

Figuras modernas del deseo: las majas de Ramón de la Cruz y los orígenes del majismo

Xavier Andreu

Universitat de València

Resumen: Concebida desde el siglo XIX como una representación fiel de la mujer popular y castiza española del siglo anterior, la maja fue en realidad, fundamentalmente, una figura teatral cuya utilización por parte de autores como Ramón de la Cruz cabe ser entendida desde el discurso reformista que pretendía establecer una nueva relación entre los sexos. La maja devino un tipo «moral» que encarnaba, en negativo, los valores de la nueva feminidad virtuosa prescrita para las mujeres de las clases acomodadas. A su vez, en ese proceso, era construida como objeto de deseo al que debían resistirse los varones, cuya sexualidad también intentaba regularse, si querían demostrar su superioridad sobre las mujeres y sobre las clases populares. El majismo, una moda de las clases altas españolas de finales de siglo consistente en vestirse y actuar como majos y majas, más que una reacción tradicionalista y castiza, debe entenderse como una forma de transgresión moral y sexual en el contexto del avance de los nuevos discursos.

Palabras clave: género, sexo, teatro popular, siglo XVIII, majismo.

Abstract: The *maja*, conceived since the eighteenth century as an accurate representation of the popular and national woman of the previous century, was really and basically a theatrical figure used by authors like Ramón de la Cruz as part of the reformist discourse that pretended to forge a new relation between the sexes. The *maja* was a moral type embodied with the negatives values of the new virtuous femininity that was being prescribed for the high-class women. In turn, the *maja* was construed during the process as object of desire for those men, whose sexuality was also being regulated and who had to demonstrate their superiority over the women and the popular classes. The *majismo* —a high-class Spanish

fashion in the last decades of the century involved in dress and act as *majos* and *majas*— was, more than a nationalist and traditionalist reaction, a kind of moral and sexual transgression in the context of the progress of the new discourses.

Keywords: gender, sex, popular theatre, eighteenth century, *majismo*.

El siglo XVIII español fue, para Benito Pérez Galdós y desde el plano de las costumbres, el de la perversión completa del sentido moral. En aquel siglo de la historia patria se puso fin «a la mayor parte de las grandes cualidades del antiguo carácter castellano», que desarrolló de forma exagerada todos sus vicios y ninguna de sus virtudes. La prueba de ello era que uno de sus tipos más característicos fuese el de la maja, «una corrupción de la antigua mujer española (...) un tipo en que resplandecen, juntamente con el vicio a que su condición social la ha llevado, algunos rasgos de carácter de aquellos que fueron adorno y orgullo de las nobles damas del siglo XVI»¹. Las mujeres de los barrios bajos de su siglo no habían heredado de las majas sino lo que tenían de zafio y de grosero. Su donaire y originalidad, su altivez y desenvoltura, su franca y simpática audacia y la firmeza de su carácter, rasgos que a su vez las majas del XVIII conservaran de las antiguas españolas, habrían finalmente desaparecido.

Pero más que Galdós, fueron los costumbristas románticos en décadas anteriores quienes escribieron sobre la maja dieciochesca, con la que mantuvieron en general una relación ambivalente. Por un lado, la celebraban como la expresión femenina de un espíritu nacional español que en un siglo tan francés como el XVIII tan sólo habría encontrado cobijo entre los representantes del pueblo llano². Por otro lado, la consideraban incómoda pervivencia de un pasado que querían dejar atrás: la maja y lo que representaba no serían sino una muestra más de la falta de modernidad de España. Manuel M. de Santa Ana reconocía en ella la resistencia española a la influencia

¹ PÉREZ GALDÓS, B.: «Don Ramón de la Cruz y su época», *Revista de España*, XVII (1870), pp. 200-227, y XVIII (1871), pp. 27-52. Citas en pp. 201 y 41, respectivamente. Destacaba esa misma filiación, años después, RODRÍGUEZ SOLÍS, E.: *Majas, manolas y chulas. Historia, Tipos y costumbres de antaño y bogaño*, Madrid, Fernando Cao y Domingo de Val, 1886.

² Por ejemplo, en las *Escenas andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón (1847) o en el tipo de «La maja», bosquejado por Eusebio Asquerino en el primer número de la revista satírica *El dómine Lucas* (1845).

francesa: «las enjutas caderas no encontraban su remedio en los miriñaques y polisones». Entonces se vestía, se comía y se dormía a la española. Pero aquel tiempo ya pasó y «el tipo de la verdadera Maja pertenece a la historia». A mediados de siglo lo que resta no son sino cigarreras y mujeres de moral dudosa, que para nada pueden considerarse las auténticas españolas, a pesar de lo que pretendiesen los muchos extranjeros que recorrían la Península en busca de fuertes pasiones³.

En lo que todos coincidían era en aceptar que la maja era una representación popular de la mujer española (aunque fuese del pasado) y en señalar la maestría que en su retrato habría alcanzado el gran sainetista dieciochesco Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla (1731-1794). Duramente atacado por sus coetáneos, Cruz fue rehabilitado parcialmente por Leandro Fernández de Moratín como pintor de costumbres populares y de la realidad de su tiempo; una interpretación que, con matices, mantuvieron hacia su obra autores como Durán, Hartzzenbusch, Valera o el propio Pérez Galdós, quienes le disculpaban de este modo sus carencias literarias e insistían en una lectura nacionalista de su teatro⁴. Décadas después consagrarían esta imagen de retratista fiel del pueblo madrileño del siglo XVIII, y de su casticismo, Menéndez Pelayo, Cotarelo y Mori u Ortega y Gasset⁵. Unos y otros extractaron la conocida cita del prólogo que Ramón de la Cruz escri-

³ SANTA ANA, M.: «La maja», en VVAA: *Los españoles pintados por sí mismos*, Barcelona, Visor, 2002 [1842-1843], pp. 58-64.

⁴ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L.: «Discurso preliminar a las comedias», en FERNÁNDEZ DE MORATÍN, N. y L.: *Obras*, Madrid, Atlas-BAE, 1944, p. 317; DURÁN, A.: «Discurso preliminar a la nueva edición de sainetes de don Ramón de la Cruz», en íd.: *Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz de don Agustín Durán y los juicios críticos de los Sres. Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzzenbusch*, Madrid, Gabinete Literario, 1843; VALERA, J.: «Las escenas andaluzas del solitario», en *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, vol. 1, Madrid, Librería de A. Durán, 1864, pp. 201-217. Para estas aproximaciones nacionalistas a la obra de Ramón de la Cruz, véase ÁLVAREZ BARRIENTOS, J.: «La musa y la crítica castizas como defensoras de la patria amenazada», en ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., y LOLO, B. (eds.): *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-CSIC, 2008, pp. 13-39.

