

Ante esta situación extrema, el último recurso que le queda a Carlos, como cabeza de familia, es mendigar. A la pregunta de Matilde de adónde va, Carlos responde: “Donde me lleva/ del afecto paternal,/ la despechada violencia./ A venderme si es preciso/ por redimir tu miseria” (2). O algo peor, como robar, pues ante esta gran penuria, incluso la virtud y la razón flaquean. Dice Carlos: “No lo extrañes: la razón/ con el dolor se enajena” (2). La esposa tiene miedo de que su marido delinca y así lo deja entrever varias veces: “Matilde: ¿Dónde han querido robaros?/ (Aparte.) Si Carlos... de su nobleza/ no debo pensar así” (7). Y en efecto, Carlos no parece encontrar otra salida a sus penalidades más que el atraco a un viandante:

(Sale) Carlos: Todos, todos los arbitrios/ apuré mi diligencia,/ pero en vano, pues ni un hombre/ he encontrado tan siquiera/ que cuando no me socorra,/ al menos me compadezca./ Ya se acabó el sufrimiento,/ y en su lugar solo reina/ el despecho y el furor./ A todo está ya resuelta/ mi desesperación: tiembla.../ pero un hombre se presenta/ a mi vista en aquel árbol.../ Ya no tiene mi pobreza/ otro medio, otro recurso:/ llegaré sin que me vea.../ la necesidad disculpa/ una acción tan vil y negra.../ Ni mi mujer ni mis hijos/ permitiré que perezcan.../ esto es hecho: mi desgracia/ las virtudes no respetan.../ (Saca un cuchillo para amenazarle). (5-6)

El cambio psicológico producido durante este largo soliloquio, que desencadena la decisión violenta de Carlos, está simbolizado igualmente por el cambio de espacio, desde su casa pobre al bosque, donde pueden habitar las fieras: “(Bosque corto, con un árbol corpulento; y sale Jacobo con una maleta debajo del brazo)” (5). Los diferentes espacios y tiempos

insertados en *La familia indigente*, tanto los representados el presente de la fábula—la casa pobre, el bosque—como los evocados en el pasado—el antiguo hogar aristócrata y pudiente de Carlos—manifiestan asimismo esta desterritorialización y fragmentación de la identidad de los personajes que los habitan, o habitaron. Como indaga Stevens al aplicar sus teorías de migrancia textual y metateatral, en estos personajes se reproduce un “deterritorialized sense of belonging by constantly crossing spatial and temporal borders” (192).

En *La familia indigente*, cada espacio hace referencia a una serie de símbolos o presupuestos que ayudan a comprender las tensiones a las que debe someterse un matrimonio entre estamentos sociales diferentes. La casa pobre, en primer lugar, hace referencia a la virtud y honradez de las clases bajas trabajadoras, defendidas por la Razón ilustrada. Sin embargo, cuando estos personajes pierden esta “razón,” al perder la fe en el Estado, se trasladan al bosque como lugar salvaje donde va a producirse el atraco. La selección de estos espacios está motivada por varios condicionantes: el estar ambientado el drama en Inglaterra; el subgénero sentimental al que pertenece la obra, en donde son frecuentes estos espacios; y conceptos filosóficos ilustrados, como el del “buen salvaje” rusoniano. Asimismo, puede considerarse una simbología de origen bíblico, pues esta familia, una vez expulsados del Paraíso (nobleza), deben vivir con el sudor de su frente en la tierra, llena de tentaciones, como el crimen o la prostitución, como aquella escena en la que el personaje de Manuel, que podría conectarse con el Demonio, tienta con engaños la virtud de Matilde a cambio de dinero (4). El salvador, Jacobo, gracias a su riqueza, les traerá el perdón y les restituirá su herencia una vez superadas estas pruebas de su virtud.

En efecto, cuando Carlos va a atracar a aquel viajero—quien resulta ser Jacobo, su hermano, aunque no se reconocen—, no puede hacerlo. Carlos, dada su virtud, varias veces

mencionada durante la obra, termina pidiéndole limosna: “(*Saca un cuchillo para amenazarle, y al tiempo que lo va a ejecutar, se pone a temblar, deja caer el cuchillo, se quita el sombrero, y alarga la mano para pedirle una limosna, saltándosele las lágrimas*)” (6). La identidad de Carlos es insegura y contradictoria, porque su nuevo “yo,” pobre y práctico, decide robar, pero le detiene su naturaleza virtuosa, como hombre de bien, recibida de su linaje y educación nobiliarias. Esta flaqueza de su identidad está causada por el abandono real y simbólico en el que se presenta esta familia, la cual no tiene dónde acudir en busca de socorro: ni a la clase trabajadora—no encuentra trabajo, seguramente porque, como antiguo noble, no conoce ningún oficio—; ni a la clase superior—tampoco le dan limosna—. Esta situación de desamparo produce una crisis en esta identidad desterritorializada y fragmentada por haberse contraído un matrimonio entre clases sociales desiguales.

A pesar de su estado de miseria, se niegan o son reticentes incluso a aceptar la limosna cuando se la ofrecen. En el caso de la mujer, Matilde, se comprende su motivación al rechazar este dinero, pues podría sobreentenderse la solicitud de favores ilícitos que atentaban contra su virtud y castidad:

Manuel: [...] ¿Coges el bolsillo? Toma/ treinta o cuarenta guineas,/ que yo nunca soy escaso/ en socorrer las miserias/ de las jóvenes que buscan/ en sus cuitas mi asistencia.

Matilde: De esta manera respondo/ a semejante propuesta./ (*Arrójale*).

Manuel: ¿Qué hicistes?

Matilde: Lo que debía,/ lo que la virtud enseña. (4)

No obstante, incluso Carlos quiere rechazar la limosna por ser demasiado generosa. Parece que su honor, de origen nobiliario, más que su humildad, le hiciera reticente a aceptar limosnas, pues no olvidemos la extrema necesidad en la que se encuentra su familia. Cuando le pide a Jacobo una limosna “por Dios,” este se la ofrece sin dudarle: “Jacobo: ¿Y al pedirla

tiembles?/ ¿A qué viene esa tontuna,/ cuando la piedad me ordena/ dártela? Toma, infeliz,/ y tu desgracia remedia;/ ahí tienes doscientas libras/ esterlinas, en monedas/ de oro y plata.” Pero, Carlos, turbado, no la acepta:

Jacobo: ¿Por qué mi piedad desprecias?

Carlos: Porque yo no necesito/ sino solo una guinea.

Jacobo: ¿Conque eres pobre y soberbio? (6)

Al final, Jacobo termina por obligarlo a tomar el dinero, después de tener que amenazarlo con dos pistolas pequeñas que guardaba en la faltriquera: “Jacobo: Esto es ya mucha insolencia:/ tómalas, de no te mato. (*Saca dos cachorros*)” (6). Esta persistencia en no aceptar limosnas se repite durante toda la obra, pues tampoco quieren aceptar comida, ni siquiera para el niño: “(*Juanito al ver comer a Jacobo se arrima a él, y mira la comida con ansia propia de un niño hambriento. Matilde repara en Juanito, le da una mirada, y se retira*). [Jacobo:] Ven acá, infeliz: usted/ ya es con extremo severa;/ toma pan y salchichón” (7).

Carlos y Matilde parecen vivir con un pie en ambos estamentos, el noble y el inferior, o quizá en ninguno. La propia obra enfatiza esta dicotomía, pues no solo se lamentan los personajes de las miserias de la pobreza, sino que se critica a la nobleza y a los miembros de las clases superiores con riquezas que no hacen nada para socorrerlos: “Matilde: Todo, todo me ha faltado./ Poderosos de la tierra,/ que en blandos lechos de plumas,/ cercados de conveniencias,/ vivís entre un egoísmo/ más delincuente que vuestras/ facultades; escuchad/ la voz de naturaleza:/ ¡oíd los tristes clamores/ de la desgracia funesta!” (3). Incluso, Jacobo, noble, pero generoso e ilustrado: “Jacobo: Válgate Dios por pobreza;/ y valga el diablo a los ricos/ que sus males no remedian” (7); o en la tesis final de la obra:

Jacobo: [...] el rico que al infeliz/ no socorre en las urgencias,/ o le retiene los bienes/ que le toca por herencia,/ u otro motivo; escarmiente/ con la moral de esta pieza.

Todos. En vista de los peligros/ a que expone la pobreza. (12)

Sin embargo, el propósito de esta obra va mucho más allá que el de avisar contra los “peligros” de la pobreza, o la falta de caridad de las clases altas. Se deja claro el error y las fatales consecuencias de desobedecer a los padres al contraer matrimonios mixtos entre la nobleza y la clase plebeya. A pesar de la claridad de estas tesis, se plantea cierta ambigüedad. A la pregunta de Jacobo por su situación familiar, Matilde vuelve a repetir su desobediencia y su culpa. Jacobo, aunque desaprueba el no haber escuchado a sus padres, no encuentra ningún obstáculo en este tipo de matrimonios si los novios son virtuosos, demostrando su ideología de cariz ilustrado:

Jacobo: ¿Y qué, no tenéis parientes/ que alivien vuestras urgencias?

Matilde: Mi marido bien los tiene,/ más por mi causa se niegan/ a socorrerle.

Jacobo: ¿Y por qué?/

Matilde: Porque es noble, y yo plebeya,/ y pasamos a casarnos/ sin la debida licencia.

Jacobo: Es mal hecho, sin embargo/ que para mi inteligencia/ solo la virtud es noble. (8)

La virtud de ambos se asegura en varias ocasiones, como ya se ha ido citando con anterioridad, aunque ambos se arrepienten de haber desobedecido a sus padres. Carlos también:

Jacobo: [sobre Matilde] ¿Sabes que me gusta un poco?/ ¿Sabes que parece buena?

Carlos: Por su causa de mi padre/ perdí la gracia.

Jacobo: Y por ella/ tienes la mía. (10)

El final de *La familia indigente* es feliz al solucionarse los problemas económicos de la familia al recuperar su herencia. El padre de Carlos ha terminado por perdonarlos debido, se supone en parte, porque se ha “modernizado,” ya que se ha vuelto a casar con una mujer de su edad—no una jovencita—y ahora se dedica al comercio, es decir, se ha aburguesado, todo muy del gusto ilustrado:

Carlos: Pero ¿y padre?

Jacobo: En la Jamaica,/ lleno de salud y hacienda;/ porque cada vez los bienes/ el comercio le
acrecienta:/ ahora se ha vuelto a casar.

Carlos: ¿Y con quién?

Jacobo: Con una vieja,/ porque un viejo y una moza/ hacen muy mala pareja.

Carlos: Yo estoy loco de alegría:/ ¿conque cedió su entereza?

Jacobo: Obligado de mis ruegos,/ y también de su conciencia; por lo cual mandó a un amigo/ que
buscara quien pusiera/ en tu poder seis mil libras/ esterlinas, para prueba/ de que volvía a
ser padre,/ de que estimaba a su nuera,/ y de que echaba en olvido/ resentimiento; y
quejas. (10)

Desde esta nueva perspectiva ilustrada, parecen observarse dos tipos de nobles: los más apegados a las costumbres tradicionales, marcados por la intransigencia, y los que siguen los ideales más ilustrados y burgueses, porque juzgan a los individuos por su virtud, socorren al necesitado con su dinero y no reparan en la clase social a la que pertenecen. De nuevo, la virtud se esgrima como argumento para derribar las fronteras entre los estamentos y subvertir los valores sociales tradicionales.

En contraposición con este final feliz, los protagonistas de la siguiente obra no tienen tanta suerte. *Las víctimas del amor, Ana y Sindham* termina en desgracia, como apunta el propio autor en una advertencia posterior al final de la obra: “El presente drama, ya sea cómico en todas sus partes, como creo, o ya trágico, como quieren algunos, por hallar en él una catástrofe lastimosa”⁶⁴ (*Las víctimas* 36), donde en este “drama” también se observa cierta hibridez en los géneros dramáticos, pues tradicionalmente la comedia representa a la clase baja y la tragedia a las clases superiores. *Las víctimas del amor, Ana y Sindham* es una adaptación en tres actos y

⁶⁴ La advertencia sigue discutiendo sobre la buena aplicación de las tres unidades dramáticas, entre otros aspectos que mencionaré más adelante (36).

en verso de Gaspar Zavala y Zamora de un relato francés titulado *Anne Bell, anecdote anglaise*, escrito por François Thomas Baculard d'Arnaud, e incluido en su colección *Épreuves du sentiment* (Carnero 70). Está ambientado también en Inglaterra para esquivar la censura del tema tratado, como la obra anterior, con la que comparte muchos tópicos y características del subgénero sentimental.

A pesar de esta ambientación en “Londres y sus cercanías” (*Las víctimas* 1), no se trata, por tanto, de la adaptación de una novela inglesa, como nos quiere hacer creer Zavala y Zamora en la misma advertencia de su adaptación: “es pensamiento de una Novela Inglesa, nada desfigurada por la parte episódica de la composición” (36); sino francesa, como ya se ha especificado. La fecha original de estreno se había previsto para el 13 de diciembre de 1788 en el Teatro del Príncipe, pero la muerte del monarca, Carlos III, la noche de ese mismo sábado 13, causó la suspensión de las comedias para ese día. La función anunciada para ese día era *Las víctimas del amor* junto con el sainete *La boba discreta*. Finalmente, la obra fue estrenada el 8 de mayo de 1789, también en el Teatro del Príncipe (Andioc y Coulon).

En comparación con *La familia indigente*, pieza en un acto, la acción de *Las víctimas del amor* es mucho más compleja por el simple hecho de la existencia de un mayor número de actos y de personajes, donde el autor ha intentado, dice en su advertencia, “proponer diversos caracteres de nobleza, de virtud, de crueldad y bajeza, sosteniéndolos lo posible a pesar de las diversas situaciones en que se presentan. Su regular entable, sus sentimientos, el contraste de pasiones vehementes y la ternura del asunto son interesantes” (36). La propia lista anotada de los personajes de este drama indica estas “pasiones vehementes,” llena de secretos y envidias.⁶⁵

⁶⁵ “Actores: El Milord Darambi Padre de... Ana, joven inglesa, casada secretamente con... Sindhám, criado del Milord y padre de... Pamela, niña de diez años. El Barón de Fronsvill, pretendiente de la virtud de Ana. Cecilia, prima de Ana, y su oculta enemiga. Mauricio, secretario del Milord, y confidente de Sindhám. Ricardo, mayoral de

La trama que se plantea es la siguiente: al comienzo de la obra, Ana, una joven noble, lleva diez años casada en secreto con el criado de su padre, Sindhám, con el que tiene una hija de esa edad, Pamela. Esta vive como una huérfana pobre sin saber quiénes son sus verdaderos padres, salvo por las visitas que le hace Mauricio, el secretario del Milord, confidente del secreto de Ana y Sindhám. El Milord en uno de sus paseos se prenda de la niña, sin saber que es su nieta, y la invita a su casa, para convertirse en su tutor. En ese momento llega el Barón de Frons vill para pretender la mano de Ana, la cual tras rechazarlo termina por confesarle su secreto. Su prima, que envidiosa lo ha escuchado todo, lo descubre al Milord, quien a su vez, furioso, repudia a su hija con amenaza de darles muerte a ambos. El Barón, compasivo, junto con Mauricio, intentan ayudar a la familia caída en desgracia hasta que el Milord los perdone, pero Sindhám muere en un accidente mientras trabajaba en el monte cargando troncos. Ana muere consecutivamente por la pena, tras recibir el perdón de su padre. Pamela queda al cuidado del Milord, quien promete construir en el lugar un hospital en su nombre y una estatua de los enamorados que recuerde lo sucedido.

Al igual que en *La familia indigente*, la tesis que defiende el autor en la obra es que es un error contraer un matrimonio cuando está desautorizado por los padres, a pesar de la virtud que puedan poseer los novios. Más aún, es un crimen, que te persigue toda la vida y te llena de sobresaltos: “Ana: Aún descansan todos. ¡Ah,/ qué sobresaltos, qué miedos/ trae consigo un delito!/ [...] ¡Oh caro Sindhám! El Cielo/ que quiso que yo premiara/ con el afecto más tierno/ tu virtud, no me permite/ disfrutarla con sosiego” (*Las víctimas* I, 1). Y la razón de que Ana no pueda recibir el permiso de su padre es que este matrimonio, este delito, se contrajo con un plebeyo, un criado, siendo ella noble:

una Quinta. Un Criado de Milord. Un criado de la Quinta. Criados del Milord, y zagales que no hablan” (*Las víctimas* 1).

Ana: [...] yo amé/ tus altos merecimientos/ desde que te vi. Miraba/ con disgusto (lo confieso)/ que el joven Sindhám sirviera/ al Milord mi padre; pero/ conociendo yo tu amor,/ y no cabiendo en el pecho/ ya el mío, a pesar de todo/ premié tus castos deseos/ con mi mano: sí, ligamos/ con el lazo más estrecho/ nuestras almas, sin que hasta hoy/ otro sepa este secreto/ que el buen Mauricio. ¡Ah! ¿tú dudas/ que si llegara a entenderlo/ mi padre con nuestras vidas/ acabara? No: su genio/ es duro, amado Sindhám,/ y tu humilde nacimiento... (I, 1-2)

Esta sensación de secreto y desasosiego continuo impiden a la pareja vivir plenamente así como desarrollar una identidad propia, continuamente dividida entre dos polos: el origen noble de Ana, y el humilde de Sindhám; barrera, frontera socio-política que “mueven” en sus encuentros clandestinos, pero que nunca desaparece. A pesar de su matrimonio, su situación no parece haber cambiado un ápice. Como afirma Eileen Doll cuando examina las fronteras físicas y psicológicas en la conciencia de los migrantes desarraigados de su tierra de origen, estos límites son “elásticos,” porque “las ‘fronteras’ también son construcciones” (23). La desaprobación de su matrimonio, su “ilegalidad,” es la que produce esta situación desesperante, y su ubicación en un espacio liminar entre ambas identidades, la noble y la plebeya, así como “la vida casi insostenible del inmigrante ilegal que existe en un espacio intermedio entre un mundo y otro, el espacio *in-between*” (Doll 20).

Al igual que en *La familia indigente*, se insiste de nuevo en la dureza del Milord, el padre de Ana, para aceptar este matrimonio y el cambio social que supone, a pesar de las abundantes virtudes encarnadas por Sindhám. El padre tiene derecho sobre sus hijos en la cuestión matrimonial: “Milord: Yo no tengo/ dominio sobre su gusto;/ como padre le poseo/ sobre su persona, y si es/ que vinisteis pretendiendo/ su amor, yo no puedo darle,/ casaros con ella puedo” (I, 6). Si se negara su hija, tendría derecho a matarla incluso, como amenaza hacer:

“Milord: Te atreverás a oponerte,/ hija infiel, a mis preceptos/ sin temer que mi furor/ olvide el amor paterno/ que te tengo, y.../ [...] (*El Milord en ademán de sacar la espada, el Barón deteniéndole, y Ana hincando una rodilla*)” (I, 6). Aunque el matrimonio ya se ha consagrado, la diferencia más importante entre *La familia indigente* y *Las víctimas del amor* es que en esta última se representa en escena los tres momentos del conflicto: la situación psicológica antes de que se descubra el matrimonio secreto, la revelación del mismo a su padre con el subsiguiente desencadenamiento de su ira, y las consecuencias a sus actos cuando son repudiados y expulsados de la casa paterna. El Milord, como aristócrata de alta cuna, tradicional e intransigente, busca para su hija un pretendiente de igual alcurnia, y rico, si es posible, sin importar sus cualidades espirituales: “Sindhám: Le irritaría, es verdad:/ él desearía un yerno/ noble y rico, aunque tuviera/ los más enormes defectos:/ yo soy pobre, y soy humilde” (I, 2). Se vuelve a realizar, por tanto, una crítica a la nobleza, si no es poseedora también de virtud.

Igualmente, tanto Ana como Sindhám, llegan a arrepentirse de haber contraído matrimonio en algún momento de sus parlamentos, aunque terminen después reafirmando su amor en reconocimiento de sus virtudes. Nótese la inestabilidad de sus pensamientos en exclamaciones, interrogaciones y apartes de tono sentimental:

Ana: [...] ¡Qué negro instante/ aquel que mis ojos vieron/ a Sindhám, en que le dije/ mi puro amor, y en que el premio/ di a su virtud, sin mirar/ que su humilde nacimiento/ me dejaría infamada/ para siempre! ¡Oh Dios! Yo tiemblo,/ ¿yo unida a Sindhám? ¿La hija/ del Milord Darambi, Cielos,/ pensó así? Mi padre, (¡ay triste!)/ mi casa, Londres entero,/ ¿qué dirán cuando a saber/ lleguen un crimen tan feo?/ ¿Qué me diré yo a mí misma/ si escucho solo un momento/ a la razón, al honor.../ ¿Al honor? ¿Qué le oscurezco/ por haberme unido a un hombre/ de un humilde nacimiento/ y pobre? No, no, antes queda/ más limpio, más puro y terso (I, 8).

Al inicio del segundo acto, Sindhám se expresa con razones similares desde la otra posición, como plebeyo, donde se arrepiente de su matrimonio por el peligro al que expone a Ana si su padre llegara a enterarse: “Sindhám: [...] ¡Oh Dios! El mismo/ remordimiento destroza/ mi alma [...] la más amarga/ idea de mi delito,/ y su peligro, me ofrece:/ ya me parece que miro/ a Ana bella revolcada/ en su sangre, y que su impío,/ su cruel padre traspasa/ con el agudo cuchillo/ veces mil su pecho” (II, 12). Al igual que Carlos y Matilde en *La familia indigente*, las identidades de Ana y Sindhám empiezan a fragmentarse e hibridarse, como consecuencia de estas contradicciones y ambigüedades en sus pensamientos. Ante la situación imposible de sobrellevar, lo mejor sería huir de la casa de su padre: “Ana: [...] yo en más estimo y aprecio/ el gozar tu puro amor/ sin temores ni recelos,/ que la ostentación y fausto/ en que me ves. Sí, prefiero/ a la misma compañía/ de mi padre (lo confieso/ sin rubor) la tuya; huyamos/ a algún país extranjero” (I, 2). Huir de la casa paterna supone salir de la familia y renunciar al dinero y estatus social, es decir, condenarse al trabajo y las penurias de la clase pobre:

Sindhám: [...] ¡de qué angustia/ no se llenara mi pecho/ el día que no pudiera,/ con mi trabajo molesto,/ llevarte a ti y a mi amada/ Pamela aquel alimento/ necesario! ¡ah! No, bella Ana,/ el considerar yo mismo/ que por amarme perdías/ patria, padre, lisonjeros/ intereses, conveniencias/ y placeres, por los riesgos/ y males en que te veía/ sumergida, por momentos/ iría despedazando/ mi corazón. (I, 3)

Ante la miseria y la posibilidad casi segura de ver como su esposa e hija sufren calamidades, la otra solución contemplada por Sindhám es la muerte: “el morir; sí, sí muramos (*saca el puñal*)” (II, 13). Sin embargo, este es tópico habitual en el subgénero sentimental: aunque Ana lo detiene en un primer momento, luego es ella misma también la que amenaza con suicidarse, hasta que su hija de diez años, Pamela, termina rogándoles que entren en razón,

sorprendentemente desde una perspectiva sensata y práctica, de tipo económica, más que afectiva: “¿Con qué razón/ queréis entrambos moriros/ y dejar desamparada/ a Pamela? ¿No habéis visto/ que aún soy niña, y no podré/ ganar el sustento mío?/ ¿Dónde iría yo sin padres?” (II, 14). Estos cambios bruscos en la personalidad de los protagonistas son bastante frecuentes. Continuamente fluctúan sus pensamientos y su capacidad para tomar decisiones se pone en duda. Estas mudanzas de carácter continuas son similares a las que Stevens define como migrancia metateatral, en obras donde los actores interpretan varios papeles sucesivamente tan rápido que en esos momentos “the characters flow from one identity into the next so quickly that traces of previous characters peep through” (196). Las identidades del “yo” y el “otro” se intercambian y contradicen continuamente, y así, se neutralizan, tanto la identidad noble como la plebeya son el “yo” y el “otro” a la vez, se hibridan en una sola confusa y ambigua, porque sus dos perspectivas se observan a un mismo tiempo con la misma prominencia.

Asimismo, estas ambigüedades y contradicciones también se observan en otros personajes, que encarnan las diferentes perspectivas ideológicas opuestas, como el Milord en su función social de padre intransigente, y el Barón de Frons vill, tolerante y compasivo. Después de leer una carta de un amigo en el que se relata un caso de matrimonio entre estamentos dispares, semejante al de Ana y Sindhám, el Milord lo condena, mientras que el Barón, como hombre sensible, lo alaba: “Muy mal hicierais [matar a su hija], Milord,/ que nada perdiera, es cierto,/ vuestra hija, ni otra alguna/ de más claro nacimiento/ por unirse a un hombre pobre/ y humilde, como sus hechos/ fueran honrados. Mas antes/ la casara yo, os confieso,/ con un hombre virtuoso/ que con un rico soberbio” (I, 11).

A pesar de este razonamiento del Barón, el Milord no lo aprueba. En efecto, cuando el padre se entera de que le han ocultado su matrimonio, abomina de su hija, y aunque no los

mata, los repudia maldiciéndolos al más puro estilo de los dramas románticos posteriores: “Milord: Objetos abominables,/ huid de mi vista: idos,/ idos a donde jamás/ vuelva a veros mi conflicto:/ deja ese lugar que tienen/ tus hechos envilecido,/ (*a Ana*) y con el cómplice vil/ de tu execrable delito/ vive, vive, pero sea/ con el horrible martirio/ de mi eterna maldición” (II, 16-17). Su ira e indignación continúan cuando escribe una carta poco después a su hija, en la que la despoja de todos los símbolos materiales de su riqueza y posición social, siendo sustituidos sus vestidos por los de “la más ínfima criada,” es decir, el mismo estado que su esposo Sindhám:

Ana: Escuchad el contenido. (*Lee*). ¡Monstruo horrible, que naciste a ser el borrón de tu linaje, y homicida cruel de quien el ser te dio! Milord Darambi te manda que en el instante hagas entrega a Mauricio de cuantas galas y joyas conservas, y cubriendo tus carnes con el vestido de la más ínfima criada, salgas de Londres con el vil compañero y autor de tus desgracias. Obedece prontamente, o seréis ambos arrojados con ignominia por mis criados. (II, 17)

En contraste con la crueldad de su padre, el Barón de Fronsivill, primero pretendiente, ahora protector, les ofrece una quinta donde esconderse y vivir apaciblemente sin penurias económicas hasta que su padre los perdone (II, 18), tarea que resultará difícil en extremo dada la obcecación de Milord. A pesar de que la tesis de la obra aboga por cumplir con la autoridad paterna en cuanto el matrimonio se refiere, la plasmación maniquea de la crueldad de Milord Darambi junto a la sensibilidad del resto de protagonistas virtuosos cuestiona la efectividad de los argumentos ilustrados de la obra, y contribuye a la ambigüedad de la ideología defendida por los personajes y a la fragmentación de su identidad.

De nuevo, al ser expulsados, se produce un cambio de espacio en el escenario en el que se representa un monte, para indicar la desterritorialización de los protagonistas y la pobreza de su nuevo estado social al comienzo del acto tercero: “(*El teatro será un monte de alguna*

eminencia con muchos árboles, entre los que habrá algunos corpóreos, que irán cortando varios labradores, y bajándolos a una de tres cabañas que habrá al pie del monte a la izquierda)” (III, 21). Se elogia, sin embargo, la vida natural y tranquila de la clase humilde, así como el trabajo: “(*La Escena se abrirá con la siguiente música, que saldrá escuchando Sindhám de labrador*) Música: No cambiará el jornalero/ su miserable azadón/ por toda la vanidad/ del opulento señor/ [...] que el Señor no goza siempre/ de la paz de que gozo yo” (III, 21). El cambio de ambiente propicia otro cambio en la personalidad de Sindhám, ahora mucho más tranquila y positiva ante su nuevo hogar: “¡Ah, qué bien conocen todos/ la ventura y la alegría/ con que aquí viven, ajenos/ de cuidados y de envidias!” (III, 21).

A diferencia de Carlos en *La familia indigente*, Sindhám sí que consigue trabajo, aunque debe soportar unas condiciones físicas muy duras como jornalero cargando los troncos talados en el monte (III, 22). A pesar de haber sido el criado de Milord y, por tanto, perteneciente a la clase baja trabajadora, el Sindhám del tercer acto no parece haber trabajado en su vida. Parte de la inconsistencia del personaje de Sindhám se debe a los cambios realizados por Zavala y Zamora desde el relato original francés. Aunque la *Anne Belle, anecdote anglaise* original de Baculard D’Arneau también censura la desobediencia de los hijos ante la autoridad paterna, de nuevo al no suprimir las emociones en la cuestión del matrimonio,⁶⁶ Zavala y Zamora realizó importantes cambios en su adaptación, siendo uno de los más destacados el que afecta a la identidad de Sindhám.⁶⁷ En el relato de Baculard D’Arneau, Sindhám no era el criado de

⁶⁶ Reza el texto original: “La vertu et l'honnêteté, en exigeant des jeunes personnes qu'elles se tiennent en garde contre l'at trait dangereux des passions, n'imposent pas des obligations moins fortes aux parens: ils doivent tempérer la sévérité, quand il s'agit de punir les foiblesses de ces malheureuses victimes d'un âge incapable de réfléchir, et privé de la grande leçon de l'expérience. L'autorité paternelle, est, dit-on, sur la terre une image de la puissance divine” (*Anne Belle* 1).

⁶⁷ Existen otros muchos cambios en la adaptación, sobre todo en la acción o identidad de los personajes. Destacan los siguientes. Cecile no es la prima de Anne, sino una criada que le aconseja que aborte cuando queda embarazada de Sindhám. El papel del Barón de Frons vill era originalmente representado por Simpson, un pastor protestante

Milord Darambi, sino el hijo de un Diputado proveniente de una pequeña ciudad de inglesa llamada Ayslham (*Anne Belle* 3), es decir, era un “roturier” o plebeyo (4). A Sindhám, a pesar de ser un joven apuesto y virtuoso, le faltaba la riqueza y la ascendencia social.⁶⁸ Asimismo, su nombre parece situar su ascendencia familiar en las colonias británicas de la India,⁶⁹ por lo que quizá en el relato original también se sobreentendía un obstáculo racial a su matrimonio.

Como resultado de estos cambios realizados por Zavala en la adaptación, que se observan incompletos en varios puntos del texto, es posible pensar, al igual que Carlos en *La familia indigente*, que Sindhám sea reticente a pedir limosna por la educación recibida en el texto primitivo y la ascendencia noble de Ana—a veces referida como Bella, también por influencia del original—. A pesar de que Pamela tiene hambre (III, 23), Sindhám no quiere que mendiguen: “¿Tú mendigar? ¡Santo Dios!/ ¿Esta clase de desdicha/ reservabais a Sindhám?/ ¿Bella, Bella, aquella hija/ del Milord Darambi (¡Cielos!)/ mendigando?” (III, 24). Para escapar de su miseria y triunfar en su situación, una posibilidad es reconstruir sus identidades fragmentadas a través de relaciones transversales con individuos pertenecientes una comunidad más cercana a su situación socio-económica. Las redes laterales se definen según la noción del “rizoma” utilizada por Deleuze y Guatarri, donde “The tree imposes the verb ‘to be,’ but the fabric of the rhizome is the conjunction, ‘and...and...and...’” (*A Thousand Plateaus* 25), y de ese modo, “Any point of a rhizome can be connected to anything other, and must be” (7). Sin embargo, a pesar de la intercesión del Barón, el mayoral de la quinta a donde son enviados se

que intercede por ellos. Anne y Sindhám tienen un niño, no una niña. Por último, Sindhám muere de fatiga por el trabajo abusivo al que se ve expuesto por la falta de caridad de Richard, el hijo de su anterior benefactor, Tom.

⁶⁸ El texto dice así: “il ne lui manquoit que l'éclat imaginaire de l'extraction, et celui de la richesse qui a aussi peu de réalité, quand on sait apprécier les illusions humaines. C'étoit, il est vrai, deux désavantages bien marqués aux yeux de Daramby: mais Bell avoit une autre façon de voir; elle ne consultoit que son cœur, et les regards de l'amour s'arrêtaient peu à la noblesse et à la fortune; Syndham étoit le plus aimable des hommes: voilà tout ce qui frappoit la fille du lord” (*Anne Belle* 4).

⁶⁹ “The Greeks and Babylonians called cotton by the name of Sindham or Sindhu which points out to its association with the Sindhu or Indus Valley” (Mahajan 65).

niega a ayudarlos. Desde la estética de la literatura minoritaria, el abandono junto al aislamiento en el que se ven obligados a vivir para no descubrir el secreto de su matrimonio ilícito y su origen noble—que les impide trabajar al no conocer ningún oficio útil o mendigar—; resultan en el fracaso de la nueva vida llevada por Sindhám, Ana y su hija, precisamente por esta incapacidad de adaptarse y formar nuevas relaciones laterales entre iguales, que reafirmen su identidad y los “reterritorialice” (Deleuze y Guatarri, *Toward a Minor Literature* 20).

A pesar de la negativa de Sindhám de pedir limosna o trabajar, Ana y Pamela ayudan a lavar la ropa a una mujer que les ha dado de comer, pues, como afirma Ana, se deben adaptar a su nueva situación: “Ana: Sindhám,/ no es hora ya por mi vida/ de acordar lo que fui, puesto/ que la diferencia miras/ de ayer a hoy. Pensemos solo/ el estado a que impropicia/ la suerte nos trajo” (III, 24). Sin embargo, su hija le recuerda la realidad: “Pamela: No, madre,/ traiga usted acá por su vida/ la ropa, y verá qué presto/ la lavo yo, que aunque niña/ estoy más acostumbrada. [...] ¿Pues no mira,/ madre, que no sabrá hacerlo,/ como nacida en la rica/ Corte con tantos criados?” (III, 28). Por mucho que su voluntad lo desee, Ana sigue siendo una noble que no sabe ningún oficio útil, no puede cruzar esa frontera tan fácilmente. En su respuesta, Ana se reafirma en su nueva identidad—descrita como pérdida del pasado: “ya no soy”—para advertir a las clases superiores sobre la molición en la que viven, en un remedo del famoso pasaje de *La vida es sueño* calderoniana: “Ana: Ya no soy lo que era, hija./ Hereda el pobre trabajos,/ y hereda el rico delicias./ [...] Pero vosotras que altivas,/ fiadas en la fortuna,/ no cabéis en vuestra misma/ soberbia, dejad de estar/ tan ciegamente engreídas,/ porque son un sueño todos/ los placeres y delicias/ que gozáis, y ay de vosotras/ si despertáis a otra vida” (III, 28-29).

El fracaso de su intento de adaptarse a su nueva vida se simboliza irremediabilmente en esta obra de tipo sentimental con la muerte de ambos protagonistas, perseguidos por su “delito.”

Sindhám muere en un accidente laboral: “(*sale por la derecha Ricardo, diciendo los primeros versos, y tras él conducido por unos labradores Sindhám como muerto, con todo el rostro ensangrentado y la cabeza vendada*).” Se señala la intervención divina: “Dispuso el Cielo, señora,/ que bajando ahora una encina/ desde el monte resbalara,/ y cayera de la cima/ hasta el llano despeñado,/ de modo que aunque con prisa/ partimos a socorrerle,/ fue ya en vano” (III, 29). Los dos enamorados siguen confesándose culpables de su final desgraciado, no consiguen dejar atrás su pasado. Primero Ana: “Quiso la recta justicia/ castigar mi horrendo crimen” (III, 30); y, poco después Sindhám en su lecho de muerte: “Y tú, amable compañera/ de mis ansias, mujer digna/ de mejor suerte, perdona/ la impiedad y tiranía/ con que te hice conocer/ la humillación más inicua” (III, 30). Ana morirá también poco después, de pena,⁷⁰ a pesar del perdón de su padre: “el mismo amor acaba ya mi vida. (*Deja caer el rostro sobre el pecho de Sindhám como muerta*)” (III, 33). No obstante, los protagonistas no son los únicos que sufren una crisis de identidad interna. Su, padre, el Milord, empieza a dudar de su decisión de repudiarlos y, atormentado, sufre delirios:

Milord: Espantosa/ sombra de una aleva hija,/ tente, espera; ¿qué me quieres?/ [...] (*Va a huir por la derecha, se suspende, y retrocede*). Sindhám, aguarda: no aflijas/ mi corazón acordando/ mi impiedad y tiranía/ [...] Valedme Cielos,/ (*Quiere partir precipitado por la izquierda, y se suspende*) que hasta la imagen más viva/ de Pamela se me ofrece,/ excitando en su agonía/ la ira de Dios contra mí/ [...] ¡oh culpa! ¡oh sombras!.../ ¡oh Dios! (III, 25)

⁷⁰ Santos Díez González, en su censura de la pieza, declara que esta obra contiene algunas “faltas”, entre las que destaca la muerte de Ana, la cual considera bastante absurda: “Sus situaciones capaces de interesar, y remover la indiferencia de los Espectadores, harán olvidar algunas faltas, como la del carácter y el hallazgo raro de Pamela; la muerte de su Madre, bien que parecida a la de *Los Amantes de Teruel*; las Lagunas, o quiebras de lugar, tiempo, etc.” (Ebersole 21).

El matrimonio entre las clases noble y plebeya era inexistente en la conciencia colectiva de los personajes, y por ende de la sociedad española. Pero cuando el matrimonio entre Ana y Sindhám se produce, cambia poco a poco las convicciones y valores internos de los personajes con los que este matrimonio, esta nueva realidad, entra en contacto. Para Stevens, este cambio de valores es natural puesto que las “Cultures and identities are always already mixed, and they continually enter into contact zones” (197), en donde diversos procesos de relación las hibridan aún más. Édouard Glissant describe una “poetics of relation... in which each and every identity is extended through a relationship with the Other” (11). Para Glissant, relacionarse con el otro es un proceso en el que el sujeto necesita distanciarse de su propia perspectiva, con lo que se transforma su propio punto de vista: “Each change is changed by and changes the other” (154). Tanto los protagonistas, agentes de este matrimonio y del cambio social, como el resto de personajes que entran en contacto con este hecho—tanto los que lo apoyan como los que no—cambian como resultado de esta nueva realidad existente ante ellos. Los valores antiguos y los nuevos que surgen como respuesta al cambio se mezclan y forman una nueva identidad híbrida en cada uno de los implicados.

Cuando el Milord, ya totalmente arrepentido va a buscarlos es demasiado tarde, pues Sindhám acaba de morir y Ana muere poco después ante él, con lo que se trunca el posible final feliz en contraste con *La familia indigente*. Al encontrar a su hija, quien parece muerta, pero todavía no ha expirado, Milord desespera y se culpa también del final trágico: “¡Ana muerta! Cielo santo,/ hora es ya que vuestras iras/ confundan a este inhumano/ verdugo de sus dos vidas,/ Frons vill, Mauricio, romped,/ romped con vuestras cuchillas/ mi pecho, para que lave/ la inhumana sangre mía/ mi culpa atroz” (III, 34). Si se da este cambio en la conciencia de Milord, se debe a que ya existían esos valores en pugna en su interior y en la sociedad en la que viven,

pugna que se desencadena de nuevo estimulada por una situación de violencia, porque dentro de las “zonas de contacto,” la hibridación de las culturas “occurs not because pure cultural entities have come into contact with each other, but because cultures are always already hybrid and relational as a result of sometimes unexpected and sometimes violent processes” (Glissant 8-9). La violencia con la que responde el Milord ante el matrimonio de Ana y Sindhám junto con la violencia de la muerte de ambos, desencadenan la acción en la trama y, ante estas situaciones extremas, se culmina la hibridación de sus identidades que resulta en el cambio de actitud de Milord, noble retrógrado que termina por aceptar el matrimonio desigual de su hija con un criado y decide tomar a su cargo el cuidado de la hija de ambos—prueba de su “delito”—cuando estos mueren.

