

LOS MATRIMONIOS DESIGUALES Y LA DESINTEGRACIÓN DE LAS FRONTERAS SOCIOECONÓMICAS EN EL TEATRO ESPAÑOL A FINALES DEL SIGLO XVIII

UNEVEN MARRIAGES AND THE DISINTEGRATION OF SOCIOECONOMIC
BOUNDARIES IN THE SPANISH THEATER
AT THE END OF THE 18TH CENTURY

Óscar RUIZ HERNÁNDEZ

University of Massachusetts, Lowell

Oscar_RuizHernandez@uml.edu

Resumen: En este artículo examino seis obras dramáticas españolas pertenecientes a la corriente popular que debaten los movimientos sociales, económicos y étnicos que podían darse entre los diferentes estamentos a través de matrimonios entre clases sociales, etnias o culturas dispares en el último tercio del siglo XVIII. Entre las obras cotejadas, mi análisis se centra, por primera vez y con detalle, en el sainete de Ramón de la Cruz *El casamiento desigual* (1769). Asimismo, me valgo de manera novedosa de los conceptos teóricos sobre migraciones sociales transfronterizas y la reconfiguración de los límites sociales de la propia identidad, para explicar la alteridad y el comportamiento de estos personajes dramáticos que se encuentran en un espacio liminal excéntrico y no reconocido por la sociedad española de finales del Dieciocho. El análisis de estas obras me permite mostrar el sentir del pueblo llano español, que estaba en contra de aceptar estos cambios sociales y étnicos, así como los intentos de la incipiente clase media por medrar en la jerarquía social. Estos conflictos manifiestan el inicio del desmoronamiento del sistema feudal del Antiguo Régimen ya a finales del siglo XVIII.

Palabras clave: Teatro. España. Siglo XVIII. Economía. Etnia. Fronteras liminales.

Abstract: In this article I examine six Spanish plays belonging to the «popular» trend that debate the social, economic, and racial movements that occurred through marriages between different social classes, ethnic groups, or cultures in the last third of the 18th Century. Among the works collated, my analysis focuses, for the first time and with detail, on Ramón de la Cruz's sainete *El casamiento desigual* (1769). Furthermore, I use in an innovative way the theoretical concepts of cross-border social migration and the reconfiguration of one's identity through their social limits, to explain the alterity and behavior of these dramatic characters who are placed in an eccentric liminal space and not recognized by the Spanish society of the late Eighteenth Century. The analysis of these works allows me to show the feelings of Spanish ordinary people, who were against accepting these social and ethnic changes, as well as the attempts of the incipient middle class to thrive in the social hierarchy. These conflicts manifest the beginning of the collapse of the Old Regime's feudal system at the end of the 18th Century.

Keywords: Theater. Spain. 18th Century. Economy. Race. Liminal Borders.

Los matrimonios desiguales entre diversos estamentos o entre personas de diferente color, además de ser un asunto literario popular en la época, sirvieron como base para debatir los movimientos sociales, económicos y étnicos, tan controvertidos, en las tablas españolas durante el último tercio del siglo XVIII, ya que estos preocuparon tanto al pueblo como a la intelectualidad ilustrada del momento. De manera original, me valgo de conceptos teóricos de otras áreas de estudio sobre la migración social transfronteriza y la reconfiguración de los límites sociales de la propia identidad, los cuales, trasladados adecuadamente al asunto que nos ocupa, explican con precisión la alteridad y el comportamiento desarraigado que exhiben estos personajes dramáticos al encontrarse en un espacio liminal excéntrico y no reconocido por la sociedad española de finales del Setecientos.

En mi estudio examinaré la situación tan polémica en la que se encuentran los protagonistas de seis obras para subrayar la importancia social del asunto y su reclamo como tópico literario para atraer al público a los teatros madrileños y de provincias. En primer lugar, mi artículo se centrará en el sainete de Ramón de la Cruz titulado *El casamiento desigual* y *Los Gutibambas y Mucibarrenas* (1769), nunca antes estudiado de manera detallada, el cual, por su fecha temprana y los temas que trata, constituye un referente en el asunto que nos ocupa. Asimismo, analizaré ejemplos concretos de las comedias sentimentales *El huérfano inglés* (1778) y *La joven isleña* (1779) de José López de Sedano o la comedia urbana de Antonio Valladares de Sotomayor *El trapero de Madrid* (1782); el drama trágico de Zavala y Zamora *Las víctimas del amor; Ana y Sindham* (1788), o la también comedia sentimental de Rodríguez de Arellano *El negro y la blanca* (1797). El examen de estas obras me permite mostrar el sentir del pueblo llano español, que generalmente estaba en contra de aceptar estos cambios sociales y étnicos, así como los intentos de la incipiente clase media por medrar en la jerarquía social.

De forma similar al «mestizaje social», tal y como lo denominó René Andioc (183), el uso de los conceptos de frontera y de migración desde una perspectiva social (Nail)¹ y dinámica (Scott)² sobre los estamentos y jerarquías socioeconómicas resultan también útiles para explicar de forma acertada el comportamiento de los personajes que en estas piezas dramáticas reflejan un carácter intermedio entre su identidad de origen y el nuevo estado socioeconómico al que deben adaptarse. La aplicación teórica del concepto que James Wesley Scott denominó como «bordering», nos permite comprender que los individuos no solo «cruzan» estas fronteras sociopolíticas y culturales de la identidad, sino que construyen y reconfiguran continuamente sus propios límites: «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). Esta reconfiguración de los límites sociales afecta en última instancia a la propia identidad de los individuos, que continuamente negocian su relación con el resto de la sociedad.