⁵ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Librería Católica, 1880; COTARELO Y MORI, E.: *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imp. de José Perales y Martínez, 1899, y ORTEGA Y GASSET, J.: *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1950.

bió para su colección de sainetes de 1786, en el que se defendía de las acusaciones del italiano Napoli-Signorelli afirmando la «verdad» de sus cuadros de costumbres:

«Los que han paseado el día de San Isidro por su pradera; los que han visto el Rastro por la mañana, la Plaza mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche, y han velado en las de San Juan y de San Pedro (...) digan si son copias, o no de lo que ven sus ojos, y de lo que oyen sus oídos»⁶.

Estas lecturas, por tanto, rehabilitaban a Ramón de la Cruz como simple transcriptor de la esencia nacional y hacían de sus majas fieles representaciones de un tipo de mujer popular y castiza, una pervivencia del pasado a la que no faltarían antecedentes (en la literatura española de los siglos XVI y XVII)⁷. Sin embargo, estas interpretaciones no encajan con los estudios que se han dedicado en las últimas décadas a Ramón de la Cruz y a su obra. Julio Caro Baroja señaló, en su clásico estudio sobre los majos, que el término con que eran designados no se remontaba a más allá del *Diccionario de autoridades* de 1734, y para designar a los habitantes de los arrabales de Madrid. Además, constataba que la «explosión» en su uso no se produjo sino hasta la segunda mitad del siglo, justo en el momento en el que triunfaban los sainetes de Ramón de la Cruz⁸. Alberto González Troyano va más allá al sugerir que si bien el sainetista tomó el tipo de las calles madrileñas, éste no se formó y se convirtió en modelo a imitar sino después de subido a los escenarios⁹. Así pues, atendiendo a su origen, más que representar fielmente un tipo popular español, los sainetes de Ramón de la Cruz lo estarían creando.

⁶ CRUZ, R. de la: *Teatro o colección de sainetes y demás obras dramáticas*, vol. 1, Madrid, Imprenta Real, 1786, p. 51.

⁷ Y que tendría su correlato en las mujeres varoniles que también podían hallarse en la literatura de cordel y en los relatos de ciegos de la época moderna; sobre esta literatura sigue siendo imprescindible CARO BAROJA, J.: *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969. Estas representaciones de la feminidad han sido estudiadas por GOMIS, J.: «“Porque todo cabe en ellas”: imágenes femeninas en los pliegos sueltos del siglo ilustrado», *Estudis*, 33 (2007), pp. 299-312.

⁸ CARO BAROJA, J.: *Temas castizos*, Madrid, Istmo, 1980, pp. 17-23.

⁹ GONZÁLEZ TROYANO, A.: «La figura teatral del majo: conjeturas y aproximaciones», en SALA VALLDAURA, J. (coord.): *El Teatro español del siglo XVIII*, vol. 2, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, pp. 475-486.

La crítica literaria reciente también ha desmontado alguno de los tópicos más arraigados sobre la obra de Ramón de la Cruz. Mireille Coulon ha puesto de relieve que la presencia de majos y majas en su obra no fue tan importante como la historia literaria decimonónica señaló. De hecho, la centralidad de estas figuras se localizó en un momento muy concreto de su trayectoria (durante los años en los que mantuvo más acerbamente su polémica con los autores neoclásicos, 1765-1772) y no siempre fueron las más celebradas por su público. Sus principales preocupaciones fueron otras y, tanto desde el aspecto de la innovación literaria como de la crítica social y de costumbres, sus planteamientos resultan a menudo coincidentes con los de los autores ilustrados que le fueron contemporáneos¹⁰.

Pero, entonces, ¿qué papel ejercían las majas en la obra de Ramón de la Cruz? En mi opinión, como intentaré argumentar en las páginas que siguen, más que un reflejo de la realidad o una pervivencia del pasado, y más que un tipo nacional (aspecto en el que insistiría la crítica decimonónica), serían el producto de un discurso ilustrado sobre la sexualidad femenina cuyo objetivo era la reforma de las costumbres¹¹. Un discurso que se impuso en las últimas décadas del siglo XVIII y que, en su intento por regular la sexualidad, hizo de la maja un objeto de deseo para el hombre moderno. Las majas tendrían sentido desde los márgenes (que no al margen) del discurso reformista. Cuestión diferente es que, una vez puestos en escena, los tipos de majo y de maja fueran difíciles de controlar, que fueran apropiados e interpretados de formas diversas por quienes no pudieron evitar dejarse seducir por sus encantos.

Ramón de la Cruz y la reforma de las costumbres

En 1757 Ramón de la Cruz presentó en los escenarios su primera zarzuela, *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*. La precedió de

¹⁰ COULON, M.: *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, Pau, Université de Pau, 1993.

¹¹ BOLUFER, M.: *Mujeres e Ilustración: la construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1998. En este sentido, la maja no sería una «pervivencia» del pasado, una muestra más de la ausencia en España de discursos de género «modernos», como podría derivarse de planteamientos como los de ARESTI, N.: «The Gendered Identities of the “Lieutenant Nun”. Rethinking the Story of a Female Warrior in the Early Modern Spain», *Gender & History*, 19-3 (2007), pp. 401-418.

un breve prólogo en el que condenaba abiertamente los «indecentes» sainetes y entremeses que, en aquellos momentos, eran tan del gusto del público de los teatros. Aunque era partidario de los principios neoclásicos (en este momento formaba parte del grupo literario que, reunido en torno del conde de Aranda, se proponía como objetivo fundamental la reforma en España del espectáculo dramático), consideraba que sus propuestas eran irrealizables¹². Por ello, entre la defensa a ultranza del teatro antiguo español y los intentos por introducir el purismo neoclásico, Ramón de la Cruz parece optar por una vía intermedia que huye de ambos extremos: la adaptación y transformación del teatro menor a los nuevos gustos de la época. Como ha destacado Coulon, con ello no haría sino seguir la recomendación de Agustín de Montiano en el segundo de sus *Discursos sobre la tragedia* (1753), en el que, tras condenar los entremeses, proponía su sustitución, como se estaba haciendo en París, por pequeñas comedias en uno o dos actos, breves aunque bien estructuradas, y con algún propósito moral. El sainete *La bella madre* (1764) sería la obra en la que más claramente, y de forma más consciente, habría planteado Ramón de la Cruz una nueva forma teatral, una «comedia en un acto» que, además, muy pronto se mostró extraordinariamente exitosa y lucrativa¹³.

En *La bella madre*, que gozó de gran acogida entre el público madrileño, se nos presenta a una madre irresponsable que no sabe reconocer la virtud de dos de sus hijas, ni su falta en otras dos. Las primeras se ajustan al modelo de feminidad propuesto por los reformistas ilustrados: son humildes y sumisas, se encargan de las tareas de la casa y pasan el tiempo en coser o en formarse con buenas lecturas. Sin embargo, la madre las desprecia (prefiere incluso a su criada Lucía, hábil como ninguna en el arte del peinado) pues, a diferencia de sus otras dos hermanas, no saben estar «a la moda». Éstas, que salen a pasear acompañadas de su madre por el Prado y rodeadas de sus cortejos, son enormemente superfluas. Ante tal espectáculo, un encolerizado Espejo (abogado al que los petimetres llaman significativamente «golilla» y al que la madre reprocha no decir sino «filosofías») acusa a los petimetres de ser cortos de vista e inútiles «para penetrar el fondo / de la virtud». Finalmente, a madre y a hijas les llegará su desen-

¹² El prólogo está reproducido en COTARELO Y MORI, E.: *Don Ramón de la Cruz...*, op. cit., pp. 29-33.