La tesis que el autor plantea es difusa y ambigua, puesto que si el fin era únicamente secundar la autoridad paterna sobre el matrimonio, no era necesario que el Milord se echara la culpa de la desgracia, con lo que se contradice la idea primera. Al ser perdonados Ana y Sindhám, se sobreentiende que la causante de su muerte es la intransigencia del Milord, y, por tanto, que este podría haber evitado la tragedia. De ahí su arrepentimiento y que haga comprar las tierras de alrededor para construir un hospital, erija sus estatuas y se encargue de la crianza de Pamela al final. Este análisis considera que la existencia de estas contradicciones se debe a que el propio autor emplea estas discordancias para desestabilizar el concepto convencional de la identidad social en la España de finales del setecientos. Al enfocarse en experiencias minoritarias Zavala y Zamora pone de manifiesto la crisis del sistema jerárquico en descomposición de la sociedad del momento.

En este sentido, un caso especial de esta hibridación en grupos minoritarios lo constituye Pamela, la hija de diez años de Ana y Sindhám y fruto de su relación prohibida. Criada como

una niña de la clase baja, aprende las tareas y oficios que le son propios. Cuando el Milord le pregunta qué sabe hacer, Pamela responde: “Barrer, fregar, tejer lienzo,/ y coser, aunque no bien” (I, 7). Su condición social se representa claramente con su apariencia de “serrana”: “(Salen por la derecha Mauricio, Sindhám, y Pamela de serrana)” (I, 7). Sin embargo, sus aptitudes superan las de una niña plebeya, demostrando su linaje noble, así como también sirve para atraer la simpatía y compasión de la audiencia: “al margen de un arroyuelo/ hallamos con otras niñas/ a Pamela, y su gracejo/ enamoró de manera/ a vuestro padre [el Milord], que hoy mismo/ quiere que venga a Palacio,/ y que viva al lado vuestro/ regalada y obsequiada” (I, 3). Su verdadero origen noble se indica por la agudeza, gracia y entendimiento que demuestra en sus conversaciones (I, 7; 10), y por ciertas habilidades distinguidas como el canto:

Barón: (*aparte*) Despejada es la serrana.

Mauricio: Señor, ¿queréis complaceros/ en oírla cantar?

Milord: (*a Pamela*) ¿Qué?/ ¿También cantas?

Pamela: Canto, pero,/ Señor, es cuando estoy sola/ en la cocina barriendo. (I, 10)

No obstante, nunca se debe olvidar su condición inferior, y así el Milord manda que se conserven sus vestidos humildes, decisión sostenida por la propia Pamela, que demuestra ser siempre en extremo sensata:

Milord: (*A Mauricio*) Tú cuidarás de cuanto haga/ falta a Pamela, advirtiéndole/ que el traje [de serrana] con que ahora está/ es con el que verla quiero.

Pamela: Hacéis bien, porque a los pobres/ no nos sientan bien aquellos/ que estilan acá los ricos.
(I, 7)

Pamela no alberga ninguna duda sobre su identidad humilde y, por lo tanto, no sufre transformación. Su identidad es el resultado final y perfecto del proceso de hibridación, deseado quizá por algunos sectores de la intelectualidad española. Asimismo, se sitúa por encima de la

sensiblería de sus padres. Cuando el Milord los repudia, Pamela observa la inutilidad de seguir suplicando ante su obstinación:

Pamela: Sí, señor, perdone usted/ a mis padres, abuelito./ Míreles con qué amargura/ llorando están. Yo me aflijo/ también de verles.

Milord: (*aparte*) ¿Pamela/ mi nieta? Estoy aturdido./ [...]

Pamela: Padre,/ pues no se ha compadecido/ de nosotros, vámonos;/ Dios nos abrirá camino/ para ganar de comer/ en otra parte. (II, 16)

El pragmatismo de Pamela hace que sea, más que la voz de la Razón, la voz de la realidad, centrada en la subsistencia económica, al igual que disuade a sus padres de no suicidarse o cuando recuerda a su madre que no sabe realizar ninguna tarea física en ejemplos citados más arriba. Incluso culpa a Milord de la muerte de sus padres y lo desprecia atemorizada por la violencia que demostró anteriormente: “([El Milord] *Llégase a abrazar a Pamela, y esta se retira medrosa*) Pamela: ¿Qué, después que vuestras iras/ dieron la muerte a mi padre/ y a mi madre, pretendíais/ que yo os abrazara? No,/ no lo penséis, temería/ con razón que me alagabais/ para matarme” (III, 34). A pesar de este suceso, no se expresa ninguna objeción cuando el Milord decide ocuparse de su crianza, pues se da por supuesto que es lo más correcto y adecuado que viva con su abuelo, ya arrepentido: “Milord: [...] Y tú, inocente Pamela,/ pues mi crueldad te quita/ tan dignos padres, encuentra/ su pérdida en mis caricias:/ cuanto tengo es tuyo” (III, 35).

La herencia de Pamela se complementa con la donación del Barón de la quinta que ofreció en su día a Ana y Sindhám: “Barón: Y ya/ que no pudo la hidalguía/ (*da la escritura al Milord*) de esta donación servir/ de remedio a la desdicha/ de dos infelices, hoy/ de aumentar tu herencia sirva” (III, 35). Los espacios representados en *Las víctimas del amor*, al igual que *En la familia indigente*, representan las distintas clases sociales a las que pertenecen los diferentes

individuos o grupos presentes, pero se enfatiza la hibridez e interconexión en sus relaciones al presentarse físicamente en el escenario ambos mundos, el aristócrata y el plebeyo, y no solo la casa pobre o el bosque, como en *La familia indigente*.

La transgresión de los diferentes espacios que realizan los personajes en varios momentos de la obra, indica el intento de estos de cambiar su posición social o psicológica. Como plantea Arnold van Gennep en *The Rites of Passage*, “it seems important to me that the passage from one social position to another is identified with a *territorial passage*, such as the entrance into a village or a house, the movement from one room to another, or the crossing of streets and squares” (192). Así, al comienzo de la obra el matrimonio transgresor de Ana y Sindhám se sitúa bajo el techo de Milord, representante del estamento noble. Igualmente, se invita a Pamela a entrar a ese espacio con ciertas limitaciones. Más adelante, cuando se descubre el conflicto, son expulsados al monte y habitan una cabaña, como lugar del “buen salvaje,” donde mueren, espacios estos que simbolizan la clase trabajadora y pobre. En este momento, es Milord quien ahora penetra en este escenario de la clase baja, para representar el cambio en su conciencia, su perdón y arrepentimiento.

Por último, la quinta que les concede el Barón, como espacio “intermedio,” puede servir de símbolo con carácter utópico de ese cambio de posición social que identificaba van Gennep con un rito de paso territorial. Cambio de posición social que sus padres son incapaces de alcanzar por su delito de desobediencia, que pagan con la muerte, pero sí Pamela, libre de pecado. Pamela constituye la perfecta simbiosis de las múltiples identidades que albergaban sus padres y que fueron incapaces de reconciliar. Sus virtudes de origen natural y la ideología de las bondades de la pobreza y el trabajo que representa, son las cualidades que los ilustrados quieren instaurar en la sociedad española. No obstante, el hecho de que las ostente una niña de diez

años supera la precocidad y convierte a Pamela, a pesar de su fortaleza de carácter, en un personaje plano poco creíble, en una marioneta del pensamiento ilustrado.

Se puede concluir en este capítulo, por tanto, que además de una perspectiva más elitista que analiza a una clase aristócrata únicamente preocupada por su vida sentimental y la degradación de sus costumbres morales por influencia extranjera, como en *El divorcio feliz*, se observa también cómo paulatinamente se desestabiliza la noción de identidad de las clases superiores. Seguido muy de cerca por la censura, son desvirtuadas en los sainetes como *La duda satisfecha* y *Chirivitas el yesero*, y reducidas a sus vicios más bajos, no son diferentes a vulgares ladrones o intrusos de baja estofa, y como tales son expulsados y apaleados. Desde una perspectiva más seria y profunda, los personajes de la aristocracia experimentan una ruptura profunda de su identidad. Lo que antes se consideraban devaneos aislados, las relaciones entre clases sociales dispares comienza a suscitar la atención de ideólogos y dramaturgos, conscientes de la progresiva desarticulación de los valores tradicionales del Antiguo Régimen que mantenían separados los distintos estamentos.

En oposición a la perfecta comunidad imaginada que concibió el gobierno ilustrado, autores como Zavala y Zamora o Comella se dirigen al público para proponer ejemplos en los que se demuestra la existencia de elementos minoritarios de discordia que se sitúan más allá de esos límites socio-políticos, en un teatro de denuncia social. Tanto en *Las víctimas del amor*, como en *La familia indigente*, respectivamente, se representa una ideología acorde con la promulgada por las instituciones oficiales, pero al mismo tiempo, abordan los conflictos sociales existentes con respecto a las fronteras entre los estamentos sociales y su identidad tradicional. Los temas, la trama y los personajes examinados en estas obras superan las

relaciones jerárquicas verticales para centrarse en la percepción de sus identidades fragmentadas, contradictorias e híbridas.

En ambas adaptaciones, el conflicto se centra en la consagración de un matrimonio entre individuos de clases opuestas, entre la aristocracia y la clase baja. Aunque en *La familia indigente* se observa un final feliz, en ambos casos los protagonistas fracasan en su nueva vida en común al quedar aislados de sus respectivas comunidades culturales y ser incapaces de sobrevivir independientemente. Sin embargo, Zavala y Zamora, y Comella sí consiguen perturbar la noción de identidad social en sus audiencias. Al presentar ante sus ojos ejemplos de grupos minoritarios en su propio contexto histórico y político, estos autores evitan la generalización de la realidad que se plantea en los teatros. La naturaleza ambigua, contradictoria e híbrida de sus personajes permite el surgimiento de un debate limitado por la censura y la escasa educación del público general, el cual puede ser testigo de una posibilidad de transformación de las estructuras socio-políticas en la España de finales del siglo XVIII.

CAPÍTULO 4: LA CLASE MEDIA

Fronteras como transición entre estamentos

Como resultado de los intentos del gobierno por dinamizar la economía nacional, entre los que destaca la Real Cédula de 1783, se escriben y estrenan numerosas obras y piezas para entre actos en los que se debate la cuestión de la honra y la utilidad de los llamados “oficios viles.” Sin embargo, estas políticas no son el origen de este asunto dramático, sino que tanto estas medidas gubernamentales, como su respuesta en las tablas, responden de forma natural al ambiente social que se estaba desarrollando ya en los años setenta, y seguramente antes, como demuestra el sainete de Ramón de la Cruz *Las escofieteras* (1773), un temprano testimonio en el que se muestra en escena el interior de una tienda de modas y la rutina de compra-venta del comerciante madrileño (Cruz Valenciano 206). Si la definición de clase noble sufre una desvirtuación representada en los escenarios por identidades fragmentadas, híbridas y contradictorias, la incipiente clase burguesa heredera de los ideales mercantiles se enfrenta a otra situación paralela pero opuesta, en sentido contrario: esta clase bisoña debe construir su propia identidad como un nuevo tipo de “crossing” más allá de los estamentos tradicionales. Para definirse, pues, el primer paso lo constituyó el establecimiento de las fronteras con el resto de las clases sociales.

En principio, el límite fronterizo con la clase baja se basaba en una simple superioridad económica. Sin embargo, demarcar la línea divisoria con la nobleza no era tan sencillo. Por un lado, la incipiente burguesía no quería enorgullecerse del trabajo manual y de su ideología del trabajo, que presentaban un conflicto con los estereotipos de honra feudales y cristianos que atribuían la virtud a la ascendencia y las posesiones heredadas heroicamente, no por el sudor de la frente. Por el otro, las actividades mercantiles y especulativas no eran exclusivas de la clase

burguesa, sino que eran también connaturales a las clases aristócratas como forma de mantener y acrecentar sus haciendas (García Hernán 70-71).

Como afirmó primero Guy Chaussinand Nogaret (1975), y más tarde concuerdan Michel Grenon y Régine Robin (1976), esta identidad cultural y económica entre burguesía y nobleza trunca la interpretación marxista de la revolución social de clases. La nobleza participó igualmente en las finanzas y otras fuerzas productivas del capitalismo comercial, así como en la industria de las empresas mineras y carboníferas, que estuvieron en una gran proporción en manos nobiliarias (Grenon y Robin 125). Asimismo, en el plano ideológico, la nobleza había asimilado desde hacía ya tiempo los valores burgueses. Sin embargo, el cambio se produce en el siglo XVIII, cuando el sentido de la influencia se invierte y la ideología burguesa que había sido anulada en la tradición, pasa ahora a rechazar la nobiliaria y sustituirla, como se refleja en los preámbulos de las cartas de ennoblecimiento y los cuadernos de quejas. En estos documentos, ya no tan estereotipados, se puede observar cómo el mérito cobra cada vez más importancia y la noción de nobleza se contamina progresivamente con los valores burgueses, que van integrándose paulatinamente. Tanto Chaussinand, como Grenon y Robin, consideran que nobles y burgueses ostentan unas mismas aspiraciones políticas de libertad individual y reforma del Estado, y por tanto, no es realista imaginar esa lucha tan violenta entre clases tradicionalmente descrita (Grenon y Robin 125-126), aunque, en algunos casos, tenían lugar ambas situaciones, pues ni la aristocracia ni la burguesía constituían grupos enteramente uniformes.

Para entender mejor la situación social y política del momento, resulta de gran importancia profundizar en el concepto de frontera como límite socio-económico y, en especial, en el significado político-simbólico representado en los teatros españoles de finales del

setecientos. Continuando así con las nociones referidas en el capítulo anterior sobre la frontera en su dimensión social y simbólica, esta puede entenderse, pues, como un concepto social variable que se va construyendo según el escenario histórico y político. Para Thomas Nail, históricamente, la frontera ha recibido múltiples nombres, como valla, muro, control, límite, etc., pero todos comparten su función como “process of social division:” “What all borders share in common, following this definition, is that they introduce a division or bifurcation of some sort into the world” (2). James Wesley Scott, igualmente, acuña el concepto de “bordering,” para designar que las fronteras:

are not only semipermanent, formal institutions but are also processes that cannot be finalized. At its most basic, the process of bordering can be defined as the everyday construction of borders, for example through political discourses and institutions, media representations, school textbooks, stereotypes and everyday forms of transnationalism. (84)

Scott intenta encerrar en este concepto toda la complejidad “of border transcending and border confirming” (87), donde “bordering” puede entenderse como la producción y reproducción de todo tipo de límites en respuesta a las relaciones cambiantes entre nación, estado, territorio y sus identidades. Así, para Scott, este proceso de “bordering” es una manera de entender los límites fronterizos de los diversos niveles político-sociales y discursivos como “symbolic representations of different degrees of cultural affinity, familiarity and ‘otherness’” (88). “Bordering” describe atinadamente la situación social y política de finales del siglo XVIII, donde las autoridades y los dramaturgos ilustrados convierten las tablas de los teatros españoles en un espacio educativo de control ideológico. Tanto en el terreno moral, como en el político-social, las ideas representadas ante la audiencia regulan y marcan continuamente los límites de las identidades de los diferentes grupos y estamentos sociales, mostrando los excesos que deben corregirse, o las iniciativas que se han de cultivar y alentar. La escena española, como

heterotopía, en el sentido foucaultiano,⁷¹ al servicio de los intereses ilustrados, se estableció como un espacio liminal donde no solo se quería corregir la moral, sino principalmente mantener los límites entre los estamentos marcados desde la tradición por el Antiguo Régimen.

Bajo el modelo del “ciudadano ideal” imaginado por el gobierno y los defensores de la Ilustración, los integrantes de las diferentes clases sociales deben negociar su identidad en una lucha constante entre los estereotipos que arrastran del pasado y la nueva imagen y posición social que desean para sí mismos, lucha que los dramaturgos plasman en sus obras, y nunca de manera objetiva. En este conflicto ideológico, según la opinión personal de cada autor, se observa cómo la separación entre clases y los estereotipos negativos se refuerzan para demarcar al “Otro” y cohesionar la identidad de ciertos grupos selectos (Albert et al. 21; Papadakis). Con el cambio de siglo y las reformas ilustradas, como expone con varios ejemplos Jan-Henrik Witthaus, los ideólogos, entre ellos Jovellanos, propugnaron el liberalismo en el comercio, con el propósito de eliminar leyes que limitaban el desarrollo económico y los intereses privados, puesto que al comerciante no le mueve la caridad, sino el interés monetario y la ganancia material (347).

Así, para fomentar estos grupos sociales cuya filosofía es el esfuerzo y el trabajo, las autoridades organizan concursos literarios para publicitar estas políticas, como el certamen de

⁷¹ Para Foucault (“Des Espace Autres” [“Of Other Spaces”]), las utopías son lugares sin espacio real, que guardan una relación general de analogía directa o inversa con el espacio real de la sociedad. Por otra parte, las heterotopías son en cada cultura y civilización lugares reales, pero algo así como “contra-espacios,” un tipo de utopía llevado a la práctica en donde un lugar real representa, contrapone e invierte simultáneamente el resto de espacios reales que pueden encontrarse en esa cultura (3). La heterotopía foucaultiana es capaz de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios que son entre sí incompatibles. Propone como ejemplos el teatro, el cine o el jardín, como una especie de microcosmos (6). Además, Foucault definió un tipo especial de heterotopía cuya función no era exponer la realidad a través de una ilusión, sino, al contrario, su papel es producir un espacio que es otro, otro lugar real, tan perfecto y ordenado como caótico y desordenado es el nuestro. Este último tipo de heterotopía no sería uno de ilusión, sino uno de compensación (8), donde se corrigen, como en el teatro dieciochesco ilustrado, las imperfecciones de la sociedad.

1784 que ganó la comedia *Los menestrales*, presentada por Cándido María Trigueros.⁷² Como en otras muchas obras de carácter ilustrado, se critica la pereza, a los petimetres o los jugadores, y se reafirma que el trabajo es un elemento necesario para el progreso social y nacional. Como señala Beatrice Schuchardt, son obras donde se representa un microcosmos centrado en el hogar como símbolo del macrocosmos nacional, gobernado por el monarca. Como síntoma de una sociedad cada vez más aburguesada, el nuevo prestigio social está relacionado con el dinero, el amor y el éxito, que vienen a sustituir el lugar que antes ocupaba el título nobiliario (368). Habitualmente se presentan ante la audiencia personajes nobles reprendidos por su inactividad, en contraste con sus contrapartidas burgueses, inmersos siempre en negocios productivos, que amasan grandes fortunas gracias a su esfuerzo y diligencia.

Sin embargo, estos personajes no son caracterizados totalmente de forma positiva, ni satisfechos con su estatus social. Las razones de este desprestigio eran diversas, pero estaban profundamente arraigadas en la conciencia social española. Como resume María Jesús García Garrosa:

Por un lado, algunos de esos oficios habían sido tradicionalmente realizados por personas ya de por sí poco consideradas socialmente: judíos y moriscos. Por otro lado, pesaba en la conciencia colectiva la idea de que el trabajo manual era sinónimo de deshonor, o, si se prefiere, que la pureza de sangre, la hidalguía, eran incompatibles con el ejercicio de actividades que no fueran las armas o las letras. Consecuencia de esta mentalidad era que muchos hidalgos preferían la miseria al deshonor del trabajo manual, y que muchos plebeyos, hijos de artesanos, abandonaban el oficio

⁷² En el capítulo XIII de su libro *Iriarte y su época*, Emilio Cotarelo nos relata por extenso el suceso del “fracaso” de *Los menestrales* de Trigueros y de *Las bodas de Camacho*, la otra obra premiada en el concurso y presentada por Meléndez Valdés. En la *Gaceta de Madrid* del 9 de marzo de 1784 el Ayuntamiento madrileño anuncia la convocatoria de un certamen literario público para festejar dos acontecimientos del año anterior: el nacimiento de los Infantes gemelos, Carlos y Felipe, así como el tratado de paz con Inglaterra firmado en París (277-302). Siguiendo también a Cotarelo para exponer la historia del estreno, Francisco Aguilar Piñal concluye que a pesar del fracaso de su puesta en escena, la obra presentaba “notables valores literarios, y de sumo interés desde el punto de vista sociológico” porque suponía una “ruptura con el pasado” y el “definitivo aburguesamiento de la comedia” (“El fracaso” 42).

de sus padres para acceder a una posición más prestigiosa. El resultado era una sociedad que veía crecer alarmantemente el número de desocupados y que corría el riesgo de caer en el estancamiento económico. (“La Real Cédula de 1783” 674)

En el plano psicológico de la escena teatral, se presentan personajes que se sienten igualmente obligados a vivir entre dos identidades. Marcados por sus orígenes humildes, de los que no pueden escapar, han conseguido por distintos medios alcanzar un estado económico o social más elevado, estatus que no es reconocido por una sociedad todavía excesivamente tradicionalista. Atentan contra el sistema de fronteras socio-políticas establecido. Como exponen Jessica Decker y Dylan Winchok: “A border, however, is more than just a physical limit: it is also the limit of ideas. It is the line we draw with words through definition, sketching out the edges of a concept, as well as the edges of the categories we use to contain the world around us” (1), y, de esta forma, “The study of borders is a critique of these purposeful lines drawn on the world around us, and so, too, is it a critique of the hierarchical power structures that produce such lines and are in turn reinforced by them” (2).

Con sus acciones van más allá de los límites establecidos por el sistema jerárquico en el que se inscriben, y al desafiar estas fronteras entre las diferentes estructuras de poder, critican el sistema político que las constituye. Perciben su existencia social más allá de las fronteras de la clase baja y la clase noble, en un espacio “en medio,” en “tierra de nadie.” Estos procesos simbólicos pueden desarrollarse mejor gracias al concepto de “liminalidad” que Arnold van Gennep desarrolló en su estudio ya clásico de 1908 traducido como *The Rites of Passage*.⁷³ Entendido en sentido amplio como el paso de un estado físico, social, cultural o político a

⁷³ El concepto de la liminalidad ha sido profusamente utilizado y ampliado en numerosos estudios posteriores sobre los diferentes tipos de fronteras físicas, simbólicas, culturales y sociopolíticas. Destacan, entre otros muchos, los varios trabajos de Victor Turner (1969; 1982), Belden Lane (1988), David Arnold (1993), Hazel Andrews y Les Roberts (2012), Joan Faust (2012), Kim Trevathan (2013), Jessica Decker y Dylan Winchok (2017) y Les Roberts (2018).

otro—identitario—a través de un proceso intermedio liminal de transición, pues “For a man to pass from group to group—for example a peasant to become an urban worker, or even for a mason’s helper to rise to mason—he must fulfil certain conditions” (1). Victor Turner profundiza en varios de sus trabajos en la conceptualización de los “ritos de paso” de Gennepe, donde explica así ese estado de transición o “liminalidad”:

During the intervening phase of *transition*, called by van Gennepe “margin” or “limen” (meaning “threshold” in Latin), the ritual subjects pass through a period and area of ambiguity, a sort of social limbo which has few (though sometimes these are most crucial) of the attributes of either the preceding or subsequent profane social statuses or cultural states. (*From Ritual to Theater* 24)

En este capítulo se analizarán principalmente tres obras cuya tesis contiene los dogmas que la élite intelectual ilustrada quiere implantar en la sociedad sobre el trabajo y el esfuerzo, así como exploran los conflictos motivados por individuos que intentan subir en la escala social del sistema jerárquico de clases, obras cuya trama se centra asimismo en la problemática de los matrimonios desiguales, analizada en el capítulo anterior. Estas tres obras son las siguientes: el sainete de Ramón de la Cruz titulado *El casamiento desigual y Los Gutibambas y Mucibarrenas* (1769); la comedia de Antonio Valladares de Sotomayor, *El trapero de Madrid* (1782); y la comedia escrita por Trigueros más arriba citada, *Los menestrales* (1784). Tanto las autoridades ilustradas, como los dramaturgos, estaban interesados en plantear en las tablas situaciones conflictivas de gran actualidad en la sociedad contemporánea y aportar sus propias soluciones, más o menos retrógradas o progresistas según el autor de la pieza teatral en cuestión. De todos estos casos, sin embargo, se colige que algunos sectores de la sociedad habían empezado a poner en tela de juicio la lógica o pertinencia de continuar con el sistema político de estamentos sociales originario del Antiguo Régimen.

El sainete *El casamiento desigual* (1769) es una adaptación en verso de Molière⁷⁴ realizada por el polifacético Ramón de la Cruz y estrenado como entremés el 3 de junio de 1769 en el Teatro de la Cruz (Andioc y Coulon).⁷⁵ Por su inequívoco ambiente popular, quizá este sainete sea el que mejor exprese el sentir social desde el punto de vista del pueblo llano de ese momento. La trama que se plantea en el sainete es clara y simple, y utiliza como recurso para la comicidad los numerosos estereotipos que se asociaban a cada grupo social en la época. Al subir el telón, la escena representa la calle de un lugar de provincias, y nada más salir a escena su protagonista, Juan Redondo, “vestido de militar a lo payo,” como indica la acotación, se queja de su pésima decisión cuando contrajo matrimonio: “Juan: [...] ¡Ah! Cómo es mi casamiento/ una lección estupenda/ para los plebeyos que/ se casaren con Noblezas” (*El casamiento desigual* 2). Las alusiones al error de contraer un “matrimonio desigual” se repiten incesantemente por todo el sainete. Así, acto seguido, cuando el alcalde lo llama “Juanillo Redondo,” sin honoríficos, se corrige a sí mismo y se dirige a él como “Señor Don Juan.” Ante esta corrección, Juan se molesta, porque no ha hecho nada para merecer el nuevo tratamiento:

Juan: ¿Pues qué cosa/ he logrado yo, o qué hacienda?

Alcalde: ¡Ahí es una chilindrina!/ Subir desde la llaneza/ de su linaje a enlazar/ con la familia más
llena/ de blasones de la Villa. (2)

Asimismo, más adelante sus suegros encarnan el otro punto de vista, cuando ensalzan hiperbólicamente la hidalguía de sus ancestros:

Pantaleón: ¿Pues por tan poco contáis/ enlazaros con la Excelsa/ Casa de los Gutibambas?

⁷⁴ *El casamiento desigual* procede de la comedia *George Dandin* de Molière, que tiene tres actos en el original, por lo que Francisco Lafarga apunta, con razón, que no se trata de una mera traducción, sino de otra de las adaptaciones de Cruz (“Introducción” 38).

⁷⁵ Tuvo nueve representaciones seguidas en su estreno y siguió escenificándose a lo largo de las décadas. Las últimas tres representaciones se realizan del 1 al 3 de febrero de 1802 (Andioc y Coulon).

Urraca: Y de los Muzibarrenas,/ de quien desciendo; blasones/ de una altura tan inmensa,/ que el plumaje del morrión/ se roza con las estrellas. (5)

El autor utiliza la trama para explicar las consecuencias de un matrimonio desigual. En este caso, se trata de un marido plebeyo provinciano pero pudiente, y una esposa noble, pero derrochadora y de familia empobrecida. La tesis de la pieza critica estos matrimonios y, sobre todo, defiende la honradez del plebeyo frente a la hipocresía de los nobles arruinados que aceptan estos matrimonios pero no cambian su estilo de vida ni abandonan sus aires de grandeza. Para la clase aristócrata, Juan por ser plebeyo es un bruto ignorante, mientras que su esposa, Josefa, es honesta y virtuosa, simplemente por haber nacido en el estamento noble:

Juan: Ya se apoderaron/ mis dos suegros de mis rentas;/ mi mujer triunfa, y malgasta;/ gusta de bailes y fiestas;/ me destruye mis caudales/ en la muchedumbre inmensa/ de sus hambrientos parientes;/ y si quiero reprehenderla,/ dice que para eso es noble,/ y que yo soy un trompeta,/ que no debo hacer sino/ callar, y soltar pesetas,/ aunque ella haga lo que haga,/ y yo vea lo que vea.

Alcalde: ¿Y a eso qué dicen sus padres?

Juan: Que su hija es muy discreta,/ muy prudente, muy juiciosa,/ muy virtuosa, y muy bella,/ porque es noble, y que yo soy/ (porque no gozo la mesma/ excepción) un malnacido,/ un picaronazo, un bestia (2)

Al igual que se analizó en el capítulo anterior, el mayor problema se presenta cuando se descubre que Josefa posee cortejantes, venidos de Madrid, algo que Juan, como esposo y como hombre, no puede tolerar: “ella es alegrita,/ y en viendo que alguno llega/ de Madrid, o de otra parte,/ se pone muy petimetra,/ dice que quiere tertulia,/ y anda al fandango, y la gresca” (2-3). Ante esta situación, Juan se queja de no poder ejercer su autoridad como marido por la desigualdad de clases existente en su matrimonio. Esta autoridad consiste en ese momento, en

el derecho a castigar físicamente a su esposa por cualquier desobediencia: “¿qué ha de hacer vmd.? ¿qué?/ callar, que fuera indecencia/ profanar con un garrote/ de tu esposa placentera/ las nobles costillas. ¡Ah/ desigualdad, cuál sujetas/ la libertad de un marido!” (4).

Llegan, en efecto, dos señoritos de la Corte para cortejarla, por lo que a Juan no le queda más remedio que acusar a su mujer delante de sus suegros. Estos, aunque lo creen, en seguida ponen en duda su palabra cuando prefieren aceptar el testimonio de los señoritos nobles que lo acusan de mentiroso. En una escena que enfatiza la comicidad, sus suegros le instan a que defienda su honor en un duelo con espada:

Luis: El que lo ha contado miente.

Antonio: Y el que lo ha dicho es un bestia.

Pantaleón: Vaya, vaya, señor Yerno.

Juan: ¿Qué?

Pantaleón: Responda.

Juan: ¿Qué respuesta/ he de dar?

Pantaleón: Sacar la espada. (5)

Josefa, como esposa y verdadera pícara del sainete, se defiende con sorna ante la ofensa de estas acusaciones, refiriendo que son “menosprecios de su marido” y que antes prefiere retirarse, como era usual, a un convento; o morir, a lo que la criada, Sinforosa, también añade cómicamente “Y yo también/ soy capaz de caerme muerta” (5). El conflicto concluye cuando los suegros quieren obligar a Juan a que pida perdón, a lo que este se niega: “Antes, me ahorcara” (6); pero se resigna a ser tratado de bruto: “Juan: La paciencia.” (6).

Desde un punto de vista psicológico, el cambio de estamento social afecta a la identidad de Juan, que ha subido “desde la llaneza” como refirió el alcalde, y ahora se contempla a sí mismo atrapado en un ambiente social regido por normas extrañas y costumbres que no solo no

comparte—los tratamientos—, sino que rechaza—batirse en duelos de honor—, como si de un migrante en suelo desconocido se tratara. Como tal, intenta adaptarse a su nuevo estado y no castiga físicamente a la esposa, algo que hubiera hecho sin pedir permiso a nadie si Josefa hubiera sido plebeya como él.

Sin embargo, el resultado no es satisfactorio para ninguna de las partes, pues Juan ni se disculpa ni se bate en duelo para defender el honor de su palabra, que se propone como respuesta de la clase noble; ni consigue que su mujer se doblegue a su voluntad imponiendo su autoridad y derechos como marido. Es decir, la nueva identidad de Juan debe definirse, pues en este momento está un espacio en medio entre los límites de dos grupos sociales a los que pertenece. Es decir, su comportamiento responde a su nueva identidad “trans-estamental.”

Aunque se refieren a estudios migratorios entre países y conceptos concretos como “transnacional” y “transnacionalismo,” Linda Basch, Nina Glick Schiller y Cristina Szanton Blanc definen en su libro *Nations Unbound* este tipo de prácticas intermedias que no se reconocen ni en su lugar de origen ni de destino, pero que sirven como base de adaptación para estos grupos desplazados que, de esta manera, “are developing and elaborating transnational practices that allow them to remain incorporated in their country of origin while simultaneously becoming incorporated into the United States” (286).

Juan intenta adaptarse a su nuevo estado social y negocia, sin mucho éxito, su identidad, en un proceso de establecer sus nuevas competencias sin perder sus antiguas libertades, construye sus nuevas fronteras sociales o “bordering,” como lo etiquetó Scott. Sin embargo, en la introducción como editores de *A Century of Transnationalism*, Nancy Green y Roger Waldinger advierten de la disparidad de comportamiento de los migrantes—en este caso entre grupos sociales—, pues, en general “migrants vary in their effective capacity to retain cross-

border ties across space as well as time” (3). Este proceso está caracterizado por la violencia que supone la circulación de estos individuos entre las diversas comunidades de destino y de origen, circulación que produce reacciones a su vez en ambos grupos y en los migrantes que responden a “different motivations, opportunities, and constraints” (3).

No obstante, las aventuras de su mujer no quedan ahí y el sainete continúa. Llega la hora de retirarse a dormir pero Josefa no va a acostarse, algo que Juan atañe igualmente a un defecto de clase: “¡Qué hasta el acostarse tarde/ sea blasón de la nobleza!” (6). Josefa, junto con su criada, va al baile. Juan, en un intento de obtener pruebas que demuestren su culpabilidad, manda cerrar la puerta y las deja fuera. Sin embargo, su esposa es más lista y las dos mujeres se fingen muertas para engañarlo:

Josefa: ¿No abres?

Juan: No.

Josefa: Pues a morir./ ¡O qué infelice tragedia!... (*cae*).

Sinforosa: Yo también muero con mi ama. (*cae*)” (7).

Al final, es Juan quien queda fuera de la casa medio desnudo: “(*Sale Juan en camisa con linterna y ellas se entran*)” (7). Y no solo eso, sino que aprovechan para acusarlo de bebedor y jugador:

Josefa. ¡Ay padres del alma mía!/ (*A la ventana con Sinforosa*). Venid, que estoy casi muerta,/ y ved a qué hora me tiene/ ese picarón en vela./

Sinforosa: Ved cómo viene, y a la hora/ que sale de la taberna./ [...]

Ved si es malo, pues se juega/ hasta los propios vestidos. (8)

El enredo se disuelve gracias al alcalde, que fue testigo de cómo la mujer estuvo en el baile con “dos alanos/ forasteros a la oreja” (8). A pesar de aclararse el malentendido, continúan los prejuicios atribuidos a la clase social, que entiende la virtud como una cualidad de haber

nacido noble. Cuando su suegro Pantaleón admite la culpabilidad de su hija por lo mucho que “aprietan” los testigos, su suegra, Urraca, responde: “Aprieten,/ o no, la razón es nuestra,/ que él es plebeyo, y nosotros/ nobles por naturaleza” (8).

El alcalde, como heraldo de la justicia, termina las disputas de clase al establecer la realidad, que fue un matrimonio de conveniencia en el que ambas partes ganaron algo: “Yo sé que todo este daño/ nace de la ventolera/ de vms. Él es honrado,/ y esta señorita es buena:/ él ha adelantado en clase,/ y vms. en la riqueza;/ con que vaya uno por otro” (8). Y deja claro que su autoridad, como representante del gobierno, es la verdaderamente importante: “que si no tienen enmienda,/ sabrán, bien a su pesar,/ y de su vana soberbia,/ que tiene más privilegios/ mi Vara, que su nobleza” (8). Al igual que el alcalde impone su autoridad para limitar las acciones “soberbias” del resto de personajes, el estado puede frenar o encauzar las actividades “transfronterizas” de estos migrantes entre clases sociales mediante su actividad política (Green y Waldinger 3), como de hecho hizo el gobierno ilustrado, atestiguado por estos varios ejemplos de piezas teatrales en la escena española del setecientos.

Y así se acaba el sainete, instando a que cada uno se entienda con sus asuntos familiares y la celebración típica al final de las piezas de entreacto: “Juan: [...] hemos de dar, entre todos,/ un asalto a mi bodega” (8). A pesar del final festivo propio de las piezas de entreacto, la transición de una clase a otra resulta generalmente en una confrontación más o menos violenta entre los individuos migrantes y los grupos sociales implicados, que ven vulneradas sus fronteras constituyentes que los definen como comunidades con sendas características propias.

En este caso particular, el asunto es tratado de forma cómica, pero directa, en un sainete que muestra el fracaso de estos matrimonios desiguales, final influenciado por la propia ideología del autor y por la política estatal ilustrada. No obstante, el comportamiento de los

personajes en escena, ya busquen la asimilación del otro, o la adaptación a un término medio, sufre una transformación por el mero hecho de estar expuestos ante esa nueva situación de una posible migrancia social entre estamentos, como se verá en los próximos textos incluidos como ejemplos. Esta migrancia social afecta a su propia identidad, tanto cultural como política, al romper algunas de sus antiguas relaciones originales, generar nuevas conexiones y tener que enfrentar otros obstáculos relacionados con su actual posición dentro de la sociedad ideal imaginada. Green y Waldinger resumen así esa experiencia transformativa:

Migration is a transformative experience, in turn affecting the phenomena circulating after borders have first been crossed. Migration changes the migrants, giving them resources not previously possessed; consequently, their efforts to engage across borders have the potential to turn the broad range of cross-border interactions—whether involving homeland kin, communities, or states—into arenas of conflict; those strains sometimes yield splits, whether taking the form of divisions among co-ethnics “abroad” or cleavages between emigrants, on the one hand, and sending states and stay-behinds, on the other. (3)

Adaptada por Valladares de la obra *La Brouette du vinaigrier* (1775) de Louis-Sébastien Mercier,⁷⁶ *El trapero de Madrid* (1782) es una comedia en dos actos en verso estrenada el 16 de septiembre de 1782 en el Teatro del Príncipe (Andioc y Coulon).⁷⁷ El argumento se puede resumir de la siguiente manera: el cabeza de una familia burguesa rica, gracias a sus negocios en el extranjero, decide casar a su hija y a su sobrina, que también está a su cargo, con sendos partidos beneficiosos para aumentar la honra de su familia, es decir, con individuos pertenecientes a la clase noble adinerada. Sin embargo, su hija se ha enamorado de uno de los criados, hijo de un amigo de la familia, pero de profesión muy humilde: un simple trapero. El

⁷⁶ Para un análisis más detallado de los cambios que hizo Valladares en su adaptación de Mercier, véase el artículo de García Garrosa “La versión española de *La Brouette du vinaigrier*.”

⁷⁷ Tuvo siete representaciones seguidas en su estreno y un total de veintitrés a lo largo de varios años, las últimas en 1791 (Andioc y Coulon).

padre, sin embargo, ya ha decidido su casamiento con un aristócrata viejo y avaro. Después de desarrollarse poco a poco la introducción de estos acontecimientos, Valladares continúa complicando la trama con varios enredos. Existen varias obras de argumento similar, como *Los menestrales* (1784) de Cándido María Trigueros, o *La industriosa madrileña* (1789) de Francisco Durán, en las que familias burguesas relacionadas con el comercio y la producción textil, u otro género, desean entrar por diversos medios en el estamento noble, ya que eran varios los beneficios económicos y de estatus social que un título de hidalguía reportaba.