Esto es lo que le ocurre a Juan, el protagonista del sainete *El casamiento desigual*, antiguo plebeyo, ahora noble, cuando debe identificarse, actuar y relacionarse en el nuevo estamento social

-
- 1 Thomas Nail (2016) recuerda cómo la frontera ha recibido múltiples nombres en la historia: valla, muro, control, límite, etc., pero todos estos nombres 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).
 - 2 Asimismo, James Wesley Scott (2012) considera el dinamismo de estos límites sociales porque las fronteras: «are not only semipermanent, formal institutions but are also processes that cannot be finalized» (84).

al que ha ascendido o «migrado»; o a Ana, noble casada con su criado en secreto desde hace diez años y con quien ha tenido una hija; o a Clarisa, blanca europea y cautiva, pretendida por Gondar, rey ilustrado africano, cristiano en secreto. Todos estos personajes evolucionan sobre las tablas al reconsiderar su propia identidad y la de sus cónyuges, y la de la etnia o los estamentos a los que pertenecen, situándose en un «no-lugar» dentro de una sociedad tradicionalista, un espacio liminal³ que deben aceptar o sufrir las consecuencias.

A ojos de la sociedad, los grupos étnicos y los estamentos sociales, que debían ser un sistema jerárquico de clases cerrado e inmóvil, empezaron a experimentar cambios al final del Antiguo Régimen hasta llegar a su disolución. Los teatros madrileños de finales del siglo XVIII tuvieron un especial interés en mostrar estos movimientos entre los estamentos tradicionales, no solo por influencia de las nuevas políticas ilustradas para impulsar la economía nacional, sino porque el propio pueblo madrileño seguía con entusiasmo este tipo de obras cuyo argumento se centraba en individuos que «cruzaban» los límites impuestos por la sociedad. Ya fueran obras o piezas de entreactos cómicas llenas de elementos castizos, o traducciones extranjeras del género lacrimoso, los teatros de la Corte en el último tercio del XVIII se llenaron de obras que trataron estas «transgresiones» del estado social y económico que atentaban contra la identidad tradicional atribuida por el Antiguo Régimen y los nuevos planes de revitalización nacional por parte del gobierno ilustrado.

El mayor peligro de estos movimientos entre clases sociales provenía de estos llamados «matrimonios desiguales» entre nobles y plebeyos. Estas uniones se daban debido al desequilibrio surgido en la identidad tradicional de los estados sociales. Por un lado, el surgimiento y auge de la incipiente burguesía, compuesta por mercaderes y artesanos adinerados que habían conseguido amasar su fortuna con el sudor de su frente. Por el otro, la pequeña y media nobleza empobrecida —ya desde antiguo criticada por sus vicios morales—, empezará a perder rápidamente su influencia y privilegios socioeconómicos y judiciales sobre los demás estamentos.

Esta baja aristocracia debía recurrir a estos matrimonios desiguales con plebeyos enriquecidos para mantener su tren de vida lujoso y, a cambio, los artesanos y mercaderes ricos obtenían así un título nobiliario, exenciones económicas y privilegios sociopolíticos, con lo que ambas partes ganaban. Sin embargo, no todo era del color de rosa, como se muestra claramente en el sainete de Ramón de la Cruz *El casamiento desigual*. Se trata de una adaptación en verso de Molière⁴ 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)⁵. Con un asunto cómico heredado, pues, del teatro áureo, Cruz representa

3 Arnold van Gennep describió estos espacios abstractos intermedios de transición con su concepto de «liminalidad» en su clásico estudio traducido como *The Rites of Passage* (1908). Desde entonces, el concepto de la liminalidad ha sido empleado copiosamente y desarrollado en muchos estudios posteriores para reflexionar sobre los diferentes tipos de fronteras físicas, simbólicas, culturales y sociopolíticas. Destacan 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), entre otros muchos.

4 *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 (38).

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

cómo la sociedad española en todos sus estratos sociales e intelectuales coincidía en las desventajas y la ridiculez de estos movimientos entre los estamentos. Como señala el título, el sainete describe el día a día de uno de estos matrimonios desiguales con un inequívoco ambiente popular con el que expresa el sentir social del 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 manera absurda y paródica «de militar a lo payo», como indica la acotación; se queja de su pésima decisión cuando contrajo matrimonio: «¡Ah! Cómo es mi casamiento / una lección estupenda / para los plebeyos que / se casaren con Noblezas» (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 nuevamente a él como «Señor Don Juan». Ante esta corrección, Juan se molesta, porque considera que no ha hecho nada para merecer el nuevo tratamiento: «¿Pues qué cosa / he logrado yo, o qué hacienda?», a lo que el alcalde responde: «¡Ahí es una chilindrina! / Subir desde la llaneza / de su linaje a enlazar / con la familia más llena / de blasones de la Villa» (2). Por la otra parte, 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?

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

En torno a esta polémica de los matrimonios dispares, las obras con final feliz en esta época se centraban 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. García Garrosa señala que 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 («La escuela del matrimonio», 370).

Igualmente, Cruz utiliza la trama en este sainete para explicar las consecuencias de otro matrimonio desigual y los peligros que conlleva. En este caso, se trata de un marido plebeyo provinciano pero pudiente, y una esposa noble, pero derrochadora y de familia empobrecida. En la tesis de la pieza se critican estos matrimonios y, sobre todo, defiende la honradez del plebeyo frente a la hipocresía de los nobles arruinados que aceptan estos matrimonios, pero que 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: «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» (2). Aunque Juan se queja a sus suegros, estos lo acusan de «bestia» y defienden a su hija cuando dicen: «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 misma / excepción) un malnacido, / un picaronazo, un bestia» (2).

El mayor inconveniente se presenta —como era habitual en estas obras—, cuando se descubre que su esposa 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)⁶. Ante esta situación, Juan se queja de no poder ejercer su autoridad como marido y subraya que esto se debe a la desigualdad de clases existente en su matrimonio. Esta autoridad consiste en esa época, 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, respuesta ante la situación que Juan no comparte (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 morirse, 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 cuando pide tener, muy cómicamente, la «paciencia» (6).