¹³ COULON, M.: *Le sainete à Madrid...*, op. cit., pp. 529 y ss.

gaño (cuando los petimetres rehúyen casarse con las petimetras) o su recompensa (cuando las dos hijas virtuosas consiguen sendas promesas de matrimonio de un señor de Castilla y del juicioso abogado).

Como en la mayor parte del teatro y la literatura ilustrados, la diána de las sátiras de Ramón de la Cruz son, fundamentalmente, las clases acomodadas. Son sus costumbres las que deben reformarse y, por eso mismo, ridiculizarse. Sobre todo las amorosas, como la de tener cortejo¹⁴. El blanco de sus críticas serán petimetres y petimetras: los primeros, afectados y ridículos, seducidos por la moda, parecen con ello adoptar una actitud contraria a la de su sexo; las segundas, que se dejan llevar en exceso por los impulsos de su naturaleza, son vanas y nada virtuosas, una auténtica lacra para la familia y para la nación (no sólo porque, al desatender la crianza de sus hijos, incumplen el deber que la naturaleza les impone como madres, sino además por su preferencia por los productos extranjeros en detrimento de los nacionales). En *La falsa devota* (1765), la responsable del desorden doméstico es una beata que pasa las horas en misa desatendiendo las obligaciones que «cada uno en su estado tenga». Como madre de familia, le recrimina su marido al final del sainete, tiene tres que no puede olvidar: «La obediencia al marido: la crianza / de los hijos; y la rienda / de los criados, que ajustan / el exemplo y la prudencia»¹⁵. En todos los casos se trata de modelos en negativo del ideal familiar (precisamente se criticará el cortejo en lo que atenta a la unidad doméstica y a la fidelidad conyugal) que los reformistas españoles de la segunda mitad del siglo XVIII deseaban alcanzar.

En este sentido, cabe señalar que las primeras críticas que se vertieron contra Ramón de la Cruz (de las muchas que se sucedieron durante las últimas décadas del siglo) lo que le recriminaban precisamente era el haber ido, quizás, demasiado lejos. En *La sátira castigada por los sainetes de moda* (1765), Francisco Mariano Nifo le acusaba de haber puesto en entredicho, en alguno de sus sainetes, la autoridad de los padres (de haber violentado, así, la jerarquía familiar y, por tanto, social)¹⁶. Unos años después, Miguel de la Huerta, el presunto autor de

¹⁴ MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos del XVIII en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972.

¹⁵ CRUZ, R. de la: «La falsa devota», en ID.: *Teatro o colección...*, op. cit., vol. 1, pp. 37-74.

¹⁶ Un regidor se queja incluso delante de un alcalde de que «si como va prosigue, / se ha de perder el respeto / a vos mismo: ¿qué es a vos? / Al rey, al papa y al cielo»; citado en COTARELO Y MORI, E.: *Don Ramón de la Cruz...*, op. cit., p. 87.

las *Cartas del Barbero de Foncarral en respuesta a las del Sacristán de Maudes* (1769), hizo una enardecida «defensa de las Damas» (por éstas entendía las «Señoras así del Cuerpo de la Grandeza, como de las Particulares Nobles») cuya honorabilidad había sido puesta en duda por Ramón de la Cruz, al que acusaba de confundir «todas las clases»¹⁷. Es decir, lo que parecía preocupar a algunos de los detractores de Ramón de la Cruz era, en primer lugar, que pusiera en duda las jerarquías existentes, algo que casa mal con la nota de tradicionalista con la que a menudo ha sido interpretada su obra desde el siglo XIX.

Así pues, los vicios que pretendía ridiculizar Ramón de la Cruz eran los de esas clases medias ascendentes y los de la nobleza más encopetada (los mismos que pretendían reformar los autores ilustrados). Ahora bien, para conseguir sus objetivos se sirvió de otras figuras teatrales, tipos que representaban a otras clases y que adquirirían su sentido en contraposición con los personajes satirizados. En este sentido cabe entender unos tipos que fueron centrales en la obra de Ramón de la Cruz, los payos y las payas. Rudos e ignorantes lugareños de pueblos cercanos a Madrid que, asombrados por los «adelantos» de la Corte, ponían de relieve, con su franqueza e ingenuidad, los defectos y vacuidades de los petimetres y las petimetras de la capital. Payos y payas no eran, en sí mismos, sujetos a reformar ni modelos a imitar, sino más bien un contrapunto cómico igual de risible, por lo que su «superioridad» sobre los petimetres hacía a éstos aún más ridículos.

Del mismo modo funcionaría otro tipo popular, el majo, procedente en esta ocasión no de los alrededores de Madrid, sino de sus barrios bajos¹⁸. Como el payo, el majo (interpretado por los «graciosos» de las compañías, vestido de forma ridículamente recargada y con pose y gestos tan violentos como afectados) debía suscitar de inmediato la sonrisa de los espectadores; como aquél, tampoco parece ni un modelo a seguir ni un sujeto a reformar, pero su hombría o su defensa de las diversiones españolas frente a las extranjeras (que adquirirían sentido como críticas al afeminamiento y a la tendencia extranjerizante de aquellos a quienes se pretendía reformar) le situa-

¹⁷ *Cartas del Barbero de Foncarral, en respuesta al Sacristán de Maudes*, Madrid, Imp. Gabriel Ramírez, 1769, p. 58.

¹⁸ HUERTAS, E.: «Los majos madrileños y sus barrios en el teatro popular», en HUERTA, J., y PALACIOS, E.: *Al margen de la Ilustración: cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVII*, Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 117-143.

rían también por encima de los petimetres¹⁹. Entre un extremo y otro, Ramón de la Cruz propone siempre como modélica la figura de un hombre virtuoso (por lo general representado por el galán de la compañía), razonable y bien educado, perteneciente normalmente a las clases acomodadas, que se distingue de este modo de los tipos populares, y que no se deja deslumbrar como los petimetres por lo que de superfluo tiene la «civilización» (y que sabe reconocer la virtud en la mujer por debajo de su apariencia). Un buen esposo que ni muestra una dejadez absoluta de su esposa, como el petimetre, ni la trata tiránicamente, como el majo, y cuya sexualidad se sitúa también en un justo medio entre el afeminamiento de uno y la violenta hombría (la incapacidad de controlar sus pasiones) del otro.