En su artículo “La Real Cédula de 1783,” García Garrosa analiza doce de estas obras que tratan sobre la honradez de los “oficios viles,” una cuestión de vital importancia para el gobierno ilustrado, que intentaba desarrollar la economía nacional, estancada por simples prejuicios sociales de honor y abolengo. En su estudio, concluye García Garrosa, las obras de autores como Trigueros, Comella o Durán, que transmitieron fielmente la ideología secundada por el gobierno ilustrado, no triunfaron en los escenarios españoles, pues el público “prefirió las comedias—casi todas de Valladares—en las que la honra no se adquiría por el trabajo, sino por rancieros apellidos nobiliarios ocultos bajo los atuendos de carpinteros o tejedores” (“La Real Cédula de 1783” 674).

Así, en otra de estas comedias de Valladares, *El vinatero de Madrid* (1784), el vinatero Juan Pérez no es otro que Don Juan de Lara, caballero de la Orden de Santiago que ha debido ocultarse por participar en un duelo en su juventud. Madeline Sutherland-Meier atestigua las conexiones de esta obra con *El delincuente honrado* (1773) con motivo de la ley de duelos (715), pero señala la importancia en esta obra del tema del casamiento desigual, tan común en las comedias sentimentales. Sutherland-Meier concuerda con las conclusiones de García Garrosa, porque:

A pesar de las buenas intenciones del dramaturgo y las lecciones que quisiera impartir a su audiencia, a fin de cuentas, la ideología expresada en la comedia es problemática. En *El vinatero*, estatus social, o sea, nobleza, resulta ser más poderosa que la virtud. Es la revelación de que Tío Juan es, en realidad, don Juan de Lara la que resuelve el problema del casamiento desigual, no la virtud o nobleza de carácter del buen vinatero. Y, al final, Angelita se casará con el Marqués del Prado y don Juan dejará el empleo de vinatero para retomar su lugar dentro de la nobleza, la clase tan criticada en la obra hasta este momento. (Sutherland-Meier 723)

Por este motivo, a pesar de elogiar a los “plebeyos industriosos” y criticar la ociosidad de la nobleza, Sutherland-Meier considera con razón que Valladares termina por debilitar el mensaje ilustrado de su obra para conseguir el éxito en escena, al imaginar un desenlace marcado por las “revelaciones sorprendentes” tan del gusto del público (723). Valladares identifica continuamente en sus obras la virtud como cualidad exclusiva del estamento noble, en contra de las enseñanzas que intentaba inculcar el reformismo ilustrado (García Garrosa “La Real Cédula de 1783” 680). Así, no es difícil imaginar por qué incluyó igualmente este tipo de final sorprendente dos años antes en *El trapero*, pues el tío Agustín, humilde trapero, resulta ser también noble al final de esta comedia.

En contraposición con el lugar de provincias escenificado en el sainete de Ramón de la Cruz ya analizado, la escena de *El trapero de Madrid* representa ahora la casa de don Basilio en la Corte, como su título indica, y figura un ambiente burgués y adinerado—representado por las dos “cornucopias” como símbolo de abundancia—, aunque no aristócrata ni lujosa, pues el mobiliario se caracteriza por la “decencia:”

El teatro representa un salón largo, adornado con la mayor decencia; espejo grande con mesa debajo, en el frente araña en medio, y cornucopias a los lados: tauretes repartidos, con orden: al lado derecho una puerta que es la principal entrada, y otra al izquierdo que conduce a las demás

habitaciones, una y otra puerta con cortinas puestas en pabellón; Don Basilio estará sentado en medio de la escena tomando chocolate y Aniceto a la punta de su derecha. (*El trapero* I, 1)

Don Basilio busca subir de categoría social gracias al matrimonio de su hija y de su sobrina con partidos beneficiosos por su ascendencia noble:

Don Basilio: [...] para que dé a Don Anselmo/ de Vargas, a mi hija Rita/ por esposa. Él es ya viejo;/ pero muy noble y muy rico./ Con este establecimiento/ podré decir que mi casa/ seguramente la elevo;/ porque aunque mi caudal pasa/ de tres millones y medio,/ y en el comercio de lanas/ impuestos todos los tengo,/ es dicha que mi hija case/ con tan grande Caballero;/ hoy los contratos se harán/ y con Don Lorenzo intento/ que se case mi sobrina/ después, con lo cual adquiero,/ dos enlaces en mi casa/ dignos del mayor respeto. (I, 2)

No se debe olvidar que este era el “oficio” fundamental de las hijas y mujeres jóvenes, casarse con un buen partido: “Don Basilio: Sí hija; ya tienes/ edad bastante; ya es tiempo/ de emplearte” (I, 2). El principal problema de este matrimonio concertado que presenta Valladares en su obra no es que sea un matrimonio impuesto sin amor, o que el carácter del novio sea despreciable por su avaricia, sino la diferencia de edad entre ambos, tema analizado por extenso en la época. Por otro lado, doña Rita está enamorada de Bernardo, el criado de su padre.⁷⁸ Es decir, aunque ambos son plebeyos, Bernardo pertenece a un rango inferior por su estatus económico. Con gran tono sentimental, ambos se quejan de su suerte en sendos apartes, Bernardo haciendo alusión a una quimera: “(*Aparte*) ¡Ah dulce dueño!.../ ¡De qué me sirve adorarte/ si conseguirte no puedo!;” y doña Rita a una muerte por amor: “(*Aparte*) ¡Que haré con amarle tanto/ si he de perderle! ¡Yo muero!” (I, 3).

A pesar de su estado humilde, Bernardo, como en los otros ejemplos que se han analizado en el anterior capítulo, es un joven “honrado, instruido y galán,” y en su persona solo resta su

⁷⁸ Nótese de nuevo la existencia del “don,” o su carencia, en los tratamientos.

ascendencia y poder económico, pues “es lástima que su padre/ sea un infeliz trapero” (I, 3). De nuevo, con un marcado estilo de comedia sentimental, el hecho de que su amado sea su “humilde criado,” a Rita le ocasiona un “miedo” que calla, es el “pesar mayor,” mientras que para Bernardo es su “muerte”:

Doña Rita: ¿Tu muerte?

Bernardo: Cierto.

Doña Rita: ¿Pues quién te la da?

Bernardo: Mi amor. (I, 5)

La pureza y virtud de este amor no es óbice para que Valladares nos recuerde constantemente la “locura” que supondría este enlace entre individuos con posibilidades económicas distintas, representado igualmente en escena por las continuas contradicciones en los propios parlamentos de los personajes. Cuando Rita le plantea esta contradicción “¿Pero no dices que amor/ sabe igualar los sujetos?,” Bernardo responde sencillamente: “Sí sabe; mas se gradúa/ de un amor loco en habiendo/ en los amantes, notable/ desigualdad” (I, 6). Esta quimera a la que ambos no pueden renunciar, desconsuela a Bernardo, y todo causado por el origen “grosero” de su padre, hecho recordado con asiduidad: “¡Pues qué logro con que me ame/ si hacerla mía no puedo!/ su buen padre, y mi señor/ es poderoso en extremo,/ y de gran fama en la Corte./ ¿Y qué es el mío? ¡un trapero/ infeliz! un hombre honrado;/ pero que tiene un grosero/ ejercicio” (I, 6).

Sin embargo, acto seguido se vuelve a contradecir a sí mismo al considerar como mérito la honradez de su padre, virtud que la sociedad dieciochesca no valora: “¿y qué no es digna/ la virtud de todo aprecio?/ Es verdad. Pues en mi padre/ siempre está reinando: ¿luego/ por qué el mundo desestima/ tan grande merecimiento?” (I, 6). El Tío Agustín, caracterizado “con su cesta y gancho” (I, 7), como buen trapero, es un modelo del perfecto ciudadano, que se ha ganado la

vida honradamente sin incurrir en deudas.⁷⁹ Tanto es así, que Basilio considera que debería tener un estado mejor, pero Agustín se enorgullece de su oficio y de su estatus social. En el diálogo entre los dos, se enfatiza la equivalencia entre “estatus social” y “oficio”:

Don Basilio: [...] Pocos pueden decir eso:/ y vuestra honradez es digna/ de otro estado.

Tío Agustín: No os comprendo,/ ¿qué decir quiere otro estado?

Don Basilio: Otro ejercicio.

Tío Agustín: Ya: pero/ creed que no abandonaría/ por el más noble el que tengo./ Cuarenta y cinco años hace/ que soy en Madrid trapero,/ mas con tal felicidad/ que ni aun me ladran los perros:/ todo el mundo me conoce/ y me estima: no hay empleo/ en el que no pueda el hombre/ ser virtuoso: más aprecio/ vestir este tosco paño,/ pero llevar descubierto/ mi rostro, que seda y oro/ con el trabajo molesto,/ de ocultarle a todo el mundo/ por deudas, trampas o enredos. (I, 7)

La tesis que plantea la obra de Valladares es, pues, una crítica a los individuos y grupos que desean mejorar de clase y estatus social, por aquellos “que por anhelar ser más/ se olvidan de lo que fueron” (I, 7), abandonan sus oficios y entorpecen el progreso de la economía nacional. No obstante, desde el principio resultan algo chocantes los beneficios económicos del tío Agustín al ejercer el oficio de trapero, pues parece ganar lo suficiente como para enviar a su hijo Bernardo a estudiar nada menos que a París: “Yo tuve a mi hijo en París/ aquel idioma aprendiendo,/ en él, y otros se instruyó;/ le traje a Madrid lo menos/ hace dos años, le puse/ en vuestra casa” (I, 8). Si la audiencia estaba atenta, debió arquear bastante las cejas ante esta confesión inaudita.

⁷⁹ Recuérdese la idéntica caracterización física de “la trapería,” pero totalmente despectiva en su oficio, realizada por Larra medio siglo después en su artículo “Modos de vivir que no dan para de vivir. Oficios menudos;” título que recalca la poca ganancia económica de este oficio y la llamativa contradicción que se presenta con respecto al poder adquisitivo del tío Agustín al final de *El trapero* de Valladares.

Sorpresas aparte, ante la tristeza de su hijo, el tío Agustín consigue sonsacarle que el motivo se debe a que Rita y él se aman y solo les separa la desigualdad en el nivel económico de sus respectivas familias, pues no se debe olvidar que ambos son plebeyos. Cuando el tío Agustín le pregunta “¿te preferiría/ a ese señor Don Anselmo,/ si fueras rico como él?” su hijo Bernardo le responde: “Padre mío, así lo creo.” (I, 9-10). No le pregunta “si fueras noble,” solo se interesa por su dinero. Pero don Anselmo, viejo avaro, se preocupa igualmente por ese único aspecto, no por la clase social: “veremos/ cómo se explica, en el punto/ del dote, que es el objeto/ principal que me conduce/ a esta boda, y si no es bueno/ para dejarla, echaré/ mano de cualquier pretexto,/ pues si no trae gran caudal,/ de toda mujer reniego” (I, 10-11).

La trama se complica aún más cuando otro joven noble de la edad de doña Rita, don Luis, la pretende. Don Basilio hubiera aceptado de buena gana, pero ya ha apalabrado el matrimonio con don Anselmo, hecho que lo obliga por cuestión de honor. Sí acepta, no obstante, que su sobrina Rosa se case con el amigo de don Luis, don Leonardo también noble y de similares prendas (I, 14). Tal y como se explica el joven en su declaración de amor, no es extremadamente rico, pero sí pudiente: “Don Luis: Vos os halláis bien instruido/ de mi ilustre nacimiento,/ y de que sé mantener/ lo que a mis pasados debo;/ conquie en esta inteligencia,/ y mediante a que profeso/ el amor más grande a vuestra... [hija, doña Rita]” (I, 13).

Ante la imposibilidad de impedir este casamiento de edad tan desigual, Bernardo insta a Rita a que desobedezca a su padre, a lo que esta se niega en varias ocasiones hasta que deciden pedir ayuda a doña Rosa, por si se le ocurre alguna estratagema con la que escapar de ese destino indeseable (II, 15-16). Los jóvenes nobles, pretendientes de las dos jóvenes, don Luis y don Leonardo, incluso consideran retarle y darle muerte, por lo que don Anselmo los amenaza con acusar sus acciones a don Basilio: “Don Anselmo: [...] ¿usted me quiere dar muerte,/ eh?

¿Y usted lo aprueba? bueno./ Don Basilio.” (II, 18). Como era usual, la única solución que restaba a una mujer de su posición era retirarse a un convento:

Bernardo: ¿Y si Don Anselmo no/ se reduce?

Doña Rita: En ese extremo,/ al irme su mano a dar,/ sabré fingir un violento/ accidente, que me sirva,/ de dilatar el efecto/ de este lazo abominable,/ y después en un convento/ me encerraré para siempre. (II, 20)

En este trance, se produce un giro de ciento ochenta grados en la trama cuando se notifica por correo la ruina de don Basilio, que había invertido todo su capital en un solo negocio en el extranjero, el cual quiebra. Todo abatido y medio desfallecido, don Basilio les confiesa la terrible noticia:

Don Basilio: Me he arruinado para siempre.

Todos: ¿Qué decís señor?

Don Basilio: ¡Lo cierto!/ ¡Y mi desgracia tan cruel/ viene a ser la vuestra! ¡El peso/ de mi amargura, arrebató/ de mis labios los acentos!/ Trabajé toda mi vida/ para verme en un momento/ perdido. (II, 20)

El problema empeora porque, perdidos sus avales, no puede devolver los préstamos y deudas que ha contraído con otros, entre ellos algunos nobles, como el “Marqués de Valde-Enebro.” El apoderado de este, Jorge, después de explicar a los presentes la situación financiera de don Basilio, le reclama la deuda:

Jorge: Hoy pasé/ a la casa de Lumberto,/ para que satisfaciese/ por vos los treinta mil pesos/ de las tres letras cumplidas:/ díjome volviere dentro/ de tres horas: Lo hice, mas/ por las cartas del correo/ de este día, le contestan/ que la casa de Welferto,/ donde estaban vuestros fondos,/ ha quebrado, conque viendo/ vuestra ruina cierta, no/ quiere entregar el dinero/ por vos: [...] pero otro arbitrio no tengo,/ que cobrar: sabéis que sirvo/ al Marqués de Valde-Enebro (II, 21)

Al no poder satisfacer esta deuda, ni siquiera vendiendo sus posesiones, será encarcelado por la justicia: “Jorge: (*Aparte*) Pues aquí no hay más que dar/ parte a la justicia: vuelvo./ La cárcel hará que busque/ para pagar el dinero...” (II, 21). Ante esta situación, don Basilio se queja amargamente, ya que sus asociados lo abandonan y no quieren prestarle el suficiente dinero para solventar las deudas más acuciantes, porque “a quien faltan los bienes,/ faltan los amigos luego” (II, 21).

Doña Rita, como buena hija, se ofrece rápidamente a sacrificarse y casarse con don Anselmo si accede a ayudar económicamente a su padre (II, 22), algo a lo que este acepta poniendo tres condiciones excesivas, como usurero que es, pues exige, entre otras, que se le devuelva su préstamo gravado con el cien por cien de los intereses, así como cancelar un matrimonio que no le reporta ningún provecho económico, pues ya no hay dote: “Don Anselmo: La primera,/ no haciendo este casamiento,/ pues no hay dote. La segunda,/ que me asegure el dinero/ con alhajas de oro, o plata,/ y no casas, que a un incendio/ expuestas están; y la otra,/ dándome un ciento por ciento/ de utilidad” (II, 23).

Por supuesto, rechazan su propuesta abusiva, y cuando todo parecía perdido, llega el tío Agustín, héroe salvador, con una solución para todos sus problemas. Con sus propios ahorros es capaz de pagar las deudas de don Basilio, y comprar la casa en la que viven, representada en escena. No han salido de su asombro todos los concurrentes cuando, impasible, el tío Agustín saca de su cesta de trapero—como si esta fuera una bolsa mágica que concediera todos los deseos de su dueño—una ejecutoria de nobleza que certifica que su hijo y él pertenecen a este estamento, porque para que su hijo pueda casarse con doña Rita debe asegurar también su nobleza además de su virtud: “La ejecutoria aquí tengo... (*La saca de la cesta.*)” (II, 25); donde se lee “Casa ilustre de Velázquez.../ Éste es apellido vuestro.” (II, 25).

La total falta de lógica de este giro de los acontecimientos debió pillar desprevenida a una audiencia que, sin embargo, gustaba de estos arrebatos inusitados. A pesar de que esta solución de Valladares agradara al público, debió consternar a los ilustrados de la época, pues como insiste García Garrosa, estos desenlaces de las obras de Valladares “tiran por tierra todos los esfuerzos educadores ilustrados” (“La Real Cédula de 1783” 682). La indignación de García Garrosa en el siguiente pasaje puede compararse con la de los ilustrados coetáneos de Valladares, cuando aquella expone los posibles finales entre los que el dramaturgo podría haber optado para concluir su comedia:

Las preguntas asaltan al lector inmediatamente. ¿Qué hace un noble vendiendo trapos durante cuarenta y cinco años? ¿Por qué mantener oculta tan ilustre cuna y preferir el desprecio al brillo en la corte, el trabajo cotidiano y envilecedor al ocio y al lujo? No hay respuesta. D. Basilio lee la ejecutoria y a otro asunto. Valladares no da explicaciones. Podría haber hecho decir al trapero que su nobleza no le había impedido ser útil a la sociedad, que no compartía el desprecio hacia quienes la sustentan con su trabajo; podría haber redondeado la comedia mostrando un claro ejemplo—un tanto extremo sería, pero muy aleccionador—de la nueva mentalidad que los ilustrados y las sucesivas leyes querían imponer. Y hubiera merecido con ello el aplauso oficial. Pero ¿y el del público? (“La Real Cédula de 1783” 682)

Por lo que se desprende de la breve pero inaudita revelación del tío Agustín, siempre fue noble, y así por tanto su hijo Bernardo, que ahora puede pretender casarse con doña Rita. Se convierte así en la figura protectora de la familia al pagar sus deudas:

Tío Agustín: Antes que me deis/ respuesta, advertiros quiero/ que nació noble, y que puede/
pagar...

Don Basilio: Qué...

Tío Agustín: Vuestros empeños. (II, 25)

De esta manera, a cambio de solventar las deudas de don Basilio, el tío Agustín le pide la mano de doña Rita para su hijo:

(Le conduce del brazo a la cesta, y le enseña unos talegos)

Don Basilio: ¿Qué es esto?

Tío Agustín: Talegos de oro.

Don Basilio: Me asombro,/ sólo tío Agustín en verlos.

Tío Agustín: Y todos son para vos,/ si concedéis lo que os ruego. (II, 25)

En definitiva, el tío Agustín, además de la casa, “compra” también una novia para su hijo, algo a lo que don Basilio accede gustoso: “Don Basilio: *(Señalando al Tío Agustín)* Hijos/ mirad aquí mi remedio,/ mi asilo, mi protector,/ vuestro padre, y mi consuelo” (II, 25). Después de enumerarse todas las deudas—escena algo cómica, porque el propio tío Agustín es acreedor de las rentas de que debe don Basilio por la casa, de la que aquel es ahora el dueño—se pagan todas y aún sobra dinero: “Tío Agustín: [...] Un millón y veinte y cuatro/ mil reales aquí conservo,/ conque pagadas las deudas,/ nos queda algo de más de medio/ millón, ése es vuestro dote,/ hijos míos, y a más de esto,/ vuestra es esta casa, yo/ poquísimo vivir puedo,/ y alimentarme sabré/ con los desperdicios vuestros” (II, 27). Así termina la comedia, pues quedan todos felices y en armonía familiar: “Tío Agustín: Sobrina... Yo adquiero/ sólo por este metal/ hoy tan grandes parentescos;/ derrámese la alegría/ en esta casa, y hoy mesmo,/ celebraremos las bodas” (II, 28). Únicamente queda por saber, como apuntaba García Garrosa, el misterio de este trapero noble y millonario y, en particular, cómo pudo amasar su fortuna:

Escribano: Es verdad, pero yo os ruego/ me digáis cómo juntasteis/ tanto caudal.

Tío Agustín: Lo primero,/ madrugando mucho, dando/ abrigo sólo a mi cuerpo/ con este tosco vestido,/ y solamente comiendo/ para vivir, sin vivir/ para comer sólo, que esto/ al cabo de muchos años/ produce mucho dinero;/ y más de cuarenta y cinco/ hace que este oficio

tengo./ Lo segundo, haciendo compras/ abundantes en su tiempo,/ y conservándolas hasta/
 encontrar un corto premio;/ aunque con verdad afirmo,/ que nunca cometí el yerro/ de la
 usura y que pagué/ lo que compré a justo precio;/ y lo tercero, ocultando/ aquello que iba
 adquiriendo/ a mi hijo, pues discurría/ que si él llegase a entenderlo/ con su desaplicación/
 viéndose rico, fomento,/ daría a todos los vicios,/ y no hubiera sido bueno,/ pues la
 necesidad causa/ muy prodigiosos efectos,/ y es en muchos la riqueza,/ camino para sus
 riesgos. (II, 27-28)

El tío Agustín sí responde a esto último, en un discurso en alabanza del trabajo, un ataque a la usura, y una defensa de la moderación sin derroches ni vicios, que sirve como moraleja para redondear la tesis y el final de la comedia. A pesar de estas ideas de carácter ilustrado, Valladares niega la posibilidad del “mestizaje” o mezcla entre clases sociales al negarles a los estamentos plebeyos la capacidad de poseer virtud a través del mérito y no del nacimiento.

La comedia en tres actos de Trigueros *Los menestrales* (1784), fue ganadora del certamen público organizado por la villa de Madrid fue estrenada bajo el patrocinio del gobierno el 16 de julio de 1784 en el Teatro del Príncipe, y se mantuvo durante once días seguidos (Andioc y Coulon), aunque, según parece, fue el mérito de las obras menores de los entreactos lo que consiguió que permaneciera en cartelera tanto tiempo (Andioc, *Teatro y sociedad* 33). Andioc señala además que, corregida por el mismo tribunal que la hubo de premiar, la comedia de Trigueros “desarrolla escrupulosamente las tesis del gobierno en materia de política social” (235), plasmadas en la Real Cédula de 1783. Trigueros optó por escribir su obra en versos endecasílabos asonantados, excepto en los paisajes de canto y baile, puestos en versos de arte menor (Aguilar Piñal “El fracaso” 34). La utilización de este verso de arte mayor en la comedia aumenta la sensación de adoctrinamiento en las intervenciones de los personajes, y así, “la lección, enunciada más pesadamente, resulta más perceptible” (Andioc, *Teatro y sociedad* 235).

El propósito de la obra es denunciar a aquellos que abandonan sus oficios por ridículas pretensiones de hidalguías y honras extrañas a su clase social. El propio Trigueros se expresa así en la advertencia “El autor al que leyere,” que incluyó en su obra:

Los rezagos de la legislación feudal, de la nobleza gótica, y del orgullo árabe-escolástico han dejado un buen número de preocupaciones que oponen terca resistencia a los sabios esmeros del Gobierno y de la Ilustración de un siglo filosófico que, en despecho de los actuales ignorantes, será algún día la época que más honre al género humano. Una de estas preocupaciones, hijas de la vanidad y de la ignorancia, es el poco aprecio con que se han mirado las Artes y los Artistas, por un efecto inmediato de la falsa idea de nobleza. De tan injusto desprecio ha provenido la manía del mayor número de los Menestrales, que, por deseo de ser más, descuidan o desamparan sus oficios, creyendo siempre encontrar mayor aprecio en otra situación. (Trigueros 89)

Muchos contemporáneos la entendieron, sin embargo, como una sátira contra el estamento de la nobleza por su falta de productividad (Andioc, *Teatro y sociedad* 240). No obstante, la atención de Trigueros era mucho más general y se limitaba a promulgar la nueva doctrina que defendía el gobierno ilustrado:

Primero: todo el mundo puede y debe trabajar. [...] Segundo: la verdadera nobleza está en la virtud; por tanto, no está reñida con el trabajo, sino con la ociosidad. [...] Tercero: la nobleza, la honra, se mide ahora por la utilidad social. En consecuencia, deberían acabar los intentos de los plebeyos de escapar a su condición. Su honradez, ahí donde están, está garantizada y reconocida. (García Garrosa, “La Real Cédula de 1783” 678-679)

El argumento de esta obra, como el de las anteriores, es también bastante sencillo. Cortines, maestro de sastre enriquecido gracias al ejercicio honrado de su oficio, se traslada a la Corte para adquirir una ejecutoria de nobleza y así escapar al escarnio social que supone trabajar en un “oficio vil.” Será engañado por el fingido barón de la Rafa, un zapatero convertido en estafador, quien le vende una ejecutoria falsificada: “Rafa: [...] La ejecutoria ya

por el correo/ ha venido: mudáronse dos letras,/ y con ellas tenéis todo el intento./ Yo no dudo que sois familia:/ Sartines y Cortines es lo mismo./ Conque no restan dudas: recogedla./ (*Le muestra y entrega la ejecutoria*)” (*Los menestrales*, II, 128-129). A cambio, Rafa espera poder casarse con la hija de Cortines y obtener su fortuna. Cuando Cortines le expresa su agradecimiento por la venta de su ejecutoria, “Cual si fuerais un hijo, un hijo propio,/ os estimo...,” Rafa aprovecha para hacerle saber su intención: “(*afectando pasión*) ¡Ojalá pudiera serlo!” (II, 129). Cortines no puede estar más encantado con este giro de los acontecimientos, pues así consolida su entrada en el estamento noble: “Cortines: Hijo, ya somos unos. Yo no tengo/ más hija que tu amada Baronesa.../ ¿Para quién ha de ser cuanto poseo?” (II, 133).

Su hija, Rufina, es considerada, por tanto, como simple mercancía desde el principio de la obra, pues ya su madre informa a la audiencia en el primer acto de con quién debe casarse: “Florentina: [a Justo] Te prometí pagarte con Rufina,/ sabiendo que su gusto en ello brindo./ Eres Maestro [de sastre], nuestro igual y honrado” (I, 94). Al igual que en esta cita, donde se utiliza el vocablo “pagar,” Francisco Aguilar Piñal en su extenso estudio y edición de la comedia, anota varias veces el valor mercantilista y burgués de las expresiones escogidas en la obra, como, en otro caso poco después: “Más de un millón vale aquel suspiro” (I, 95). Rufina es a todas luces el modelo de hija perfecta, sumisa a las decisiones de su padre, aunque no concuerden con sus deseos. Así se observa en diversos momentos: “Rufina: [...] pero a mi padre en todo está sujeto/ su tierno amor, y si él no lo autoriza,/ no diré yo jamás que a Justo quiero.” (II, 136); y más adelante: “Rufina: No necesito ni aun saber su nombre:/ si vos me lo mandáis, para mí es bueno” (II, 141).

El espacio escénico está diseñado para contribuir a difundir el mensaje de *Los menestrales*. En contraposición con la “decencia” de la casa de don Basilio en *El trapero de*

Madrid, el público asiste ahora a la fastuosidad y al lujo de un jardín decorado para las fiestas, nada acorde con la vivienda humilde de un sastre: “La escena representa un magnífico jardín en Chamartín, muy adornado; y un atrio o cenador suyo es el sitio principal de la representación” (91). Esta pretensión de apariencias desarrollada por la escenografía, define el carácter del protagonista Cortines, quien “en traje de caballero” (91) representará su papel de plebeyo con aspiraciones de nobleza. Es presentado en escena por la descripción que hacen de él su familia y Justo, otro maestro de sastre que ahora sirve a un noble: “Justo: Es condición de todos los mortales/ no contentarse nadie en su destino./ Envidia el abogado al comerciante,/ el comerciante envidia arrepentido/ al soldado, el soldado al escribano:/ todos prefieren el ajeno oficio.” (I, 93).⁸⁰ Y su esposa: “Florentina: [...] Mas Cortines, con necias fantasías,/ todo el caudal disipa,/ envanecido de que cuatro estirados petimetres/ o cuatro contrahechos señoritos/ se dignen de tratarle y heredarle,/ estando, aunque tan loco, sano y vivo” (I, 94).

Cuando el propio Cortines sale a escena, no tarda en explicar el porqué de su comportamiento:

Cortines: [...] Todos, sin escoger cuna, nacimos;/ y aunque honrados seamos, es loable/ que aspiremos a ser más distinguidos./ Por la opinión común síguete siempre;/ yo voy medrando desde que la sigo./ Ya me viste y me ves. ¿Quién dirá ahora,/ viendo boato tal, que soy el mismo?/ Soñar mudar el mundo y enmendarle/ es el más repugnante desatino./ Todos al menestral más estirado/ le miran con desdén; siempre es mal visto/ el artista, aunque más honrado sea,/ aunque hombre de bien, muy diestro y rico./

Justo: No obstante, la virtud se aprecia siempre./

Cortines: Eso estará muy bien para decirlo/ en comedias o en coplas, mas los hechos/ no van en esto acordes con los dichos. (I, 101)

⁸⁰ Aguilar Piñal dice en una nota a pie de página que estos versos, aunque suprimidos los últimos cuatro en la representación, explican el título original de la obra *Los menestrales descontentos* (93).

En contraposición a lo que cabía esperar del “loco” del que hablaba su esposa, el discurso de Cortines es realista y sensato, cercano a lo que debía ser la experiencia social del momento, pues los ideales utópicos ilustrados todavía no habían permeado, ni mucho menos, en la sociedad española de finales del setecientos, y de ahí que Cortines exclame que ser un artesano o menestral no es marca ninguna diferencia con ser pobre, pues no tienen honra ni consideración social, a pesar de los esfuerzos gubernamentales:

Cortines: [...] me mudo de color y me avergüenzo,/ y quisiera esconderme de mí mismo./ Decir Maestro a un hombre, ¿es otra cosa/ que decir que es un pobre confundido/ con la hez de los hombres? ¡Un Maestro!/ Es, como si dijéramos, un pillo./ ¡Un Maestro! Es un hombre cuyo cuerpo/ está con el trabajo encallecido./ Un Maestro es de todos un esclavo:/ un Maestro es un pobre. (I, 102)

Cortines no es aristócrata, pero tampoco se siente pueblo llano. No pertenece al estamento privilegiado y rechaza ser adscrito a la clase baja. Cortines se considera algo más, diferente. Su trabajo y esfuerzo le han granjeado una fortuna y, por tanto, se cree con derecho a ascender en la escala social, pero el sistema tradicional de estamentos no lo permite. La identidad de Cortines, como representante de la incipiente clase media burguesa también se encuentra en medio, en tierra de nadie en un espacio como diría Turner “betwixt-and-between, a neither-this-nor-that domain between two” (*From Ritual to Theater* 40). Sin embargo, como reflexiona Turner, este estado liminal no tiene por qué ser negativo:

The term *limen* itself, the Latin for “threshold,” selected by van Gennep to apply to “transition between,” appears to be negative in connotation, since it is no longer the positive past condition nor yet the positive articulated future condition. It seems, too, to be passive since it is dependent on the articulated, positive conditions it mediates. Yet on probing one finds in liminality both

positive and active qualities, especially when that “threshold” is protracted and becomes a “tunnel” (*From Ritual to Theater* 41)

De esta forma, Turner encuentra significado en lo liminal, entendido como transición y cambio hacia la conformación de nuevos sistemas culturales: “‘Meaning’ in culture tends to be *generated* at the interfaces between established cultural subsystems, though meanings are then institutionalized and consolidated at the centers of such systems” (*From Ritual to Theater* 41). Y así, los intentos de Cortines por ascender socialmente desencadenarán posteriormente en el ascenso de la burguesía como clase social dominante cultural e ideológicamente.

A ambos lados de Cortines, se sitúan las posturas extremas encarnadas por Pitanzos y el barón fingido de la Rafa. Este, aunque menestral, representa la clase más baja como un zapatero que hará cualquier cosa, incluso incurrir en actividades ilegales, para ascender socialmente. Como representante de la otra posición extrema, Pitanzos, con el papel de gracioso en el escenario, personifica, en apariencia, la nobleza tradicional y rancia, opuesta al cambio de sistema social y político ilustrado, porque “El bueno de Pitanzos que, aunque tosco,/ vive con sus abuelos engreído,/ y al mismo Rey disputa la nobleza” (I, 97). De forma ridícula, se queja de no ser venerado por las clases plebeyas: “Pitanzos: [...] Aquí no se detienen los vecinos/ cuando les pasa un hombre por delante.../ y un hombre como yo, noble, castizo,/ a quien reverenciar ellos debieran;/ mas se quedan tan serios y embebidos,/ con el sombrero muy encasquetado.../ Anda un hombre a lo tonto y aturdido,/ y es preciso correr por no correrse” (I, 106). Su opinión inmovilista se enfrenta con la dinámica de clases sociales que imagina para sí Cortines, en un diálogo, que como anota en su edición Aguilar Piñal, recuerda la definición de nobleza hereditaria expuesta por Cadalso en la carta XII de sus *Cartas marruecas* (108). Pitanzos rechaza el movimiento social:

Pitanzos: Plégue a Dios que aprendan y se eleven./ ¡Los necesito! Mienten. Sin justillo/ puedo yo andar, sin capa y sin zapatos,/ pero no sin honor. ¡Dulce honor mío!/ Ájanles por ser bajos; que se empinen.

Cortines: Eso es, amigo mío, lo que digo:/ que a ennoblecerse aspiren.

Pitanzos: ¡Qué paplina!/ ¿No veis, hombre, que es ese un desatino?/ ¡Ennoblecerse! Pues, ¿Quién noble dice/ no dice viejo, rancio, añejo, antiguo?/ ¿Es quizá la nobleza como un hongo,/ que se viene sin ser visto ni oído?/ Ser noble no es la empresa de una vida;/ pide mucha fortuna y muchos siglos. (I, 107-108)

Las intervenciones de Pitanzos a lo largo de la comedia supondrán, en su mayoría, pequeñas perlas de la ideología tradicional con las que va definiendo en qué consiste el estamento de la nobleza y el “ser noble”:

Pitanzos: Cualquiera sastre,/ o cualquiera vulgar menestralillo,/ que fuera hombre de bien, fuera aplicado,/ fuera ingenioso, fuera muy bienquisto/ y juntara un caudal con su tarea,/ pudiera ser más noble que yo mismo./ No, señor. El ser noble es otra cosa;/ no es premio del sudor ni del ejercicio./ Es gracia “gratis data,” ora nos haga/ nacer el cielo en clima ennoblecido,/ ora nos haga nieto de los nietos/ de los que fueron buenos ha diez siglos. (I, 108)

Para Pitanzos, por tanto, únicamente los individuos pertenecientes a la nobleza pueden encarnar en su persona toda clase de virtud: “La nobleza/ es una ejecutoria de lo limpio,/ de lo bueno, lo justo, lo elevado,/ y hasta de lo galán y lo entendido” (I, 109). No obstante, todos estos conceptos son satirizados por el comportamiento caricaturesco de Pitanzos, como aquella escena desternillante, y muy del estilo de un episodio cervantino, del duelo de honor entre Pitanzos y un asno que le bloquea el paso (II, 145-150). A pesar de sus presunciones, Pitanzos, como otros muchos hidalgos venidos a menos, aunque conserva cierto patrimonio y tierras, no le producen dinero suficiente con el que mantenerse, y así, en el siguiente parlamento en el que

se refiere a Rafa, quizá esté pensando en sí mismo: “Pitanzos: Paréceme a mí un tanto afectadillo,/ pero pasa por noble, y yo lo creo,/ porque anda de cuartos escasillo./ Cáusame compasión por noble solo,/ perdónole por tal sus desatinos” (I, 111). Cuando al final de la comedia Rafa es puesto preso y Cortines ha recuperado la cordura, Pitanzos también confiesa su verdadera situación económica:

Pitanzos: Por Dios, que ya me voy reconociendo:/ ¡Cuánto va que confieso!

Don Juan: ¿Y cuál pecado?/

Pitanzos: Ante todo... ¿ser noble es compatible/ con trabajar?

Don Juan: ¿Pues quién puede dudarlo?/

Pitanzos: Bien: cuidado con esto. Yo soy noble/ como el más Duque; mas no tengo un cuarto./

Senté, como otros, plaza de alojero:/ no me acataban como a noble. ¿Qué hago?/ Voime a la tierra y, muerto ya mi padre,/ que dejó sendos pinos y manzanos,/ quieto vivía, bien que pereciendo,/ disfrutando mi antiguo mayorazgo./ Este maldito pleito de la Banca/ me trajo a ser tramposo y dar petardos./ ¿Será malo que vuelva yo a mi aloja?

Don Juan: Haréis lo que hacer debe un hombre honrado.

Pitanzos: ¿Mas, si no tengo un real?

Florentina: Contad conmigo:/ la tienda se os pondrá. (III, 193-194)

Pitanzos, como hidalgo incorporado al trabajo, se asimila al nuevo sistema ilustrado que defendía la decencia del trabajo para todas las clases. En concreto, el tercer apartado del artículo XI de la *Real ordenanza adicional a la de reemplazos* del ejército fechada el 3 de noviembre de 1770 (1773), señala “no obste a los Hijos-Dalgo el estar aplicados a oficios para mantener a sus familias, por evitar el inconveniente de que vivan vagos y mal-entretenidos, haciéndose onerosos a la sociedad” (12). Así, como confirma don Juan, como alcalde de Corte ilustrado, el error y la deshonra están en la ociosidad, no en el ejercer un oficio: “Don Juan: [...]”

Todo oficio/ da honor al que le ejerce como honrado:/ solo en abandonarle está la culpa” (III, 192). De igual modo, se puede ser noble y ejercer un oficio: “Don Juan: Dejad esos delirios, la nobleza/ se funda en la virtud y en el trabajo./ [...] No hay más noble que el que es buen ciudadano,/ y el que más útil es, es el más noble,/ en bajo esté o en alto [...]/ Vivamos donde el cielo nos ha puesto,/ único medio de que bien vivamos” (III, 194-195).

Estos versos representan la “filosofía de la conformidad,” denominada así por Andioc (*Teatro y sociedad*, cap. IV 183-258), para referirse a aquella postura ideológica en contra del “mestizaje social,” principalmente, por matrimonio, ya abordado en varias obras del teatro anterior a la Ilustración (183). Para Aguilar Piñal, a pesar de esto último, tales versos también son “de absoluta novedad en la escena,” porque “defienden la igualdad, la laboriosidad y la nobleza del buen ciudadano, conceptos de plena modernidad que deben atraer la atención de los críticos” (“El fracaso” 36). Sin embargo, como anota también Aguilar Piñal en numerosos puntos de su edición de *Los menestrales*, las posturas más progresistas quedaron con frecuencia suprimidas de la representación, como en este mismo caso, “con lo cual, la comedia queda desvirtuada en su intención educadora” (*Los menestrales* 195).

A pesar del ejemplo de Pitanzos, el único progresista al final de la comedia, esta censura ejercida en la obra vela por el mantenimiento del sistema de clases del Antiguo Régimen. Este inmovilismo social entre estamentos queda también simbolizado por los espacios ocupados por los personajes al terminar la acción. En este sentido, resulta de utilidad la teoría de la “antropología espacial” que introduce Les Roberts y que define como “the placing of one-self, critically and reflexively, within the space of contemporary landscapes (urban or otherwise), replete with the meanings and memories that are the accumulation of human activities” (4).