Como hemos podido constatar en las situaciones anteriores, 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: un «migrante social» entre estamentos. 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. Juan se sitúa en un punto intermedio confuso entre dos estamentos, el plebeyo y el nobiliario, que

6 La cuestión del cortejo es casi omnipresente en todo el teatro popular del siglo XVIII, plagado siempre de majos y sobre todo de petimetres y petimetas de todos los estamentos sociales, con la movilidad social que esto supone. Véanse los estudios sobre el cortejo de Carmen Martín Gaité, y sobre género y otredad en el capítulo tercero del libro de Rebecca Haidt; ambos citados en la bibliografía.

denominaré «trans-estamental» de forma similar a como Linda Basch, Nina Glick Schiller y Cristina Szanton Blanc definen en su libro *Nations Unbound* los conceptos concretos de «transnacional» y «transnacionalismo» en sus estudios migratorios.

Para estas autoras, «transnacional» hace referencia a 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). Sin embargo, en la introducción como editores de *A Century of Transnationalism*, Nancy Green y Roger Waldinger (2016) advierten de una disparidad de comportamiento de estos 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).

De forma correspondiente, Juan, el protagonista del sainete de Cruz, 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. Se encuentra, pues, en un no-lugar, un espacio liminal entre los dos estamentos sociales a los que pertenece y no pertenece a la vez (Ruiz Hernández, 91). Este 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 el proceder 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 terminar de 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 liminal «transestamental». Como resumen Green y Waldinger la migración geográfica, así como esta migración social entre estamentos, «is a transformative experience, in turn affecting the phenomena circulating after borders have first been crossed», puesto que «migration changes the migrants» (3).

Esta identidad sin delimitar e inestable se vuelve a observar repetidamente cuando el sainete continúa. Llega la noche y Josefa, junto con su criada, va al baile con sus cortejos. Juan, en un intento de obtener pruebas que demuestren su culpabilidad, manda cerrar la puerta y las deja fuera. Sin embargo, tras varias escenas cómicas⁷, es Juan quien queda fuera de la casa en pijama y medio desnudo, siendo acusado 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» (8). El enredo se resuelve gracias al alcalde, que fue testigo de cómo la esposa estuvo en el baile con «dos alanos / forasteros a la oreja» (8). A pesar de aclararse el malentendido, continúan los prejuicios atribuidos a cada clase social al entender la virtud solo como una cualidad de haber nacido noble. Cuando su

7 Su esposa es más lista y así, las dos mujeres, ama y criada, se fingen muertas para engañarlo y que abra la puerta. Cuando Josefa indica: «Pues a morir. / ¡O qué infelice tragedia!... (*cae*)». Sinforosa la sigue: «Yo también muero con mi ama. (*cae*)» (7). Recuérdese que Cruz volverá a utilizar este mismo chiste al final de su conocidísimo sainete *Manolo*, que fue estrenado tan solo cinco meses después el 30 de octubre de 1769 en el Teatro del Príncipe (Andioc y Coulon).

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

El alcalde, *ex machina*, como heraldo de la justicia ilustrada, 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 borbónico, 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).

Y así se acaba el sainete, instando a que cada uno se entienda con sus asuntos familiares y con la celebración y baile típicos 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 estos sainetes, la obra ha mostrado cómo debía ser la transición que experimentaba un individuo que pasaba de una clase a otra. El resultado era generalmente una confrontación más o menos violenta entre estos individuos «migrantes» y los grupos sociales implicados, que veían vulneradas sus fronteras sociales constituyentes que los definían tradicionalmente como comunidades con sendas características propias. En este caso particular, 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, es decir, se da una «migrancia»⁸ social entre estamentos.

En el sainete de Cruz, esta migrancia es «social» porque afecta a la propia identidad, tanto cultural como política, de su protagonista: Juan no sabe cómo comportarse en su nuevo estado y contexto sociopolítico, puesto que mantiene algunas de sus antiguas creencias originales mientras debe aceptar otras ajenas y, al mismo tiempo, tiene que enfrentar inesperados obstáculos relacionados con su actual posición dentro del ahora precario sistema del Antiguo Régimen y su tradicional sociedad ideal imaginada, según el concepto desarrollado por Benedict Anderson en su obra *Imagined Communities* (1983). Esta descripción inestable y conflictiva de los movimientos sociales para producir comicidad sobre las tablas enmascara en la realidad una incipiente desintegración de los estamentos sociales y del sistema de jerarquías del Antiguo Régimen que empezó a producirse ya a finales del siglo XVIII.

Los siguientes ejemplos que analizaré no son cómicos, sino que muestran los obstáculos, las penurias y, en la mayoría de los casos, 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. Las obras *El huérfano inglés* y *La joven isleña* de José López de Sedano conforman otros dos intentos del autor por expresar sus ideas reformistas y pedagógicas, destacando de las demás de

8 En contraposición con el término «migración», que hace referencia a un viaje geográfico y sus consecuencias visibles, utilizo el término «migrancia» para referirme a ese movimiento o proceso interno que sucede en un sujeto como consecuencia de ese viaje. Como señala Daniel Carrillo Jara, existe «la migración, el desplazamiento geográfico, y la migrancia, las consecuencias identitarias, psicológicas y culturales de dicho desplazamiento», por lo que la migrancia es «el proceso interno del sujeto que es consecuencia del viaje y de la inserción en un nuevo contexto cultural», ya que la «migración implica moverse entre lugares» y la «migrancia implica moverse entre culturas» (Carrillo, 467).

su repertorio por tratar temas de actualidad (Calderone, 41)⁹. Las dos piezas exponen en su trama sendos matrimonios desiguales, aunque cada obra se enfoca en criticar diferentes aspectos de la sociedad española. Así, en *El huérfano inglés*, el perfecto matrimonio entre Ricardo, esforzado ebanista, y Moli, hija de su benefactor y padre adoptivo, se ve en peligro cuando se descubre que aquel es hijo del fallecido Duque de Darvi. Ricardo se niega a aceptar su nueva posición en una amarga crítica de la nobleza ociosa y sin escrúpulos, ya que supondría ser separado de su familia al invalidarse su matrimonio con una plebeya.