En este juego de contrastes y ridículos sobrepuestos, Ramón de la Cruz introduciría también como figura principal a la maja. Como su compañero masculino, sería un tipo popular extraído de los barrios bajos de Madrid y que se destacaría frente a la petimetra por su defensa de las diversiones nacionales²⁰. Sin embargo, sus rasgos más distintivos serían una sexualidad desbordante y un comportamiento varonil. En este sentido, desde mi punto de vista, más incluso que respecto a la petimetra, esta figura femenina serviría como imagen en negativo de la mujer virtuosa. Al recato y moderación de costumbres de ésta, modelo de feminidad para las clases acomodadas, la maja opondría las características que se le presuponían a las mujeres del vulgo: la incapacidad de controlar sus instintos (el deseo sexual o el amor por el lujo)²¹. Frente a la sumisión doméstica, el buen gobierno de la casa y la crianza de los hijos, la maja se nos aparece como una tirana de su marido y un ser

¹⁹ Como el majo de *El hospital de la moda* (1761).

²⁰ Un tipo que tendría sus orígenes, como el majo, en la teatralización de determinadas figuras populares que, a su vez, acabarían asumiendo el rol con que eran representadas en los escenarios. Véase, sobre la presencia pública de estas figuras en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII, DEL RÍO, M. J.: «Entre la fiesta y el motín: las majas madrileñas del siglo XVIII», en PÉREZ CANTÓ, P., y POSTIGO, E. (eds.): *Autórras y protagonistas*, Madrid, Ediciones de la UAM, 2000, pp. 235-247.

²¹ Joseph Raulin, en su influyente *Traité des affectations vaporeuses du sexe* de 1758, estableció un elemento de diferenciación social que se generalizaría normativamente en las décadas siguientes a la hora de abordar las patologías femeninas. En esta obra, cuyas ideas popularizaría poco después Jean-Jacques Rousseau en su *Emilio* (1762), su autor afirmaba que «la domestique la plus froide est plus chaude que l'aristocrate la plus chaude»; citado por DORLIN, E.: *La matrice de la race: généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*, París, La Decouverte, 2006, p. 105.

completamente incapaz de administrar el hogar y de preocuparse por sus hijos (de hecho, ni siquiera se nos presenta como madre). De este modo, pues, el tipo popular de la maja servía precisamente para centrar y definir los contornos de una mujer ideal perteneciente a las clases acomodadas cuya superioridad se basaría no en el linaje sino en su capacidad para moderar y controlar sus pasiones (una capacidad que parece negárseles a las mujeres del pueblo bajo, que sólo son capaces de controlarse y de obedecer a sus maridos a base de palos).

Majas «de rumbo» y majas decentes

El éxito en los escenarios de las obras de Ramón de la Cruz preocupó de inmediato a los neoclásicos españoles, que lo consideraron una fuerte amenaza para sus propósitos reformistas. Un autor como Nicolás Fernández de Moratín, por ejemplo, cuestionó a los «saineteros y entremeteros» de su tiempo que no se atenían a las reglas del arte²². Desde la Fonda de San Sebastián, estos autores le retraían también su falta de instrucción y el hecho de que sus sainetes no hiciesen sino romper la ilusión escénica, tan difícil de conseguir como necesaria para que el teatro tuviese un efecto real en la reforma de las costumbres²³. A esta crítica, Ramón de la Cruz contestó una y otra vez desde los escenarios retando a sus oponentes a que le corrigieran con ejemplos e hizo servir el argumento de su éxito de público²⁴.

Es en este último punto en el que más claramente se aleja del reformismo neoclásico y más se acerca a los defensores del teatro antiguo. El reformismo español del siglo XVIII mantuvo, desde Feijoo, una actitud muy desconfiada hacia el pueblo, considerado fuente de ignorancia y de supersticiones. De hecho, los neoclásicos le acusaron una y otra vez de ser la causa del fracaso de sus intentos: no es que faltasen

²² En FERNÁNDEZ DE MORATÍN, N.: *Desengaños al teatro español*, Madrid, 1762, p. 8.

²³ SÁNCHEZ, J.: *Examen imparcial de la zarzuela intitulada Las Labradoras de Murcia, e incidentalmente de todas las obras del mismo Autor, con algunas reflexiones conducentes al restablecimiento del Teatro*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1769. Su autor, que escribía con seudónimo, fue Casimiro Gómez Ortega.

²⁴ HERRERA, J.: «Ramón de la Cruz y sus críticos: la reforma del teatro», en SALA VALLDAURA, J. (coord.): *El Teatro español...*, op. cit., pp. 487-524; COULON, M.: *Le sainete à Madrid...*, op. cit., pp. 257-329, e íd.: «Don Ramón de la Cruz y las polémicas de su tiempo», *Ínsula*, 574 (1994), pp. 9-12.

buenos autores o buenas piezas dramáticas, sino que el público español estaba tan degradado y corrompido que era incapaz de reconocer y celebrar las obras realmente meritorias. Así se expresa, por ejemplo, Don Silverio (disfrazado de Cervantes) en su discurso sobre el teatro de *Los literatos en cuaresma* (1773) de Tomás de Iriarte, otro de los enemigos de Ramón de la Cruz²⁵. Cabe recordar que el proyecto reformista ilustrado era muy elitista: su objetivo era, fundamentalmente, la reforma de las clases elevadas, aquellas que debían dirigir el país y servir de ejemplo al resto de la nación. En segundo lugar, debía reformarse un «pueblo» (unos sectores intermedios) que apenas incluía a los estratos inferiores de la plebe. El teatro, escuela de costumbres, debía servir para construir ese nuevo «pueblo», por ello era tan importante su reforma radical. Ésta debía incluir desde la imposición de un nuevo repertorio, hasta la transformación del propio espectáculo para limitar la afluencia de público (mediante la subida de los precios, por ejemplo) y para que funcionara realmente como un espacio desde el que construir y disciplinar a los nuevos sujetos-ciudadanos²⁶.

Para los neoclásicos, que Ramón de la Cruz se defendiese de sus críticas apelando al éxito popular de sus sainetes era, pues, un contrasentido. Peor aún era que lo hiciese dando voz no sólo a ese «pueblo» que querían reformar, sino también a todos aquellos que asistían a los teatros (incluidas las clases ínfimas, aquellas que pretendían, de hecho, excluir del espectáculo). En sainetes como *El pueblo quejoso* (1765) o *La crítica* (1770), como señala Coulon, el sainetista no se dedica a rebatir los argumentos de sus enemigos sino que, de forma muy inteligente, se erige en campeón del público madrileño, al que los neoclásicos habrían despreciado. Rehabilita incluso al *vulgo*, al que, contra lo que él mismo opinaba en 1757, considera apto para juzgar sobre la calidad de sus piezas. De este modo, se gana el favor de unos adulados espectadores que en el futuro verán en Ramón de la Cruz a su defensor²⁷.

Además, insistirá en su españolidad, un asunto que pasa a ser central ahora en sainetes como *El deseo de seguidillas* (1769), en el que

²⁵ IRIARTE, T. de: *Obras completas*, vol. 7, Madrid, Imprenta Real, 1805, pp. 72 y ss.

²⁶ Como señala Alberto Medina, uno de los grandes problemas del teatro de Ramón de la Cruz era, para los neoclásicos, que no respetaba la separación entre escenario y público. Véase MEDINA, A.: *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*, Madrid, Marcial Pons, 2009.