Según este punto de vista teórico, el lugar donde se desarrolla una actividad humana define al individuo y a la comunidad en sí mismos, y viceversa. Aunque suene tautológico, “We come at space through the practices that ascribe a given space or place with the form by we recognise it as such” (31). Es decir, que las actividades describen unos espacios de determinada forma precisamente porque están concebidos para el ejercicio de esas actividades. Los espacios determinan las actividades y las actividades determinan los espacios. Cuando Cortines promete al final de la obra dejar el espacio del jardín lujoso, propio de caballeros, y volver a abrir su tienda, como menestral que es, reconoce el inmovilismo social y acepta el “lugar” que el Cielo les ha otorgado a cada uno para vivir: “Cortines: Al punto abro mi tienda:/ confesaré, y enmiendo mi pecado” (III, 193).

Como afirma van Gennep, la transición de un espacio a otro para la consecución de un cambio social es significativa: “it seems important to me that the passage from one social position to another is identified with a *territorial passage*, such as the entrance into a village or a house, the movement from one room to another, or the crossing of streets and squares” (192). De esta manera, el final de *Los menestrales* cancela la posibilidad del ascenso de clase social de Cortines, al ser obligado a retroceder a su espacio de identidad y existencia primitivo, con lo que se consigue reestablecer el orden social.

Como se expuso más arriba, el otro extremo ideológico, presentado en la comedia con el único propósito de ser denostado, se encuentra encarnado por el falso barón de Rafa, cuyo verdadero nombre es Martín Salteras, antiguo zapatero de profesión (III, 188). Señalado como pícaro en la propia comedia (III, 190), de la Rafa es sin duda el personaje más interesante de *Los menestrales*. Como indica Aguilar Piñal, de la Rafa, “el desencadenante de la acción, es un ilustre representante de la picaresca literaria, que con tanta profusión florece en el suelo

español, abonado con vanidosos sueños de hidalguías y privilegios” (“Introducción” 33). Trigueros, para utilizarlo como contraejemplo, hace que el resto de los personajes lo describan profusamente, con lo que en otras circunstancias históricas, podría considerarse casi el coprotagonista de esta pieza teatral, así como por su estilo y personajes marcadamente cervantinos.

Al igual que Cortines, es presentado por los otros personajes antes de su aparición en el escenario y caracterizado por integrar todos los defectos, atribuidos o no a la nobleza, como el afeminamiento del petimetre. Y así existen múltiples ejemplos: “Florentina: [...] El galán Rafa/ me parece un bribón embusterillo,/ afectado y molesto; es descarado/ y adulator. Acá tengo conmigo/ no sé qué oscuros duendes, y me temo/ que acabe de perdersen este bicho” (I, 97). También Rufina: “Yo le he temido/ desde que a casa viene; le he observado/ que con doblez procede; hace del lindo,/ y no muestra tener mucha crianza;/ de todos habla mal, bien de sí mismo./ Tales friolerillas le he notado” (I, 98). Incluso la criada Clara no se fía de él, y al cuál, espía:

Clara: He visto que es su modo el más altivo,/ y aunque desenfrenado en sus acciones,/ es cuando le conviene, muy sumiso./ Se encerró con el amo el otro día,/ dióle dineros, y escribió un recibo/ que el amo firmó luego; él tan alegre/ estaba, tan humilde y tan rendido/ que me pasmó en verdad. Muy poco antes/ Pitanzos, al cual veis que de continuo/ desprecia, de mi amo había tomado/ dineros, yo no sé con qué motivo./ Vi que Rafa le habló muy cariño,/ con grande acatamiento comedido,/ y con raro misterio hasta su cuarto/ le llevó, donde hablaron con sigilo./ Dióle, por fin, Pitanzos no sé cuánto,/ y Rafa volvió a usar su modo antiguo./ Yo le atisbo a menudo, y en su cofre/ oculta muchas armas; héle visto/ limpiarlas a sus solas, y aun presumo/ que no va sin pistolas de bolsillo. (I, 98-99)

Cuando intentan indagar sobre su origen (II, 144-145), esquivo la respuesta enunciando una lista de estereotipos extranjeros y regionales, con lo que demuestra, si no erudición, sí una gran cultura de base popular.⁸¹ De la Rafa incluso afecta acento italiano para ocultar su verdadera condición social: “¡Addio, Signori! Servitor de entrambos.” (I, 110). A pesar de sus esfuerzos por fingir su personaje, no obstante, todos los presentes excepto Cortines, y seguramente Pitanzos, comprenden que no es quien dice ser. Don Juan, quien lo descubre rápidamente, lo resume así al final del primer acto:

Don Juan: [...] Yo veo en este Rafa un ruedamundos,/ un embustero, un hombre sin principios.../

Aúlla en italiano... la tirana/ la canta y la repica de prodigio.../ urde tramoyas, ventas y viajes.../ y acaba en *-ico* los diminutivos.../ que fuera que este fuese... es muy posible.../

Por lo menos, él es un briboncillo;/ examinarlo es fuerza, y para ello/ que vengan bien ocultos los testigos. (*Se va*). (I, 125-126)

Sin embargo, al igual que Cortines, no es un personaje plano. Cuando en el segundo acto el barón de la Rafa monologa ante el público y deja a un lado todos sus fingimientos, es decir, cuando habla como Martín Salteras, la audiencia se encuentra ante un personaje de fuerte carácter. Está convencido de la injusticia del sistema social que convierte a los menestrales en “víctimas del sudor y del desprecio”:

⁸¹ El diálogo se desarrolla así:

Florentina: Acaso es extranjero,/ y pretende ocultarlo. Sé que hay muchos/ a los cuales sucede el caso mismo,/ no sé por qué capricho. ¿Sois de Londres,/ que recordando estáis cada momento?/ ¿Portugués, francés, o de Italia?

Rafa: ¿Tan cantarín me veis, o tan ligero?/ ¿Acaso soy finchado o linajudo?/ ¿O tengo *splin*, *black humour*, u otro defecto/ del neblinoso Támesis, que pueda/ causaros tal sospecha?

Cortines: Yo recelo/ si acaso es vascongado.

Rafa: ¡Oh, que hablo claro,/ bien ordenado y castellano escueto!

Cortines: Seréis navarro.

Rafa: ¿Soy yo testarudo?

Florentina: De Cádiz sois.

Rafa: No trato.

Rufina: ¿A que yo acierto?/ O es valenciano o catalán.

Rafa: Señora,/ no soy danzante, o menestral perpetuo.

Don Juan: Es andaluz, y como está en la Corte,/ ocultarlo pretende con misterio.

Rafa: ¡Yo andaluz! ¿Veisme acaso aguiferado/ con patillas, y tono de Marruecos?/ Sé decir *ilo*, *ambre*, *ogaza* y *orno*:/ nunca digo *jacienda* ni *jarnero*.

Florentina: ¿Pues, de dónde sois, hombre de mil santos? (II, 144-145)

Rafa: *(solo)* Las cosas van muy bien... Ya mis ideas/ van haciendo felices mis deseos.../ Luego dirán las gentes, para nada,/ que el trabajo es la fuente del contento:/ trabaje el infeliz que sudar quiera,/ y no sepa tener un alto ingenio.../ Miren los que así piensan todo el mundo./ Vean los menestrales, esos necios/ que en la bajeza vil de su crianza/ no saben elevar sus pensamientos:/ véanlos, y reparen cómo medran./ Víctimas del sudor y del desprecio,/ sin salir de la esfera más humilde/ apenas ganar pueden el sustento;/ sin libertad, sin gusto, con fatiga,/ lejos de lustre, de fortuna lejos,/ a la preocupación sacrificados,/ siempre encogidos, rara vez contentos,/ sirven, se esmeran, sudan y se afanan.../ y tras de todo, siempre son los mismos. (II, 134)

Después de esta crítica a la justicia social de su época, continúa su discurso con un verdadero manifiesto de la ideología picaresca:

Rafa: [...] ¡Ah! La maña, la industria, la cautela,/ el artificio y el atrevimiento/ son manantial seguro de venturas./ El hombre es animal doble y perverso,/ y aquel que en ser perverso se aventaja,/ es el solo que saca su provecho./ El vulgo está brindando a que le engañen:/ castiga en esto al torpe, y premia al diestro./ Tal tenemos al mundo: andando vamos/ de trampa en trampa, al bien vamos subiendo/ de ficción en ficción... Pues nos importa,/ la necesidad común aprovechemos.../ Pero, veo que vienen... disimulo/ y a poner voy en salvo mis proyectos. *(Tarareando y como bailando, se va afectadamente por el jardín)*. (II, 134-135)

De esta manera, su orgullo le hace justificar sus propias acciones, aunque no sean loables, pues basado en el tópico calderoniano, la vida es toda engaño y ficción, de la que él forma parte. Su visión negativa del hombre le hace considerarlo “animal, doble y perverso.” y así el más “perverso” sacará más “provecho,” y ascenderá socialmente. Y así, cuando siente ruido, vuelve a la caracterización de su personaje, con lo que concluye esta excelente escena de carácter metateatral. El cinismo de este barón fingido tiene mucho de satánico.

Don Juan termina descubriendo su identidad y elabora ante el público lo que debieron ser los pasos de Martín Salteras, zapatero, para que se convirtiera en un estafador y el pretendido barón de la Rafa, con lo que se continúa con la meta-ficcionalización de este personaje:

Don Juan: [...] Saliste de tu patria y te llevaste/ a tunar [vagabundear] por el mundo otro paisano./

Corristeis varias tierras, ya sirviendo,/ ya mendigando, ya dando petardos,/ ya metido a danzante, a tramoyista,/ ya por otros mil medios. Entre tanto,/ aprendiste a escribir regularmente,/ recogiste de idiomas cuatro rasgos,/ cuatro bachillerías, cuatro cuentos,/ cierto tono impostor que admira a sandios;/ y sobre todo a falsear escritos,/ en lo cual te encontraste un mayorazgo;/ sin embargo, escapaste hacia tu patria,/ no sé bien de qué lance escarmentado./ El compañero, que era sombrerero,/ volvió a sus formas, tú a tus hormas. Vamos/ en esto bien. Entonces te casaste./ Mejor, si tú apreciaras tal estado;/ pero, mal avenido con tu oficio,/ o por mejor decir, con el trabajo,/ dejaste el tirapié por el tintero:/ de escribiente ascendisteis a falsario:/ ya suplantaste firmas, ya estafaste,/ ya diste copias y papeles falsos,/ en vez de originales. De esta clase/ la ejecutoria fue con que has honrado/ al amigo Cortines, inocente/ y, por querer ser más, embaucado. (III, 189)

Rafa es definido así como un trotamundos que se desplaza por múltiples fronteras en un proceso de construcción de sí mismo como un “otro” falso, caracterizado como pícaro. En este sentido, resulta de especial utilidad el análisis que realiza Nail, en su libro *Theory of the Border*, cuando determina “a reinterpretation of society itself as a process of movement and circulation” (21). Nail entiende la frontera como un proceso social primario que articula la sociedad y el Estado, y no un producto derivado de estos (10). Al focalizar su estudio de la frontera en la noción de movimiento, y no en la de inmovilidad, su teoría de “Kinopolitics” investiga el aparato social y político como “regimes of motion,” al examinar este tipo de procesos socio-políticos como “flujos,” “nudos” y “circulaciones” (24), siendo, por ejemplo, la ciudad un

“nudo político” (28). Para Nail, la frontera no es un obstáculo al movimiento como división del espacio político, sino “an active process of bifurcation that does not simply divide once and for all, but continuously redirects flows of people and things across or away from itself” (4).

De esta suerte, de la Rafa desafía el sistema socio-político de fronteras estáticas que constituye el sistema estamental con su constante movimiento y flujo en sus roles sociales y oficios. Desde un punto de vista simbólico, su movimiento está motivado por su insatisfacción con su estatus social, y compensado con su continuo aprendizaje para escalar puestos en la sociedad. Desde una perspectiva literal, su constante desplazamiento entre los territorios como vagabundo le hace circular por los más diversos ambientes culturales.

Su habilidad con la guitarra y el baile lo identifican también con la figura del majo, figura popular central a partir del setecientos. Como recoge Rebecca Haidt en “*Majos in Madrid, presidiarios Across Empire*”:

Theatrical depictions of *majos* range from rogues to swaggering Andalusian strongmen to social-climbing artisans, but scholars agree that during the Hispanic Enlightenment, the terms *majo* (and *maja*) generally connoted an urban populace who lived by their wits, their backbone, or their hands: poor and proud day laborers, low-level artisans, coachmen, and street sellers suspicious of the court- and bureaucracy-connected aristocrats, administrators, *indianos* and pretenders with which Madrid and Cádiz (the capital of the Empire and the main Peninsular port for transatlantic shipments and crossings respectively) teemed. (329)

Las pistolas que porta de la Rafa aluden al “majo matón,” y presidiario reincidente protagonista de muchos sainetes como el clásico *Manolo* de Ramón de la Cruz, que continúa la tradición del tipo popular del rufián y valentón que a partir del siglo XVII se conecta con numerosos personajes como bandidos, guapos, manolos y majos, quienes desafían la autoridad civil establecida (Huerta Calvo 53-59).

No hay duda de que Martín Salteras, dado su origen humilde, es un hombre de recursos y muy capaz, con ingenio y arte suficientes como para encargarse de organizar toda la música y decoraciones de la fiesta montada por Cortines en el jardín: “Cortines: Rafa; es un gran mozo./ No tiene España toda como él cuatro./ Él lo ha dispuesto todo: dio la idea,/ hizo también los versos, trazó el plano,/ la música compuso... todo es suyo/ No sé decir el gasto que he evitado/ por estar él aquí” (III, 159-160). A pesar de su inteligencia, el personaje del barón de la Rafa termina siendo hecho preso al final de la comedia, como no podía ser de otra manera en una obra de carácter dogmático. La tesis ilustrada debía ser irrevocablemente inculcada en la audiencia con el ejemplo del justo castigo del infractor:

Rafa: (*volviendo sobre sí*) No hay remedio... paciencia. Todo es cierto./ El deseo de verme rico y alto,/ el aborrecimiento a mi ejercicio,/ el mirar con horror a mi trabajo/ me arrastró a las maldades que confieso./ Tened piedad de mí.

Don Juan: La tendré cuanto/ con la justicia sea compatible./ Llevadle; idos vosotros. ¡Qué desbarros/ (*Le llevan a él y al otro preso, y se van todos menos los actores*) causan tales manías! Todo oficio/ da honor al que le ejerce como honrado:/ solo en abandonarle está la culpa. (III, 192).

En su estudio, Haidt se centra en la gestión y flujo de los presos durante la España ilustrada, y analiza las representaciones de los majos como “sujetos penales” en las piezas teatrales de entre actos como medio de difusión de su “programa general” de control de las autoridades ilustradas: “Through the inclusion of fictional, marginalized or working-class characters who, as ‘majos,’ depict potential or returning fodder for the imperial penal system, *sainetes* and *tonadillas* make visible, through stagecraft, an increasing Enlightenment preoccupation with subordination to the ‘general program’” (“*Majos*” 336). De esta manera, la captura y sentencia de vagos y maleantes permitía incrementar la fuerza laboral—a través de

trabajos forzados—de aquellas regiones donde se necesitara un refuerzo. No hay duda de que este es el destino que le espera a Martín Sateras por escapar de su oficio, pues, entre los motivos por los que los ciudadanos podían ser acusados y arrestados por vagabundería, se incluyen la pereza en el oficio, la ausencia clara de ocupación, hallarse sin excusa justificada en la calle por la noche, o frecuentar tabernas durante el horario laboral (“*Majos*” 330).

Cuando de la Rafa es finalmente apresado, se debe a que es descubierto por unos enmascarados, quienes resultan ser sus hermanos y su esposa, como se confirma más adelante cuando revelan sus rostros (III, 191-192). Su llegada causa sensación entre los concurrentes:

Cortines: [...] y hasta de Madrid vino una cuadrilla/ de máscaras, muy bien ataviados./ Estoy que de contento en mí no quepo.

Don Juan: ¿Máscaras hay? Me alegro. Vamos claros;/ usted nos lo previno de sorpresa.

Cortines: A fe mía, que vienen sin llamarlos. (III, 170-171)

Pitanzos, todo asustado, cuando los ve los llama trasgos en su legua hiperbólica (III, 171).

Trigueros mezcla en este momento la acción de la comedia con la celebración oficial de la fiesta de la villa de Madrid organizada en honor del nacimiento de los infantes reales, con música y canto, pantomima y baile. Como se indica en la acotación: “(*Los máscaras hacen un bailete primoroso, si puede ser historiado y con pantomima al asunto, y entradas de danza fina. Si no, lo mejor que puedan*)” (III, 175). En medio del jolgorio, se retoma la acción de la comedia, cuando una mujer con máscara saca a de la Rafa a bailar un fandango, el cual, como indica Aguilar Piñal en su nota, es un baile sensual en el que un hombre y una mujer se cortejan en escena (*Los menestrales* 179). Las sucesivas acotaciones van describiendo lo que ocurre en el escenario: “(*Una mujer, de máscara, viene sin hablar y por señas saca a bailar a Rafa*) [...] (*La máscara le pone castañuelas en los dedos*) [...] (*Rafa, al principio, quiere aseñorarse y contenerse. Poco a poco se va soltando, y finalmente baila bien y muy agitado*)” (III, 180). De

la Rafa se relaja, rodeado por el ambiente festivo y popular. Como Mijaíl Bajtín formula en su análisis clásico del carnaval:

En consecuencia, esta eliminación provisional, a la vez ideal y efectiva, de las relaciones jerárquicas entre los individuos, creaba en la plaza pública un tipo particular de comunicación inconcebible en situaciones normales. Se elaboraban formas especiales del lenguaje y de los ademanes, francas y sin constricciones, que abolían toda distancia entre los individuos en comunicación, liberados de las normas corrientes de la etiqueta y las reglas de conducta. (16)

El ambiente carnavalesco hace olvidar a de la Rafa el sistema social y convencional que lo rodea, y termina por dejar de fingir. La mujer de la máscara resulta ser su mujer, quien lo identifica: “*(Acabado el baile, hace la máscara ademán de abrazarle. Él no admite y se retira. Ella le sigue. Las demás máscaras se acercan disimuladamente)*”. Rafa: Quitad, señora (Esta mujer conozco,/ más no caigo quién es)” (III, 181). Cuando de la Rafa intenta escapar, sus propios hermanos, los máscaras, lo atrapan a las órdenes de don Juan, quien ejerce como alcalde: “*(A la seña de D. Juan toca Justo el pito. Los máscaras rodean a todos y sujetan a Rafa por detrás; él bregando logra sacar una pistola: pero se la quitan)*” (III, 182). No deja de ser irónico que su “máscara” fingida se desmorone en una mascarada, con lo que se invierte el proceso simbólico en una escena de cariz metateatral:

Durante un baile de máscaras, con un par de castañuelas, el barón de la Rafa recobra sin darse cuenta su verdadera personalidad, la del brillante bailarín agitanado Martinico, confesando implícitamente su impostura. No se puede sugerir mejor que, en virtud de una *ley natural*, el hombre del pueblo no consigue desmentir su condición. (Andioc, *Teatro y sociedad* 237)

Como señala Michael J. Holquist, el carnaval funciona como parte de los mecanismos de auto-conservación del sistema social, pues,

carnival becomes an exploration of alterity in social, political and religious mechanisms, a celebration that nurtures the liminality needed to keep such institutions from dying of a structural hardening of the arteries. Carnival is a means by which whole societies can represent to themselves (can collectively *see*) the folly of their own pretensions to unite and make final. Carnival, in other words, is a way cultural systems come to know themselves by playing at being different. (230)

Sin embargo, la mascarada no es solo un hecho puntual y literal al final de obra. Trigueros construye su comedia sobre los conceptos de la ilusión, el engaño y el disimulo, y todos los personajes actúan con acuerdo a estos principios. No solamente de la Rafa, sino también Cortines, en su intento de ser aceptado en la Corte: “Cortines: [a Justo] Haces muy bien, prosigue tu camino./ Calla tú por tu parte, y te prometo/ que no diré qué oficio has ejercido” (I, 105). Como anota muy acertadamente Aguilar Piñal: “Disimulo, engaño y silencio son las mejores armas de un plebeyo para medrar en la vida” (*Los menestrales* 105). Pero incluso su familia recurre al fingimiento, en su intento de hacerle recobrar su juicio: “Florentina: [...] En tanto, el disimulo es muy forzoso” (I, 97). Todos los personajes de *Los menestrales* llevan máscara.

Cuando Martín Salteras se disfraza como noble y perteneciente a la clase dominante, transgrede las fronteras estamentales y se coloca en lo alto de la jerarquía. Desde un punto de vista actual, las acciones individualistas del personaje metateatral del barón de la Rafa lo acercan al personaje romántico y descubren la insensatez del sistema socio-político de división en estamentos, así como la ridiculez de los numerosos prejuicios asociados a la transgresión de esos límites. Así, Bajtín propone: “En realidad el grotesco, incluso el romántico, ofrece la posibilidad de un mundo totalmente *diferente*, de un orden mundial distinto, de una nueva estructura vital, franquea los límites de la unidad, de la inmutabilidad ficticia (o engañosa) del

mundo existente” (48-49). No obstante, en la España ilustrada de finales del siglo XVIII, este personaje incurre en la ilegalidad, por lo que es suprimido y descartado fuera del sistema social y estatal. Así, don Juan, como emblema ilustrado, deja clara una vez más la postura oficial:

Don Juan: (*con sorna*) No hay duda: tanto estruendo y más merece/ un señor desertor de hacer zapatos./

Rafa: ¡Qué ultraje! ¡Soy Barón, y sabrá el mundo...!/
 Pitanzos: Que no sois hembra, ya lo sospechamos./ ¿Un zapatero a ser aspira noble?/
 Don Juan: (*con majestad*): ¿Y por qué no, si procediera honrado?/ ¿Si su ejercicio no
 desamparase?/ El ser inútil, ser ocioso y malo/ se opone a la nobleza, no el oficio:/ noble
 será, si es bueno, el artesano./ Hablo con todos; si el oficio deja,/ dejando de ser bueno, es
 ya malvado. (III, 186)

A pesar de que fueron suprimidos en algunos de los manuscritos la alusión a la nobleza del artesano (Aguilar Piñal, *Los menestrales* 186), el análisis sobre este “crossing” del mestizaje social y la transgresión de las clases sociales que hace la comedia de Trigueros, y las demás obras examinadas en este capítulo, contribuyen a explorar las multiplicidades existentes en los grupos marginales. Tal y como propone Geoffrey Hartman: “The strange is construed rather than explained; hermeneutic hesitation leads to a more positive awareness of otherness” (37). Los personajes dramatizados en estas obras alcanzan o se sitúan en un espacio liminal entre las fronteras de los estamentos del sistema sociopolítico imperante todavía a finales del setecientos.

Sin embargo, por causa de prejuicios retrógrados e inmovilistas, son contenidos y devueltos a su lugar correspondiente dentro de la estructura social, o suprimidos y descartados. Como aclara Turner, “when the past is momentarily negated, suspended, or abrogated, and the future has not yet begun, an instant of pure potentiality when everything as it were, trembles in the balance [...] this instant can be fairly easily contained or dominated by social structure, held

in check from innovative excess [...] by ‘taboos’” (*From Ritual to Theater* 44). Porque los tabúes, explica Gennep, no significan una falta de acción, sino que estos “also translate a kind of will and are acts rather than negations of acts,” y, por esta razón, “a taboo is not autonomous, it exists only as a counterpart to a positive rite” (8-9).

De esta manera, una vez que estos movimientos de descontento cultural triunfan y logran una transformación social gracias a su carácter revolucionario, Turner observa cómo abandonan su posición marginal para convertirse en el centro del sistema social:

For in these modern processes and movements, the seeds of cultural transformation, discontent with the way things are culturally, and social criticism, always implicit in the preindustrially liminal, have become situationally central, no longer a matter of the interface between “fixed structures” but a matter of the holistically developmental. Thus revolutions, whether successful or not, become the *limina*, with all their initiatory overtones, between major distinctive structural forms or orderings of society. (*From Ritual to Theater* 45)

Habrà que esperar, sin embargo, todavía mucho tiempo para que estas fronteras sociales fueran derribadas y la burguesía alcanzara el lugar hegemónico que exigía en la sociedad española, e incluso más, llegando hasta la actualidad, para que todos los grupos trabajadores obtengan la dignidad social que merecen.

CAPÍTULO 5: LA MUJER

Identidad y género

Los capítulos de mi tesis se han organizado atendiendo a una división de la sociedad por estamentos sociales tal y como se concebía en la época. Esta distribución me ha permitido probar cómo esta clasificación resultaba insuficiente a finales del siglo XVIII, porque los grupos sociales minoritarios existentes desbordaban estos límites a través de diversos tipos de “crossings.” A esta conclusión llegaron también los propios dramaturgos, quienes a través de las tablas se encontraban, en muchos sentidos, mucho más cerca del pueblo que algunos de los ideólogos ilustrados coetáneos. Por este motivo, este capítulo quinto, que atiende a las cuestiones de género y a la representación teatral de la mujer española a finales del setecientos, puede parecer, en cierta manera, fuera de lugar en la clasificación sugerida.

Sin embargo, aunque el género—y en especial la mujer—como categoría, no define una clase social por sí mismo, no es ajeno al sistema jerárquico estamental. El género femenino se encuentra representado en todos los estamentos sociales, ya sea la nobleza, el pueblo llano o la incipiente burguesía; pero, a la vez, se sitúa fuera del sistema sociopolítico o, mejor dicho, subyugado bajo el sistema de control patriarcal. Mi análisis en este capítulo se centrará, por tanto, en la representación de la identidad femenina en el teatro español a finales del setecientos, así como las conexiones con el sistema sociopolítico e ideológico tradicional e ilustrado que dieron lugar a importantes polémicas durante esta época.

La imagen social de la mujer en el siglo XVIII dejó de limitarse tan solo a los conceptos tradicionales de castidad y su función orientada a la reproducción. Alberto Acereda nos recuerda cómo los modelos seguían basándose en la imagería cristiana de vírgenes y santas, tal y como fueron propuestos en textos clásicos como los de Luis Vives en su *De institutione*

cristianae foeminae (traducida al español en 1555), o en *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León (21-22); pero en la segunda mitad del siglo esta imagen femenina se complica al centrarse en una visión del cuerpo femenino y en el placer de los sentidos;⁸² así como en las nuevas ideas ilustradas para “desterrar” la ignorancia, y a favor de la dignidad humana. El siglo ilustrado llamó la atención de la crítica en materia de género gracias a voces como la de Fray Benito Jerónimo Feijoo en su clásico discurso XVI sobre la “Defensa de las mujeres,” publicado en el primer tomo de su *Teatro crítico universal* (1726-1739). Feijoo reprueba el trato despreciativo generalizado hacia la mujer y la creencia popular en la inferioridad de las mujeres, en especial de su intelecto: “A tanto se ha extendido la opinión común en vilipendio de las mujeres, que apenas admite en ellas cosa buena. En lo moral las llena de defectos, y en lo físico de imperfecciones. Pero donde más fuerza hace, es en la limitación de sus entendimientos” (133).

Por esta razón, la educación que debía recibir la mujer se convirtió en uno de los temas centrales en la polémica social.⁸³ Los límites de la esfera social femenina, a pesar de las nuevas ideas ilustradas, no debían interferir con las competencias que les eran propias a los hombres. Esta preocupación puede resumirse con las palabras de uno de sus coetáneos, José Mor de Fuentes, cuando en la introducción a su comedia *La mujer varonil* (1800) expuso desde su punto de vista la problemática en estos términos:

¿Y a quién no causará lástima e indignación al propio tiempo, el verlas salir de su esfera y remedar las inclinaciones de los hombres, bien sea para cautivar así sus atenciones, o bien con cualquiera otro objeto? No me opongo por esto a que se les ilustre el entendimiento y fortalezca el espíritu, para manejarse con acierto en lo que les compete, y arrostrar con entereza los contratiempos que han de padecer inevitablemente; pero quisiera que esta enseñanza no pasase de

⁸² Véase el artículo de Rebecca Haidt (“Los besos”).

⁸³ Véanse los estudios de Franklin y Bolufer.

cierto punto, para que nunca viniese a redundar en menoscabo de aquella candorosa, sublime y celeste sencillez, que tanto las encarece, aun para los hombres más insensibles y desarreglados. (11-12)

Al igual que Mor de Fuentes, los hombres—y las mujeres—de la época⁸⁴ opinaban que la mujer únicamente debía educarse en aquellas áreas acordes con su cometido social, específicamente en los valores y virtudes que le habían sido propios a su género desde la tradición, esto es, como recuerda María Angulo Egea, a aquellos conformes a su papel dentro de los límites familiares como esposa, madre e hija (“Fingir y aparentar” 281), y que se desarrollarán en el siglo diecinueve con la famosa imagen de la mujer como “ángel del hogar.”⁸⁵ Por este motivo, Kathleen Kish considera la ideología de los Ilustrados, así como la de los dramaturgos, incluido Ramón de la Cruz, como “conservative, if not reactionary” (200). Al contemplar a la mujer dieciochesca en su papel de esposa y madre tradicionales, Kish no halla “the so-called progressive spirits of the Enlightenment,” que “did little to encourage feminine advancement” (187). Cuando Kish analiza la escena española de finales del siglo XVIII, concluye que la gran mayoría de los personajes femeninos presentados en las comedias y tragedias dieciochescas “display unattractive personality traits, ranging from laughable foibles to outright vices” (187). Kish explica esta tendencia contradictoria como método para mantener la estabilidad social y una de sus estructuras básicas, la familia:

Apparently desirous of preventing the breakdown of the social order, the playwrights of the epoch used the theater to preach a sermon on the benefits of the reigning ideology. Of central importance for the success of their cause was the control of women, who were viewed as the cornerstone of society’s integrity since they were the nucleus of its basic structural element, the family. (200)

⁸⁴ Recuérdese el caso particular de Inés Joyes y Blake analizado en el primer capítulo.

⁸⁵ Véanse los estudios de Aldaraca y Cruz Valenciano (“De cortejadas a ángeles del hogar”).

No obstante, Acereda considera la opinión de Kish demasiado negativa. A partir de su estudio de la obra de Leandro Fernández de Moratín y de la obra de la Marquesa de Fuerte Híjar, *La sabia indiscreta*, Acereda señala que considerar “el papel siempre dominante y discriminatorio del hombre sobre la mujer en el teatro dieciochesco” resulta contradictorio (65). Igualmente, cuando considera los personajes femeninos en el teatro entre 1780 y 1820, Jorge Campos valora el nuevo “cariño con que se presenta a la mujer en la escena” y la diferente atención que se le concede en contraste con los clásicos áureos (99). Campos, con prudencia, afirma que:

La mujer conquista un lugar en las tablas que no sea solamente el suplementario en la pareja amorosa o alguna especie de contratipo de mujer brava o pícara, lo mismo que en la vida real da los primeros pasos para conquistar un puesto diferente al relegado que viene ocupando. Claro es que van a pasar muchos años para que la mujer, ya en pleno desarrollo de la sociedad burguesa, libere batallas por una igualdad de derechos. (99)

En el siglo XVIII no existe una voz feminista uniforme—ni por parte de los hombres ni de las mujeres—que abogue por los derechos de las mujeres en sentido estricto, esto es, que abogue por su liberalización en todas las esferas sociales humanas. Tan solo, y en cierto grado, en el ámbito doméstico, en el que seguirá recluida a pesar de las éticas librepensadoras ilustradas. Todavía en la escena de la segunda mitad del siglo XIX español, David Gies hace referencia a estas contradicciones en la identidad femenina en España y, en particular, en cuanto a las mujeres dramaturgas. Gies de manera holística, concluye: “It would be attractive to posit a unified ‘feminist’ voice in their writings, discover embryonic impulses of modern-day feminism or rejection of stifled aspirations, but the reality of their writing is more diverse than such a scheme suggests and consequently more interesting” (“This woman” 205).

Junto a este análisis del rol femenino, en muchas de estas obras se representará también sutilmente cuál debe ser el ideal masculino, con frecuencia mediante contraejemplos y comparaciones con los personajes femeninos. La crítica a los afeminados, petimetres y demás violetas y pisaverdes, será también un tópico frecuente en estas comedias y sainetes, donde junto a esposas de carácter fuerte, se hallarán maridos pusilánimes, caracterizados normalmente por su proceder o personalidad afeminados, y que explican la causa de que sus esposas se hayan “corrompido” y hayan transgredido los límites de la esfera femenina hacia la masculina como otras clase más de “crossing” social, ahora de género.

En este último capítulo, a modo de apéndice, analizaré diversos papeles de la mujer que conforman su identidad múltiple en el teatro de finales del setecientos. La voz que estos personajes femeninos muestran—o, quizá mejor expresado, parecen poseer—en escena, está siempre condicionada por algunos o varios de los principales estereotipos relacionados con la mujer sobre su belleza física, su virtud moral y cristiana, su feminidad o, a modo de contraejemplos, la falta de alguna de estas cualidades, que resultan normalmente en la concepción de la mujer como varonil. Junto a estos caracteres femeninos, estudiaré los roles masculinos que las acompañan o antagonizan, los cuales, en muchos casos, apuntan a una crisis de la masculinidad que aqueja a la sociedad en este momento.

En las dieciocho piezas dramáticas, entre comedias y sainetes, que pasaré a analizar, autores como Ramón de la Cruz, Tomás de Iriarte, Luciano Francisco Comella, Juan Ignacio González del Castillo, José López de Sedano, María Rosa Gálvez de Cabrera, Francisco Durán, Manuel Fermín de Laviano, Fermín del Rey, José Ibáñez y Gassia, o José Mor de Fuentes; expresaron su opinión con respecto al papel social que la mujer y el hombre debían ejercer en su época, respectivamente. Especialmente en relación con la mujer, estas obras dramáticas

representan un ideal femenino, no una realidad; ni siquiera un intento de representar ficcionalmente la realidad social de finales del siglo XVIII. Estos modelos ideales femeninos son tan abundantes como autores y obras existen a finales del setecientos. Por esta razón, en muchos de estos ejemplos, ciertos aspectos atribuidos a la mujer coincidirán entre sí, pero no siempre, ni siquiera en la forma en la que son tratados en escena.

En anteriores capítulos ya se ha hablado de la polémica situación de los matrimonios desiguales, así como se han analizado algunos ejemplos con las varias consecuencias que ocasionan. Sin embargo, quiero volver a subrayar que, en la mayoría de los casos, estos no sucedían, ya fuera debido a que la familia de ambos intervenía; o la mujer, perteneciente a una clase social inferior normalmente, era abandonada después de haber consentido en realizar el acto sexual; o incluso, de haber sido violada. Los pensamientos de estas mujeres se pueden resumir en el discurso de Angelita, en *El vinatero de Madrid*, cuando se cree abandonada por su joven enamorado, el marqués.⁸⁶ Este la confiesa que su familia los va a separar al enviarlo a él a un castillo y a ella mandarle que saliese “de la Corte en el momento,/ llena de oprobio” (*El vinatero* I, 11). Además, le obligaron firmar una carta de matrimonio con otra señora de igual nobleza y riqueza, ante testigos. Ante esta “traición,” Angelita, la hija de un simple vinatero, se queja amargamente en un largo parlamento en el que resume cómo fue el proceder de su enamorado para seducirla. Aunque en este caso no hubo relaciones sexuales y sí palabra de casamiento, Angelita queda igualmente humillada y deshonrada ante la opinión pública:

Angelita: Hombre injusto, falso amante,/ seductor el más perverso/ de mi corazón sencillo,/ ¿qué decís? ¿Acaso puedo/ vender por el interés/ aquellos ofrecimientos,/ que me hicisteis, y los cuales/ mi inocencia sedujeron?/ ¿No estaba tranquila yo/ en el mismo abatimiento/ en

⁸⁶ Debo recordar que Valladares le dio un final feliz a la pareja, pues tanto Angelita, como su padre, resultan ser nobles al terminar la comedia.

que nació? [...]/ Buscasteis tales pretextos,/ que en fin en mi pobre casa/ entrasteis. [...]/ juzgué mirar la virtud/ refundida en vos. Por esto/ solo, no por la grandeza/ de vuestra casa, confieso/ que os cobré una voluntad/ debida, y justa, supuesto/ que amaba en vos la virtud/ que ahora, a mi pesar, no encuentro./ [...] Hicisteis al Cielo/ testigo, y luego a los hombres,/ de su justo cumplimiento;/ y me disteis el papel/ y la joya que conservo,/ Y ahora ingrato, ¿hacéis desprecio/ de una obligación tan clara/ y legítima? ¿Pues esto/ no es un crimen, que merece/ castigo terrible? (I, 14-17)

Las mujeres así engañadas perdían su honor y quedaban manchadas para siempre, pero “este crimen” no era jamás castigado más que con el matrimonio de ambos amantes, en casos extremos, si ella quedaba embarazada. Pero no solo existen este tipo de ejemplos en la escena española, sino también casos de prostitución presentes en las piezas breves de entre actos y de carácter popular. Normalmente relacionados con mujeres ya casadas, como también se analizó con anterioridad, muchas veces se disculpa estos actos ilícitos extramatrimoniales por el descontento, violencia y malos tratos que viven en sus propias relaciones de pareja. Así, en *Chirivitas, el yesero*:

Gregorio: [...] bien que sobre la comida/ la di una mediana felpa,/ y estará con el regalo/ muy poquísimo contenta./ [...] ¿Qué tienes?

Eugenia: Mucha salud,/ poca gana de charleta,/ y cansarme ya de ti,/ por tener pocas pesetas.

Gregorio: Vaya, como soy Grigorio/ que te hallo muy indigesta.

Eugenia: Pues perverso, si me has dado,/ porque estaba mal compuesta/ la comida, una revista/ de palos, ¿quieres que tenga/ buen humor?! (*Chirivitas* 3)

No obstante, también se representan en las tablas otras situaciones de prostitución en las que se engaña con falsas promesas a jóvenes inocentes del campo para llevarlas a la Corte, donde serán prostituidas. En la obra de Comella, *El abuelo y la nieta* (1792), comedia sobre la mala educación de las niñas, que sigue la estela de las obras de Iriarte, se contrata un maestro

que debe enseñar a la joven de la casa, pero solo le enseña a ser maja y petimetra. Asimismo, Pedro, el maestro, es ruin y malvado, pues no solo estafa dinero a las criadas cuando les vende cremas y maquillaje, sino que también intenta embaucar a una pastora con falsas promesas para que se fugue a la Corte con él, sin saber que va a ser prostituida. Pedro ve en la pastora la inocencia, juventud y la belleza natural y sin afeites que sin “trampa,” “las perfecciones conserva” (*El abuelo y la nieta* III, 23). Faustina, la pastora, no entiende cuál puede ser su mérito para que le insista tanto en llevarla a la Corte: “Pero en Madrid, diga usted,/ ¿para qué puedo ser buena?” (III, 24). Pedro la intenta convencer con varios métodos, hasta que consigue atraer su atención con el lujo de la ropa que podrá vestir:

Pedro: [...] verás con estos arbitrios,/ como vas tan petimetra,/ en lugar de estos adornos,/ vestirás
preciosas telas.