En la obra se pone así, en tela de juicio, los beneficios y detrimentos que poseen estos dos estamentos sociales: la clase plebeya, trabajadora, puede vivir fiel a sus creencias, pero no puede hacer nada por mejorar la sociedad; la nobleza, envuelta en conspiraciones y política, puede hacer mucho bien a la sociedad gracias al poder que posee, pero por eso mismo, pierden su virtud ante la codicia. Ricardo, migrante a la fuerza entre dos mundos, ha perdido también su identidad y debe escoger quién quiere ser, a cuál de estos dos mundos quiere pertenecer, si es que puede hacerlo. Solo al final de la obra, el rey, y ante la súplica de Moli y su amor conyugal, concede un final feliz para la pareja, que puede seguir unida y Ricardo heredar el título nobiliario.

De forma similar, en *La joven isleña*, don Luis de Leiva, dado por muerto, regresa a la Corte después de nueve años tras un naufragio y trae consigo a Justina, la hija del isleño que le salvó la vida. Para cumplir su palabra, don Luis ha prometido contraer matrimonio con la «salvaje» Justina, a quien ha enseñado los rudimentos de la civilización, pero es ingenua y se sorprende ante los «adornos» innecesarios de la alta sociedad. Sin embargo, Don Luis tiene problemas económicos y se concierta su matrimonio con su prima Dorotea, rica, pero que está enamorada de su amigo Enrique. Justina protesta, pero no tiene ningún «papel» o testigo que corrobore la promesa de matrimonio de don Luis.

Gracias a la moral «primitiva» de Justina, el dramaturgo consigue exponer de forma acertada una crítica a la pasividad económica de la nobleza y la ociosidad de la mujer noble, entre otros aspectos sociales y morales¹⁰, con lo que la obra se opone a «la asimilación del concepto de riqueza con el de felicidad» (Calderone 44). De nuevo, Justina, migrante geográfica y social, una «sin papeles», se encuentra en un territorio inusual en el que desconoce, igualmente, el comportamiento humano que la rodea. Su identidad se encuentra en un estado intermedio, en el que ha recibido educación y, por lo tanto, no es ya una «salvaje isleña», pero tampoco entiende la falsedad de la aristocracia cortesana y pide volver varias veces a su hogar con su libertad, su sencillez y su honestidad:

Justina: ¡O Dios! Amigo, yo quiero
restituirme a mis bosques,
porque yo, ¿qué culpa tengo
de no haber nacido rica,
para sufrir el desprecio
de que los que tienen oro

9 Para su autoría, posibles orígenes de las adaptaciones, así como un resumen más amplio de la trama, véase Calderone pp. 30, 41-6.

10 Justina no entiende por qué las mujeres se visten como petimetras, o por qué Don Luis no quiere recibir ayuda económica de sus amigos y se queja de no tener oro, cuando todos ellos llevan alhajas y vestidos con adornos hechos con este mismo metal precioso.

sacrifiquen los derechos
de mi libertad, y me hagan
proceder como no debo? (Ms. C, I, f. 13v)

Para Calderone, este tema del buen salvaje, popular en la literatura de la época, sirve para «contraponer dialécticamente el idílico estado natural de la isleña Justina a la irracionalidad de la sociedad falsamente desarrollada y fundamentalmente corrupta en la cual la joven es trasplantada» (44). El desenlace es, otra vez, feliz, cuando todos confiesan sus sentimientos tras la demostración de sensatez y virtud de Justina, y esta recibe una cuantiosa dote con la que puede casarse con don Luis. A pesar de estas ideas tan liberales, Calderone opina que en estas obras puede encontrarse también la «aceptación del inmovilismo de las masas trabajadoras, al que miraba la política gubernamental ilustrada» (43), ya que en estas y, en general, en la obra de López de Sedano, se observa una cierta ambigüedad en su tesis progresista, con una «fluctuación continua entre el entregarse y/o el retraerse [...] frente a posturas de extraordinaria modernidad ideológica» (46). De esta manera, las obras de autores como Trigueros, Comella o Durán, concluye García Garrosa, que transmitieron fielmente la ideología secundada por el gobierno ilustrado¹¹, 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 rancios apellidos nobiliarios ocultos bajo los atuendos de carpinteros o tejedores» («La Real Cédula de 1783» 674). Así, pasemos a analizar una de estas obras.

Adaptada por Valladares de la obra *La Brouette du vinaigrier* (1775) de Louis-Sébastien Mercier¹², *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)¹³, es decir, representada trece años después del sainete de Cruz, la primera obra analizada. Aun así, esta comedia también representa la preocupación de la sociedad española por los movimientos entre clases sociales, aunque, y a pesar

-
- 11 Javier Guillamón apunta cómo, basadas en estas corrientes de pensamiento económico, se presentaron 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 (Guillamón, 39-40). La más famosa, no obstante, fue la Real Cédula de 1783, con la que intentaban revertir el desprestigio social que había pesado desde la tradición sobre estos oficios manuales. Se ofrecían, por ejemplo, diversas recompensas, incluido títulos nobiliarios, a aquellos «menestrales» o artesanos y comerciantes que ejercieran su oficio con éxito económico durante varias generaciones, nos recuerda María Jesús García Garrosa («La Real Cédula de 1783», 675). Sin embargo, William Callahan atestigua cómo, especialmente en Castilla, existió una fuerte resistencia por parte de los propios ayuntamientos controlados por los labradores a seguir las nuevas directrices de 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, 66-71).
- 12 Para un análisis más detallado de los cambios que hizo Valladares en su adaptación de Mercier, véase el artículo de María Jesús García Garrosa «La versión española de *La Brouette du vinaigrier*».
- 13 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).

de ser una obra en dos actos, los personajes de Valladares son mucho más planos y estereotipados en contraposición con los de Cruz.

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, quien 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, el tío Agustín, pero de profesión muy humilde: un simple traperero. El 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, entre los que se incluye la bancarrota de esta familia burguesa, hasta llegar a un final feliz.