²⁷ COULON, M.: *Le sainete à Madrid...*, op. cit., p. 285.

Don Pedro, «atestado» de arias y cabriolas decide acercarse a Lava-piés, a una casa en la que va a celebrarse un baile, a oír a «una muchacha de trueno / cantar unas seguidillas / manchegas con el pandero», pues quiere recordar «que he nacido en España». Más aún, compara a los habitantes de los arrabales de Madrid con «los últimos godos» que se refugiaron en Asturias tras el ataque de los sarracenos. Aunque estas exageraciones no dejan de ser un recurso cómico, lo cierto es que, al convertir a las clases populares en la salvaguarda de las diversiones nacionales, Ramón de la Cruz se alineaba con una serie de autores que, en toda Europa, buscaban también en las diversiones de estas clases los rasgos perdidos del «carácter nacional»²⁸. Eso sí, a diferencia de la mayor parte de estos autores, el sainetista lo situaba no sólo en el mundo rural (como en *La civilización*, de 1763), sino entre los representantes de los barrios bajos de la Corte, quizás porque lo que buscaba era la aprobación de éstos en la pugna que mantenía con sus enemigos.

De este modo, durante los años en que más acendrada resulta la polémica (entre 1765 y 1771, aproximadamente), Ramón de la Cruz opta por complacer a sus públicos²⁹. Quizás es por ello por lo que, en estos años, aparece una serie de obras con una temática diferente a las anteriores (aunque éstas se mantienen y siguen siendo fundamentales). Obras en las que los representantes del pueblo bajo dejan de ser simples tipos cuya existencia es sólo comprensible en relación con las figuras que ridiculizan, para convertirse en sujetos de pleno derecho y con problemas propios. La figura del majo se convierte en sinónimo de representante de las clases populares (y por ello, no habrá ya sólo majos *crúos*, sino también majos decentes). En *El mal casado* o *Los pobres con mujer rica* (ambos de 1767), se nos presenta a un honrado y humilde trabajador engañado por una maja que, a diferencia de lo que ocurría en los entremeses anteriores, acaba siendo escarmentada y cediendo a la voluntad del marido.

²⁸ ROMANI, R.: *National character and public spirit in Britain and France: 1750-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; THIESSE, A. M.: *La creation des identités nationales. Europe XVIII-XIX^e siècle*, París, Seuil, 1999, y LEERSSEN, J.: *National Thought in Europe. A Cultural History*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 93-102.

²⁹ Visto en perspectiva, puede considerarse que la estrategia le funcionó pues, hacia 1770, fracasada la ofensiva neoclásica de reforma del teatro popular, las autoridades se vieron obligadas a restablecer la fórmula sainetesca de Ramón de la Cruz; HERRERA, J.: «Ramón de la Cruz...», *op. cit.*

Así pues, en estos sainetes, las clases populares pasan a ser las protagonistas, pero también las destinatarias del discurso moralizador: el sujeto a reformar. Como hemos visto, entre los majos se irá perfilando como modélico un trabajador honrado, que impone su autoridad en su casa y acepta la de la justicia y el lugar que le corresponde en la sociedad. Igualmente, Ramón de la Cruz propone diversos modelos de conducta (definidos por contraposición) para las mujeres de las clases populares. En *El Rastro por la mañana* (1770) encontramos enfrentados ambos modelos en las figuras de Mariana e Ignacia. Para esta modélica mujer de las clases populares, Ramón de la Cruz no prescribe más que la sumisión y fidelidad al marido, la buena economía doméstica y el trabajo útil, rasgos que define más a través de su contraria (la mala esposa) que mediante su puesta en escena, y con los que tampoco se alejaría en exceso de lo que reservaba a estas mujeres el reformismo ilustrado³⁰. Estas «majas honradas» se diferenciarán de aquellas majas que tiranizaban a sus esposos y se rodeaban de cortesjos y de majos de su mismo estilo. La maja excesivamente varonil o «de rumbo»³¹, que había servido de contrapunto a la mujer virtuosa de las clases medias, funcionaba también como modelo negativo de esta mujer popular.

La erotización de la mujer popular

Con todo, es necesario recordar que si algo define las figuras que Ramón de la Cruz subió a los escenarios es su enorme ambigüedad: a menudo no queda muy claro si el autor celebra o condena a alguno de sus personajes, si los ridiculiza o se pone de su parte, si desafía a la autoridad o la defiende. El 25 de abril de 1766, un mes después del motín popular contra Esquilache, Ramón de la Cruz presentó en los

³⁰ Cabe recordar que los innumerables libros de conducta o de educación de las mujeres que proliferaron en las últimas décadas del siglo iban dirigidos fundamentalmente a mujeres acomodadas. Eso sí, aparecen como objetos —pasivos— de una reforma impuesta desde arriba, a través de una cierta educación y de la beneficencia, cuyo objetivo era prepararlas para el trabajo y para aceptar y reconocer su puesto en la jerarquía social; BOLUFER, M.: *Mujeres e Ilustración...*, op. cit., p. 127.

³¹ Como la Juliana de *Las majas vengativas* (1768), que verá cómo su presa (el majo Pocas-Bragas) se casa con la más decente Paca o la compañera del majo que mata de un trabucazo a un toro en *La fiesta de novillos* (1768), pp. 193-200 y 27-33, respectivamente.

escenarios el sainete *El careo de los majos*, plagado de alusiones veladas a los hechos acaecidos en marzo. Aunque los majos se muestran respetuosos con la justicia, y aceptan su dictado, actúan también de forma desafiante. En *Los majos de buen humor* (1770), es un majo *crúo* el que se alza en portavoz de la justicia y pone en evidencia a dos usías tras dar a entender que la verdadera nobleza no es de sangre, sino que se basa en la virtud.

Es esta ambigüedad la que ha permitido lecturas tan diversas de los sainetes «populares» de Ramón de la Cruz y la causa, seguramente, de que sus espectadores hiciesen de sus figuras múltiples apropiaciones. Aunque su objetivo fuera, posiblemente, captar la atención de ese bajo pueblo para reformarlo, al representarlo y darle voz propia, al ofrecerle una imagen en la que reconocerse, le permitía también constituirse como sujeto. Ahora bien, cómo se interpretara ese pueblo a sí mismo era algo que escapaba al control del sainetista madrileño. Buena parte de las críticas de sus contemporáneos insistían, de hecho, en que era poco claro en sus juicios y en que hacía uso de una ironía que el vulgo era incapaz de controlar. Con ello, Ramón de la Cruz no suscitaba entre los espectadores sino el ejemplo contrario al pretendido. Iriarte se quejaba de que en sus sainetes no sólo se representaban «aquellas flaquezas que, o no deben sacarse al Teatro, o si se sacan, han de pintarse con recato, castigándolas», sino que en ellas, además, «suele quedar el vicio aún más exaltado de lo que realmente lo está en la vida humana»³². Preocupaban, especialmente, figuras como la maja.