Faustina: ¿Pero quién me las dará?

Pedro: Las hermosas las encuentran.

Faustina: ¡Válgame Dios! Quién diría/ que había en Madrid tan buenas/ almas. (III, 24)

Cuando ella acepta, por fin, ir con él a la Corte, Faustina quiere contárselo a su tío, al capataz y a otros conocidos, pero Pedro lo llama “locura” (III, 24) e insiste en el secreto de su partida:

Faustina: ¿Cómo me he de ir con usted,/ sin que ninguno lo sepa?

Pedro: Antes de enganchar el coche,/ te vas con tiento, y me esperas/ al otro lado del cerro;/ ya lo
verás, nada temas. (III, 25)

Al final de la comedia, se descubren todas sus artimañas y engaños, por lo que intenta huir llevándose a Faustina. Lo persiguen y acorralan, así que se defiende armado con una pistola. Terminan deteniéndolo a garrotazos (III, 31). Al pedir explicaciones a Faustina, esta justifica su inocencia al haber sido engañada:

(*Sale*) Faustina: ¿Señor? Yo, tío,/ si me iba tan solo era/ porque me dijo el Señor,/ que me pondría a doncella;/ que luego me casaría,/ que iría muy petimetra,/ y sería Doña.

Silvestre: El vil/ abusó de su inocencia,/ y la robó con engaños/ por triunfar de su modestia. (III, 31-32)

Sin embargo, no todo son mujeres engañadas en la escena española del setecientos, con frecuencia son ellas las embaucadoras y seductoras. Por ejemplo, en la comedia moral en tres actos de Iriarte *El señorito mimado o la mala educación* (1787). Al estilo del barón fingido de la Rafa en *Los menestrales*, Antoñuela engaña al hijo de una familia noble, el mimado Mariano, y lo seduce fingiendo ser también noble como la viuda de un coronel retirado, doña Mónica de Castro, “mujer sagaz, que se finge señora de distinción” (*El señorito* 1). Consigue, entre otros beneficios, que le concedan habitar en una casa, propiedad de la familia, de manera gratuita porque los convence de que estaba poseída por duendes hasta que llega ella. La fingida doña Mónica no tarda en convertir su flamante residencia en una casa de juego. Sabe fingir tan bien su personaje que nadie cree las acusaciones que se realizan contra ella: “Felipa: ¡Calle, calle! ¿Quién dijera/ que doña Mónica fuese/ capaz de lo que nos cuenta/ mi amo don Cristóbal? ¡Vaya!/ ¿Una dama tan discreta,/ tan noble, que arrastra coche,/ con su casa tan bien puesta,/ trata perillanes que arman/ juego, cuchipanda y gresca?” (II, vi, 19).

La estafa final se produce cuando doña Mónica advierte que el joven Mariano se ha enamorado de la joven y virtuosa doña Flora. Doña Mónica lo presiona para que le firme papel de matrimonio (II, vii, 20), para después sacar dinero de su cancelación cuando no consigue celebrar sus nupcias. Al final la descubre un conocido suyo de Andalucía: “Don Alfonso: (*Prontamente y con admiración*) ¡Antoñuela!/ ¿Quién te trajo por acá?/ ¿Tú en Madrid?” (II, xiii, 23-24). Como de la Rafa, se descubre su procedencia y proceder de pícara estafadora y trotamundos. No es manchega, nacida en Almagro, sino de Granada:

Don Alfonso: ¿Cómo no he de conocerla/ si es su voz, su cara, su aire...?/ (*Examinándola más atentamente*) Sólo que está más compuesta/ que cuando la vi en Granada./ [...] Nació en la calle de Elvira/ en donde fue posadera/ su madre./ [...] Desde niña fue traviesa./ Escapose de su casa;/ anduvo de Ceca en Meca,/ y después.../ [...] Se casaría tal vez/ con cierto mala cabeza/ que entre otras habilidades/ tenía maña estupenda/ para hacer oro, y le hacía/ estafando a gentes necias. (II, xiii, 23-24)

De forma similar, pero sin incurrir en ningún crimen, destaca el personaje protagonista de la comedia en tres actos, *La posadera feliz o el enemigo de las mujeres* (1779), originalmente escrita en italiano por Carlo Goldoni, y traducida por José López de Sedano. La escena representa una fonda de Madrid (*La posadera* 3), donde Liseta es la nueva dueña después de heredarla de su padre. Mujer atractiva y elocuente, enamora a todos los hombres, nobles o plebeyos, que pasan por sus puertas, a modo de un Don Juan femenino. Su sin igual hechizo se debe a su orgullo y fortaleza de carácter, y nunca se deja persuadir por los favores del otro sexo. La suelen ofrecer regalos con frecuencia o pedirle que vaya a sus cuartos, seguramente con pensamientos indecentes (I, 7), pero Liseta siempre sortea a los hombres y los deja aún más prendados de ella, si cabe, con extrema sencillez: “Liseta: ¿Pero por qué es este extremo/ con la que nada merece?” (I, 7).

Cuando Fabricio, camarero de la fonda y de su misma clase social, acusa a Liseta de casquivana lleno de celos, ella se defiende porque nunca accede a los ruegos amorosos: “ni darme a mi genio toda,/ ni toda darme a su genio” (I, 10). Para Liseta, se trata de un pasatiempo: “Mi mayor satisfacción/ es observar estas ansias/ amorosas de los hombres” (III, 24). La trama de la obra comienza cuando llega a su posada un caballero, quien cómicamente se llama don Juan. Este aborrece a las mujeres y es “enemigo” de ellas:

Juan: En verdad que no es posible/ contener mi risa, oyendo/ la causa de la disputa:/ no hay en el mundo un objeto/ menos digno de costar/ cuidados y sentimientos/ que la mujer [...] No conseguirá ninguna/ entrarme a mí en argumentos,/ alteraciones, discordias,/ sustos, y desasosiegos:/ las conozco bien; distingo/ sus máquinas, sus enredos,/ sus lágrimas, sus ficciones/ sus finezas, sus afectos,/ y en fin, todo su carácter,/ y desde luego comprendo/ (a bien que ninguna me oye)/ que los hombres no tenemos/ enfermedad tan dañosa,/ ni precipicio tan cierto./ Yo jamás las he querido,/ ni las querré, ni las quiero,/ aun el nombre de mujer/ me enfada; las aborrezco. (I, 6-7)

Ciertamente, como le responde el marqués, “Bien se conoce que vuestra merced/ no ha penetrado el talento,/ el mérito, y la belleza/ de Liseta” (I, 7). Esta se propone entonces seducirlo para que escarmiente de su misoginia:

celebraría rendirlo,/ y dejarle de amor ciego:/ [...] deseo tomar venganza/ de este hombre contrario nuestro:/ [...] feliz seré, si a los hombres/ puedo darles un ejemplo/ de las invencibles fuerzas/ que las mujeres tenemos,/ cuando con dulce atractivo,/ gracia natural, e ingenio,/ queremos avasallarlos,/ sujetarlos y vencerlos. (I, 9)

Para conseguir su objetivo, Liseta pondrá en práctica lo citado, y ya sea fingiendo que también critica a las mujeres, pareciendo modosa, simulando mareos, embriaguez, o incluso lágrimas cuando don Juan decide marcharse de la posada ante los encantos de Liseta; termina por rendirlo: “Juan: Triunfaste de mi constancia./ Me has rendido” (III, 26).

Después de esta confesión, en lo sucesivo, don Juan suplica continuamente a Liseta por su amor de forma patética, infantil y lamentable. Como puede observarse, don Juan pasa de ser el modelo de masculinidad, inmune a los encantos femeninos, a ser justamente lo opuesto. Se invierten los papeles: en la metáfora del amor como batalla, el hombre es quien debe conquistar la fortaleza de la mujer y rendirla, pero ocurre lo contrario. Don Juan es rendido por Liseta: esta

es la figura varonil, aquel la femenina. Así, Liseta celebra varias veces sus avances y triunfos en el asedio amoroso de don Juan: “Logré cuanto pretendía/ a pesar de su soberbia,/ pues por mucho que lo oculta,/ en fuego do amor se quema:/ publicar esta victoria/ es solo lo que me resta,/ para que sepan los hombres,/ que por mas que se defiendan,/ tenemos para rendirlos/ arte, atractivo y belleza” (II, 23-24).

Por lo que se ha ido diciendo, Liseta no enamora al caballero honestamente al mostrarle su brillante personalidad o cualidades propias, sino a través de engaños, fingiendo aquello que no es. Con su proceder, confirma todos los prejuicios y críticas misóginas recogidas por la tradición y recordadas por don Juan más arriba. Como la obra no podía terminar celebrando la victoria de tal mujer, cuya actitud sería censurada de inmoral por la mayoría de los espectadores, Liseta rechaza a todos sus pretendientes nobles, incluido don Juan, y da su mano a Fabricio, de su mismo estado social: “Fabricio,/ la mano que destinaba/ mi buen padre para ti,/ es ésta: tómala” (III, 31). Y de esta manera, al dejar de ser soltera, la comedia termina con su protagonista como modelo ejemplar de esposa al abandonar su vida de seductora:

Liseta: Señor Marqués,/ la mujer/ que de un estado a otro pasa, también en sus pensamientos/ ha de emprender la mudanza;/ y así, si soltera pude/ oíros algunas chanzas,/ casada no debo hacerlo./ Buscad, pues, otra posada,/ que yo quiero que mi esposo/ no encuentre disgusto en nada. (III, 32)

A lo largo de estos varios ejemplos de obras dramáticas, se ha podido observar los dos tipos de personajes femeninos principales representados en escena: la mujer virtuosa y la que no se somete al ideal masculino. María Jesús García Garrosa indica igualmente esta dualidad para la mujer ya casada, de manera que estos dos modelos también servían para caracterizar a la mujer antes y después del matrimonio y convivían simultáneamente en la sociedad española de finales del siglo XVIII:

De un lado la esposa recatada, ocupada en el gobierno de su casa y la educación de sus hijos, que acepta que su condición de mujer le niega unas libertades de que dispone el hombre; de otro, la mujer que reclama igualdad en esa libertad de comportamiento, a la que el yugo matrimonial no logra mantener en casa, atada a sus obligaciones de esposa y madre, sino que disfruta de la vida en sociedad, de sus diversiones y relaciones. (“La escuela del matrimonio” 380)

Ya fuera soltera o casada, la mujer se encasillaba en estos dos modelos tan maniqueos: la “buena” y la “mala,” la “santa” y la “puta,” de manera figurativa. Esta última podía servir para algún devaneo amoroso o cortejo, pero no era deseada para el matrimonio ni como madre que se encargara de la educación de la descendencia. Ambos modelos suelen presentarse asimismo juntos en las obras dramáticas. Por ejemplo, en *El pueblo feliz* de Comella, obra ya analizada en un capítulo anterior. Existen varios personajes femeninos, la mayoría secundarios en la acción, pero dado el carácter moral y utópico de la obra, merecen una breve mención. En primer lugar, la figura de la viuda sirve en la trama como un personaje comparsa doble: al lado de Florencio, enfatiza la educación de este pequeño labrador cuando este le explica los retratos alegóricos en el despacho del Corregidor, que representan las virtudes ilustradas; con el Corregidor, enfatiza en este su bondad y justicia, cuando decide adelantarle el dinero de su deuda, de forma tan caritativa (*El pueblo feliz* II, 13-14). Es una viuda pobre, por lo que no es independiente socialmente, pero, al menos, puede representarse a sí misma ante la justicia, en este caso, el Corregidor.

En segundo lugar, las aldeanas del pueblo son objeto del deseo sexual de los nobles de la aldea, los cuales se aprovechan de ellas en fuentes y lugares apartados (I, 2), o por las noches, cuando las “visitan en sus casas”: “con la luz no podemos ir a rondar los hidalgos sin ser conocidos; y esto es contra nuestro decoro, y el de las mozas del Pueblo, porque nos ven dónde entramos y se sabe a cuál queremos” (I, 6). Por otra parte, las aldeanas son objeto de los

proyectos ilustrados a favor del trabajo y el empleo, simbolizados en la obra con el concurso de bordado celebrado en la aldea, y cuya ganadora recibirá un premio en metálico y, colateralmente, fama de buena mujer para esposa: “Ana: Preciso es, porque el Lugar/ procede en esto tan necio,/ que la que no está premiada/ se la mira con desprecio,/ y por hermosa que sea/ logra tarde casamiento” (I, 3).⁸⁷

Además del personaje de la viuda pobre y de las rústicas aldeanas, el conflicto moral se presenta entre doña Ana, noble coqueta, y Leandra, mujer recatada y virtuosa. Leandra es el ejemplo perfecto de las que Angulo Egea denomina como “las mojigatas, niñas bien educadas, las tímidas, mimadas, sositas, jovencitas dulces, ‘las mosquitas muertas’” (“Fingir y aparentar” 282), que “precisan de una educación buena para que su natural ‘buen hacer rousseauiano’ no se vea deformado con el contacto social” (284). Por el otro lado, Ana representa particularmente los vicios femeninos de la vanidad, el capricho, la autocomplacencia o el artificio. Ana, por tanto, es la contrapartida femenina inmoral de Leandra, cuya función es delinear con mayor precisión el modelo ideal que encarna Leandra.

Sin embargo, la coquetería de Ana con don Ramón tiene por objetivo que este la pida en matrimonio: “estoy deseando/ darle esta carta sin firma,/ para que sepa que el alma/ a idolatrarle se inclina:/ y así ¿de qué me ha servido/ toda mi coquetería,/ si al cabo caí en la trampa/ de medio a medio? En mi vida/ a ningún otro cortejo/ he de dar los buenos días” (II, 18). Ana demuestra así mucha más agencia para perseguir sus fines a través de sus subterfugios, que Leandra en su candidez. Aunque el flirteo deliberado por parte de la mujer era inaceptable, la

⁸⁷ Jovellanos, en su “Discurso pronunciado en la Sociedad Económica en 16 de julio de 1783, con motivo de la distribución de premios de hilados,” subraya entre los beneficios de fomentar “el arte de hilar” con este tipo de concursos, la influencia bienhechora sobre las costumbres públicas:

Y ¿quién podrá negar esta influencia a vista de las inocentes criaturas que tenemos presentes? Considerad por un instante los beneficios que han recibido de nosotros; considerad los males de que las hemos preservado; ved en ellas la instrucción religiosa sustituida a la más grosera ignorancia, la honesta aplicación a la torpe ociosidad, la emulación a la indolencia, la modestia al descaro; en una palabra, vedlas trasladadas desde los caminos del vicio al sendero de la virtud. (32)

coquetería de Ana es éticamente perdonada cuando declara que su intención fue siempre el matrimonio, o cuando impide que su futuro marido vuelva a sus viejos hábitos de galanteo (IV, 34). Asimismo, las aldeanas ofrecen pequeños sobornos a uno de los jueces del concurso de hilado para intentar que las favorezca (IV, 35), pero tampoco son castigadas, como indicativo de que debido a su falta de educación moral deben ser tratadas como niños y, por tanto, perdonadas después de haberles hecho notar su falta.

Leandra es obviamente la contrapartida femenina del Corregidor por sus virtudes individuales de dignidad, inocencia y resiliencia, cualidades que la hacen merecedora, desde el punto de vista de la ética ilustrada, de ganar el premio de costura así como de representar el ideal femenino (IV, 37-38). Leandra es alabada varias veces por el Corregidor por su honestidad, decencia y candor (I, 7; II, 17), incluso cuando mira su retrato: “Benigno: [...] En cuanta estima, si no mediase el pleito, tu bella copia tendría; mayormente contemplando que su candor tanto imita, que los colores parecen que su virtud vivifican. ¡Qué facciones tan amables! ¡Qué candidez tan divina!” (II, 15). A pesar de estas alabanzas, al mismo tiempo es insultada incluso por las de su propio género, tanto por Ana como por el resto de las aldeanas, quienes la llaman “mojigata” (I, 3). Esta contradicción indica dentro de la obra que el proceso educacional implementado por el Corregidor todavía no ha dado todos sus frutos. Leandra, ante las acciones de otros personajes que atentan contra su honor, siempre se defiende con su virtud, es decir, demudando el color en el rostro, con sonrojos o desmayos.

Solo la vergüenza que le hace pasar su tío por las acciones que ponen en peligro su virtud y su fama pública, parecen despertar algo de temperamento rebelde y agencia en Leandra, cuando reprocha a su tío sus maquinaciones deshonestas (I, 9-10; II, 17) para que el Corregidor se enamore de ella y la favorezca en el juicio con Florencio: “¡A lo que me habéis expuesto, tío!

De toda la Villa voy a ser el menosprecio y el oprobio” (II, 17). Ante esta situación, Leandra expresa su intención de retirarse a un convento más de una vez durante la obra (II, 18; III, 28), pero nunca su amor o deseo de casarse con el Corregidor: “¿Dónde iré? ¿Qué es lo que haré?/ ¿En situación tan funesta/ qué será de mí? ¿A quién/ podré ir que me proteja?/ ¿No tengo a Dios? Pues a Dios/ iré, [...] a Vos me acojo [...] para que me ayude/ a conservar mi modestia,/ que es la verdadera dicha/ de toda mujer honesta” (III, 28).

Ante lo expuesto, en ambos personajes femeninos se puede observar un elemento de mascarada relacionado con los conceptos de estigma y de la autoconciencia propuestos por los estudios de discapacidad (Siebers 101). Por un lado, Ana utiliza la máscara de su coquetería para flirtear y dejarse cortejar por don Ramón cuando utiliza pequeñas notas, pero, en realidad, sus intenciones son honestas y encaminadas a conseguir un marido. El caso de Leandra, por otro lado, es algo especial, puesto que no es Leandra la que se pone la máscara, sino su tío el que intenta ponérsela a su sobrina para que enamore al Corregidor, primero presionándola para que hable con él, luego enviándole el retrato de la joven sin su consentimiento (I, 9), y, finalmente, cuando intercambia una nota a su nombre con otra escrita por él mismo manifestando intenciones licenciosas para con el Corregidor (III, 22). Todas estas acciones estaban estigmatizadas como inmorales para una mujer y la condenaban a perder su honra ante la opinión pública. A pesar de esto, la función de la máscara es en ambos casos ocultar la virtud y manifestar la coquetería, por lo que, desde la perspectiva de los “pecadores,” Ana y el tío de Leandra, estas acciones no son unos estigmas negativos claros, sino otra cualidad o habilidad del género femenino.

En España, donde la innovación y el conservadurismo describen por igual los principios burgueses que intentaban dismantelar el Antiguo Régimen a la vez que mantenían las mismas

estructuras de poder, los procesos sociales que afectan a la identidad de la mujer son ambiguos, pues como nos recuerda Angulo Egea, los nuevos principios ilustrados nunca lucharon por los derechos de la mujer, sino por aquellos derechos que la afectaban en su papel social dentro de las instituciones del matrimonio y de la familia como madres, hijas y esposas (“Fingir y aparentar” 281). En opinión de Angulo Egea, los personajes protagonistas femeninos en las obras de Comella muestran este difícil equilibrio entre “el ser y el parecer” para cumplir con las expectativas y los ideales de los hombres del dieciocho, como la modestia, la ingenuidad, la dulzura, el pudor o la maternidad, lo que revela en ocasiones la artificiosidad de su comportamiento (291). A pesar de que las mujeres del siglo XVIII adquirieron algo más de subjetividad, expone Angulo Egea, seguían condicionadas legalmente por la tutela de los hombres. Como resultado, la educación que recibían las mujeres las mantenía en “la ignorancia y el puritanismo de la doble moral y las apariencias, aspectos que el sexo femenino ha venido arrastrando hasta la actualidad” (291).

En *El pueblo feliz* de Comella, se observa a varias mujeres de diferentes clases sociales que se enfrentan entre ellas en el concurso de costura, cuyo premio es una metáfora para la virtud moral y social. La ganadora representa, sin embargo, no los valores atribuidos a su propio estamento social, sino a todo su género, emborronando los límites entre las clases sociales a los que pertenecen estas mujeres. Como resultado, se colige que la mujer no se incluye dentro de la jerarquía social ilustrada, la cual pertenece todavía únicamente a los hombres. Los papeles sociales de la mujer siguen siendo el matrimonio y la maternidad para la sociedad ilustrada. Un símbolo de esta afirmación se encuentra al final de la comedia cuando es probada la virtud y la habilidad de Leandra con la que gana el concurso de hilado. El Corregidor al haber hallado el ideal femenino, le propone matrimonio, pero la agencia de

Leandra, quien recordemos prefería retirarse a un convento, es totalmente anulada, puesto que la obra termina sin oír la respuesta de la joven (IV, 38). La aceptación por parte de Leandra de este matrimonio con un buen marido se da por sentada, a pesar de que nunca llega a expresar en escena su amor por el Corregidor. La figura central en esta pieza teatral de Comella es, por tanto, el gobernador ilustrado, pero sus reformas sociales son desiguales en relación con la mujer. Nunca llega a superarse la barrera de género porque se niega toda subjetividad de la mujer, a pesar de las apariencias de agencia de algunos de sus personajes. Esta falta de subjetividad y de identidad social se comprueba por el hecho de que están excluidas de culpa cuando realizan algún hecho inmoral, porque dependen de su naturaleza y de la educación recibida para ser juzgadas, no de su propia voluntad.

Ya se llame prejuicio, estereotipo o estigma, todos estos elementos que afectan a la capacidad de la mujer para mostrar su agencia en escena pueden explicarse mejor gracias al concepto “Cops in the Head,” acuñado y descrito por Augusto Boal en su libro *The Rainbow of Desire*, y con el que quiere experimentar los efectos del espectáculo teatral fuera del dominio de la escena, en el ámbito político y social, así como en las áreas de la educación y la psicoterapia (*The Rainbow* 9). Para Boal, la transmisión u “ósmosis” de ideas entre el escenario y la audiencia se basa en una relación de sujeto-objeto, pero “no one can be reduced to the condition of absolute object” (42). El mecanismo o elemento opresor produce dos tipos de reacciones en el individuo oprimido: sumisión y subversión: “His submission is his Cop in the Head, his introjection. But [the oppressed individual] also possesses the other element, subversion. Our goal is to dynamise the latter, by making the former disappear” (42).

Al comienzo de su libro, Boal explica cómo viviendo en algunos países europeos en los que puso en práctica algunos de sus talleres sobre su teoría original expuesta en *Theatre of the*

Opressed, se encontró con nuevos tipos de opresión, como la soledad, la incomunicación o el miedo al vacío, que en un primer momento parecían superficiales en contraposición con las dictaduras de Latinoamérica, la crueldad, el racismo, el sexismo, las condiciones laborales intolerables, o los abusos de poder de las autoridades, entre otros hechos (7-8). Boal estaba acostumbrado a trabajar con “concrete, visible oppressions” (8). Sin embargo, estos tipos invisibles de opresión se presentan más frecuentemente en países desarrollados donde las necesidades básicas están cubiertas y donde los mecanismos de opresión, o “*cops*,” son también invisibles, por lo que Boal partió de una nueva hipótesis: “the cops are in our heads, but their headquarters and barracks must be on the outside. The task was to discover how these ‘cops’ got into our heads, and to invent ways of dislodging them” (8). Aunque Boal concibió esta teoría para todo aquel personaje dramático que en escena quiere realizar una acción, pero por algún motivo es incapaz, esta teoría es igualmente válida para el estudio de las cuestiones de género.

Este “policía” no es necesariamente una figura con un arma que te apunta, puede presentarse también como un elemento seductor, por ejemplo, la seguridad que ofrece el sistema patriarcal. Boal define este “policía” como la imagen presente en nuestra cabeza, en el momento de actuar, que nos obliga a hacer lo que no queremos o nos impide realizar lo que deseamos. Su presencia implica que nuestro deseo se diluye, ya que en vez de realizar nuestra voluntad, realizamos la del “policía” (149). Esta influencia u ósmosis del elemento que ejerce la autoridad moral, social o política puede ser producto de la repulsión, el odio, el miedo o la coacción, o por el contrario, de la atracción, el amor, el deseo o las promesas (41); es decir, que el individuo oprimido puede ser presionado desde la violencia o la seducción, por dureza o por gentileza, por palabras o gestos, con audacia o timidez (149).

Esta influencia u “ósmosis,” “takes place, in an intransitive way, from stage to audience [...]”. The conventional theatrical ritual is conservative, *immobiliste*, opposed to progress. Certainly, through this conservatism, this *immobilisme*, a play can *transmit* —the movement still being intransitive— ideas which are *mobilising*. But the ritual itself remains immobilising” (41-42). Los personajes femeninos, ante esta virtud, o recompensa social, que conlleva el cumplir con el ideal masculino, jerárquicamente superior; o ante el miedo de ser despreciadas por no someterse al sistema; claudican y sacrifican su voz y libertad, manteniendo ese inmovilismo social instaurado por el patriarcado para mantener las estructuras familiares y las dinámicas de género.

Boal utiliza como un ejemplo de estos “cops in the head” la situación escenificada por uno de los participantes de su taller, quien siendo profesor, se había enamorado de una de sus alumnas, y cuyos sentimientos eran correspondidos, hecho inaceptable e inmoral dentro de su comunidad social. Su relación por tanto era imposible y sus conversaciones llenas de silencios totalmente ilógicos entre dos enamorados. Boal recuerda cómo este hombre también imaginó para representar este concepto una escena de máscaras en donde se veía una mujer joven, con una sonrisa y una cara amable, con los brazos y piernas abiertas. Detrás de ella, hay otra mujer, con gesto de burla e impertinencia que tapa con un mantel la cara de la primera mujer, formando las dos una figura única y contradictoria (145). La segunda mujer es “el policía en la cabeza” que “had ‘phagocyted’, devoured and digested, the face of the soft and gentle woman, creating a monster whose head tormented its body” (145-146). Boal entiende que dentro de los múltiples impulsos que residen en nuestra cabeza, o “policías,” que hemos recibido del sistema social y moral externos, muchos de ellos son contradictorios y se oponen entre sí, por lo que

debemos escoger cuál de estos “caníbales” son buenos y cuáles deben ser desarticulados para poder ejercer nuestra libre voluntad acorde con nuestros deseos (148).

En el caso de la mujer de la sociedad del siglo XVIII, la opresión que sufre a manos del sistema patriarcal es similar a esta opresión invisible que describe Boal, en primer lugar, porque no atenta directamente contra sus vidas, menos concretas, y, en segundo lugar, porque sus normas opresoras están tan interiorizadas por las propias mujeres oprimidas que no son capaces de darse cuenta de que realmente tienen a estos “policías” del patriarcado “dentro de su cabeza” y las impiden expresar su propia identidad, así como llenan su comportamiento de máscaras contradictorias.

Otro ejemplo de estas identidades femeninas contradictorias puede observarse, de nuevo en relación con la Real Cédula de 1783 y los esfuerzos ilustrados por fomentar el trabajo, en la comedia en tres actos de Francisco Durán, *La industriosa madrileña y el fabricante de Olot, o Los efectos de la aplicación* (1789).⁸⁸ En la obra, esta “industriosa madrileña” es una mujer joven, Doña Cecilia de Aragón y Palenzuela, muy diestra en hilar y “en imitar telas extranjeras de hilo, seda y algodón” (*La industriosa* 1).⁸⁹ Al igual que en el caso de *La posadera feliz*, es bastante anómalo encontrar en el teatro mujeres trabajadoras fuera del ámbito doméstico.⁹⁰ De esta manera, no debió sorprender al público en absoluto que la joven apareciera primero en

⁸⁸ En la reseña de de febrero de 1790 en el Memorial Literario, se pudo leer: “Las sentencias y buenas máximas de industria y comercio están sembradas oportunamente por toda la acción. El asunto elegido por el autor no podía ser más a propósito en un tiempo en que se protegen tanto las artes y se combaten tanto las preocupaciones que alimentaban la ociosidad y desterraban la aplicación. Con todas estas circunstancias no agradó al público [...] y la insolencia del vulgo apenas la dejó acabar” (222). Véase también von Tschilschke “Aspectos del ocio.”

⁸⁹ Véase el estudio de Gies (“Sentencias y buenas máximas”) de esta comedia.

⁹⁰ En 1785, Jovellanos, en el “Informe dado a la junta general de Comercio y Moneda sobre el libre ejercicio de las artes,” para esclarecer las Reales Cédulas de 1779 y 1784, recomienda el trabajo de las mujeres con la condición de que sean “propios de su sexo” y no ofendan su honestidad y decoro, aunque también confiesa que “Nosotros [los hombres] fuimos los que contra el designio de la Providencia, las hicimos débiles y delicadas. Acostumbrados a miraras como nacidas solamente para nuestro placer, las hemos separado con estudio de todas las profesiones activas, las hemos encerrado, las hemos hecho ociosas, y al cabo hemos unido a la idea de su existencia una idea de debilidad y flaqueza, que la educación y la costumbre han arraigado más y más cada día en nuestro espíritu” (33).

escena en disfraz de hombre, simulando ser “un tal Don Juan de Illescas,” quien “endilga tan bien tejidos/ de algodón, de hilo o seda,/ que todos cuantos los ven/ se admiran y se embelesan” (I, 3). Don Esteban Vilabella, “el fabricante de medias de todas clases, muselinas, paños, estameñas, etc.” (1), residente en Olot, se interesa por establecer una sociedad con aquel don Juan para desarrollar su negocio textil, pero este resulta siempre reservado y esquivo, encerrándose durante largas horas en su cuarto. Y lo que es más confuso, como describe Blas, el aprendiz de don Esteban, parece tener ciertos “hábitos” más propios del sexo femenino:

Blas: [...] de nadie ver se deja:/ él mismo se lava y plancha,/ nunca gasta costurera,/ [...].

Simón: ¿Es aficionado a hembras?

Blas: Aunque cuando le servía/ no dio de ello alguna muestra,/ esta semana pasada/ me encargó que le trajera/ unas medias y zapatos/ de mujer, y otras frioleras,/ señal bastante segura/ de que a galantear empieza,/ o de que (según sospecho)/ pasa por macho y es hembra. (I, 3)

Y tiene razón. Finalmente doña Cecilia muestra su verdadera identidad como mujer ante don Esteban:

(Abre Doña Cecilia la puerta de la izquierda, y se deja ver vestida y peinada honestamente al uso de Madrid; pero la tela del vestido debe ser nueva, singular y de buen gusto).

Doña Cecilia: Sí señor; aquí estoy ya.

Don Esteban: ¿Qué transformación es esta? *(Muy sorprendido)*. (I, 7-8)

Existen numerosísimos ejemplos de travestismo en el teatro español áureo, ya sean hombres disfrazados de mujeres, o más frecuentemente, mujeres en hábito masculino. En la tradición, las mujeres que se travestían lo hacían para ocultar un secreto amoroso, su origen o por venganza.⁹¹ El caso de doña Cecilia de Aragón y Palenzuela no es muy distinto, como se

⁹¹ Gies mencionó recientemente este asunto, en relación con la economía, en su ponencia “Two Women, Two Ways: Economy and Theater in Enlightenment Spain,” leída el viernes 8 de noviembre durante el ciclo de conferencias celebrado en la Universidad de Münster: “Protagonists of Production, 1700-1800”, los días 6-9 de noviembre de 2019. Véase también Bravo-Villasante.

verá a continuación. En ese momento, Cecilia pasa a relatarle a don Esteban la trágica historia de cómo quedó huérfana y pasó a vivir bajo la tutela de una tía de vida disoluta, su decisión de encerrarse, sus inicios como sastre, y últimamente su huida de la Corte acusada de un crimen que no había cometido: su tía, cegada por los celos hacia Cecilia, asesina a un marqués que la pretendía y le hace cargar con la culpa (I, 8).

Por este motivo, huye disfrazada de hombre: “tomé la resolución/ de mudar de vestimenta,/ y buscar seguro asilo/ en el confín de la tierra./ El ama que me dio el pecho,/ que es en Madrid posadera/ me ajustó cuché y criado/ con la mayor ligereza,/ dándome aquel pasaporte,/ que era de un D. Juan de Illescas” (I, 9). La protagonista de *La industriosa madrileña*, por tanto, no se viste de hombre por razones económicas, para poder trabajar como sastre, ni es discriminada por ser mujer en ese sentido, sino que lo hace sencillamente para poder huir de la justicia.⁹² No debe olvidarse que doña Cecilia ya se había granjeado una gran fama como sastre en la Corte, motivo por el cual aquel marqués quedó prendado de ella y termina siendo asesinado por su tía: “Doña Cecilia: Como tenía/ yo toda mi atención puesta/ en imitar las labores/ de las ropas extranjeras,/ di al olvido sus enconos/ y tomé la lanzadera./ De modo que en cinco años/ adquiriré una buena renta/ y el apreciable renombre/ de Industriosa Madrileña” (I, 8). Don Esteban termina maravillado por su historia y su habilidad, y la pide en matrimonio, puesto que doña Cecilia es el modelo femenino de honestidad y laboriosidad que busca la ideología ilustrada:

Doña Cecilia: [...] ¿sin averiguar/ quién sea esta aventurera/ podrá usted darla su mano/ de esposo?

⁹² Una causa similar motiva al protagonista de la comedia de Valladares, *El vinatero de Madrid*, para disfrazarse y cambiar de clase social. Don Juan de Lara, debido a que en el pasado participó en aquel duelo de honor, decidió convertirse en un simple vinatero y así poder escapar de la ley.

Don Esteban: Y también con ella/ ofrecerla el albedrío,/ basta, señora, que sepa,/ que una joven que ha ocultado/ su sexo de esa manera,/ que sabe tantas labores,/ y vive con tal modestia,/ no puede menos de ser/ discreta, humilde y honesta. (I, 12-13)

Sin embargo, aunque doña Cecilia parecía tener una gran individualidad y agencia en el primer acto, trabajando por su cuenta y sorteando los peligros de la vida, una vez que acepta casarse con don Esteban, su participación en la acción del resto de la comedia queda terriblemente diluida y bajo el amparo de su futuro marido.

Como se ha dejado dicho varias veces, la mayoría de los roles femeninos protagonistas en la escena teatral de este momento continúan siendo una representación de la imagen de la mujer en sus papeles tradicionales como esposa o madre, aunque también existen estos pocos ejemplos en los que se muestran mujeres protagonistas—o con cierto grado de protagonismo en conjunto—en su lugar de trabajo, y, por tanto, fuera del ambiente de su propia familia. Más allá del oficio usual en la escena de criada, Ramón de la Cruz propone tempranamente un singular caso en su sainete *Las escofieteras* (1773), donde se ilustra el ambiente de la mujer trabajadora como costurera y vendedora en una tienda de cofias, batas y otros artículos textiles de arreglo personal de moda. Representando la escena en Madrid en una “tienda de escofietería,” el público puede contemplar el interior de este tipo de negocios:

(A un lado estará la Escofietera bordando a un bastidor; al otro un armario y una mesa delante, como mostrador; y en medio de otra mesa estarán montando escofietas en cabezas, Antonia, Juana y Patricia, cantando; y el Abate plegando cinta; el Amo se paseará en bata buena, con peluquín muy empolvado, gran talega y cintas al cuello). (*Las escofieteras* 291)

Ramón de la Cruz utiliza este emplazamiento para criticar las modas extranjeras que encarecen ridículamente los productos tan solo por provenir de Francia o Italia, así como a las mujeres que los compren. De esta forma, el abate es enviado a hacer propaganda de la tienda

para atraer “parroquianas.” Su publicidad debe falsearse al decir que la mercancía proviene del extranjero y así aumentar la ganancia:

Abate: Pues voy. ¿A cómo da usted/ ese raso para batas/ que han traído de Valencia?

Amo: Él cuesta a mueve de plata/ escasos, porque es muy feble;/ mas diciendo que es de Italia/ o de París, bien envuelto/ en papeles, y en su caja,/ podrá venderse a dos duros/ o dos y medio la vara;/ conforme sea el parroquiano. (292-293)

La ignorancia de las mujeres es tal, únicamente preocupadas por su imagen, que se creen cualquier cosa con tal de que sea foránea, y por ese motivo, todos se ríen con la idea de publicitar la mercancía como si hubiera sido traída desde el extranjero por el Manzanares, río que no es navegable ni tiene salida al mar:

Escofietera: Pero es una extravagancia/ el decir que en Manzanares/ los géneros desembarcan.

Amo: Hombre, no lo diga usted,/ que lo tomarán a chanza.

Abate: ¿Chanza? ¿Les parece a ustedes/ que las mujeres reparan/ en geografías? Si oyen/ una moda extraordinaria/ y conciben que han de estar/ más bonitas o más guapas,/ que venga por donde venga,/ y salga por donde salga. (294)

La ridiculización de estas mujeres, quienes compran géneros absurdos y excesivamente caros por el simple hecho de seguir las modas extranjeras, continúa con otros varios ejemplos, a cual más irrisorios:

Abate: Se han de inventar unas batas/ que se hagan con menos tela,/ y que se vendan más caras,/ con el bello nombre: *A la/ Constantinopolitana*.

Escofietera: ¿Pues qué hechura han de tener?

Abate: Con tres colas, y sin mangas.

Todos: ¡Viva la idea! (295)

Entre otros casos en los que se vitupera a las mujeres, está el peluquero que viene a quejarse porque desde que las mujeres se tapan con cofias todo el pelo, se ha arruinado su

negocio (298-304), por lo que acuerdan confeccionar cofias extremadamente pequeñas para que las mujeres se vean obligadas a gastar su dinero también en peinarse: “os doy la mano y palabra/ que saldrán de mi taller/ las cofietas tan sisadas,/ que si no las llevan en/ equilibrio se les caigan” (303); o aquel otro payo (311-314), quien viene mandado por su señora con una escofieta y preguntando por el nombre de aquella prenda, pues ni ella ni sus mozas acertaban a saber “qué cosa es esta” ni “adónde” había de ponerse (312), pues “hasta el dómene se estuvo/ estudiando una semana,/ mas ni en latín ni en romance/ se encontró nombre que darla” (313).

La comicidad de estas escenas es casi cervantina:

Amo: ¿Quiere usted que se lo ponga/ por escrito?

Escofietera: ¡Vaya, vaya,/ que es caso particular!

Payo: No señor, que yo a Dios gracias,/ tengo muy buena memoria:/ ¿no ha dicho usted escofaina?

Amo: Escofieta.

Payo: Sí, escofieta:/ y ya veo que se planta/ como gorro en la cabeza. (313)

Cuando se presentan un capitán y un mercader en la tienda, se descubre toda la estafa, porque habían comprado todos sus géneros anteayer en la tienda de la Calle Mayor de dicho mercader, para luego encarecerlos al denominar su procedencia como extranjera (321-323). El dueño de la tienda culpa, sin embargo, a las mujeres vanidosas que solo buscan lo foráneo y desprecian los productos autóctonos, con lo que queda afectada así la economía nacional: “Amo: Señor, yo escarmentaré;/ pero diga usté á las damas/ ridículas de Madrid/ y petimetras, que no hagan/ asco de todas las cosas/ nuestras; pues su extravagancia/ les hace a veces mentir/ a muchos por despacharlas” (322). Aunque es el hombre encargado de la tienda el que parece tomar la responsabilidad del crimen, cuando les exigen que devuelvan el dinero a los clientes y van a avisar a la justicia, es una de las mujeres la que suplica piedad por el bien de todos,

hombres y mujeres, como cómplices de la estafa: “Escofietera: ¡Por Dios/ que aquesto de aquí no salga!” (323).