Este final es, sin embargo, toda una sorpresa, pues cuando todo parecía perdido, el tío Agustín, traperero y héroe salvador, llega con sus propios ahorros y es capaz de pagar las deudas de don Basilio, y comprar la casa en la que viven. No han salido de su asombro todos los concurrentes cuando, impasible, el tío Agustín saca de su cesta de traperero —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). Su hijo Bernardo, educado en París, y que se encontraba en ese espacio liminal y abstracto entre clases sociales, puede ahora pretender casarse con doña Rita. Sus identidades se reescriben por completo y sus límites sociales se reconfiguran en otro ejemplo más de *bordering*, como acuñó Scott. Y, de esta manera, Agustín se convierte en la figura nobiliaria, protectora de la familia al pagar sus deudas: «Antes que me deis / respuesta, advertiros quiero / que nació noble, y que puede / pagar... [...] Vuestros empeños» (II, 25).

El tío Agustín, caracterizado «con su cesta y gancho» (I, 7), como buen traperero que da título a la comedia, es un modelo del perfecto ciudadano, que se ha ganado la vida honradamente sin incurrir en deudas¹⁴. Agustín defiende el «ejercicio» que profesa desde hace 45 años y que le ha granjeado la estima de la sociedad: «creed que no abandonaría / por el más noble el que tengo. / Cuarenta y cinco años hace / que soy en Madrid traperero, / 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» (I, 7). La tesis que plantea la obra de Valladares parece apoyar, pues, la nueva política gubernamental, es decir, se trata de una crítica a los individuos y grupos que desean mejorar de clase y estado social aunque tengan éxito en su propio oficio. 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, el final sorpresivo con ejecutoria de nobleza sacada de la manga, o de la cesta, contradice el dogma político-económico ilustrado.

14 Recuérdese la idéntica caracterización física de «la traperera», 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» (Larra, 393-401), 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 traperero* de Valladares.

Así pues, la total falta de lógica de este giro de los acontecimientos no 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). Por este motivo, a pesar de elogiar a los «plebeyos industrioses» y criticar la ociosidad de la nobleza, Madeline Sutherland-Meier también considera con razón que Valladares termina por debilitar el mensaje ilustrado de sus obras 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). Cuando Valladares podía haber concluido su comedia haciendo rico a Agustín y a su hijo Bernardo —con lo que este se podía haber casado con doña Rita y solucionar así el problema del matrimonio desigual con el apoyo del gobierno ilustrado—; el dramaturgo convierte a traperero e hijo en nobles adinerados con lo que el problema se mantiene.

En contraposición con estos finales felices hasta ahora descritos, los protagonistas de la siguiente obra no tienen tanta suerte. *Las víctimas del amor; Ana y Sindham*¹⁵ termina en desgracia, como apunta el propio título y el autor en una advertencia al final de la obra¹⁶. La obra es una pieza de carácter sentimental, marcada por ese «contraste de pasiones vehementes y la ternura del asunto» (36). 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. Cuando el secreto es descubierto por milord, el padre de Ana, este, furioso, repudia a su hija con amenaza de dar muerte a ambos. El barón, compasivo, junto con Mauricio, el secretario de su padre, intentan ayudar a la familia caída en desgracia hasta que milord los perdona, pero Sindhám muere en un accidente mientras trabajaba en el monte cargando troncos. Ana muere poco después de pena, tras recibir el perdón de su padre. Pamela queda al cuidado de milord, su abuelo, 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 casos anteriores, este matrimonio desigual entre mujer noble y su criado plebeyo es considerado un error, incluso un «delito» (I, 1), sobre todo cuando no está autorizado por los

15 Se trata otra vez de una adaptación en tres actos y 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). 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).

16 Reza así: «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» (36).

padres, y a pesar de la virtud que puedan poseer los novios¹⁷. El secreto y el 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 «transgreden» o «cruzan» en sus encuentros clandestinos, pero que nunca desaparece. Solo les queda huir o morir, pues 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 liminal entre ambas identidades, la noble y la plebeya, es 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).

Como en los ejemplos anteriores, Ana y Sindhám se presentan como personajes contradictorios, y esto lo muestran seguidamente en sus parlamentos: se arrepienten de haber contraído matrimonio para luego reafirmar su amor en reconocimiento de sus virtudes, siempre con la inestabilidad de sus pensamientos en exclamaciones, interrogaciones y apartes del estilo exagerado y tono sentimental¹⁸. 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 (II, 12). Para sobrevivir, y 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. Sin embargo, Ana sigue siendo una noble que no sabe ningún oficio útil, no puede cruzar esa «frontera» y trabajar como una plebeya tan fácilmente. 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». Milord, el noble retrógrado, termina por aceptar el matrimonio desigual de su hija con un criado y decide tomar a su cargo el cuidado de Pamela, la hija de ambos y fruto del matrimonio desigual, cuando estos mueren¹⁹.

17 [Ana] 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).

18 [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 obscurézco / por haberme unido a un hombre / de un humilde nacimiento / y pobre? No, no, antes queda / más limpio, más puro y terso. (I, 8)

19 En este sentido, Pamela, la hija de diez años de Ana y Sindhám y fruto de su relación prohibida, constituye un caso especial, ya que sabe «Barrer, fregar, tejer lienzo, / y coser, aunque no bien» (I, 7); pero sus aptitudes como el canto, su agudeza y su gracia superan las de una niña plebeya, mostrando así su linaje noble. La identidad de Pamela es el resultado final y perfecto del proceso de «mestizaje» o de «migración» social deseado quizá por algunos sectores de la intelectualidad española. No obstante, el pragmatismo centrado en la subsistencia económica y las muchas virtudes que ostenta esta niña de diez años superan todo ejemplo de precocidad y convierten a Pamela —a pesar de su fortaleza de carácter— en un personaje estereotipo del género lacrimoso, plano y poco creíble, por ser una marioneta del pensamiento ilustrado.