Los reformistas ilustrados, que condenaban tanto al personaje puesto en escena por Ramón de la Cruz como a las cómicas que lo interpretaban, encontrarían en esta figura teatral femenina el contrapunto ideal para los nuevos modelos de mujer que estaban propugnando. En 1773, Tomás de Iriarte se quejaba del éxito de esa maja (frutera, tabernera o «cosa semejante») que «funda toda su graciosidad en algunas expresiones baxas y sin ingenio, pronunciadas con cierto dexo afectado, y acompañadas con un poco de gesto y contoneo»³³. Unos cuantos años más tarde, Jovellanos seguía exigiendo que se pusiese fin a los inmorales sainetes que triunfaban en los coliseos y que se reformasen también los cómicos que hacían gala en los

³² IRIARTE, T. de: «Los literatos en cuaresma», en íd.: *Obras completas, op. cit.*, p. 87.

³³ *Ibid.*

escenarios de «aquel impudente descaro, aquellas miradas libres, aquellos meneos indecentes, aquellos énfasis maliciosos, aquella falta de propiedad, de decoro, de pudor» que no hacían sino alborotar a «la gente desmandada y procaz» que asistía al espectáculo para tedio de las personas «cuerdas y bien criadas»³⁴.

Pero majos y majas eran también sujetos extraordinariamente ambiguos. Aunque habitualmente condenados y ridiculizados, no dejaban por ello de despertar las simpatías de un público con parte del cual, además, se identificaban. Así lo atestiguaría la popularidad del protagonista de *Manolo. Tragedia para reír o sainete para llorar* (1769), una parodia de las tragedias neoclásicas cuyo «héroe» era un tuno recién salido de la cárcel. Por mucha burla que se hiciera de estos personajes, no dejaban de ganarse en cierta medida el favor del público. ¿Acaso estaba Ramón de la Cruz poniendo en escena, para ganarse a éste, un modelo de sexualidad popular opuesto al propugnado por los reformistas ilustrados? En mi opinión, más bien, lo que estaría haciendo es todo lo contrario. Para trasladar a un público amplio las bondades de un nuevo sujeto femenino, perteneciente a las clases acomodadas, una mujer sumisa y que fundaba su posición privilegiada no en el linaje sino en el control de sus pasiones, necesitaba dibujar su negativo: una mujer popular incapaz de someterse a su marido y arrastrada por sus instintos³⁵. En relación con ésta, a su vez, era con quien el nuevo «hombre de bien» debía mostrar su capacidad para controlar sus pasiones y encauzarlas hacia la mujer virtuosa³⁶.

El caso de las majas resulta especialmente llamativo. Si bien acababan casi siempre escarmentadas, eran pintadas también con frecuencia con colores atractivos: sus bailes, sus gestos, incluso sus cuerpos, se proyectan siempre como objetos de deseo para el hombre que las pretende, sea un usía, un petimetre o un majo como ellas. Juliana, maja «de rumbo» protagonista de *Las majas vengativas* (1768), acaba compuesta y sin novio, pero no por ello deja de ser a ojos de su antiguo pre-

³⁴ JOVELLANOS, G. M. de: *Memoria de los espectáculos y las diversiones públicas*, Madrid, Cátedra, 1997.

³⁵ Posteriormente, como hemos señalado, utilizaría también esa figura como modelo en negativo de una nueva mujer popular.

³⁶ Sobre las nuevas formas de masculinidad prescritas por el discurso reformista (así como su relación con el amor y los sentimientos), véase BOLUFER, M.: «“Hombres de bien”: modelos de masculinidad y expectativas femeninas, entre la ficción y la realidad», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 11 (2007), pp. 7-31.

tendiente (que se casará con la más decente Paca) una muchacha de mucho más «aire», «bulto» y «gala». Además, son ellas las protagonistas de bailes y tonadillas, fundamentales en todo sainete y repletas habitualmente de alusiones picantes. Janis Tomlinson destacó el contenido erótico de muchos de los cuadros de majos y majas que, como los de Goya, empezaron a proliferar en las últimas décadas del siglo XVIII. En ellos se representaba a un pueblo generalmente alegre e idealizado (el pueblo que parecían querer construir los reformistas, pero también del que intentaban distinguirse). Ese pueblo es también, por tanto, aquel que debe ser tutelado, pues es incapaz de controlar sus pasiones³⁷. En el teatro, la sexualidad desbordante de estas figuras era acentuada además por unas cómicas que se especializaron en estos papeles y que se convirtieron en auténticas estrellas de su tiempo. La muerte el 1 de abril de 1767 a la edad de veinticinco años de la gran actriz María Ladvenant, causó mucha más conmoción entre el pueblo madrileño (que acudió en masa al barrio de Atocha para secundar su féretro) que la expulsión de los jesuitas, anunciada esa misma mañana.

Era en la mujer virtuosa en la que un hombre moderno (cuya razón templase sus sentimientos) encontraría a una buena esposa y madre de sus hijos. Pero era la maja la que se erigía en reina del mundo de las pasiones; la que, incapaz de participar del proceso civilizador, se mantenía en un estado salvaje, primitivo. De este modo, la mujer popular pasaba a convertirse en un fruto prohibido para el yo masculino (heterosexual) moderno: se convertía en aquel objeto de deseo al que debía resistirse si quería demostrar el control de sus pasiones y su capacidad para dirigir la sociedad (demostrar ser una persona «cuerda» y «bien criada» frente a la gente «desmandada» y «procaz», por retomar la cita de Jovellanos)³⁸. Figuras como la Lad-

³⁷ Las alusiones sexuales de las escenas de majos y majas que Goya pintó para las estancias privadas de los infantes son constantes e, incluso, no puede descartarse, como señala Tomlinson, que tuviesen una finalidad funcional. Véanse TOMLINSON, J.: *Francisco de Goya: los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993; también MEDINA, A.: *Espejo de sombras...*, op. cit., pp. 186-197. Sobre el majismo pictórico y su relación con el teatro de Ramón de la Cruz, véase TOVAR, V.: «El majismo y las artes plásticas», en HUERTAS, J., y PALACIOS, E. (eds.): *Al margen de la Ilustración...*, op. cit., pp. 97-115.

³⁸ Cumpliría de este modo una función similar a la que empezaban a cumplir por aquellos años en Francia o Inglaterra las mujeres orientales; STOLER, A. L.: *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*, Durham-Londres, Duke University Press, 1995.

venant, la Caramba o la Tirana, que se apropiaron y representaron el papel de esas mujeres populares de moral dudosa, se convirtieron en los primeros mitos eróticos de la España contemporánea³⁹.