En este sainete, aunque Ramón de la Cruz presenta a un grupo de mujeres trabajadoras de fuerte carácter capaces hasta de estafar a sus clientes para aumentar su ganancia económica, este componente de la trama es tan solo secundario, pues el objetivo de la pieza teatral es criticar fundamentalmente la ridiculez de las modas extranjeras. Cruz aprovecha la comicidad que resulta de satirizar los diversos estereotipos de los personajes que van saliendo en desfile a escena, como son petimetres, peluqueros, hidalgos, criados, majos y, muy especialmente, la avaricia y doblez de los mercaderes.

Este modelo de sainete en el que se representa un almacén o tienda, como queda dicho, en donde un desfile de clientes facilita una crítica o sátira social, se hizo muy popular, y así existen varios ejemplos, como *La tienda de joyería*, comedia en un acto de Zavala y Zamora, estrenada en 1805 en el Teatro de los Caños del Peral, donde se exponen las ideas ilustradas. Pero no solo se venden objetos en estos almacenes, sino también personas, específicamente novias y criadas, con lo que se hace visible la consideración todavía en la época de la mujer como objeto, posesión del hombre. En el sainete de Ramón de la Cruz *El almacén de novias* (1774), se presenta un pretendiente cuyo deseo es casarse. A pesar de que su criado le advierte del gasto económico que supone tener una esposa, el pretendiente insiste y explica los valores que debe tener su futura esposa: “santa, noble, hermosa, y rica,” a lo que añade, “ya ves tú cuán moderado/ soy en pensar” (*El almacén de novias* 3); todos estereotipos de la época. Le recomienda, por tanto, un curioso almacén que ha fundado “ese extravagante Hidalgo,” y donde se van “almacenando/ cuantas huérfanas, y viudas/ halla Madrid sin amparo;/ allí encontraréis de todos/ caracteres, y tamaños/ en que escoger” (4).

Así, la audiencia asistirá a un verdadero desfile de tipos femeninos, todos ellos extravagantes como el propio dueño del almacén. La burla de la institución del matrimonio es clara, y con ella, la de la mujer, cuyo vituperio es continuo, porque “quien no tiembla a la vista/ de un Matrimonio estos años,/ no temblará aunque le cerquen/ doce mil hombres Prusianos” (4). Como si de un club privado se tratara, hay que pagar al portero “cuatro cuartos,” y además otros “diez reales” si sale despreciado, pero el que sale con novia, no paga nada, porque “no era justo cargarlo/ de más pensión, al que sale/ con una mujer cargado” (5). Igualmente, las mujeres, junto con el matrimonio, son tildadas de esclavizadoras (5).

Con casi cada intervención de los personajes, se irán desgranando cualidades deseadas o despreciadas en una mujer. Así, por ejemplo, dada la talla del novio, se le ofrecen novias muy bajitas, de “vara y media,” pues “del mal el menos,/ como dijo el otro sabio” (6). Entre otras cualidades, el director del almacén, ofrece mujer “laboriosa,/ aplicada, y [de] pocos años” (6). Después de esta sugerencia, es entonces cuando el director saca el “género”: “(*Tocan una campanilla. Salón largo; corren la cortina, y descubren las tres chicas: una hilando, otra cosiendo, y otra haciendo calceta; y cantan*)” (6). Cuando estas no le gustan, le ofrece otras, pues tiene una gran variedad de tipos femeninos: “y supuesto que os parecen/ esas de genio pacato,/ vaya otra más despejada,/ que sabe hablar recio, y claro,/ ¿Colasa?” (6) La tal Colasa más “despejada” no es otra que una maja, que después de examinar al novio con desparpajo, quien “Antes con antes/ tiene cara de casado” (6), se presenta a sí misma con estos términos:

Maja: Pues yo/ poca saliva malgasto;/ [...] que mi genio es moderado:/ mucho brial, mucha cofia,/ mucho jubón a lo majo,/ mucha basquiña de moer/ de rumbo, mucho zapato/ de seda, mucha mantilla/ de gloretud, negro, o blanco,/ muchas diversiones, mucha/ libertad, y mucho plato. (7)

Al pretendiente le agrada, porque “al fin es mujer que puede/ dar a un hombre buenos ratos” (7), pero ella lo rechaza porque no es un majo. Le sacan a continuación una “Viuda moza,/ noble, y discreta” (8). Por su habla, se presenta como bachillera, pues su discusión “erudita” con el criado está plagada de latinajos. Cuando el pretendiente se queja, “¿Venimos aquí/ a disputas, o a casarnos?,” la viuda responde: “*Concedo majorem. Nego/ minorem, & ipso facto,/ sic distingo, consequentiam:/* prescindiendo de reparos,/ si sois erudito *ad intra,/ o ad extra,* os daré la mano/ de esposo; pero si no,/ *vade retro*” (9). Ella quiere “un hombre literato,/ que me enseñe a hablar en Griego,/ y otros Idiomas extraños” (9).

El sainete sigue con otros ejemplos estereotipados tradicionales de la mujer, como una simple y una beata, aunque también una muda y una cocinera. El sainete termina cuando pretendiente y criado salen ambos con esposa, ya fuera de su agrado o no. Esta pieza es un objeto cómico que utiliza multitud de estereotipos, todos conocidos por el público, en la que se arremete contra la mujer y el matrimonio una vez sí y otra también, y en la que los ideales ilustrados de educación y progreso social están totalmente ausentes porque Cruz no seguía ni la corriente populista ni la ilustrada, o mejor dicho se adscribía a ambas. Su objetivo era conseguir el aplauso del público al utilizar cualquier corriente, traducción de obra extranjera, tema o recurso cómico disponible a su alcance.

De forma similar, en el sainete de Sebastián Vázquez *El almacén de criadas* (1777), se presenta ante la audiencia a un recién casado quien se queja de su suerte y de todas las discusiones que ha tenido con su esposa desde que se casó hace tan solo catorce días, pues ya llevan “noventa y ocho camorras,/ que si bien lo ajusto, salgo/ a unas siete cada día” (*El almacén de criadas* 3). Además, se especifica la cualidad de la esposa de ser “bastante fea,” que si no es deseada por el hombre directamente, al menos es “útil”, pues “que no buscan las feas

Cortejos” (3). El mal genio de su esposa hace que hayan tenido hasta ese momento “cuarenta y dos criadas,” o sea, “Tres cada día” (4). Su interlocutor, al igual que en el anterior sainete, le conduce al “Almacén de Criadas,” puesto por “un sujeto adinerado,/ y loco,” donde existen “cuantos/ géneros de Criadas busquen,” pues hay “Payas, hay Gallegas,/ Majas de golpe, y porrazo,/ Viudas, Extranjeras, Beatas,/ y en fin, hay en este Estanco,/ con el nombre de Criadas,/ el más perverso ganado” (4). Como se puede apreciar, en estos sainetes no se ofrecen cualidades relacionadas con el “empleo” respectivo deseado, es decir, como esposa o criada, sino más directamente como mujer, pues se observan los mismos tipos sociales. En segundo lugar, la utilización del vocablo “ganado” hace una referencia directa a la animalización de las mujeres y a su compraventa.

Al igual que en la pieza precedente, el “género” o mercancía se presenta en un escaparate donde realiza lo que mejor deben saber hacer las criadas, las labores domésticas: “(*Mientras se canta, sacan las Gallegas copa con planchas, mesa con ropa que aplanchar, un libro, una cesta con calceta, etc. y otras labores de mujeres*)” (5). De nuevo se presentan estereotipos, ahora los pertenecientes a las criadas y extraídos de la larga tradición literaria, donde se las acusa de ladronas y chismosas:

Pericón: ¿Qué deben hacer las criadas/ donde nada haya cerrado?

Viuda: Ir repasando a su cofre/ lo que encuentren más a mano.

Pericón: Si el Ama tiene Cortejo, ¿cómo debéis gobernaros?

Maja: Ver, oír, y no chistar,/ si hay provechos, y regalos.

Pericón: ¿Y si no?

Maja: En casa y fuera/ publicar cuanto sepamos. (5)

Este almacén asimismo parece un tipo de escuela o catequesis, donde se enseña el oficio.

Pericón pregunta cuántos son los “mandamientos” que guardan las criadas, a lo que la viuda

responde que son cuatro: “ser respondonas primero,/ segundo, quebrar vidriado, tercero, mentir a bondo,/ y tardar en todo, cuatro” (6). Un elemento destacable de la acción es el momento en el que se las instruye en la más que probable situación de producirse acoso sexual en su lugar de trabajo:

Pericón: Y si el Amo es retozón,/ ¿qué debéis hacer?

Todas: Pelarlo/ (*Agarranse de él, y las desvía a correazos*) hasta dejarle el cogote/ limpio de carne a bocados. (6)

Todas las criadas son extravagantes y tienen algún defecto, por lo que terminan por ser devueltas (10). Cuando se expone el ideal buscado por la propia esposa de don Roque, doña Lucía, se indica su inexistencia:

Lucía: Yo quisiera una muchacha/ que tuviera pocos años,/ y fea para evitar/ que la requiebre su Amo:/ que sepa coser, peinar,/ de cocina, y aplanchado;/ sin novio, fiel, muy curiosa;/ sin padres, tíos, ni hermanos;/ que no responda, madrugue,/ y vaya presto a un recado.

Perico: No hay así criada de carne,/ mándela usted hacer de barro. (10)

Las cualidades referidas, de nuevo, están relacionadas con el empleo, pero también con que la criada sea cotilla y le lleve los chismes a su ama, y sobre todo con cuestiones sexuales, para evitar que los hombres flirteen con ellas, incluido el propio marido.

Aunque estas piezas dramáticas se centran principalmente en describir y vituperar estereotipos femeninos para producir comicidad, en segundo plano, y quizá de manera algo involuntaria, se puede observar un desfile también de maridos débiles, pusilánimes y, en muchos casos, afeminados, que no son capaces de igualar el brío de sus esposas o personajes femeninos, que funcionan como su contrapartida. Así, en *El almacén de criadas*, don Roque es dominado totalmente por su mujer, quien ni lo deja hablar siquiera:

Don Roque: Venimos/ una muchacha buscando/ para mi mujer: la quiere...

Doña Lucía: Calla ese pico, malvado, que yo lo diré.

Don Roque: Lorenzo/ ¿ves cómo me trata?

Don Lorenzo: Es diablo;/ pero amigo, aguantarla,/ puesto que tú la has buscado. (10)

En el próximo sainete que voy a analizar a continuación, se desarrolla aún más esta situación de confrontación entre unas mujeres fuertes y unos hombres débiles. El sainete titulado *El valor y la destreza de Romero y Costillares* (1776),⁹³ escrito por José Ibáñez y Gassia. La mayor parte de la pieza es tan solo un pretexto para realizar una alabanza al final de la misma de los dos toreros nombrados en el título, apodados Romero y Costillares, respectivamente. A pesar de ser solo una especie de marco narrativo, el sainete tiene un gran interés para analizar las cuestiones de género en la época. El personaje principal de la primera parte de la obra es doña Antonia, mujer de fuerte carácter, como ella misma se confiesa: “porque yo soy/ por mi Corazón, de cera;/ mas por mi Genio de bronce” (*El valor*, A, f. 4r). La trama de esta pieza cómica comienza cuando doña Antonia se queja de que se haya despedido su criada justo el día que se celebra baile, teatro y fiesta. Ha mandado por otra, recomendada por la vecina, pero tarda, y doña Antonia se impacienta. Ante esta situación, don Juan, su marido, intenta consolarla como puede, pero lo despide con sequedad:

Don Juan: Mujer, no así te sofoques.

Doña Antonia: A tener yo tu paciencia/ bien decías, pero soy/ de complexión muy diversa.

Don Juan: Pues si fueras tú el marido,/ ¿cómo, dime, dable fuera/ el aguantar lo que sufro? (A, fs.

2r-2v)

⁹³ He podido consultar dos manuscritos, A y B. El estreno de este sainete no aparece en la cartelera de Andioc y Coulon, pero de las varias licencias y censuras firmadas con fecha de 1776 que se presentan en el manuscrito A, por el que cito, se colige que sí fue representado, al menos, una vez, pues como recalca Herrera Navarro en su catálogo (242), se especifica en la portada: “El Señor Corregidor, que no se vuelva a representar” (*El valor*, A, f.1r).

La discusión continúa, con las intervenciones de doña Antonia repletas de sarcasmo, y donde se queja irónicamente de que su marido no sea el hombre viril y de fuerte carácter que toda mujer desearía:

Doña Antonia: Infeliz de ti a ser la hembra.

Don Juan: Pues ruega a Dios que algún día/ según tu doctrina mesma/ no me acuerde que soy hombre./

Doña Antonia: Ojalá más que sufriera/ una paliza, que así/ con la cara descubierta/ diría que en esta Casa/ hay un hombre que gobierna/ y no un pobre marimacho/ que a cuanto guste consienta./

Don Juan: Si así pagas el ser dócil/ a ser muy otro, ¿qué hicieras?

Doña Antonia: Ay buen Juan, ay hijo mío/ esto es chanza, y siempre aprecia/ tu docilidad mi amor/ por lo cual estoy de fiesta/ esta tarde, y de visita/ en casa de doña Alberta/ así que la otra criada/ viniera pronto. (A, f. 2v)

Nótese la utilización curiosa de doña Antonia del vocablo “marimacho” para insultar a su marido. Tanto en el *Diccionario de Autoridades* (Tomo IV, 1734), como en el actual de la Real Academia de la Lengua, la entrada de este término describe a la “Mujer que en su corpulencia o acciones parece hombre” (*DRAE*). No lo llama afeminado, sino directamente mujer con trazas de hombre. Pero no solo trata con aspereza a su marido. La opinión de que doña Antonia tiene mal genio es compartida por todos, incluido el criado:

Doña Antonia: ¡Jesús qué paje tan plomo!

Pulseras: ¿No es el demonio esta dueña? (*Vase*)

Don Juan: Antonia, estás insufrible. (A, f. 3r)

Como queda dicho, a diferencia de otros maridos en sainetes populares, don Juan nunca maltrata ni de acción ni de palabra a su esposa. Es más, lo hace casi con cariño, como lo haría

un abuelo que consiente a una nieta malcriada. Sin embargo, los insultos de doña Antonia y las faltas de respeto por su marido son continuos:

Don Juan: Pues que por faltar un día/ al tal baile se perdiera/ algún Pingue mayorazgo.

Don Antonia: ¡Oh! ¡La réplica es discreta/ como de un marido docto!

Don Juan: Querrás decir de una bestia.

Doña Antonia: Tú lo has dicho que yo no. (A, f. 3r)

Doña Antonia se describe por la cualidad, tradicionalmente adscrita al género femenino, de su histerismo, y así mismo se considera siempre la víctima de todo cuanto ocurre a su alrededor cuando exclama: “¿hay mujer más infeliz?” (A, f. 3v). El marido aguanta el chaparrón resignado: “Don Juan: Quien la escuche, que la llevan/ al suplicio pensara/ mas si me casé paciencia/ o callar continuamente/ o tener continua guerra” (A, f. 3v).

Llega la vecina a charlar, pero no la criada, por lo que doña Antonia vuelve a lamentarse de que perderá la ocasión de asistir al baile y las comedias. Su marido vuelve a transgredir la frontera del rol masculino ofreciéndose a cocinar él mismo la cena: “Don Juan: ¿Por qué? Guisaré la cena/ si quieres, y podrás ir,” acción que incomoda hasta a la propia vecina: “Doña Luisa: ¿Habrá igual condescendencia?” (A, f. 3v).

Cuando por fin llega la nueva criada, Teresa, la audiencia en seguida descubre que también es una mujer de “rompe y rasga.” Durante su entrevista para obtener el puesto, realizada como es de suponer por doña Antonia, Teresa no está dispuesta a ceder a menos que sea de su “conveniencia” (A, f. 6v) y responde de manera brusca incluso a su futura ama:

Antonia: ¿Qué sabes hacer?

Teresa: Haciendas.

Antonia: ¿A quién has servido?

Teresa: A naide.⁹⁴

Antonia: ¿Quién te fia?

Teresa: La presencia.

Antonia: ¿Quién te conoce?

Teresa: Nenguno.

Antonia: Pues no sirves.

Teresa: Pues arrea... (*hace que se va*). (A, fs. 6v-7r)

Sin embargo, es respaldada por la vecina y a doña Antonia empieza a agradarle cuando descubre que también le gustan las comedias, y hasta rimar coplas, como Poeta. Teresa no opina que ser poeta sea oficio solo de hombres: “¿Y digo, ¿eso es ser Poeta?” (A, f. 9v), pues ella también puede hacerlo: “Pues de ese modo/ cuando mi Señora quiera/ también yo le haré unas coplas/ que en un candil arder puedan” (A, f. 9v). Después de un duelo de rimar palabras, en el cual se defiende, “Doña Antonia: Conque tú eres un estuche,” otro de los tertulianos la llama “diablo”: “Don Canuto: El diablo de la Doncella” (A, f. 10r). Debe subrayarse que esta utilización del término “diablo” se ha empleado en varias ocasiones en los anteriores ejemplos citados—para caracterizar a Teresa, doña Antonia; o doña Lucía en *El almacén de criadas*—, para referirse a estas mujeres, de mal genio, viriles, endemoniadas. A pesar de esto, finalmente, Teresa es contratada. Ante la sorpresa de la nueva criada que pregunta: “¿Conque esto ajustado queda?,” doña Antonia responde: “¿Pues no? ¿Si eres tan salada?” (A, f. 10v).

El resto de sainete se dedica a ensalzar a los toreros, flor y nata de la valentía y habilidad, pues son “entrambos/ lindos mozos, y guapos” (A, f. 14v) y nada que ver con los otros personajes masculinos del sainete. Seguramente por estos ataques tan directos y continuos

⁹⁴ Nótese los vulgarismos en el hablar de Teresa.

contra la masculinidad, el sainete fue prohibido que se volviera a representar según puede leerse en la censura de la portada (A, f. 1r), como queda anotado más arriba.

La comedia en tres actos y en verso de María Rosa de Gálvez *La familia a la moda* (1805) también constituye un ejemplo para Christian von Tschiltschke de esta “crisis de la masculinidad,” la cual funciona en la obra como símbolo de una “crisis del orden social y político” (“*La femina oeconomica*” 381). El mayor interés de la obra consiste en que el protagonista no sea un hombre, normalmente portador del mensaje ilustrado al final de la comedia, sino que lo sea una mujer, doña Guiomar, viuda de un rico indiano,⁹⁵ el modelo de lo que von Tschiltschke denomina la “fémina económica” (“*La femina oeconomica*” 376). Von Tschiltschke pone de manifiesto cómo el interés económico impregna toda la obra, desde el vocabulario a las acciones y las relaciones entre los personajes.

De esta suerte, Gálvez presenta en su comedia una familia noble empobrecida por sus vicios de la pereza, el juego y el lujo, al comportarse como petimetres. Al igual que en casos anteriores analizados durante el capítulo, von Tschiltschke observa en esta comedia una preponderancia de los dos personajes femeninos dominantes, la esposa petimetra y la viuda rica, racional y estricta, que luchan por el control doméstico. Doña Guiomar se impone finalmente como la voz sensata que restituye el orden de la economía doméstica, la cual funciona igualmente como emblema de la economía estatal. En este sentido, como en otras muchas obras de carácter ilustrado, recuerda Beatrice Schuchardt, se critica la pereza, a los petimetres o los jugadores, y se representa un microcosmos centrado en el hogar como símbolo del macrocosmos nacional (“*La femina oeconomica*” 368).

⁹⁵ Recuérdese que la autonomía de la mujer siempre estaba limitada por un padre, marido o hermano. Solo quedando viuda, la mujer podía soñar con algo libertad civil. Véanse los estudios de Shubert y Díaz Marcos.

Sin embargo, la comedia de Gálvez no gozó del favor del público en su estreno. Aunque hoy en día esta obra es una de las más conocidas y exitosas del siglo XVIII (Von Tschilschke, “*La femina oeconomica*” 375), en un primer momento fue prohibida por la censura al considerarla “inmoral,” como recoge René Andioc en su “Introducción” a la obra. Tras analizar la cartelera de la temporada teatral en que se estrenó la obra, Andioc concluye que “una comedia de costumbres contemporáneas como *La familia a la moda* tenía pocas probabilidades de suscitar el entusiasmo general del público,” a pesar de que apenas nueve meses más tarde *El sí de las niñas* de Moratín consiguiera un clamoroso éxito.⁹⁶

A la vista del panorama de obras citadas hasta ahora, existen escasos ejemplos en los que se defienda a la mujer, y menos aún en el teatro popular. Rara vez se aborda en el escenario cuestiones de género como tema único. Sin embargo, se pueden citar algunos casos en los que se enfrenta a hombres y mujeres como representantes de sus propios géneros, y donde los hombres son también bastante ridiculizados. El sainete *El triunfo de las mujeres* de González del Castillo contempla el enfrentamiento entre los hombres y sus esposas en un pueblo español.⁹⁷ Los hombres están hartos de sus mujeres y desean abandonarlas para poder vivir solos:

Petra: Pues, dime/ por qué motivo me dejas./

Blas: Porque ya desengañados/ estamos de lo maletas/ que son ustedes, y así/ hemos hecho
nuestras cuentas/ y vemos que sin mujeres/ lo pasaremos de perlas. (496-497)

⁹⁶ Véase también el estudio sobre *La familia a la moda* en Gies “María Rosa Gálvez de Cabrera.”

⁹⁷ No se sabe con certeza la fecha de estreno o composición de la mayoría de los sainetes de González del Castillo. Este nace en Cádiz en 1763 y murió tempranamente por una epidemia en 1800, por lo que todas sus obras se encuadran a finales de siglo. En sus sainetes de gran originalidad, la vida cotidiana andaluza quedó fijada más adelante como estereotipo en los escenarios madrileños (Herrera Navarro 221). En el caso particular de *El triunfo de las mujeres*, se sabe de una representación en 1807 (Andioc y Coulon). En la opinión de Romero Ferrer y Sala Valldaura en la introducción de su edición de los *Sainetes escogidos*, este sainete resulta atípico en la obra de González del Castillo por dos razones: este no acostumbra a situar su obra en ambientes rurales, o si lo hace, utiliza personajes tradicionalmente cómicos como el payo bobo o el alcalde de lugar (XCV-XCVI).

Las mujeres suplican “(*De rodillas*)” clemencia, pero los hombres se mantienen impasibles: “¡Qué mujeres tan molestas!/ Cuando un hombre las buscaba,/ todas se hacían de pencas,/ y ahora que ya no queremos/ ni mirarlas, se nos pegan/ como garrapatas” (497-498). Dada esta sinrazón, las mujeres se quejan al alcalde porque los hombres quieren abandonarlas sin ningún motivo y dejarlas “expuestas/ a mil tropiezos” (498). A lo que los hombres contestan: “¿de qué sirven unos muebles/ que tienen siempre revuelta/ la sociedad?” (499), con lo que se vuelve a despreciar la identidad femenina como simples objetos inanimados. Los hombres se quejan por tonterías, como que una “a muladar apesta” (499), que otra es “la más solemne coqueta” (500), otra por ser sencillamente “tonta” (501), o la última por ser demasiado fértil y haber parido muchos hijos (502), defectos todos ellos que sus respectivos maridos poseen también.

Cuando el alcalde dicta sentencia, no es la esperada por las mujeres, pues decide echarlas a todas del pueblo a favor de los hombres: “Que se eche un bando, escribano,/ en que mando, bajo pena/ de un año de calabozo,/ que salgan al punto fuera/ de este pueblo y su distrito,/ casadas, mozas y viejas,/ y a mayor abundamiento/ mando también que no puedan/ los hombres salir del pueblo/ hasta nueva providencia” (505). Las mujeres se quejan con razón de la injusticia, pero el alcalde las tranquiliza diciendo que es parte de su plan para reprender a los hombres: “mi idea/ es tan solo escarmentarlos/ para que ellos mismos vuelvan/ a suplicarles a ustedes” (506) y así, les manda a todas ellas ocultarse en su bodega. Como predijo el alcalde, los hombres no pueden vivir sin sus esposas porque no son capaces de realizar las tareas domésticas, como coserse las medias, encender el carbón para cocinar, lavar la ropa o cuidar de los niños (510-511); o tareas que biológicamente solo puede hacer una mujer, como dar de mamar a un bebé: “Blas: Mi hijo,/ ¿cómo ha de pasar sin teta?” (513-514).

Como en casos anteriores, los hombres se desmoronan y el histerismo, estereotipo atribuido a las mujeres, se va generalizando, hasta que se echan a llorar, pidiendo que vuelvan: “Todos: (*llorando*) ¡Mujer de mi corazón!,” e incluso de rodillas: “(*Llorando todos de rodillas*)” (514). El alcalde se pregunta, “Veremos si quieren ellas” (515) y les manda salir. Ahora son todo carantoñas por parte de los hombres hacia sus esposas: “¡Mi bien!” “¡Dulce mona!” “¡Mi morena!”, pero las mujeres los rechazan por “falsos” (515). De esta manera, una vez que han experimentado la realidad desde la perspectiva femenina, los hombres reconocen su error: “Blas: Por ser débil;/ yo juzgué que eran de piedra/ los hombres, pero ya veo/ que es tanta nuestra flaqueza,/ que somos sin vuestro auxilio,/ unos mamelucos” (515-516). El sainete termina con vítores para las mujeres: “Todos: ¡Vivan las mujeres!, ¡vivan,/ alivio y delicia nuestra!” (516).

Un análisis superficial de este sainete podría revelar unos personajes femeninos fuertes, con cierta agencia, capaces de plantar cara a los hombres al final de la pieza, pero como señala Kish en su estudio, la autonomía de las mujeres en la escena española durante la época de la Ilustración es muy reducida, incluso en las grandes obras como la *Raquel* (1778) de García de la Huerta, o *El sí de las niñas* (1806) de Moratín (184-185). Otro sainete muy similar es *La república de las mujeres* (1772), de nuevo, adaptado por el polifacético Ramón de la Cruz, donde se representa una isla llena de mujeres, de forma muy similar a las Amazonas, a la que llega un grupo de hombres:

(El teatro representa una isla, que se figurará al principio con selva corta, un cubo de muralla a la izquierda, con puerta abierta, y en ella algunos pertrechos de obra interior. Música a un lado, y a otro, tiros de salva y voces de desembarco. Con el cuatro de hombres saldrán de esclavos Vicente, Ramos y Soriano, trayendo a cuestras una gran viga; Tadeo y Coronado, con cubos, Ambrosio y

Baltasar espuestas de arena; y con música se entrarán por la puerta de la muralla, delante de la cual se estarán paseando, armadas con arcos y flechas, la Borja y la Raboso). (*La república* 251)

Si nos detenemos brevemente en el estudio de este sainete, Kish admite que algunas de las mujeres que presenta Cruz pueden actuar con independencia, pero como aquel advierte, solo hasta cierto punto (186). Kish expone que *La república de las mujeres* es un “upside-down fairy tale world where male slaves do woman’s customary work” (186). Sin embargo, después del efecto cómico que esto supone, “these ‘liberated’ women (whose pettiness and incompetence receive some humorous knocks along the way) agree to return to normal society” (186). Los hombres deberán acceder a varias condiciones, pero como subraya Kish, estas cláusulas representan también la ideología tradicional. Una de las imposiciones es, por ejemplo, relativa a la consecución del matrimonio, no una crítica del mismo: “Que la que novio no tenga/ por sí misma a los quince años,/ se le ha de buscar por cuenta/ del Estado” (284). A pesar del humor existente en estos sainetes, que ridiculiza a los hombres, y la aparente prominencia de los personajes femeninos, la ideología que transmiten nunca es subversiva, sino que mantienen intactas las estructuras sociales del sistema patriarcal tradicional a través de esta misma comicidad.

La presencia de estas Amazonas en la escena española de finales de siglo no es, ni mucho menos, extraña. El estudio de Rosalía Fernández Cabezón, “La mujer guerrera,” examina dieciséis piezas pertenecientes al último tercio del siglo XVIII en el que diversas mujeres pertenecientes socialmente a los rangos más elevados (119) demuestran “un extremado valor fuera y dentro del campo de batalla,” ya sea lanzando enardecidas arengas, llamando a los hombres cobardes o interviniendo “con un arrojo extraordinario en las confrontaciones bélicas, manejando con indiscutible maestría y ardor las armas de las que disponen: espadas, alfanjes, arcos, lanzas, pistolas, máquinas de guerra... lo que causa admiración y envidia en los varones

que las observan” (120). El análisis de Fernández Cabezón pone de manifiesto la popularidad de estas mujeres “guerreras” capaces de dar muerte a sus enemigos “exponiendo su cabeza decapitada al público” (126), aunque casi siempre actúen respetando el amor a su patria y la condición de su propio de su sexo, dado que todas se caracterizan por estar enamoradas de su esposo o de su prometido (124).

Como posible explicación a esta proliferación en el último tercio del setecientos de este tipo de comedias con mujeres guerreras como protagonistas, algunas de las cuales cosecharon grandes éxitos, Fernández Cabezón apunta a “la importante presencia femenina en los coliseos de la época,” donde a las mujeres dieciochescas les encantaban este tipo de heroínas fuertes y valientes, capaces de realizar gestas semejantes a las protagonizadas por los hombres, y quienes, en ocasiones, abogaban por sus derechos, “a modo de compensación por la inferioridad social que padecen en la vida cotidiana” (134).

Tal debió ser la popularidad de este tipo de heroínas, que surgieron ejemplos en los que eran parodiadas, como por ejemplo, el sainete de González del Castillo, *El médico poeta*.⁹⁸ La trama presenta a un médico, don Bruno, que quiere ser dramaturgo y se pone a escribir una comedia con lo que “su profesión desprecia/ por otra que no conoce,/ perdiendo de esta manera, reputación e intereses,/ en una y otra carrera” (*El médico* f. 20r). Cuando le preguntan si no va a visitar a los enfermos, como es su deber como médico, la respuesta es bastante contundente, y reproduce el estereotipo del médico insensible como “matasanos”: “Don Bruno: Que se mueran,/ que esto es primero” (f. 2r). Este médico “autor” afirma orgulloso que de la comedia “cincuenta escenas/ llevo ya escritas” (f. 2v), con lo que se resalta el tono paródico desde el principio del sainete. El título de la comedia es el siguiente: “Nacimiento, vida y muerte,/ de la más fuerte gallega” (f. 2v); personaje totalmente inventado, aunque termina siendo “Dominga

⁹⁸ Se sabe de una representación en 1805 (Andioc y Coulon).

de Ferreiras,/ una mujer comu un pinu,” conocida de su criado, también gallego (f. 3v).⁹⁹ El título no puede ser más indicativo del tipo de obra que quiere escribir, donde se da una voluntaria ruptura de las unidades neoclásicas y una parodia hiperbólica del género de las mujeres guerreras, muy del estilo de la épica medieval.

El personaje protagonista del médico, don Bruno, representa en este sainete a todos aquellos “malos dramaturgos” que no siguen la escuela del Neoclasicismo, porque prefieren dar gusto al público, al igual que hizo Lope de Vega el siglo anterior, y criticara de forma similar Leandro Fernández de Moratín en *La comedia nueva o El café* (1792), en el personaje de Eleuterio, quien de manera similar quiere labrarse una carrera como dramaturgo sin tener idea alguna sobre teoría dramática. Así, don Bruno se justifica argumentando que: “lo que gusta a la cazuela/ es ver ahora un Palacio,/ luego una Isla desierta,/ aquí parir tres muchachos/ y en la jornada tercera/ verlos salir de ermitaños/ con una barba de a terciá” (f. 3r), con lo que rompe con toda la ilusión escénica en su comedia. Los disparates del médico con pretensiones de dramaturgo pueden observarse continuamente según describe su obra, como se sigue del subtítulo que lee orgulloso ante su audiencia: “Comedia sin fama,/ en siete actos, compuesta/ por d. Bruno Guacamayo” (f. 5v), porque la heroína debe “andar por mar y tierra/ las siete partes del mundo” (f. 5r-5v).¹⁰⁰

En relación más directa con la mujer, existen algunos ejemplos muy cómicos. La descripción paródica de la protagonista exagera sus fuerzas hasta el hecho de que para saltar una zanja en un selva, “se echó su caballo a cuestras” (f. 7v). Asimismo, entre los personajes descabellados, entre los que figuran numerosos reyes y emperadores extranjeros, sorprende

⁹⁹ Nótese el habla gallega estereotipada, terminando las palabras en –u, en vez de en –o, o formando diptongos donde no los hay en castellano: “Deme vmd. el dineiru” (f. 4r).

¹⁰⁰ Sus interlocutores notan permanentemente las exageraciones del médico, notando, por ejemplo, que son cuatro las partes en las que se divide el mundo, a lo que don Bruno simplemente responde que se trata de una “licencia poética” (f. 5v).

también don Bruno con personajes muy menores, donde incluye a la partera que ayuda a nacer a la protagonista en escena, ante la sorpresa de sus interlocutores (f. 6r-6v).¹⁰¹ El sainete de González del Castillo, en sí, es un ejemplo insuperable de parodia metateatral, en donde se recogen los principales subgéneros teatrales y temas más exitosos del momento, incluso con ataques a las comedias de santos y de magia, con hechiceras y apariciones por todas partes del coliseo. Recojo para terminar la siguiente perla, que constituye otro ejemplo de travestismo en escena... ¿alegórico-social?: “[el tío Pedro] se arrodilla en el tablado,/ y poco a poco se eleva/ sobre dos nubes que salen/ por debajo de la tierra,/ y al mismo tiempo volando/ baja desde la cazuela/ San Miguel, trayendo al diablo/ vestido de petimetra” (f. 16r).

Más allá de las mujeres guerreras y Amazonas, el tema de la “mujer varonil,” ya sea por su físico o por cultivar las artes y las letras, aparece constantemente desde la tradición con multitud de ejemplos durante los Siglos de Oro. Quizá uno de los ejemplos más famosos sea *La dama boba* (1613) de Lope de Vega, donde se presentan dos hermanas, una “simple” y otra “bachillera,” que terminan prácticamente invirtiendo sus papeles al terminar la obra. La “discreción cervantina,”¹⁰² basada en el talento y la inteligencia (Acereda 176), era un tópico directamente relacionado con la educación de las mujeres, y, convertido en una de las polémicas más candentes a finales de siglo, esta continuaría extensamente en el siglo XIX, como quedó dicho más arriba. Un ejemplo curioso, resultado de esta polémica sobre la mujer y la educación, es *La mujer varonil*, en tres actos, de José Mor de Fuentes. Junto con *El calavera*, estas dos comedias originales y en verso fueron impresas en 1800—aunque terminadas al

¹⁰¹ También es ridículo el número de algunos de los personajes, por la cantidad ingente de actores necesarios, que ni siquiera cabría juntos en el escenario: “un enterrador, cien frailes,/ seis cofradías, sesenta/ pobres de hospicio” (f. 6v).

¹⁰² Véase en el capítulo “Relaciones literarias” del estudio de Acereda, el práctico análisis de los antecedentes literarios del tema de la discreción-indiscreción en la mujer desde los Siglos de Oro hasta incluir el propio siglo XVIII y el teatro francés (173-206).

menos un año antes—, pero nunca llegaron a estrenarse, como indica el propio autor en su relación autobiográfica *Bosquejillo de la vida y escritos de don José Mor de Fuentes, delineado por él mismo* (1836).¹⁰³

A pesar de que no fue representada, y por tanto no se puede conocer cómo hubiera reaccionado el público general, tanto la introducción a la comedia escrita por Mor, citada más arriba, como la propia comedia de *La mujer varonil*, constituyen excelentes ejemplos de las diversas opiniones tan controvertidas que se esgrimieron en la época. Doña Leonor, la joven que da nombre al título como la “mujer varonil,” es descrita con aparente orgullo por su madre doña Irene nada más comenzar la pieza:

Doña Irene: Mi Leonor, que es varonil,/ a los necios desestima, y de los pocos discretos/ al
aprecio solo aspira./ ¿Qué es verla en los ejercicios/ de la caza y de la esgrima?/ ¿Y qué
cuando las cuestiones/ más intrincadas ventila/ con literatos famosos?/ En suma todos
admiran/ en las ciencias y en las artes/ su sin igual maestría. (*La mujer varonil* I, i, 15-
16)¹⁰⁴

No obstante, acto seguido, la ideología de Mor de Fuentes se hace visible para hacer al marqués, su interlocutor, contradecir lo dicho, pues después de llamarla “Autora insigne” e “invencible Amazona,” pregunta: “¿Por ventura una mujer/ ser todo eso necesita,/ para gobernar la casa/ con prudente economía?” (I, i, 16). Ya antes, en su introducción, especificaba Mor de Fuentes, remedando a un “Poeta Inglés,” que las “ocupaciones propias e interesantes” de la mujer son:

¹⁰³ José Mor de Fuentes indica también en el *Bosquejillo* sus inicios como poeta lírico y otras obras de diversos géneros literarios que compuso durante su vida. Entre todas ellas, es quizá más conocido por la novela sentimental escrita en formato epistolar de *La Serafina* (1798), que conoció diversas impresiones, algunas sin permiso del autor, y reediciones en 1802 y 1807.

¹⁰⁴ A pesar de que se aluden a aspectos “varoniles” referidos a la actividad física, la comedia pasará a centrarse casi exclusivamente en la crítica de doña Leonor por su “bachillería” (II, viii, 86).

almibarar los jugos aromáticos de las plantas, matizar la tela con flores y objetos halagüeños, entretejer y desenmarañar el vistoso laberinto de una contradanza, y leer o entonar cantares sonoros y conceptuosos, debiendo mirar como ajenos de su constitución los arreos y ejercicios varoniles, que lejos de comunicarles algún realce, marchitan y anonadan su inestimable atractivo.

(12)

De forma similar, dentro de la comedia, el personaje de don Marcelo le expresa así a doña Leonor cuáles son en su opinión estas funciones femeniles: “En mi concepto,/ coser, hilar, hacer media,/ y sazonar el puchero;/ o a lo más, lo más, bordar/ sus zapatos y pañuelos./ Para todo lo demás/ que ocurre, el mejor maestro/ es su instinto natural...” (I, viii, 47-48). De esta suerte, junto a doña Leonor, Mor presenta al modelo femenino de su preferencia en la figura de otra joven, doña Felisa, que acaba de salir del colegio y puede conservar “la inocencia de su encierro” porque es “Pájaro de primer vuelo” (I, ii, 25). Doña Felisa es muy ingenua y femenina, a la que le gusta comprarse vestidos nuevos y cualquier ornamento que pueda realzar su belleza, como indica el código social femenino (I, vi, 37). La tercera mujer de la comedia ha sido ya mencionada: doña Irene, la madre, casada ya con su segundo marido y con numerosos cortejos e historias de galanteos durante su juventud, que ponen celoso a su actual marido, don Fausto, quien fue uno de sus antiguos cortejos (I, vii, 40).