La tesis que Zavala y Zamora plantea es, otra vez, difusa y ambigua, puesto que, si el objetivo era únicamente secundar la autoridad paterna sobre el matrimonio, no era necesario que 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 causa de su muerte es la intransigencia de milord, y, por tanto, que este podría haber evitado la tragedia. De ahí su arrepentimiento final, la construcción del hospital y de las estatuas en su honor, y que se encargue de la crianza de Pamela. Como consecuencia, la ideología ilustrada queda de nuevo en entredicho para agradar al público.

Por otra parte, los dramaturgos no solo representaban en las tablas españolas matrimonios desiguales basados en diferencias de edad o la jerarquía social y económica, sino que también tenían en consideración para el argumento de sus obras el aspecto religioso, étnico y el color de la piel de sus protagonistas. Obviamente, la existencia de personas de color en la España del siglo XVIII era un hecho normal. Aunque quizá no sea un dato muy subrayado en la historia, el rey Carlos III poseyó el mayor número de esclavos negros²⁰ en el Imperio Español, siendo la «Casa de los Negros» en el Palacio Real, la institución donde estos recibían una educación y se les enseñaba un oficio en la Corte (López García, 46-58). Sin embargo, como destaca igualmente José Miguel López García, se conoce menos cómo vivían estas comunidades étnicas en las ciudades españolas y, en especial, se ha estudiado poco el papel que tuvieron en la vida diaria del Madrid de la época (11).

De forma similar, la presencia de personajes de color en la literatura española, y específicamente en teatro, no era tampoco nada nuevo. Tal y como Frida Weber señala, «el tipo del negro [...] se da por primera vez a comienzos del siglo XVI en diálogos predramáticos, primero en Portugal, e inmediatamente, con vena aún más realista, en la España de lengua castellana» (337). Este tipo de personaje estuvo establecido para el siglo XVI, teniendo su máximo desarrollo con Lope de Vega, quien colocará a personajes de color como criados que siguen a sus amos cumpliendo el papel de gracioso, además de tener sus propios devaneos y aventuras amorosas como parodia de las de su amo y del concepto de amor cortés (338). La principal diferencia en el texto y, como parte de su comicidad, fue, según Dong-Hee Chung, su particular pronunciación fonética. Las personas de color en la sociedad española de aquella época todavía eran consideradas como una etnia inferior que carecía de dignidad humana, y el color de su piel demarcaba su condición de esclavos. Esta consideración social fue prontamente extendida también a una inferioridad intelectual y moral (67).

Sin embargo, a finales del siglo XVIII, con la Ilustración, podemos empezar a encontrar algunas diferencias con las obras anteriores y su representación en escena. Como nos recuerda Frieda Koeninger, la mayoría de las obras dramáticas en las tablas madrileñas representaba a las personas de color como una imagen exótica de los «cuentos de cautivos» para atraer a los espectadores, siguiendo así la tradición literaria orientalista («Race...», 220). Ciertamente, si tan solo observamos los títulos, nos encontramos con multitud de obras que hacen referencia a esclavos o cautivos, aunque son normalmente europeos capturados en el mar o tras naufragar cerca de las costas africanas y orientales, mientras que los personajes de color solían ser piratas o sus captores, ya fuera sultanes o emires. Son

20 La esclavitud fue abolida definitivamente en la España peninsular en 1837, aunque seguirá vigente en Cuba hasta 1886 (López García, 11).

ejemplos de este tipo de obras: *La esclava del Negro Ponto*²¹ (1776) y *Los esclavos felices* (1793), ambas de Luciano Comella; *Zara* (1788), también de Ramón de la Cruz, o *El negro y la blanca* (1797), de Rodríguez de Arellano. Es en esta última obra en la cual quiero detenerme.

En este tipo de obras dramáticas, todos los blancos europeos profesan la fe cristiana y, como cautivos, son forzados a trabajar frecuentemente, aunque muchas veces los personajes protagonistas son tratados mejor por su virtud o su belleza. El objetivo de estos cautivos cristianos a lo largo de estas obras es siempre reunirse con sus cónyuges o familia, y volver todos juntos a su hogar y patria, ya sea España u otra parte de Europa. Además, la mujer suele ser el objeto de deseo de estos reyes y gobernantes africanos u orientales, y deben luchar para mantener intactas, no solo su virtud y su castidad, sino también su fe cristiana. Koeninger también resalta este aspecto en *El negro y la blanca* («La censura», 124), ya que estas mujeres están muchas veces más preocupadas por preservar su fe católica que sus propias vidas:

Clarisa: Si yo de amores fuera susceptible,
si no se interpusiese mi palabra,
y si mi religión no se opusiera,
a nadie en lazo eterno me entregara
sino a Gondar (Ms. C, II, ff. 7r-7v).
[...]

Clarisa: ... ¿Cómo, dime, a Gondar me entregaría
siendo él pagano, y yo siendo cristiana? (Ms C, II, f. 8r.).

Koeninger explica que los censores eclesiásticos en la España peninsular solo vieron una barrera religiosa entre Gondar, persona de color, y Clarisa, mujer blanca. De esta manera, «la negritud de Gondar el africano habría tenido un significado religioso, más que racial, siguiendo la tradición teatral de Otelo el moro» («La censura», 125)²². A pesar de esto, la cuestión étnica y racial sí es discutida en la obra desde ambos puntos de vista, tanto del de Gondar, como del de Clarisa (Koeninger, «La censura», 132-133). Clarisa admite que sería una «locura» este tipo de unión si se celebrase en Europa:

Clarisa: No tanto, señor mío, te apasionas;
verdad es que en los climas europeos
pasaría por loca extravagancia
decidirse una blanca por un negro,
por más que como tú de cuantas prendas
son estimables fuese digno centro,
que el vulgo solo juzga de las cosas
por lo que ve (Ms C, I, ff. 5r-5v).

21 Por si da lugar a confusión, «Negro Ponto» se refiere aquí a un lugar, a una isla más concretamente, donde sucede la acción en un principio, y no a una persona de color.