El majismo como transgresión

En mi opinión, es desde esta perspectiva desde la que cabe entender el majismo, la costumbre de las clases altas de la sociedad española, en las últimas décadas del siglo, de imitar estos tipos populares. Esta costumbre suscitó aún más las críticas del reformismo ilustrado, en textos tan conocidos como la famosa *Sátira a Arnesto* de Jovellanos, que veían en ella una traición al proyecto reformista. El propio Ramón de la Cruz, una vez finalizada la ofensiva neoclásica (hacia 1771) y ante el avance de esta nueva moda, pareció preocupado por la forma en la que sus personajes estaban siendo apropiados. La presencia de majos y majas en sus sainetes disminuyó, como también su centralidad (entre 1776, fecha de aparición de *Los bandos de Lavapiés* y *El majo escrupuloso*, y 1787, en que se representó *Las castañeras picadas*, puede decirse que no escribió ningún sainete que tuviese a los majos como figuras principales)⁴⁰. Incluso, como si quisiera hacerlos menos atractivos, los humilló frente a los petimetres en sainetes como *Los majos vencidos* (1771) y *El majo de repente* (1775) o acentuó sus rasgos tiránicos y violentos en *El almacén de novias* (1774) o *La maja majada* (1775)⁴¹. Don Fabricio, protagonista de *El majo de repente*,

³⁹ También los majos podían convertirse, como parece que lo hicieron, en ocultos objetos de deseo para las mujeres o para otros hombres, aunque en este texto me centro fundamentalmente en las majas. Sobre los discursos que intentaban regular el deseo femenino y las resistencias a éstos en la época moderna, BOLUFER, M.: «La realidad y el deseo: formas de subjetividad femenina en la época moderna», en ESPIGADO, G.; DE LA PASCUA, M. J., y GARCÍA-DONCEL, M. R. (coords.): *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, pp. 357-382.

⁴⁰ En sus últimos años, Ramón de la Cruz volvió a escribir sainetes de majos, como la parodia *El muñuelo* (1792), que acompañaría en su estreno a *La comedia nueva* de Leandro Fernández de Moratín, o *La Petra y la Juana o la casa de Tócame-Roque* (1791). En el segundo se marcan bien las diferencias entre una maja «de rumbo» (Juana) y otra de carácter, pero honrada (Petra). Incluso aparece un «petimetre majo», un casero prudente que acaba escarmentando a Juana y facilitando con su dinero el matrimonio de Petra y su prometido.

⁴¹ «La maja majada», en CRUZ, R. de la: *Teatro o colección...*, op. cit., pp. 198-233. Este sainete, el primero y uno de los pocos de «majos» que incluyó en su colección

tras dejar en evidencia a tres majos *crúos* (que aunque se las dan de muy «hombres» sólo son valientes en el hablar) se gana el aprecio de Geroma con un discurso en el que expone, respondiendo al modelo del majo, cómo debe ser realmente un hombre (y una mujer). Un hombre es aquel que

«obedece resignado
a su ley, y a la justicia;
quien solo levanta el brazo
por su patria, por su honor,
la verdad y el desagravio
de amigos y de mugeres
honradas; (...)
y finalmente,
el que estando enamorado
de lo exterior de una dama,
echa sobre el fuego un jarro
de agua para averiguar
por adentro como estamos
de juicio, de entendimiento,
de economía y recato,
que son las prendas que hacen
la muger...»⁴².

Además, Ramón de la Cruz dedicó algunos sainetes a ridiculizar el majismo, como *El hijito de vecino* (1774), en el que Felipe, un oficial («afectado a lo tuno») que está esperando un ascenso en su despacho viste y actúa como un majo sobre todo al dirigirse a las damas. La pintura que ofrece del personaje es completamente gris: no tiene ninguna gracia ni atractivo. Además, es reiteradamente rechazado por las damas e, incluso, por su prometida Bernarda (a la que deja de lado

(apareció en el tercer volumen de 1787), ridiculiza especialmente al marido que es incapaz de dominar a su esposa e insiste en la violencia (incluso física) que preside la relación entre majos y majas; en 1787 lo precedió esta tonadilla: «Nadie trata a los Tunos / como las Majas, / que tan pronto los quieren, / como los plantan. / Y ellos a ellas, / que tan pronto las toman, / como las dexan. / ¡Qué viles tratos! / Para cariños firmes, / los Cortesanos», p. 198. Para las clases pudientes, sin embargo, defiende en estos años una relación conyugal basada en la mutua confianza y en una cierta libertad de la mujer, como en *Cómo han de ser los maridos* (1772) o *Los maridos engañados y desengañados* (1777).

⁴² *El majo de repente*, en DURÁN, A.: *Colección de sainetes...*, vol. 2, p. 215.

para cortejar a una ramilletera que también le acaba dando aire). Al final, se quedará sin mujer y sin ascenso; ambos irán a parar a Pablo, su virtuoso y trabajador compañero de oficina. Don Marcos, tío de Bernarda, responsabilizará de la existencia de personajes como Felipe, en la línea de los autores ilustrados, a los malos padres «que malogran los auxilios / del agudo ingenio, el trato / civil, escuelas y ejemplos»⁴³.

Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos de Ramón de la Cruz, abundan los testimonios de que la moda de imitar estos tipos populares se extendió ampliamente entre las clases altas de la sociedad española de las últimas décadas del siglo. En su viaje de 1782, el barón de Bourgoing se sorprendía de que en España «se dan en ambos sexos personas de condición distinguida que van a buscar sus modelos entre estos héroes del populacho, cuyo atavío, modales y acento imitan, sintiéndose halagados cuando alguien dice de ellos: Tiene todo el aire de un majo, o bien: Se la tomaría por una maja»⁴⁴.

Tradicionalmente esta nueva moda se interpretó como una reacción de la nobleza y los sectores más tradicionalistas a los discursos ilustrados⁴⁵. Los intentos de éstos por moralizar a los nuevos ciudadanos parecían abocados a chocar contra la resistencia de estos grupos, que habrían abortado todo intento de transformación real del país. En un tipo «nacional» como el del majo, estos sectores habrían encontrado una respuesta válida (y un aliado, el pueblo bajo) a unos planteamientos que eran identificados con lo francés. Aplicando este esquema a los debates de género, podría decirse que el majismo mostraría la resistencia de las élites españolas a aceptar los nuevos modelos de feminidad ilustrados.

Sin embargo, una explicación de este tipo presenta varios problemas. En primer lugar, la costumbre de imitar estos tipos populares era común, en estos momentos, en toda Europa (donde algunos miembros de las clases altas «descubrían» a los pueblos que anteriormente

⁴³ El carácter ejemplarizante que Ramón de la Cruz pretendía dar a este sainete se observa tanto en sus versos finales como en el encabezamiento que dio al sainete cuando apareció publicado en 1791: «A sus queridos Paysanos, / un Poeta Madrileño, / pide en honor de la Patria / se miren en este espejo»; CRUZ, R. de la: *Teatro o colección...*, *op. cit.*, vol. 10 (1791), pp. 75-116. Años más tarde, en el prólogo a su colección de sainetes se desmarcará de aquellas de sus obras en las que el vicio hubiese sido castigado de forma menos contundente, atribuyéndolo a la rapidez con que producía y a sus propias carencias.