Al lado de estas tres mujeres, se presenta una caterva de hombres, todos ellos misóginos de una manera u otra: el joven don Jacinto, enamorado de sus libros como su hermana Leonor; el Marqués, seductor algo ya mayor que idolatra el candor de Felisa pero ve con indiferencia la bachillería de Leonor; don Marcelo, el solterón empedernido; o don Fausto, que irónicamente dado su nombre, es rencoroso y vive amargado por las—posibles o no—infidelidades de su mujer. A pesar de la intención de Mor de Fuentes, expresada en su introducción, de criticar a aquellas mujeres que transgreden la esfera de su estado como mujeres por “Esos frívolos

estudios/ que a Leonor han engreído”¹⁰⁵ y que “son ajenos de su sexo” (III, ii, 104-105); a lo largo de toda la comedia, Mor propone directamente críticas de todo tipo a ambos géneros masculino y femenino, en especial cuando se mueven en las esferas del otro sexo. Por ejemplo, Mor está preocupado por la masculinización que se está empezando a dar en el trato a las mujeres en la sociedad cuando, en la comedia, don Marcelo expone que las mujeres están perdiendo la modestia, porque como corrobora el marqués “ahora a todo el sexo/ se trata sin distinción/ con poquísimos respeto” (I, x, 55). Por el otro lado, Mor de Fuentes también critica a los hombres afeminados en boca de doña Leonor, a pesar de ser la menos indicada, o justamente por ser la más varonil: “en el día hay muchos hombres,/ aun de esos que se apellidan/ los héroes por excelencia,/ que todo el conato fijan/ en bordados, en plumajes/ y en las demás fruslerías/ que achacan a nuestro sexo;/ mas yo a los tales maricas/ tan altamente desprecio,/ que huyo siempre de su vista” (III, i, 100-101).

Lo que está claro es que la cuestión del género y de la educación de las mujeres es un asunto de suma importancia a finales del siglo XVIII, pues la controversia llega hasta las autoridades gubernamentales: cuando doña Leonor alude a que tiene pensada una comedia en contra de los “necios” hombres que quieren mantener a la mujer en la ignorancia y “corrompidas,” el marqués dice que habrá “críticas” porque el tema “Se interesa todo el sexo,” y más aún, Leonor añade, se interesa “el Estado” (II, vii, 84). La obra termina con los matrimonios de rigor arreglados todos durante la última escena: el Marqués se casa con doña Felisa, doña Leonor con don Marcelo, porque da igual un hombre que otro, al fin y al cabo; y don Jacinto, con cierto sarcasmo, con los “Poetas” (III, xiii, 136-138). Las últimas palabras cargan con la moraleja y son formuladas por el Marqués: “Desde ahora a competencia/

¹⁰⁵ Kish señala que la mayoría de los defectos que de la mujer destacan los dramaturgos del setecientos, provienen normalmente de su orgullo femenino, como el egocentrismo y la vanidad (188-189).

trabajemos en labrarnos/ una dicha duradera;/ pues solo aquel la consigue/ que se reduce a su esfera,/ y de su estado y su sexo/ los deberes desempeña” (III, xiii, 138). De nuevo, puede observarse cómo las palabras finales de la obra se desbordan más allá de una simple crítica a las mujeres para referirse en sentido amplio a los individuos de ambos sexos que transgreden sus “barreras naturales,” y donde se implica una crisis tanto de la masculinidad, como de la feminidad tradicionales.

Terminaré mi análisis de las cuestiones de género con dos comedias en las cuales opino que se resumen, tanto en su trama como en sus personajes, numerosos aspectos tratados en este y otros capítulos de mi tesis. La primera de ellas es *La buena casada* (1781),¹⁰⁶ comedia en tres actos y en verso de Manuel Fermín de Laviano, cuyo asunto, como indica el título, trata de las pruebas que debe superar una esposa modélica.¹⁰⁷ La reseña publicada en el *Memorial literario*¹⁰⁸ aporta información bastante útil, como un resumen del argumento:

Aniceta se hallaba casada con Paulino, de cuyo matrimonio tenían un hijo tierno con quien Aniceta se consolaba de los desarreglos de su marido. Este era jugador y gastador en las fondas y cafés, no solía venir a su casa en algunos días, aconsejándole sus camaradas y principalmente un tal Jacinto, que no hiciese caso de su mujer, ni de su padre D. Prudencio... [La esposa] resiste a los combates de la hambre y la necesidad, y a las solicitudes de un Marqués que tuvo por amo [etc.] (102)

Aniceta es el ejemplo de esposa abnegada y sumisa que acepta cualquier acción de su marido sin plantarle cara. El patetismo de la escena, con la madre lamentándose y el niño al lado en la cuna, es notable:

¹⁰⁶ Por otro nombre conocida como *El marido extraviado y la buena casada* (Andioc y Coulon). McClelland apunta que se trata de otra versión de *The Gamester* (1753) de Edward Moore (443).

¹⁰⁷ Existían abundantes tratados morales y manuales para la educación de las mujeres en el matrimonio durante la España del siglo XVIII (Garrosa “La escuela del matrimonio” 380)

¹⁰⁸ Reseña de septiembre de 1784 sobre las representaciones de los días 13, 14 y 15.

(Cuarto de Anizeta, sin adorno particular. Sale esta con almohadilla. Saca Juliana una silla, y la cuna en que hay un niño; pónese a hacer labor Anizeta a su lado; y se va Juliana).

Anizeta: ¡Ay de mí! ¡Cuántos pesares/ me cercan! ¡Qué contristada/ estoy! (duerme, vida mía)/ *(al niño)* ¡Qué tranquilidad reinaba/ siendo soltera, en mi pecho!/ Yo comía y trabajaba/ sin zozobra; pero ahora/ todo es llanto, todo es ansias:/ jamás pensé que Paulino/ una vida tan amarga/ me hiciese pasar. (I, 9)

Cuando viene su suegro, don Prudencio, mercader adinerado, preguntando por su hijo, ella miente para protegerlo, al decir que el dinero no se lo gasta en el juego, sino que lo ha invertido en negocios. Don Prudencio descubre su mentira y le ofrece acogerla a ella y a su nieto en su propia casa. Pero Aniceta se niega si debe separarse de su marido, a pesar de que la maltrata físicamente:

Aniceta: Pues si él no va, yo tampoco.

Don Prudencio: Pues será igual tu desgracia.

Aniceta: Paciencia: él es mi marido;/ nada con él me acobarda.

Don Prudencio: ¿Si no te da de comer?

Aniceta: Me mantendrá el ser honrada.

Don Prudencio: ¿Si te da un golpe?

Aniceta: Sufrirle.

Don Prudencio: ¿Si su frenesí le arrastra/ a matarte?

Aniceta: Que me mate:/ es mi esposo, y esto basta. (I, 12)

Tanto su hermana Nicasia, como otros personajes, le aconsejan que cambie su actitud o que al menos se vengue de su marido y se deje cortejar por el Marqués,¹⁰⁹ pero Aniceta se niega

¹⁰⁹ Los marqueses representan la arrogancia y el orgullo rancio de su clase, pues a parte de eso, lo han perdido todo. Su dinero lo dilapidan en extravagancias y en el juego, por lo que deben engañar o pedir prestado a menudo a Paulino, el hijo de un mercader acaudalado: “Marqués: Ignorante, ¿piensas tú,/ que es regular se humillara/ a tanto mi elevación?/ En sola la circunstancia/ de pedirle, le dispenso/ la merced más elevada” (I, 2). Al final deben huir perseguidos por los acreedores y son arrestados (III, 29-30), pero don Prudencio y Aniceta los socorren.

rotundamente, solo llora y pone su esperanza en la gracia del Cielo: “remito al Cielo la causa,/ que a quien solo en el confía,/ le premia con mano franca:/ de él espero mi remedio;/ él anima mi esperanza. (*Vase llorando*)” (I, 14). Su hermana, más pragmática, sabe que nada cambiará, si no pone ella misma los medios: “Muy bien: pero mientras tanto,/ él proseguirá en su errada/ vida, y tu triste inocente/ llorarás siempre tu amarga/ cruel fortuna: llora, llora,/ y malhaya amén, la casta/ de los hombres, que así burlan/ el amor, y la constancia” (I, 14).

Aniceta representa igualmente el modelo de castidad y modestia, aunque es tildada por las otras mujeres de mojigata. De esta manera, riñe a su criada Juliana, por asomarse a la ventana continuamente para hablar con los hombres que pasan: “Aniceta: [...] cuidado con las ventanas,/ y con hablar a los hombres;/ pues antes que me casara/ no hablaba yo con ninguno” (I, 10). Aniceta considera que las muchachas de ese momento son todas unas “adelantadas” e indecentes, y culpa a “las madres de sus excesos/ dándolas mala crianza,/ y enseñándolas el vicio” (I, 10). Como un ejemplo de esas mujeres perdidas, en el segundo acto salen a escena unas busconas en la fonda que seducen a Paulino para sacarle joyas y dinero. Sin embargo, Juliana no es una de ellas. Esta se defiende con un argumento bastante pragmático, pues si no habla con ningún hombre, siempre encerrada entre mujeres, nunca podrá casarse, objetivo al que aspira toda mujer: “Muy bien, si no hablo a ninguno,/ nunca podré yo acordarla... [mi propia boda]” (I, 10).

La Marquesa también sale bastante perjudicada en la comedia como modelo femenino. Llevada por el lujo que acostumbra su clase y el juego, dilapida todo el dinero que llega a sus manos, y es capaz de usar su labia y encanto femenino para seducir a Paulino y hacer trampas en el juego, o sonsacarle dinero a base de préstamos. Aniceta acusa a la Marquesa de su trato licencioso con su marido y la exige que se aparte de él. Esta es la única vez que Aniceta

muestra algún tipo de agencia, pero solo contra otra mujer, y para defender lo que como esposa, le pertenece, su marido. Cuando la Marquesa insinúa que Aniceta está siendo cortejada por el Marqués, Aniceta lo niega firmemente y le devuelve su ataque, ante lo cual, la Marquesa se escandaliza:

Aniceta: [...] Ninguno a mí me visita,/ y pues yo dejo en sus casas/ a los maridos ajenos,/ con
justicia mi amor clama/ contra quien a mi marido/ le pervierte, o le sonsaca.

Marquesa: ¿Tal ultraje a una Marquesa?

Aniceta: Vuestro título no alcanza/ exenciones que prohíban/ a cualquier mujer honrada/ quejarse
modestamente. (II, 23)

Puede suponerse, quizá, que la excesiva sumisión y mojigatería de Aniceta como esposa fastidiara al público que asistió a su representación, pero, contrariamente a lo esperado, la reseña del *Memorial Literario* apunta al agrado con el que se recibió la expresión de “los caracteres de la buena Casada, del buen Padre y Suegro, del necio marido embriagado en el juego y comilonas; el mal amigo D. Jacinto, insolente contra el buen viejo y seductor del incauto Paulino,” así como “Las expresiones y sentencias, y reflexiones de corrección agradaron bastante, y la enmienda del perdido joven manifestó la doctrina y costumbres que resaltaban en esta Comedia, poniendo al lado del vicio el contraste de la virtud” (102-103). Sorprendentemente, lo único que no gustó “a algunos serios,” fue “el niño y la cuna y otras puerilidades que traen consigo estas Escenas de niños,” porque “los espectadores se ríen, o porque turban la gravedad de los lances, se interrumpe la ilusión” (103).

Paulino, por su parte, es uno de esos maridos pusilánimes, sin personalidad alguna, totalmente absorbido por la personalidad del mal amigo, Jacinto,¹¹⁰ quien lo lleva por la mala

¹¹⁰ Jacinto es un noble calavera que se dado por el mal camino, convertido en rufián: “mis muchas calaveradas/ obligaron a mi padre/ a despedirme de casa:/ deje a Luzena, contento,/ (que esta es, Señora, mi patria)/ he encontrado un potosí,/ en naipes, en camaradas,/ y otras cosas; como bien,/ bebo cuanto me da la gana,/ me

vida y lo alecciona para que abandone a su esposa si no le obedece. Paulino lleva dos días sin pasar por casa: “me ha disuadido Jacinto/ diciendo: es cosa acertada/ que conozcan las mujeres/ que el marido manda en casa” (I, 5). La marquesa se pone de parte de Aniceta, y con razón: “Tu mujer es buena, y creo/ que no debe ser tratada/ con tal rigor” (I, 5). Pero Jacinto debe mantener el control psicológico de Paulino si quiere seguir beneficiándose de su dinero, por lo que ataca a Aniceta, abogando por un modelo de matrimonio en el que el marido sea libre para realizar su voluntad, mientras la esposa debe callar y obedecer:

[Aniceta] Es una Madre beata,/ que todo la desazona,/ y todo la desagrada:/ si toma dinero riñe,/ si se divierte la enfada,/ si alguno busca a Paulino,/ le mira con repugnancia,/ quiere salir con él; grita/ si acaso va tarde a casa,/ y le da tantos consejos/ que a cualquiera le estomagan/ como fuera mujer mía,/ protesto que la domara. (I, 5)

Aunque Paulino no odia de esa manera a su esposa y le pide respeto: “Jacinto, modérate,/ que es mi mujer de quien hablas” (I, 5). Paulino, educado en la mentalidad mercantil, lamenta haber caído en el juego y otros vicios “que me ha enseñado Jacinto/ una y mil veces malhaya/ el infante, en que contraje/ amistad tan depravada,” porque de seguir así, “a este paso/ el poco resto que falta/ de lo que me dio mi padre,/ se consumirá” (I, 8). Es un verdadero ludópata, se lamenta de la “vida tan estragada” que lleva, de “abandonar” y “ultrajar” a su esposa, y en varios momentos de la comedia expresa su deseo de enmendarse, una y otra vez: “Volveré a ser el que fui;/ me enmendaré, iré a mi casa/ alegraré a mi mujer,/ su virtud será premiada/ por mi amor; de mi buen padre/ no haré la vejez amarga/ con mis malos procederes:/ todos verán mi mudanza” (I, 8). Pero siempre vuelve a las andadas, preocupado por su virilidad: “sí, ¿pero qué

divierto libremente,/ y nunca he visto la cara/ a la sujeción; mi vida/ pueden todos envidiarla” (I, 6). La Marquesa se refiere a él como: “Este es gran pícaro” (I, 6).

dirá el mundo?/ ¿Qué dirán mis camaradas?/ Dirán que es hipocresía,/ que solo mi mujer manda/ en mis acciones” (I, 8-9).

La corrupción de la personalidad de Paulino empeora según avanza la comedia, volviéndose más y más violento hasta que pega un bofetón a su cuñada por descubrir sus devaneos con la Marquesa, y quiere pegar a ambas con su bastón, e incluso amenaza con un cuchillo a las dos hermanas y al Marqués. Aniceta responde sumisa de nuevo, dispuesta a sacrificarse: “¿Cómo es esto?/ ¿Así a tu esposa amenazas?/ Bien haces, bebe mi sangre,/ no dejes de derramarla” (II, 24); pero el Marqués no es tan condescendiente y saca su espada dispuesto a matarlo, y solo le detiene su respeto por Aniceta: “Marqués: ¡Ah buena mujer! Tú sola/ todo mi furor desarmas./ Por ti viva, y a ti deba/ que no le pase a estocadas./ (*Vase a su casa*)” (II, 25).

La obra termina cuando otro de los rufianes, el Desalmado, y el amigo Jacinto se pelean en un rifirrafe a cuchillo, quedando herido y preso el primero, y muerto el segundo (III, 33-34). Cuando desaparece su mala influencia, Paulino se arrepiente definitivamente (III, 35), vuelve a casa y se reconcilia con su esposa y, también, con su padre, por la intercesión de Aniceta y la presencia del nieto. La moraleja, puesta en boca de la “buena casada,” hace hincapié en la educación de la madre y en la sumisión de la esposa para con el marido, como único camino para una vida conyugal feliz. Así, Aniceta expone su filosofía del matrimonio:

Aprendí los documentos/ de mi madre, reducidos/ a que ha de tener respeto/ la mujer a su marido;/ ha de ser solo en su afecto;/ ha de cumplir sus deberes,/ llenando su ministerio/ en el gobierno interior/ de la casa, y si hay defectos/ que sufrirle, ha de saber/ soportarlos, y atraerlo/ con dulzura, que el rigor/ es infructuoso remedio. (III, 39-40)

En segundo lugar, la comedia en tres actos y en verso *La buena criada* (1793),¹¹¹ traducción de Goldoni realizada por Fermín del Rey, también propone en el personaje de la “buena” criada Feliciana, un ejemplo exitoso de modelo femenino. Sin embargo, Feliciana demostrará una gran habilidad para montar ardides y salir airosa de las situaciones más adversas. En contraposición con Aniceta, de la comedia anterior, quien también fue criada, Feliciana es una mujer viuda que sigue al servicio de su antigua familia cuando su marido fallece, lo que explica su mayor libertad y capacidad de agencia en la obra. Esta comedia también constituye un escaparate de mujeres de fuerte carácter en contraste con hombres sin voluntad e incapaces de solucionar sus propios problemas sin ayuda de sus capaces compañeras.

La trama se resume de la siguiente manera: don Nicasio, noble ya viejo y sin fuerzas para seguir administrando su vida y su hacienda, se vuelve a casar. Al igual que la esposa de don Juan en *El valor y la destreza*, doña Isabel es de armas tomar. Don Nicasio describe así a su nueva esposa: “ella es algo puntillosa;/ con que para evitar cuentos,/ seguirla el humor. Yo, nunca/ la contradigo, la dejo/ decir y hacer cuanto quiera,/ y de esta suerte no hay pleitos/ entre nosotros jamás” (*La buena criada* I, 2). Doña Isabel ha pasado a controlar todos los asuntos domésticos: “Don Nicasio: Yo aquí no cuido de nada./ Ella es quien tiene el gobierno/ de la casa, y la familia./ Yo descanso. Don Alberto/ cátese usted, y verá/ qué bello vivir” (I, 3). Sin embargo, doña Isabel no quiere a su nuevo esposo. Se ha casado con él porque es viejo, noble y rico, y una vez que haga testamento en su favor, puede asegurar el futuro de su hijo Félix,¹¹² de

¹¹¹ Fue estrenada en 1793, pero parece que ya había sido terminada el año anterior. En un manuscrito de la BHMM (Tea 1-12-11, A), se pueden leer varias diligencias fechadas en 1792, así como en la portada se dice: “Corregida, y enmendada por el mismo nuevamente para la Compañía de Manuel Martínez año de 1792.”

¹¹² Este, por su parte, tiene sus propios planes para hacer fortuna, casándose con la hija de don Alberto, el mercader rico: “Félix: Tiene/ la chica un dote soberbio,/ su padre es rico, ella es hija/ única, y yo considero,/ que un matrimonio como este/ me pudiera hacer provecho” (I, 5).

su anterior matrimonio, un joven simplón y mimado: “Me importa hacer la fortuna/ de mi hijo, y si muere el viejo/ no estando Fernando en casa,/ y Félix sí, me prometo/ que hará por mi a favor mío,/ y al de mi hijo el testamento” (I, 4). Por eso se las arregla para que don Nicasio eche de casa a su propio hijo, Fernando, porque no guarda el debido respeto a su madrastra.

Don Nicasio le dispone algo de dinero para que pueda vivir, pero muy poco, instigado por doña Isabel: “Mi mujer dice (y lo creo)/ que le bastan cuatro reales/ al día, y sobra dinero” (I, 2). Ante las penurias del hijo, la criada, Feliciano, marcha con Fernando, al que considera como un hermano, para ponerse a su servicio, viviendo solos en una misma casa. Esta situación no es nada recomendable, desde una perspectiva moral, para un hombre y una mujer jóvenes:

Nicasio: Pero,/ ¿qué necesidad tiene él/ de criada? Nada de eso:/ Feliciano nació en casa,/ en casa se casó, y luego/ enviudó en ella también:/ ¿por qué partió de ligero,/ y se fue con él?
Amigo,/ mucho me ha disgustado eso.

Alberto. No apruebo su ligereza./ Pero si mal no lo entiendo,/ la madre de Feliciano/ crio a Fernando a sus pechos;/ y así dice que le quiere/ como a hermano, prefiriendo/ padecer con él miserias,/ a gozar sin él inmensos/ bienes. (I, 2)

Feliciano se presenta a sí misma en un primer momento como la mujer abnegada, expresándose en términos similares a Aniceta, en la comedia anterior: “Por no verle perecer,/ gustosa a sufrir me ofrezco,/ y si contra él se conjuran,/ sin ley, sin honor, sin freno,/ una ambiciosa madrastra,/ un padre sin sentimientos,/ y un intruso irracional, le asiste en sus desconsuelos.../ una viuda honrada, una/ criada leal, y el Cielo,/ que aunque oprima, no abandona/ jamás el merecimiento” (I, 5-6). Sin embargo, en seguida muestra su fuerte voluntad por intervenir y mejorar su situación. Como Fernando es noble y no trabaja, Feliciano teje y vende su labor para que ambos puedan subsistir: “He acabado las calcetas, las venderé y comeremos” (I, 6); aunque siempre guarda las apariencias para que no se sepa que casa de su

amo no tienen qué comer.¹¹³ Por este motivo, se da en este hogar temporal una situación casi conyugal, pero con los papeles invertidos, pues es la mujer la que trae el dinero a casa. Fernando, asimismo, se representa con rasgos femeninos por influencia de los dramas sentimentales, por ejemplo, cuando llora de agradecimiento:

Don Fernando: ¡Oh Dios! Feliciania mía,/ tu amor, tu bondad, tu celo/ me sorprenden, y en mis
ojos/ reprimido el llanto...

Feliciania: Bueno:/ esas son debilidades. (I, 6)

Aunque ella también termina enterneciéndose por sus palabras: “(*llorando y reprimiendo el llanto*)” (I, 6). A pesar de estas lágrimas, más bien de carácter maternal, Feliciania es fuerte y le planta cara a la adversidad con una sonrisa: “Señor, el mayor despecho/ y la mayor pesadumbre/ que a los enemigos vuestros/ podéis causar, es sufrir/ constante los contratiempos,/ reír con indiferencia,/ y hacerles ver, que aun sufriendo,/ a pesar suyo, sabéis/ y podéis vivir sin ellos. (*Vase derecha*)” (I, 6-7). Dadas sus prendas, el resto de criados que aparecen en la comedia quieren casarse con ella, pues, al fin y al cabo, “soy viuda, mas no soy vieja:/ no soy bonita; mas fio/ que si quisiera casarme,/ no faltara un descosido/ para un roto” (I, 8).

Incluso don Fernando desearía casarse con Feliciania, para agradecerle sus buenas acciones y su bondad para con él: “Así pretendo pagarte/ tantas ilustres finezas:/ y una vez que me obligaste/ a declarar, te repito/ que no ha de poseer nadie/ mi mano sino tú, y juro...” (II, 20). Pero ella lo rechaza, argumentando que lo hace por compasión, aun arriesgando su honor. En todo caso, sin un pelo de tonta, mostrando una mentalidad mercantil, aceptará una dote económica como premio, aunque apropiada a su “estado” o clase social como criada (II, 20-21). Feliciania sabe que en el fondo, los matrimonios entre clase desiguales solo traen disgustos de

¹¹³ En este sentido, la habilidad de Feliciania para sacar dinero de donde sea y poder sacar así adelante a su amo, aunque tenga que sacrificarse ella misma, le confieren cierta ascendencia literaria sobre el famoso personaje galdosiano de Benina, en su novela *Misericordia* (1897).

cara a la sociedad y la opinión pública: “Feliciano: Si en mí, como en otras muchas,/ la vil ambición reinase/ aceptaría el partido;/ mas sé los daños que atraen/ a interesados amores/ casamientos desiguales” (II, 21).

Feliciano, una vez que descubre que Fernando está enamorado en secreto de la hija de don Alberto, mercader rico y amigo de don Nicasio, se propone arreglar su matrimonio, pues si don Fernando se casa con doña Laura, “Para Fernando, sería/ este un famoso partido” (9). Para ello, Feliciano no duda en exagerar la verdad y el poder de la insinuación para lograr que Laura comprenda el amor de don Fernando: “Una ventanita sola/ es su delicia, y su hechizo” (I, 10). Tampoco duda en embaucar a doña Laura con otras pequeñas mentiras para arreglar un encuentro con don Fernando más adelante,¹¹⁴ o sobornar a los criados con dinero o promesas de posible matrimonio, para conseguir sus objetivos, pues: “¿Cuántas mentiras se han dicho/ para hacer mal? Yo presumo/ que será menos delito/ usar una vez de alguna/ que sirva de beneficio,/ y exaltando la virtud,/ dé a la malicia el castigo” (I, 12).

La opinión general, sin embargo, es que Feliciano se “prostituye” con don Fernando al vivir a solas con él: “Feliciano: ¿Pues qué creen? ¿Se persuaden/ que pueda ser yo una de esas/ mujeres prostituidas?” (II, 14). Ante esta falsa opinión, se justifica con ardor, defendiendo su honor como un hombre, pues dará muerte a aquel que se atreva a ofender su decoro: “mas si entendiera/ que hubiese en el mundo alguno/ de condición tan perversa/ que mi decoro manchase,/ aunque soy mujer, tuviera/ valor para darle muerte,/ para arrancarle la lengua,/ sacarle el vil corazón,/ y deshacerle en pavesas” (II, 14). Ante el brío de Feliciano, responde así Alberto en aparte hacia el público: “(aparte) hace la gatita muerta,/ y luego salta a las barbas/

¹¹⁴ A diferencia de Aniceta en *La buena casada*, la opinión de Feliciano sobre el matrimonio es bastante progresista, pues considera un atraso que los novios contraigan nupcias sin ni siquiera haberse conocido o hablado: “Me parece a mí, que en clase/ de matrimonio, debían/ los contratados hablarse/ una vez, antes de todo,/ para que se asegurasen/ de su mutua inclinación” (II, 22).

más viva que una centella” (II, 14). Porque en opinión de Feliciano: “una regular venganza,/ en ocasiones diversas/ es útil” (II, 14). Feliciano termina igualmente por poner de su parte a don Alberto en sus planes de boda para Fernando y Laura. En este caso, convence al futuro suegro de su amo con el título nobiliario que este mercader adquirirá si accede: “Feliciano: ¿Quiere usted granjearse/ un título[?]” (II, 14). Cuando Laura y Fernando hablan en secreto en presencia de Feliciano (II, 23), los dos acuerdan contraer matrimonio, con lo que Feliciano se comporta como una “tercera,” título que acepta de buen grado si con ello consigue un bien mayor (II, 24).

El único obstáculo que queda, por tanto, es poner de manifiesto las malas intenciones de la madrastra doña Isabel y que Fernando, de esta manera, recupere su herencia. Doña Isabel, después de presionar a su marido y de sus mañas, ha conseguido que este la nombre “heredera universal” (II, 18), pero los planes de Feliciano hacen peligrar sus maquinaciones: “Doña Isabel: Este impensado accidente/ (*se pasea colérica y abanicándose*) destruye y rompe mis bastos/ designios” (II, 18-19). Feliciano convence al escribano que debe formalizar el testamento, don Tadeo, para que la ayude, y así, en el tercer acto, la “buena criada” se viste de hombre como el nuevo ayudante de don Tadeo para pasar desapercibida bajo la atenta mirada de doña Isabel: “(*Salen por la Puerta secreta Don Tadeo, Nicolás y Feliciano vestida de hombre como su escribiente y se queda detrás*)” (II, 25).

Feliciano consigue con este ardid quedarse a solas con don Nicasio, y tras descubrir su identidad voluntariamente, consigue que perdone a su hijo con indirectas sobre la mala vida que estará obligado a llevar por el abandono de su padre, pues sin dinero, no le quedará más remedio que dedicarse al juego o ser un vagabundo: “Feliciano: Ha de suceder por fuerza:/ un hombre joven, ocioso,/ sin casa, empleo, ni renta,/ se puede decir, qué hará,/ sino arrojar a banderas/ desplegadas a los vicios?” (III, 28). De esta manera, don Nicasio se suma a los planes

de Feliciano para desenmascarar a doña Isabel. Don Nicasio se fingirá muerto, o a punto de expirar, para descubrir cuáles son los verdaderos motivos de su esposa: si lo ama, lamentará solo su muerte; si por el contrario solo quiere su dinero, lamentará únicamente que no se haya finalizado el testamento. Cuando el plan se pone en práctica, doña Isabel entra en pánico por la súbita muerte de su marido, quien no ha formalizado el testamento en el que ella es la única heredera, y finge que sigue vivo y que le transmite su voluntad al oído para intentar engañar al escribano (III, 31). Doña Isabel no siente pena alguna, hecho que incluso su simple hijo, Félix, señala: “Félix: Y diga vuestra merced madre, cuando/ muere alguno en una casa,/ ¿no se acostumbra llorar?” (III, 32).

Sin embargo, don Tadeo, los testigos y demás asistentes también están en el ajo, y hacen lo propio. También mienten y cuando leen el testamento, fingen que el moribundo ha designado como único heredero al “Señor Don Fernando Brito, su hijo legítimo, y natural” (III, 33). Cuando doña Isabel, histérica, los acusa a todos de embusteros, se descubre el enredo y don Nicasio se levanta de la cama sano, como por encantamiento. Ante la sorpresa de su esposa, “Nicasio mío...,” don Nicasio echa de casa a su mujer y le revoca la pensión de por vida que le había prometido de seis mil ducados: “Apártate; mujer falsa” (III, 34). Sin embargo, Feliciano intercede por ella para que le destine alguna pensión diaria, pues no puede ser que “habiendo sido su esposa/ viva entre miserias tantas” (III, 36), por lo que don Nicasio le otorga doscientos escudos anuales para su alimento.

La comedia termina cuando Feliciano confiesa sus enredos, todos ellos por una buena causa: “por asistir a un buen hijo,/ por recuperar mi fama,/ y por corregir también/ la impiedad de una madrastra” (III, 35). Un hecho curioso es la forma en la que se consolida el matrimonio entre don Fernando, restaurado en su casa y su hacienda, con doña Laura, suceso que permite

encumbrar a Feliciano como el personaje de mayor autoridad social y moral al final de la comedia. Don Nicasio, agradecido, y a pesar de la diferencia de clase social, le concede la mano de su hijo a Feliciano con dote y todo. Nótese que parece tratarse a Fernando como si fuera mujer. Pero Feliciano se niega. Esta, comportándose como el nuevo “padre” o tutor legal de Fernando, le entrega a doña Laura: “Y pues ya es mío, yo quiero/ regalársele a esta dama/ que es digna de él por su sangre,/ por su mérito, y crianza” (III, 35). Feliciano, no obstante, vuelve a pedir el consentimiento de los padres y de los novios, “Por si acaso” (III, 35). Fernando, de esta manera tan extravagante, completa su papel de “damisela en apuros,” que ha representado durante toda la comedia, pues pasa de mano en mano casi sin decir ni pío.

Feliciano recibe como premio de todos sus desvelos y buenas acciones una dote para su propia boda con el criado de don Alberto, Damián, un “hombre de bien” (III, 36), de su misma clase social: “Como este es un novio/ que con mi estado se iguala” (III, 35). Tanto don Nicasio, como don Alberto, le dan mil ducados cada uno como dote, así como le ofrecen que siga sirviendo en la casa de don Nicasio como criada. Fernando le ofrece cuanto quiera, a lo que Feliciano responde: “No soy tan interesada” (III, 36). Feliciano pone fin a la comedia, desmintiendo los estereotipos negativos que se asocian con las criadas en relación con la ética moral: “queda probado/ cuánto una buena criada/ puede hacer a honor del sexo,/ de sus amos, y su fama” (III, 36).

Del análisis de estos dieciocho ejemplos de piezas dramáticas donde se aborda el personaje femenino de manera especialmente particular, se puede concluir que los autores de finales del siglo XVIII introducen siempre de una forma más o menos sutil o voluntaria su opinión y diversas reflexiones sobre la polémica centrada en la cuestión de género y la educación de la mujer. Los personajes femeninos se ven envueltos en dificultades personales de

tipo familiar o amoroso, aunque en ocasiones también están entrelazadas con problemas de tipo profesional. Después de todo el “oficio” principal de toda mujer, así como su rol social y personal, era el ser una buena esposa, madre o hija.

Ante el público español de finales del setecientos, se presentan toda clase de estereotipos femeninos, ya sean ideales o contraejemplos, donde las mujeres no se distinguen por sus acciones o educación, sino más bien por su naturaleza, reduciendo de esta manera su subjetividad o su capacidad de agencia. La escena se llena, por tanto, de jóvenes casaderas, esposas, madrastras, viudas, costureras, criadas, majas, petimetras, nobles, mujeres de mala vida, beatas, bobas, bachilleras, Amazonas, y cualquier tipo de combinación imaginable entre las anteriores categorías.

Sin embargo, no todos los dramaturgos españoles coetáneos compartían la misma visión sobre el papel que debía ejercer la nueva mujer desde la perspectiva ilustrada. Surgen voces en su defensa, pero no existe todavía una clara voz proto-feminista que declare los derechos de la mujer y su igualdad con el hombre, el cual ejerce una autoridad total sobre las instituciones sociopolíticas, de claro dominio masculino. Aun así, sí se puede afirmar que dentro de este mismo sistema patriarcal germina una concienciación sobre la identidad femenina y la “esfera” a la que debe pertenecer su estado y sexo. Se sugieren nuevos modelos de comportamiento femenino aunque no siempre los esperados. Se encuentran personajes con personalidades ambivalentes y contradictorias, que intentan ejercer su voluntad pero son incapaces de expresarse libremente, o vuelven al “redil” una vez se soluciona el conflicto dramático. Se observan asimismo ejemplos que deben ser corregidos porque transgreden su identidad femenina o masculina tradicionales, un nuevo ejemplo de “crossing” con casos de mujeres de fuerte carácter y varoniles por diversos aspectos; u hombres pusilánimes y afeminados por

distintas razones. A menudo, los dramaturgos culpan de esta situación no solo a la educación que recibe la mujer o a las modas extranjeras, sino también al surgimiento de una crisis de la propia masculinidad a finales de siglo.

Más allá de mantener el *status quo*, como argumenta Kish (200), los ilustrados del siglo XVIII quieren imponer en España mejoras económicas y sociales sin modificar apenas las estructuras de poder que controlan los estamentos sociales. A pesar de sus esfuerzos, el modelo tradicional del Antiguo Régimen se estaba resquebrajando a nivel social y político, pero además, también lo hacía la identidad de género, en la que se difuminan las fronteras entre los roles masculino y femenino dentro del sistema social y afectivo.

CONCLUSIÓN

A lo largo de los distintos capítulos de mi tesis, se ha podido observar cómo la realidad social de finales del siglo XVIII en España se puede expresar mediante diversas formas de “crossing” o transgresión de los diferentes límites sociopolíticos y económicos. En primer lugar, en relación con la clase baja, los dramaturgos más orientados hacia el público popular criticaron el sistema nacional socioeconómico y político existente porque ignoraba la utilidad de la clase baja trabajadora y de ciertos grupos marginados, como los discapacitados, que debían ser reconducidos económicamente para beneficiar al común de la sociedad de finales del setecientos.

Estos autores retaron a su sociedad mediante la escenificación de mundos utópicos, muchas veces de carácter metateatral, para defender la capacidad laboral de estos grupos ignorados, así como demostrar el potencial como capital humano que la clase baja podía suponer para la nación si se aprovechara adecuadamente. Como una manera de integración socioeconómica o reciclaje de estos talentos despreciados, la intención de este teatro era integrar y transformar productos desechados o defectuosos como contribuciones útiles para la sociedad, descubriendo una economía que hasta ahora había sido desapercibida o rechazada. En este sentido los dramaturgos establecieron una base para la justicia social desde la ética utilitaria del trabajo y del discurso ilustrado de la virtud del esfuerzo y de la honra social.

La clase alta, por su parte, se enfrentaba a una progresiva disolución de sus privilegios y de su estatus superior, a pesar de estar protegida por el Estado y por una fuerte censura gubernamental y eclesiástica. Tanto los dramaturgos ilustrados como los cultivadores del teatro popular y castizo, atacaron en escena la ociosidad de esta nobleza corrompida por sus fueros, las modas extranjeras y los vicios morales que atentaban igualmente contra la pervivencia de la

estructura socioeconómica y política tradicional. Aprovechando la comicidad característica de las piezas populares breves de entre actos a las que Ramón de la Cruz añadió un componente de sátira moral, los dramaturgos sacaron continuamente a escena a nobles ociosos, petimetres y jugadores que perturbaban el progreso de la economía y de la justicia social tanto en áreas rurales como urbanas. No solo en las comedias se criticaba ciertas costumbres que alteraban la moral nacional y la institución del matrimonio, como el cortejo, sino que su comportamiento reprochable afectaba asimismo a los otros estamentos, y así los sainetes criticaban a estos nobles, tratados a palos como vulgares ladronzuelos, porque alteraban la paz conyugal de las familias pobres al entablar relaciones ilícitas y adúlteras con aldeanas de las regiones rurales y humildes de la periferia de la Corte.

Desde una perspectiva más seria, estas relaciones entre clases dispares causaban la deshonra por ambas partes, sobre todo si se formalizaban estos matrimonios desiguales. Desde el mismo discurso utilitario ilustrado, preocupaba el mantenimiento del poder político y económico de la nobleza, que se debilitaría al mezclarse con los otros estamentos sociales, especialmente los más humildes, causando la ruina económica de la nación. Sin embargo, la crítica de los autores dramáticos no estuvo exenta de contradicciones. Estas piezas de corte sentimental, adaptadas de obras extranjeras, en donde se ambientaban para escapar de la censura, mostraban con ambigüedad la tesis ilustrada y castiza en contra de estos matrimonios desiguales. En estas obras con finales felices o desgraciados, según el caso, la identidad de los personajes se fragmentaba y se contradecía continuamente al formar conciencias híbridas como resultado de la confrontación de una sociedad todavía anticuada y los deseos de progreso social y económico de una intelectualidad que no fue capaz de librarse de las ataduras de las estructuras jerárquicas feudales.

La incipiente clase media burguesa constituyó también un problema para las autoridades españolas de finales del setecientos, porque no solo empezó a desarrollar la industria y la artesanía favoreciendo la economía nacional, intención que los ilustrados manifestaron en las diferentes cédulas y ordenanzas reales, sino que la clase burguesa deseaba asimismo ganar poder político y privilegios sociales y cívicos iguales a los de la nobleza. Ya sea por matrimonios con hidalgos empobrecidos o por compra de ejecutorias de nobleza, la clase media intentaba hacerse un hueco en la estructura sociopolítica tradicional de estamentos originada en el Antiguo Régimen, pero se encontró muchas veces impotente ante la oposición generalizada y los prejuicios de deshonor de una sociedad anticuada y retrógrada. Las obras dramáticas, especialmente a partir de la década de los ochenta y en torno a la Real Cédula de 1783, identifican a estos burgueses deseosos de ascender socialmente con los pícaros literarios de la tradición áurea, como crítica a su descontento y su pretensión de ennoblecerse sobrepasando los límites sociales de su estamento.

A pesar de los intentos ilustrados por defender la honra de los oficios artesanales o “viles” en la época, la sociedad general se opuso a aceptar estas ideas, por lo que las reformas en justicia social que se esperaba iban a ayudar al progreso económico de la nación, se vieron seriamente obstaculizadas por las propias administraciones regionales y rurales. Solo en ciertas zonas de España, como Cataluña o Valencia, donde existían infraestructuras sociales y gremiales desde más antiguo, la industria logró un adelanto sin precedentes durante la segunda mitad del siglo XVIII. En el siglo ilustrado no se produjo la revolución burguesa, porque, de nuevo, no se promovió un cambio en el sistema político y social que permitiera el desarrollo de un mercado económico, independientemente de la posición jerárquica que ocuparan los individuos integrantes de la sociedad española.