22 No así en México, donde los comentarios que Gondar expone en contra de la esclavitud en el segundo acto llevó a la Inquisición mexicana a prohibirla *in totum* (Koeninger, «La censura» 134-35).

Esta misma opinión aparece en muchas otras obras, de manera más o menos explícita. Por ejemplo, en *Las esclavas amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez, Flora, una de las cautivas blancas, exclama así cuando una persona de color le pide en matrimonio, no sabiendo que es su marido disfrazado con la cara pintada: «¡Jesús! ¡Yo esposa de un negro!» (III, f. 53v). En *El negro y la blanca*, tras deshacerse todos los enredos finalmente, sí se produce el matrimonio «desigual» entre el rey africano y la cautiva blanca. Clarisa se debate toda la obra entre aceptar o no a Gondar dadas sus virtudes, impedida solo por su fe. Asimismo, Gondar se describe de nuevo como perteneciente a otro no-lugar social o espacio intermedio liminal. No se siente enteramente como sus compatriotas africanos, debido a su sensibilidad ilustrada y, en especial, porque ha recibido educación en Europa:

Gondar: Desde mi tierna edad, un caballero
portugués obligado de mis padres,
[...] a Europa me llevó: crecí a su sombra,
viajé por varios años; y en los pueblos
más cultos, observé leyes, costumbres,
ritos, ciencias, y en fin mi corto ingenio
apliqué a todo cuanto en el cabía para perfeccionarme...

[...]

Gondar: ... Mas si naturaleza endurecida
de horrorosa color tiñó mi cuerpo,
me dio una alma tan grande y elevada
que desmiente lo mismo que presento. (Ms C, I, f. 4r-5r)

La migración geográfica de Gondar da paso a una migrancia social y psicológica que lo hace destacar del resto de sus iguales, pero que también lo aliena. Clarisa acepta a Gondar no solo porque descubre que profesa la fe cristiana desde su estancia en Europa, sino porque se enfatizan las virtudes de este rey africano elegido democráticamente, prudente y guiado por la razón ilustrada, en contraste con el violento europeo Gerardo. De esta manera, se apoya la idea de que Rodríguez de Arellano propuso este conflicto únicamente desde un punto de vista religioso, y solo se valió del tópico estético orientalista para captar la atención del público español (Koeninger, «La censura», 135).

En las obras analizadas, todas de corte popular o sentimental, se representa una ideología normalmente acorde con la promulgada por las instituciones oficiales, pero al mismo tiempo, se abordan de manera más amplia los conflictos sociales existentes con respecto a las fronteras entre los estamentos sociales, los grupos étnicos y su identidad tradicional. Los conceptos sobre migraciones sociales transfronterizas y la reconfiguración de los límites de la propia identidad o *bordering*, me han ayudado a subrayar ciertos temas en las obras, así como explicar mejor la trama y los personajes examinados en estas obras, los cuales superan las relaciones jerárquicas verticales para centrarse en la percepción de sus identidades intermedias, contradictorias y liminales.

En estas obras, el conflicto se centra en la consagración de un matrimonio entre individuos de clases opuestas, entre la aristocracia y la clase plebeya, o entre personas con diferente color de piel. En muchos casos son migrantes reales, que han viajado o llegado de lejanas tierras, o quizá arrancados de sus hogares y cautivos en países extranjeros. Ya sea por su migración física o por la nueva situación en la que se encuentran, no contemplada por la sociedad contemporánea, experimentan una migrancia social en la que deben reconfigurar su identidad y sus creencias. Con finales felices o

desgraciados, según el caso, los personajes de la clase plebeya, normalmente artesanos o mercaderes, o personas de color; expresan su descontento y reflejan una identidad que se sitúa en un espacio liminal, intermedio y de transición, más allá de las fronteras sociales tradicionales de los estamentos originados en el sistema jerárquico del Antiguo Régimen.

En general, sin ayuda externa, los protagonistas fracasan en su nueva vida en común al quedar aislados de sus respectivas comunidades culturales y ser incapaces de sobrevivir independientemente. Como resultado, estas obras materializan la confrontación de estos grupos sociales o que, por su color de piel, se sienten como unos migrantes «ilegales», unos «sin papeles», como la isleña Justina. Nos encontramos todavía en una sociedad anticuada donde los deseos de progreso social, racial y económico todavía están muy lejos de cumplirse, y donde la intelectualidad no fue capaz de librarse de las ataduras de las estructuras jerárquicas feudales.

Los autores de la corriente popular, no obstante, buscaron ante todo el aplauso del público español y llegaron a contradecirse en sus argumentos para congraciarse con sus espectadores. Esto significaba a veces apoyar las nuevas políticas ilustradas en contra de estos matrimonios desiguales y, otras muchas, sacar ejecutorias de nobleza de la cesta de un trapero para conseguir un final feliz. Sin embargo, estos autores sí consiguen perturbar de alguna manera la noción de identidad social en su público. 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 y más allá de los límites sociopolíticos de sus personajes permite el surgimiento de un debate limitado, pero que sirve como prueba de la desintegración del sistema feudal del Antiguo Régimen y una incipiente transformación de las estructuras socio-políticas y étnicas ya en la España de finales del siglo XVIII.

Bibliografía

- ANDERSON, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso Editions/NLB.
- ANDIOC, René (1976). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Castalia.
- ANDIOC, René y Mireille COULON (2008). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*. 2.^a ed. 2 vols. FUE.
- ANDREWS, Hazel, and Les ROBERTS (2012). *Liminal Landscapes: Travel, Experience and Spaces In-Between*. Routledge.
- ARNOLD, David Scott (1993). *Liminal Readings: Forms of Otherness in Melville, Joyce, and Murdoch*. St. Martin's P.
- BASCH, Linda, Nina GLICK SCHILLER, and Cristina SZANTON BLANC (1994). *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation States*. Gordon and Breach.
- CALDERONE, Antonietta (1984). «Prefacio», en José LÓPEZ DE SEDANO, *Marta aparente*, Antonietta CALDERONE (ed., pref., y nn.). Bulzoni editore, 7-88.
- CALLAHAN, William J. (1964). «La estimación del trabajo manual en la España del siglo XVIII», *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 132, 59-72.