⁴⁴ Citado en MARTÍN GAITE, C.: *Usos amorosos...*, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁵ En Menéndez y Pelayo u Ortega y Gasset, por ejemplo.

habían rechazado y se sentían atraídos por sus diversiones)⁴⁶, por lo que no parece que pueda interpretarse como una singularidad española o un indicio de sus «debilidades». Por otro lado, no parece que el majismo fuera una moda exclusiva de la nobleza que, además, tampoco puede ya contemplarse como un bloque monolítico y opuesto al proyecto reformista. Por su parte, si bien es cierto que precisamente por su ambigüedad la figura del majo podía ser apropiada por los sectores tradicionalistas y antifranceses (como señala González Troyano)⁴⁷, en estos momentos no eran estos sectores los que en toda Europa estaban llevando a cabo la identificación de lo nacional con lo popular (en España, por ejemplo, la hacía Antonio de Capmany en su *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española* de 1786)⁴⁸. A todo ello cabría añadir que no es como reacción ideológica o furor nacionalista por lo que suscitó las condenas de la prensa ilustrada de su tiempo, sino por lo que tenía de transgresión social y moral.

Creo que ésta es la pista que debemos seguir para explicarnos tanto el majismo como el por qué resultaba tan escandaloso para sus detractores. Los ilustrados veían en esta moda una forma de subversión de los valores morales de la sociedad que intentaban construir: una en que cada cual debía ocupar el lugar que le correspondía (en la jerarquía social y en el hogar) y que debía fundarse en una nueva relación, complementaria pero asimétrica, entre los sexos. Los caracteres teatrales de majos y majas, como hemos visto, eran tipos populares que encarnaban precisamente aquellos rasgos que eran estigmatizados como impropios del hombre y la mujer «modernos». Pero una vez creadas, estas figuras podían ser «representadas» de modos muy diversos⁴⁹. Estas clases dirigentes podían hacer una doble parodia de sí mismas y de las funciones que les estaban reservadas ocupando el

⁴⁶ BURKE, P.: *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza, 1991, pp. 35-60, y ISHERWOOD, R. M.: *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, Nueva York, Oxford University Press, 1986.

⁴⁷ GONZÁLEZ TROYANO, A.: «La figura teatral...», *op. cit.*

⁴⁸ BAKER, E.: «Beyond a Canon: Antonio de Capmany on popular eloquence and national culture», *Dieciocho*, 26-2 (2003), pp. 317-324; ANDREU, X.: «De cómo los toros se convirtieron en fiesta nacional: los “intelectuales” y la “cultura popular” (1790-1850)», *Ayer*, 72 (2008), pp. 27-56. En mi opinión esta identificación no se generalizó, además, hasta después de 1808.

⁴⁹ El majismo, una moda de las clases altas, sería una de ellas, pero no la única. Por ejemplo, ¿hasta qué punto determinados sectores del pueblo madrileño no estarían «re-presentando» los papeles de majos y majas en el contexto de 1808?

lugar que les era proscrito. Ahora bien, con ello, más que perpetuar modelos de feminidad anteriores lo que mostrarían sería, precisamente, la generalización y el avance de los nuevos discursos.

De hecho, sería el carácter cada vez más hegemónico de los nuevos modelos de feminidad y de masculinidad el que daría sentido al majismo como transgresión: como un cruzar los límites hasta más allá de la forma dominante de entender la sexualidad. Quienes adoptaban estas actitudes se nos presentan, en los relatos que los condenan, como sujetos conscientes de estar incumpliendo la norma. De hecho, parece ser en ese acto transgresivo, más que en adoptar «realmente» las costumbres del pueblo bajo, algo por completo inimaginable, en el que encuentran verdaderamente el disfrute. Es la propia transgresión la que es escenificada y, en ocasiones, incluso inmortalizada con un retrato, como los muchos que le fueron encargados a Francisco de Goya. Pero esa transgresión sólo tiene sentido si existe una línea que traspasar y si lo que se halla al otro lado es la consumación de un deseo ilícito (condenado moralmente): si ese pueblo bajo, ese otro social, ha sido ya erotizado.

Coda: las majas de Goya

La maja, un tipo popular creado para encarnar aquellos rasgos que la mujer «moderna» (y acomodada) debía exorcizar si quería legitimar su superioridad, era constituida de este modo y en el mismo proceso como fantasía sexual para un hombre «moderno» que debía mostrar también su superioridad resistiendo su deseo (heterosexual). No era, por tanto, una figura del pasado cuya pervivencia se explicaría por la ausencia en España de un discurso «moderno» sobre la regulación de los sexos. Más bien todo lo contrario. Su existencia fue posible precisamente por el avance de un discurso y las tensiones que tal avance entrañaba. El siglo XIX no sería el del fin de esta figura popular erotizada, a la vez atrayente y peligrosa, fuente de placer y principio de destrucción para el sujeto masculino «moderno», sino el de su generalización.

Entre los últimos años del siglo XVIII y los primeros del siguiente, Francisco de Goya pintó dos de sus cuadros más célebres: *La maja desnuda* y *La maja vestida*. El primero de ellos, que tiene unas dimensiones más reducidas (lo que le permitía ocultarse bajo el segundo),

ha sido considerado el primer desnudo pictórico de la historia contemporánea: en él, el desnudo femenino deja de ser patrimonio de los dioses y de ocupar un lugar marginal para pasar a ser central y terrenal. Venus deviene mujer, pero una mujer que, además, deja de ser objeto de contemplación tranquila para pasar a ser, como señala Fred Licht, «fuente de desafío activo»: Goya turba al espectador con una figura que lanza sobre él una mirada fija y desvergonzada (como lo es la propia posición de su cuerpo); una mirada que ni controla ni puede rehuir⁵⁰. La maja de Goya se nos aparece como ese deseo prohibido que debe ser ocultado (físicamente, tras otro cuadro; moralmente, pues es pensado para ser contemplado sólo en privado) y que desestabiliza al yo masculino moderno: un yo que ha sido constituido sobre la ficción del control de las pasiones y los instintos.

A pesar de los abundantes trabajos que se han dedicado a estos famosos cuadros, no creo que se haya insistido lo suficiente en señalar, sin embargo, que la figura escogida por Goya (o más bien por quien le encargó el cuadro, con toda probabilidad el todopoderoso Godoy) para representar tan modernamente el deseo sexual fuese precisamente una maja. Aunque todavía no se sabe a ciencia cierta quién fue su modelo, algunos detalles de *La maja vestida* revelarían que se trataba de una dama de alto linaje disfrazada de plebeya⁵¹: no parece haber mejor ejemplo de la transgresión sexual que suponía el majismo. Una dama que seduce apropiándose de y representando un papel que ha sido erotizado por el propio discurso reformista.

⁵⁰ LICHT, F.: «"Ya no es una diosa". Las "Majas" de Goya y el desnudo en los orígenes de la época moderna», en CALVO SERRALLER, F., et al.: *El desnudo en el Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1998, pp. 117-131.

⁵¹ CALVO SERRALLER, F.: *Goya: obra pictórica*, Barcelona, Electa, 2009, pp. 180-183.