La mujer, por último, era quien lo tenía más difícil a pesar de las voces ilustradas que se levantaban en favor de la igualdad social. Este desarrollo heterogéneo de los derechos y libertades femeninos estuvo causado porque la mujer del dieciocho debió enfrentarse a un doble obstáculo: social y de género. La educación del pueblo que quería implementar el discurso utópico ilustrado no incluía a la mujer, que quedaba relegada al campo de la afectividad y al espacio privado del hogar. Como esposa, madre o hija perfecta, y reducida a las tareas del hogar como coser, cocinar y cuidar de los hijos, así como obedecer a su esposo, la mujer debía demostrar poseer las virtudes de dignidad, castidad y candidez propias de su “ingenuidad natural,” argumento utilizado para limitar sus conocimientos del mundo y de sí misma, como forma de control patriarcal. Aquella que cumpliera con estos preceptos, recibiría como recompensa social la felicidad personal y conyugal, manteniendo así el papel social para la mujer marcado por la tradición.

Aunque existieron voces de disensión durante el siglo que se quejaron del horrible estado al que se habían reducido las mujeres, con frecuencia permitido por ellas mismas, e intentaban una defensa de sus derechos con especial atención en su educación, la mayoría de los testimonios indicaron una prominencia de las ideas que consideraban a la mujer como compañera del hombre, al que tenían que ayudar y cuidar, pero siempre desde su esfera femenina. El teatro del dieciocho, tanto el castizo como el ilustrado, describió el modelo ideal femenino a través de ejemplos positivos y negativos que criticaban desde el utilitarismo social cualquier intento de la mujer por cruzar los límites de su estado social y de género. El deseo unánime, por una vez, fue mantener a los individuos de la sociedad española, hombres y mujeres, en sus respectivos roles y esferas sociales y de género. En todo tipo de obras y piezas breves de entreactos, se satirizaba tanto a la mujer varonil o bachillera que intentaba

equipararse con el género masculino, como a los hombres afeminados por las modas extranjeras, que deshonraban a su sexo, subrayando así la existencia de una crisis de la masculinidad a finales de siglo.

Por todo lo dicho, se comprende un intento ilustrado por controlar desde la política gubernamental, y metafóricamente desde la escena teatral de las últimas décadas del setecientos, la estructura social en descomposición que amenazaba el sistema jerárquico tradicional del Antiguo Régimen. Asimismo, quisieron promover las ideas del utilitarismo socioeconómico para fomentar el progreso común de la nación. Por su parte, los dramaturgos populares más distanciados de las posturas oficiales, intentaron desarrollar un teatro de denuncia social que criticara las injusticias cívicas y morales que afectaban a las clases plebeyas, especialmente a las más humildes, las cuales, a pesar de cargar más directamente con el peso de la economía nacional, eran ignoradas o rechazadas. Siglo de reformas y contradicciones, la falta de unanimidad en los cambios y mejoras que debían realizarse resultó en un escaso avance social que terminó por truncarse con la Guerra de la Independencia en 1808, que marcó el fin de este largo siglo XVIII en España.

OBRAS CITADAS

- Aaron, Jane, Henrice Altink, y Chris Weedon. *Gendering Border Studies*. U. of Wales P., 2010.
- Acereda, Alberto. *La Marquesa de Fuerte Híjar. Una dramaturga de la Ilustración: estudio y edición de La sabia indiscreta*. U. de Cádiz, 2000.
- Aguilar Piñal, Francisco. "El fracaso de *Los menestrales*." En *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII: Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*. Piován editore, 1988, pp. 31-44.
- . "Introducción." En Cándido María Trigueros. *Los menestrales. Comedia premiada en 1784 por el Ayuntamiento de la Villa de Madrid*. Edición, introducción y notas por Francisco Aguilar Piñal. Ayuntamiento de Carmona/ U. de Sevilla, 1997, pp. 9-56.
- Albert, Mathias, Thomas Diez and Stephan Stetter. "The Transformative Power of Integration: Conceptualizing Border Conflicts." In Thomas Diez, Matthias Albert and Stephan Stetter, editors. *The European Union and Border Conflicts: The Power of Integration and Association*. Cambridge U. P., 2008, pp. 13-32.
- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Tomo III: Siglo XVIII. Gredos, 1975.
- Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar. Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. U of North Carolina P., 1991.
- Altink, Henrice y Sharif Gemie. Editors. *At the Border: Margins and Peripheries in Modern France*. U. of Wales P., 2008.
- Álvarez Barrientos, Joaquín. *El actor borbónico (1700-1831)*. Asociación de Directores de Escena de España, 2019.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso Editions/NLB, 1983.

Andioc, René. "Introducción biográfica y crítica." En Vicente García de la Huerta. *Raquel*.

Edición, introducción y notas de René Andioc. Castalia, 1971, pp. 7-51.

—. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Castalia, 1976.

—. "Introducción." En *La familia a la moda: comedia en tres actos y en verso*. Por María Rosa Gálvez de Cabrera. Edición, introducción y notas de René Andioc. U. de Salamanca-Grupo de Estudios del siglo XVIII, 2001. Edición digital realizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s. p. Enlace: http://www.cervantesvirtual.com/portales/maria_rosa_de_galvez/obra/la-familia-a-la-moda-introduccion/

Andioc, René y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*. 2ª ed. 2 vols. FUE, 2008.

Andrews, Hazel, and Les Roberts. *Liminal Landscapes: Travel, Experience and Spaces In-Between*. Routledge, 2012.

Angulo Egea, María. "Fingir y aparentar. La imagen de las mujeres en el teatro sentimental de Luciano Francisco Comella." *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 25, no. 2, 2002, pp. 281-302.

—. *Luciano Francisco Comella, 1751-1812: Otra cara del teatro de la Ilustración*. Publicaciones de la U. de Alicante, 2006. Thesis (doctoral). U. Autónoma de Madrid.

Appadurai, Arjun. *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge U. P., 1986.

Arias de Cossío, Ana María. *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Mondadori, 1991.

Arnold, David Scott. *Liminal Readings: Forms of Otherness in Melville, Joyce, and Murdoch*. St. Martin's P., 1993.

- Aymes, Jean-René. *La crise de l'Ancien Régime et l'avènement du libéralisme en Espagne (1808-1833)*. Ellipses Édition, 2005.
- Baculard d'Arnaud, F-T-M. *Oeuvres: contenant Anne Bell, Sélincourt, Sidney et Volsan, Adelson et Salvigni, Sargines*. vol. 2. París: Chez Laporte, 1803.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Traducido por Julio Forcat y César Conroy. Barral, 1974.
- Basch, Linda, Nina Glick Schiller, and Cristina Szanton Blanc. *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation States*. Gordon and Breach, 1994.
- Behdad, Ali. "Postcolonial Theory and the Predicament of 'Minor Literature.'" In *Minor Transnationalism*. Editors Françoise Lionnet and Shu-mei Shih. Duke U. P., 2005. pp. 223-236.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: a political ecology of things*. Duke U.P., 2010.
- Blanco White, José María. *Obra inglesa*. Seix Barral, 1974.
- Blaschke, Bernd. *Der 'homo oeconomicus' und sein Kredit bei Musil, Joyce, Svevo, Unamuno und Céline*. (Dissertation, Berlin, 2001). München, Fink, 2004.
- Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Theatre Communications Group, 1985.
- . *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*. Translated by Adrian Jackson. Routledge, 1995.
- Bolufer Peruga, Mónica. *Mujeres e Ilustración: La construcción de la feminidad en la Ilustración española*. Diputació de Valencia, 1998.
- Bravo-Villasante, Carmen. *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*. 3ª edición. Mayo de Oro, 1988.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*, editor and translator. John Willett. Hill and Wang, 1964.

- Cabarrús, Francisco. *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes oponen a la felicidad pública*. Pedro Real, 1808.
- Cadalso, José. *Cartas Marruecas. Noches Lúgubres*. Edición de Russell P. Sebold. 7ª ed. Cátedra, 2008.
- Caldera, Ermanno. “La figura del déspota ilustrado en el teatro sentimental dieciochesco”. *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 25, no. 2, 2002, pp. 219-228.
- Calderone, Antonietta. “Prefacio.” En José López de Sedano. *Marta aparente*. Edición, prefacio y notas de Antonietta Calderone. Bulzoni editore, 1984, pp. 7-88.
- . “El conformismo reformador de José López de Sedano.” En *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII: Bolonia, 15-18 de octubre de 1985*. Piovan editore, 1988, pp. 113-122.
- Callahan, William J. “La estimación del trabajo manual en la España del siglo XVIII.” *Revista Chilena de Historia y Geografía*. Santiago de Chile, n. 132, 1964, pp. 59-72.
- . “Crown, Nobility and Industry in Eighteenth-Century Spain.” *International Review of Social History*. Amsterdam, n. 3/ XI, 1966, pp. 444-464.
- Campos, Jorge. *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*. Editorial Moneda y Crédito, 1969.
- Cañas Murillo, Jesús. *La comedia sentimental: género español del siglo XVIII*. 1ª edición. U. de Extremadura, 1994.
- . *Tipología de los personajes en la comedia española de buenas costumbres*. U. de Extremadura, 2000.
- Carnero, Guillermo. “François-Thomas Baculard d'Arnaud y Gaspar Zavala y Zamora: la fuente de *Las víctimas del amor*,” en N. Salvador Miguel, editor. *Letras de la España*

- Contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*. Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 65-73.
- Censor, El* (edición facsimilar). Edición de José Miguel Caso González. U. de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1989.
- Chaussinand Nogaret, Guy. "En los orígenes de la Revolución: nobleza y burguesía." *Annales ESC*, marzo-junio, 1975, pp. 265-277. Reeditado en AA.VV. *Estudios sobre la Revolución francesa y el final del Antiguo Régimen*. Akal: 1980, pp. 35-54.
- Checa Beltrán, José. "Ideas poéticas de Santos Díez González. La tragedia urbana." *Revista de Literatura*, vol. 51, no. 102, 1989, pp. 411-432.
- Coleman-Brown, Lerita M. "Stigma: An Enigma Demystified." In Lennard J. Davis. Editor. *The Disability Studies Reader*. Fifth ed. Routledge, Taylor & Francis Group, [1997] 2017, pp. 145-159.
- Comella y Vilamitjana, Luciano Francisco. *El pueblo feliz: Comedia en quatro actos representada por la compañía de Manuel Martínez el día 9 de Septiembre de 1789*. (s. l., s. e., 1789).
- . *Diario de las Musas*. Madrid, 1790-1791.
- . *La razón todo lo vence. Comedia en quatro actos*. [1791] (s. l.: s. e., s. d.).
- . *El abuelo y la nieta: comedia de música en tres actos*. Oficina de Juan Francisco Piferrer, (s. f.) [1792].
- . *El negro sensible: melodrama en un acto para las 2 compañías de Madrid. Por Don Luciano Francisco Comella*. Manuscrito BHMM, Tea-1-50-5-c. 1798.
- . *La familia indigente: comedia en un acto*. [1798]. Imprenta de Ildefonso Mompié, 1816.

- Contreras Elvira, Ana. *Asombros y encantos. La escenificación de la comedia de magia del siglo XVIII*. Fundamentos, 2018.
- Costa, Marie. “Divorciarse en Cataluña a finales del Antiguo Régimen. ¿Rechazo o solidaridad social?” En *Familias y relaciones diferenciales: Género y edad*. Editado por Pilar Gonzalbo Aizpuru. U. de Murcia, 2009, pp. 95–108.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Iriarte y su época*. Sucesores de Rivadeneyra, 1897.
- Coughlin, Edward V. “The Polemic on Feijoo’s ‘Defensa de las mujeres.’” *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 9, 1986, pp. 74-85.
- Cruz, Ramón de la. *La muda enamorada*. [1762] Sainete manuscrito. BNE, MSS/14529/1, ca. 1784.
- . *El casamiento desigual y Los Gutibambas y Mucibarrenas. Saynete nuevo para diez personas*. [1769]. Imprenta de José Ferrer de Orga, 1811.
- . “*Manolo: tragedia para reír o sainete para llorar*.” [1769]. En Ramón de la Cruz. *Sainetes*. Edición de Francisco Lafarga. 4ª ed. Cátedra, 2013, pp. 223-248.
- . “*La república de las mujeres. Sainete fin de fiesta para la tragedia Hamleto*” [1772]. En Ramón de la Cruz. *Sainetes*. Edición de Francisco Lafarga. 4ª ed. Cátedra, 2013, pp. 249-288.
- . “*Las Escofieteras. Sainete*.” [1773]. En Ramón de la Cruz. *Sainetes*. Edición de Francisco Lafarga. 4ª ed. Cátedra, 2013, pp. 289-324.
- . *Saynete intitulado: El almacén de novias, representado en los teatros de esta Corte, para diez personas*. [1774]. Librería de Quiroga, 1791.

- . *El divorcio feliz o La Marquesita, comedia en quatro actos*. [1782] Incluido en *Teatro o colección de los saynetes, y demás obras dramáticas, de D. Ramón de la Cruz y Cano*. Tomo VII. Imprenta Real, 1788.
- Cruz Valenciano, Jesús. “De cortejadas a ángeles del hogar. Algunas reflexiones sobre la posición de la mujer en la elite madrileña, 1750-1850.” En *Historia silenciada de la mujer: La mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*. Editor Alain Saint-Saëns. Editorial Complutense, 1996, pp. 135-160.
- . *El surgimiento de la cultura burguesa en la España del siglo XIX*. Siglo XXI España, 2014.
- Davis, Lennard J. *The End of Normal: Identity in a Biocultural Era*. U. of Michigan P., 2013.
- De Marinis, Marco. *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Bompiani, 1982.
- Deleuze, Gilles y Félix Guatarri. *Kafka: Toward a Minor Literature*. U. of Minnesota P., 1986.
- . *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Traducido por Brian Massumi, U. of Minnesota P., 1987.
- Decker, Jessica Elbert, and Dylan Winchok, editors. *Borderlands and Liminal Subjects: Transgressing the Limits in Philosophy and Literature*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Díaz Marcos, Ana María. “Viejas ladinas, petimetras finas: (des)obediencia y trasgresión en *La familia a la moda* de María Rosa Gálvez.” *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 32.2, 2009, pp. 333-350.
- Díez González, Santos. *Instituciones poéticas: con un discurso preliminar en defensa de la poesía, y un compendio de la Historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas*. Oficina de Benito Cano, 1793.

- Doll, Eileen J. "Los inmigrantes africanos en tres piezas españolas: Ignacio del Moral, Jerónimo López Mozo y José Moreno Arenas." *Hispania*, vol. 96, núm. 1, 2013, pp. 15-25.
- Doménech Rico, Fernando. *Antología del teatro breve español del siglo XVIII*. Biblioteca Nueva, 1997.
- . *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral: la commedia dell'arte en la España de Felipe V*. Fundamentos, 2007.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. Routledge, 2005 (1966).
- Dufour, Gérard. *Lumières et Ilustración en Espagne: sous les règnes de Charles III et the Charles IV (1759-1808)*. Ellipses Édition, 2006.
- Durán, Francisco. *La industriosa madrileña y el fabricante de Olot, ó Los efectos de la aplicacion: comedia en tres actos, por Don Francisco Durán; representada por la compañía de Eusebio Ribera*. [1789]. Librería de Castillo, ca. 1791.
- Ebersole, Alva Vernon. *Santos Díez González, Censor*. Albatros, 1982.
- Elorza, Antonio. "La polémica sobre los oficios viles en la España del siglo XVIII." *Revista de Trabajo*, 22, 1968, pp. 69-96.
- . *La ideología liberal en la Ilustración española*. Tecnos, 1970.
- Establier Pérez, Helena. "Estudio preliminar." En Samuel Johnson. *Historia de Rasselas, príncipe de Abisinia*, traducción de Inés Joyes y Blake junto con una *Apología de las mujeres en carta original de Inés Joyes a sus hijas*. Edición y estudio de Helena Establier Pérez. Ediciones U. de Salamanca, 2009, pp. 11-76.
- Faust, Joan. *Andrew Marvell's Liminal Lyrics: The Space Between*. U. of Delaware P., 2012.

- Feijoo, Fray Benito Jerónimo. "Defensa de las mujeres." En *Obras (Selección)*. Edición de Ivy L. McClelland. Taurus, 1985, pp. 133-141.
- Fernández Cabezón, Rosalía. "El teatro de Luciano Comella a la luz de la prensa periódica." *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 25, no. 1, 2002, pp. 105-120.
- . "La mujer guerrera en el teatro español de fines del siglo XVIII." *Anuario de estudios filológicos*. Vol. 26, 2003, pp. 117-36.
- Fernández de Moratín, Leandro. *Comedias originales*. Vol. II. Real Academia de la Historia, Imprenta de Aguado, 1830.
- Foucault, Michel. "Des Espace Autres" [Of Other Spaces]. *Architecture/Mouvement/Continuité* (October 1984), based on a lecture given by Foucault in March 1967. Translated from the French by Jay Miskowiec. Link: <web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>
- Franklin, Elizabeth M. "Feijoo, Josefa Amar y Borbon, and the Feminist Debate in Eighteenth-Century Spain." *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 12.2, 1989, pp. 188-203.
- Freire López, Ana María. *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo: Madrid durante la Guerra de la Independencia*. Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- Gálvez de Cabrera, María Rosa. *La familia a la moda: comedia en tres actos y en verso*. Edición, introducción y notas de René Andioc. U. de Salamanca-Grupo de Estudios del siglo XVIII, 2001. Edición digital realizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s. p. Enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-familia-a-la-moda-comedia-en-verso-en-3-actos/>
- García Garrosa, María Jesús. "La recepción del teatro sentimental francés en España." En Francisco Lafarga, editor, *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. PPU, 1989, pp. 299-305.

- . “La versión española de *La Brouette du vinaigrier* (L. S. Mercier, 1775): *El trapero de Madrid* (Valladares de Sotomayor, 1784).” En *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura general y comparada*. U. de Granada, 1989, pp. 327-330.
- . *La retórica de las lágrimas: la comedia sentimental española, 1751-1802*. Secretariado de Publicaciones, U. de Valladolid, Caja Salamanca, 1990.
- . “*El comerciante inglés y El fabricante de paños*: de la traducción a la adaptación.” *Anales de Literatura Española*, 7, 1991, pp. 85-97.
- . “La Real Cedula de 1783 y el teatro de la Ilustración.” *Bulletin Hispanique*, vol. 95, no. 2, 1993, pp. 673-692.
- . “Algunas observaciones sobre la evolución de la comedia sentimental en España.” En *El Teatro Español del Siglo XVIII*. Edición de Josep Maria Sala-Valldaura, Vol. 2. U. de Lleida, 1996, pp. 427-446.
- . “La escuela del matrimonio: los conflictos conyugales en el teatro español de finales del siglo XVIII.” *Bulletin of Hispanic Studies* (1475-3839), vol. 92, no. 4, 2015, pp. 367-383.
- García Hernán, David. “La visión estamental de la nobleza y la imagen del rico y del mercader en la literatura del Siglo de Oro.” En Christoph Strosetzki (editor). *El poder de la economía: la imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*. Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 69-92.
- García-Montero, Héctor. “La desigualdad en el estado nutricional en la España interior a finales del siglo XVIII.” *Nutrición Hospitalaria*, vol. 35, 2018, pp. 26-30.
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Columbia U. P., 1997.

- . “Integrating Disability, Transforming Feminist Theory.” *NWSA Journal*, vol. 14, no. 3, 2002, pp. 1–32.
- Genep, Arnold van. *The Rites of Passage*. Translated from the original in French *Les rites de passage* by Monika B. Vizedom and Gabrielle L. Caffee, and introduction by Solon T. Kimball. U. of Chicago P., [1908] 1960.
- Gies, David T. ““This Woman is Quite a Man!’: Women and Theatre (1838-1900).” In *The Theatre in Nineteenth-Century Spain*. Cambridge University Press, 1994, pp. 191-230.
- . ““Sentencias y buenas máximas’: Francisco Durán, dramaturgo y poeta ilustrado.” En *El Siglo que llaman Ilustrado: Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán, editores. CSIC, 1996, pp. 451-457.
- . “María Rosa Gálvez de Cabrera, *La familia a la moda* (1805) and the Multiple Anxieties of Late Nineteenth-Century Spain.” *Anales de Literatura Española Contemporánea* (Homage volume for Professor Roberta L. Johnson) 41.4, 2016, pp. 147-172.
- Gille, Zsuzsa. *From the Cult of Waste to the Trash Heap of History: The Politics of Waste in Socialist and Postsocialist Hungary*. Indiana U. P., 2007.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Traducido por Betsy Wing, 1990. U. of Michigan P., 1997.
- Goffman, Erving. “Selections from *Stigma*”. In Lennard J. Davis (ed.). *The Disability Studies Reader*. Fifth ed. Routledge, Taylor & Francis Group, [1997] 2017. pp. 133-144.
- Gómez Marín, José Antonio. “La reforma agraria y la mentalidad ilustrada.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 229, 1969, pp. 151-161.
- González del Castillo, Juan Ignacio. *El médico poeta*. Sainete manuscrito. (s. l.; s. f.).

- . “*El triunfo de las mujeres. Sainete.*” [s. f.] En Juan Ignacio González del Castillo. *Sainetes escogidos*. Edición de Alberto Romero Ferrer y Josep Maria Sala Valldaura. Clásicos Andaluces-Fundación José Manuel Lara, 2008, pp. 493-516.
- Gourlay, Ken A. *World of waste: Dilemmas of industrial development*. Zed Books, 1992.
- Green, Nancy L, and Roger David Waldinger, editors. *A Century of Transnationalism: Immigrants and their Homeland Connections*. U. of Illinois P., 2016.
- Grenon, Michel y Régine Robin. “A propósito de la polémica sobre el antiguo régimen y la revolución. Para una problemática de la transición.” *La Pensée*, n. 187, junio 1976. Reeditado en AA.VV. *Estudios sobre la Revolución francesa y el final del Antiguo Régimen*. Akal: 1980, pp. 125-158.
- Guillamón, Javier. *Honor y honra en la España del siglo XVIII*. Departamento de Historia Moderna, Facultad de Geografía e Historia, U. Complutense, 1981.
- Haidt, Rebecca. “*Los besos de amor* and *La maja desnuda*: The Fascination of the Senses in the ‘Ilustración’.” *Revista de Estudios Hispánicos* (St. Louis, MO), vol. 29, no. 3, 1995, pp. 477-503.
- . *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain*. Voltaire Foundation, 2011.
- . “*Majos* in Madrid, *presidarios* Across Empire: Territory, Convict Transport, and Skits of the Age of Enlightenment.” In Franklin Lewis, E., Bolufer Peruga, M. Jaffe, C. (Editors). *The Routledge Companion to the Hispanic Enlightenment*. Routledge, 2019.
- Hartman, Geoffrey H. *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*. Yale U. P., 1980.
- Hauser, Philippe. *Madrid bajo el punto de vista médico-social*. Edición de Carmen del Moral. 2 vols. Editora Nacional, 1979.

- Hegel, G. W. F. *The Philosophy of Fine Art*, translator. F. P. B. Osmaston, 4 vols. G. Bell and Sons, Ltd., 1920.
- Herrera Navarro, Jerónimo. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*. Fundación Universitaria Española, 1993.
- . *Petimetres y majos: saineteros madrileños del siglo XVIII*. Ediciones del Orto, 2009.
- Holquist, J. Michael. "The Carnival of Discourse: Baxtin and Simultaneity." *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Litterature Comparee*, vol. 12, n. 2, 1985, pp. 220-234.
- Huerta Calvo, Javier. "Comicidad y marginalidad en el sainete dieciochesco." *Scriptura* 15, 1999, pp. 51-75.
- Ibáñez y Gassia, José. *Saynete nuevo intitulado: El valor y la destreza de Romero y Costillares*. Manuscrito, Licencia en Madrid, [1776].
- Iriarte, Tomás de. *El señorito mimado, ó La mala educación: comedia moral, en tres actos*. Oficina de Juan Francisco Piferrer, (s. f.) [1787].
- Jaffe, Catherine. "Suspect Pleasure: Writing the Woman Reader in Eighteenth-Century Spain." *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 22, no. 1, 1999, pp. 35-59.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de. *Obras del excelentísimo señor Don Gaspar Melchor de Jovellanos*. Tomo IV. Imprenta de don Francisco Oliva, 1840.
- . "Discurso pronunciado en la Sociedad Económica en 16 de julio de 1783, con motivo de la distribución de premios de hilados." En *Obras de don Gaspar Melchor de Jovellanos*. Vol. 2. Cándido Necedal, editor. Rivadeneyra, 1859, p. 32.

- . “Informe dado a la junta general de Comercio y Moneda sobre el libre ejercicio de las artes” (9 noviembre 1785). En *Obras de don Gaspar Melchor de Jovellanos. Vol. 2*. Cándido Necedal, editor. Rivadeneyra, 1859, pp. 33-45.
- . *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*. Edición de José Lage. Cátedra, 1986.
- Joyes y Blake, Inés. “Apología de las mugeres en carta original de la traductora a sus hijas.” En Samuel Johnson. *El Príncipe de Abisinia: novela traducida del inglés por doña Inés Joyes y Blake; va inserta a continuación una Apología de las mugeres en carta original de la traductora a sus hijas*. Imprenta de Sancha, 1798, pp. 173-204.
- Katzew, Ilona. “Casta Painting: Identity and Social Stratification in Colonial Mexico.” In *New World Orders: Casta Painting and Colonial Latin America*, edited and by Ilona Katzew. Exh. Cat. Americas Society Art Gallery, 1996, pp. 8–29.
- Kish, Kathleen. “A School for Wives: Women in Eighteenth-Century Spanish Theater.” In *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, edited by Beth Kurti Miller. U. of California P., 1983, pp. 184-200.
- Kitts, Sally-Ann. *The Debate on the Nature, Role and Influence of Woman in Eighteenth-Century Spain*. Edwin Mellen, 1995.
- Kolossov, Vladimir. “Border studies: changing perspectives and theoretical approaches.” *Geopolitics*, 10, 2005, pp. 606–632.
- Krauss, Werner. “Die Aufklärung in Spanien, Portugal und Lateinamerika” [1973]. En Werner Krauss, *Aufklärung III. Deutschland und Spanien*. Editor Martin Fontius. De Gruyter, 1996, pp. 313-528.

- La Force, James Clayburn. *The Development of the Spanish Textile Industry, 1750-1800*. U. of California P., 1965.
- Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford U. P., 2000.
- Lafarga, Francisco. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*. 2 vols. Vol. I, Bibliografía de Impresos. Vol. II, Catálogo de manuscritos. Publicacions i Edicions de la U. de Barcelona, 1983, 1988.
- . “Introducción.” En Ramón de la Cruz. *Sainetes*. Edición de Francisco Lafarga. 4^a ed. Cátedra, 2013, pp. 9-54.
- Lane, Belden C. *Landscapes of the Sacred: Geography and Narrative in American Spirituality*. Paulist P., 1988.
- Larra, Mariano José de. *Fígaro: Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*. Editado por Alejandro Pérez Vidal y estudio preliminar de Leonardo Romero. Crítica, 1997.
- Laviano, Manuel Fermín de. *La buena casada: comedia nueva en tres actos*. Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, (s. f.) [1781].
- Lionnet, Françoise and Shu-mei Shih. “Introduction: Thinking through the Minor, Transnationally”. In *Minor Transnationalism*, eds. Françoise Lionnet and Shu-mei Shih. Duke U. P., 2005, pp. 1-23.
- López de Sedano, José. *La casa de Chinita. Sainete*. 2 Ms. BHMM Tea 1-183-37 A, B, 1778.
- . *La duda satisfecha. Sainete*. [1778] (s. l.: s. e.), 1800.
- . *La posadera feliz, ó El enemigo de las mugeres: comedia en tres actos, escrita en Italiano por Carlos Goldoni, abogado Veneciano, y traducida é impresa conforme se representa*

por la Compañía del Señor Francisco Ramos, por don Joseph Lopez de Sedano. [1779].

Librería de Quiroga, con licencia en 1799.

Lucas, Gavin. "Disposability and Dispossession in the Twentieth Century." *Journal of Material Culture*, 7(1), 2002, pp. 5-22.

Mahajan, Vidya Dhar. *Ancient India*. (1st edition 1960). S. Chand, 2016.

Marco, Joaquín. "El nuevo sentido del campo en la poesía de Meléndez Valdés." En *Escritos literarios*. Taber, 1969.

Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos del dieciocho en España*. 1ª edición. Siglo Veintiuno de España Editores, 1972.

Marx, Karl. "Algunas consideraciones históricas sobre el capital comercial." En *El Capital: crítica de la economía política*. Libro III, sección cuarta, capítulo XX. FCE, 1972, pp. 313-325.

McClelland, Ivy L. *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*. 2 vol. U. of Toronto P., 1970.

Meinhof, Ulrike H. editor. *Living (with) Borders: Identity Discourses on East–West Borders in Europe*. Ashgate, 2002.

Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid. Enlace: <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

Mor de Fuentes, José. *La muger varonil: comedia*. BNE, Reproducción en microfilm: R.MICRO/21359. Imprenta de Cano, 1800.

—. *Bosquejillo de la vida y escritos de don José Mor de Fuentes, delineado por él mismo*. Imprenta de don Antonio Bergnes, 1836. Edición digital realizada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, s. p. Enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc707z7>

- Morant Deusa, Isabel y Mónica Bolufer Peruga. *Amor, matrimonio y familia. La construcción histórica de la familia moderna*. Síntesis, 1998.
- Morgado García, Arturo. “El divorcio en el Cádiz del siglo XVIII.” *Trocadero*, 6–7, 1994–1995, pp. 125–137.
- Morrison, Susan Signe. *The Literature of Waste. Material Ecopoetics and Ethical Matter*. Palgrave Macmillan, 2015.
- ONU. *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Adoptada y proclamada por la Asamblea General en su resolución 217 A (III). 10 de diciembre de 1948.
- Ortega López, Margarita. “La práctica judicial en las causas matrimoniales de la sociedad española del siglo XVIII,” *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV. Historia Moderna*, 12, 1999, pp. 275–296.
- Paasi, Anssi. “‘A borderless world:’ Is it only rhetoric or will boundaries disappear in the globalizing world?” In Paul Reuber and Günter Wolkersdorfer, eds, *Politische Geographie. Handlungsorientierte Ansätze und Critical Geopolitics*. Heidelberg Geographische Arbeiten, 2001, pp. 133–145.
- Palacio Atard, Vicente. *Los españoles de la Ilustración*. Guadarrama, 1964.
- Palacios Fernández, Emilio. *El teatro popular español del siglo XVIII*. Milenio, 1998.
- Papadakis, Yiannis. *Echoes from the Dead Zone: Across the Cyprus Divide*. I.B. Tauris, 2005.
- Peytavy, Christian. “Vázquez.” En Javier Huerta Calvo. Editor. *Historia del teatro breve en España*. Iberoamericana, 2008, pp.784–801.
- . “Los sainetes de Sebastián Vázquez (1774–1799).” En Christian Peytavy. *El teatro breve de Sebastián Vázquez: Estudio y edición*. Enlace: <http://betawebs.net/corpus-vazquez/?q=node/161>. CORTBE, 2010.

Pino Abad, Miguel. “El control inquisitorial de la prensa revolucionaria francesa: algunos ejemplos de ineficacia.” *Revista de la Inquisición: intolerancia y derechos humanos*, n. 11, 2005, pp. 131-149.

Planterre, Barthélémi-Ambroise. *La famille indigente, fait historique en un acte, mêlé de chant; représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la rue Feydeau, le 4 germinal, l'an 2me de la Republique, 24 Mars 1795. Paroles du C. Planterre, musique du C. Gavaux*. Chez Huet, 1797.

Poovey, Mary. *Uneven Developments: The ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. U. of Chicago P., 1988.

Polt, John Herman Richard. *Poesía del siglo XVIII*. Castalia, 1994.

Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico*. En línea. 2018. Enlace: <http://dbe.rah.es/>

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*. Imprenta de la Real Academia Española, Tomo IV, 1734.

—. *Diccionario de la lengua española “DRAE.”* 23.^a ed. 2014.

“Real Orden de 4 de Septiembre de 1803.” En *Novísima Recopilación de las Leyes de España*. Madrid, 1805, libro VIII, Ley VIII, título XXIII, tomo IV, nota 6, p. 183.

Real Ordenanza adicional a la de reemplazos de tres de noviembre de mil setecientos y setenta por la qual se sirve S.M. declarar varias esenciones y casos para la mas facil y exacta egecucion del alistamiento y sorteo, guardada equidad. Imprenta de la Intendencia por Joseph y Thomas de Orga, 1773.

Rey, Fermín del. *La buena criada: Comedia del Doctor Carlos Goldoni. Traducida y versificada por Fermín del Rey, corregida de nuevo por él mismo*. Librería de Castillo, [1792].

- Ringrose, David R. *Madrid and the Spanish Economy, 1560-1850*. U. of California P., 1983.
- Roberts, Les. *Spatial Anthropology: Excursions in Liminal Space*. Rowman & Littlefield International, 2018.
- Rodríguez Campomanes, Pedro. *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. Edición digital a partir de la edición de Madrid, Imprenta de Antonio Sancha, 1774. Enlace: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj9652>
- Romá y Rosell, Francisco. *Las señales de la felicidad de España y medios de hacerlas eficaces*. Madrid, 1768.
- Romero Ferrer, Alberto y Josep Maria Sala Valldaura. “Introducción.” En Juan Ignacio González del Castillo. *Sainetes escogidos*. Edición de Alberto Romero Ferrer y Josep Maria Sala Valldaura. Clásicos Andaluces-Fundación José Manuel Lara, 2008, pp. VII-CXXIV.
- Rubio Jiménez, Jesús. “Censura y teatro en el siglo XVIII o la verdad de la mentira.” *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, n. 19, 2013, pp. 57-84.
- Sala-Valldaura, Josep Maria. *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII: La mueca de Talía*. Edicions de la U. de Lleida, 1994.
- Sánchez Agesta, Luis. *El pensamiento político del despotismo ilustrado*. Instituto de Estudios Políticos, 1953.
- Sarasúa, Carmen. *Criados, nodrizas y amos: El servicio doméstico en la formación del mercado de trabajo madrileño, 1758-1868*. Siglo XXI, 1994.
- Sarrailh, Jean. *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. FCE, 1957.
- Scanlan, John. *On Garbage*. Reaktion Books, 2005.

- Schuchardt, Beatrice. “La figura del mercader honrado en el contexto de la comedia sentimental española del siglo XVIII: el ejemplo de *El hombre agradecido* (1796) de Comella.” En Christoph Strosetzki (editor). *El poder de la economía: la imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*. Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 353-372.
- Shubert, Adrian. *A Social History of Modern Spain*. Unwin Hyman, 1990.
- Siebers, Tobin. *Disability Theory*. U. of Michigan P., 2008.
- Soboul, Albert. “Del feudalismo al capitalismo. La revolución francesa y la problemática de las vías de transición” (101-123). En AA.VV. *Estudios sobre la Revolución francesa y el final del Antiguo Régimen*. Akal: 1980.
- Sosna, Daniel, and Lenka Brunclíková. *Archaeologies of Waste: Encounters with the Unwanted*. Oxbow Books, 2017.
- Stepan, Nancy. *The Hour of Eugenics: Race, Gender, and Nation in Latin America*. Cornell U. P., 1991.
- Stevens, Camilla. “The Aethetics of Minor Transnationalism in the Theater of Frank Disla.” *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 45, no. 2, 2016, pp. 186-199.
- Strasser, Susan. *Waste and want: A social history of trash*. Metropolitan Books, 1999.
- Strosetzki, Christoph. Editor. *El poder de la economía: la imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*. Iberoamericana-Vervuert, 2018.
- Sutherland-Meier, Madeline. “Padres e hijos, jueces y delincuentes, inocencia y culpabilidad: *El delincuente honrado* de Jovellanos y *El vinatero de Madrid* de Valladares.” En *Aspectos actuales del hispanismo mundial. Literatura. Cultura. Lengua*. 2. vols. Christoph Strosetzki, editor. De Gruyter GmbH, 2019. I: pp. 713-724.

- Trevathan, Kim. *Liminal Zones: Where Lakes End and Rivers Begin*, U. of Tennessee P., 2013.
- Trigueros, Cándido María. *Los menestrales. Comedia premiada en 1784 por el Ayuntamiento de la Villa de Madrid*. Edición, introducción y notas por Francisco Aguilar Piñal. Ayuntamiento de Carmona/ U. de Sevilla, 1997.
- Tschiltschke, Christian von. “Aspectos del ocio y de la ociosidad en el teatro y en el discurso sobre el teatro dieciochesco español.” *Cuadernos Dieciochistas* 19, 2018, pp. 245-260.
- . “La *femina oeconomica* en el teatro dieciochesco español: la comedia neoclásica *La familia a la moda* (1805), de María Rosa Gálvez.” En Christoph Strosetzki (editor). *El poder de la economía: la imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*. Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 373-391.
- Turner, Victor W. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Pub. Co, 1969.
- . *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Urban, Urs. “Tausch und Täuschung. Performative Kompetenz als Grundlage ökonomisch erfolgreichen Handelns im spanischen Pikaro-Roman”, en *Handel, Handlung, Verhandlung. Theater und Ökonomie in der Frühen Neuzeit in Spanien*. Editores Beatrice Schuchardt y Urs Urban, Bielefeld, transcript, 2014, pp. 161-177.
- Usunáriz, Jesús M. “‘Nacen, como todos, llorando, viven muriendo y mueren suspirando’: la figura del logrero en los textos del Siglo de Oro.” En Christoph Strosetzki (editor). *El poder de la economía: la imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*. Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 146-168.

- Valladares de Sotomayor, Antonio. *Sainete nuevo: Los cómicos poetas, para la compañía de Eusebio Ribera*. Con licencias para su representación en febrero de 1776. 3 Ms. BHMM Tea 1-183-45, 1776.
- . *El trapero de Madrid. Comedia nueva en dos actos*. [1782]. Imprenta de José Sánchez, 1801.
- . *El vinatero de Madrid. Comedia nueva original en dos actos*. Oficina de Hilario Santos Alonso, 1784.
- Vázquez, Sebastián. *Saynete intitulado Chirivitas el yesero. Representado en los teatros de esta Corte. Para siete personas*. [1774] Librería de la Viuda de Quiroga, (s. f.).
- . *Saynete intitulado El almacén de criadas, representado en los teatros de la Corte, para quince personas*. Librería de López, 1799 [1777].
- Vieites, Manuel F. “Ilustración, educación y teatro en España a finales del siglo XVIII. Algunas claves.” *Espacio, Tiempo y Educación*, vol. 6, n. 1, 2019, pp. 199-224.
- Witthaus, Jan-Henrik. “El hombre económico: la España ilustrada entre el mercader honrado y el liberalismo.” En Christoph Strosetzki (editor). *El poder de la economía: la imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*. Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 327-352.
- Zavala y Zamora, Gaspar. *Las víctimas del amor, Ana y Sindham. Comedia en tres actos*. [1789] (s. l.: s. e., s. f.).
- . *La tienda de joyería: comedia en un acto*. Manuscrito BHMM Tea 1-72-8, (s. l.; s. f.).