- CARNERO, Guillermo (1995). «François-Thomas Baculard d'Arnaud y Gaspar Zavala y Zamora: la fuente de *Las víctimas del amor*», en *Letras de la España Contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*, N. SALVADOR MIGUEL (ed.). Centro de Estudios Cervantinos, 65-73.
- CARRILLO JARA, Daniel (2016). «Migración y Migrancia: dos aspectos claves para la configuración de la identidad en Crónica de músicos y diablos de Gregorio Martínez», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 45, 463-77.
- CHUNG, Dong-Hee (2016). «Imagen y función de los negros en la literatura española de la primera mitad del siglo XVI: enfocado en la *Segunda Celestina* (1534), de Feliciano de Silva», *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 27(3), 67-95.
- CRUZ, Ramón de la (1769). *El casamiento desigual y Los Gutibambas y Mucibarrenas. Saynete nuevo para diez personas*. Imprenta de José Ferrer de Orga, 1811.
- DECKER, Jessica Elbert, and Dylan WINCHOCK (eds.) (2017). *Borderlands and Liminal Subjects: Transgressing the Limits in Philosophy and Literature*. Palgrave Macmillan.
- DOLL, Eileen J. (2013). «Los inmigrantes africanos en tres piezas españolas: Ignacio del Moral, Jerónimo López Mozo y José Moreno Arenas.» *Hispania*, 96.1, 15-25.
- FAUST, Joan (2012). *Andrew Marvell's Liminal Lyrics: The Space Between*. U of Delaware P.
- GÁLVEZ DE CABRERA, María Rosa (1805). *Las esclavas amazonas. Comedia en tres actos en verso*. Biblioteca Nacional de España, Mss. 17196.
- GARCIA GARROSA, María Jesús (1989). «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, 327-30.
- (1993). «La Real Cédula de 1783 y el teatro de la Ilustración», *Bulletin Hispanique*, 95.2, 673-92.
- (2015). «La escuela del matrimonio: los conflictos conyugales en el teatro español de finales del siglo XVIII», *Bulletin of Hispanic Studies*, 92.4, 367-83.
- GENNEP, Arnold van (1960). *The Rites of Passage*, Monika B. Vizendom y Gabrielle L Caffé (trads.), Solon T. Kimball (int.). U. of Chicago P., [1908].
- GREEN, Nancy L, and Roger David WALDINGER (eds) (2016). *A Century of Transnationalism: Immigrants and their Homeland Connections*. U of Illinois P.
- GUILLAMÓN, Javier (1981). *Honor y honra en la España del siglo XVIII*. Departamento de Historia Moderna, Facultad de Geografía e Historia, U. Complutense.
- HAI DT, Rebecca (1998). *Embodying Enlightenment: Knowing the Body in Eighteenth-Century Spanish Literature and Culture*. St. Martin's P.
- KOENINGER, Frieda (2014). «*El negro y la blanca*: La censura de una obra abolicionista en Madrid y México», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 37.1, 123-38.
- (2017). «Race at the Intersection of Religion, Aesthetics and Politics: Comella's *El negro sensible* and the Censors», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 40.2, 217-32.
- LAFARGA, Francisco (2013). «Introducción», En Ramón de la Cruz. *Sainetes*, Francisco LAFARGA (ed.). 4.ª ed., Cátedra, 9-54.
- LANE, Belden C. (1988). *Landscapes of the Sacred: Geography and Narrative in American Spirituality*. Paulist P.

- LARRA, Mariano José de (1997). *Fíguro: Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Alejandro Pérez Vidal (ed.), Leonardo Romero (est. prel.). Crítica.
- LÓPEZ DE SEDANO, José (1778). *El huérfano inglés o El ebanista. Comedia en tres actos*. Librería de Quiroga, 1796.
- (1779). *La joven isleña. Comedia nueva en dos actos*. Biblioteca Municipal de Madrid, Ms. Tea 1-39-11 C.
- LÓPEZ GARCÍA (2020), José Miguel. *La esclavitud a finales del antiguo régimen. Madrid, 1701-1837. De moros de presa a negros de nación*. Alianza.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1972). *Usos amorosos del dieciocho en España*. 1.^a edición. Siglo Veintiuno de España Editores.
- NAIL, Thomas (2016). *Theory of the Border*. Oxford UP.
- ROBERTS, Les (2018). *Spatial Anthropology: Excursions in Liminal Space*. Rowman & Littlefield International.
- RODRÍGUEZ DE ARELLANO, Vicente (1797). *El negro y la blanca*. Melodrama en dos actos. Biblioteca Municipal de Madrid, Ms. Tea 1-50-6 C.
- RUIZ HERNÁNDEZ, Óscar (2023). «En tierra de nadie: la caída en España del Antiguo Régimen y la (re) configuración de las fronteras sociales en *Los menestrales* (1784) de Trigueros», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 46.1, 87-108.
- SCOTT, James Wesley (2012). «European Politics of Borders, Border Symbolism and Cross-Border Cooperation», en *A Companion to Border Studies*, Thomas M. Wilson and Hastings Donnan (eds.). Wiley Blackwell, 83-99.
- SUTHERLAND-MEIER, Madeline (2019). «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*. Vol. I. Christoph Strosetzki (ed.). De Gruyter GmbH, 2019.
- TREVATHAN, Kim (2013). *Liminal Zones: Where Lakes End and Rivers Begin*, U of Tennessee P, 2013.
- TURNER, Victor W. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Pub. Co.
- (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications.
- VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio (1801). *El trapero de Madrid. Comedia nueva en dos actos*. [1782]. Imprenta de José Sánchez.
- WEBER DE KURLAT, Frida (1970). «El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición y creación», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19, 337-59.
- ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar (1789). *Las víctimas del amor, Ana y Sindham. Comedia en tres actos*. (s. l.: s. e., s. f.).