

Peter Jehle*

⇒ Héroes civiles. El teatro entre la cultura erudita y la tradición popular en España

Resumen: La reforma intelectual y moral que va implícita con el teatro neoclásico se decide, no en último término, en la capacidad de producción de un nuevo tipo de ciudadano que debe conquistar el escenario para la representación de un nuevo modo de vida. Este ciudadano es un pionero del mundo moderno, un héroe civil, que ya no tiene nada en común con la vieja plantilla del teatro de Lope. Moratín, como Diderot, no crea héroes legendarios, sino que pone en escena a individuos de la sociedad de su tiempo. El Neoclasicismo no consiste en una simple renovación de lo clásico, como parece suponer su nombre, sino en una ruptura respecto de qué mundo imitar y cómo hacerlo. Dicha reforma consiste en una serie de desvinculaciones (entre el escenario y el espacio del público, entre lo trágico y lo cómico, lo sagrado y lo profano, lo socialmente alto y bajo), en las que se concretiza la transformación del teatro en una “escuela de virtudes”. Precisamente para devenir elemento de moralización para producir un sujeto ciudadano, un héroe civil, el teatro requiere la autonomía del arte, en cuyo asilo cobra la fuerza para resistir a las persecuciones de la Iglesia.

Palabras clave: Leandro Fernández de Moratín; Neoclasicismo; Ilustración; Teatro español; Siglo XVIII.

“También siento un amor romántico por el Siglo de Oro español. Pero, desde 1700 a 1900, todo es allí estéril y, en mi opinión, ni en España ni en Italia se pueden obtener las aportaciones intelectuales que todo hombre moderno necesita” (Carta de Ernst Robert Curtius a Karl Vossler del 5 de marzo de 1940; en Hausmann 2000: 64, n. 20)

Durante mucho tiempo, ‘Ilustración’ y ‘España’ parecieron formar una pareja imposible. En el cuadro de valores del imaginario histórico elaborado por historiadores, filólogos y críticos literarios, figuraban el caballero cristiano, el conquistador y el monje –todos ellos tipos guerreros lanzados a la conquista de tierras y almas–. Sólo en España podía fundarse una orden religiosa a cuyo dirigente espiritual se lo denominara “general”. La historiografía nacionalista tuvo siempre como tema fundamental de sus investi-

* *Peter Jehle (1954) es profesor de español y francés en un instituto berlinés. Publicaciones: Werner Krauss und die Romanistik im NS-Staat (1996); Werner Krauss. Briefe 1922-1976 (ed. 2002); Antonio Gramsci. Gefängnishefte, 10 Vols. (1991-2002); coeditor de la revista Das Argument y redactor del Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus, editado por el Institut für kritische Theorie (InkriT, Berlin).*

gaciones la formación del Imperio español como consecuencia de la fundación del Estado en 1492, cuando, como se sabe, fue sometido el último reino árabe de la Península Ibérica y los judíos fueron expulsados. La intensidad luminosa de la hispanidad se alimentaba del rechazo de una tradición de tolerancia religiosa. Así, pues ¿cómo pudo ganar prestigio para la posteridad un siglo que precisamente había hecho de esa tolerancia su santo y seña? ¿Acaso las ideas ilustradas no estuvieron vinculadas principalmente al nuevo cambio dinástico producido en 1700, por lo tanto un producto importado de Francia, cuyos divulgadores se habían comprometido de una forma decisiva en nombre del ‘progreso’, como “afrancesados”, durante la ocupación napoleónica? No es una casualidad que, todavía hoy, Marc Fumaroli, bendecido con todos los honores del mundo académico francés, se olvide de Madrid al enumerar las capitales europeas del ilustrado siglo XVIII.¹

Cuando, a finales del siglo XIX, describía Menéndez Pelayo el siglo anterior como “el siglo menos español de nuestra historia” (en Mestre 1986: 7), esta recuperación de una tradición nacional *sin* Ilustración reflejaba el intento de reclamar al ‘pueblo’ no como protagonista, sino como un punto de referencia meramente retórico.² Casaldueiro se imaginaba “con qué alegría democrática y con qué miedo conservador debía leer Menéndez Pelayo en su gabinete *Fuenteovejuna*” (Casaldueiro 1972: 14). Lucha, pueblo, liberación –las palabras con las que Menéndez Pelayo trataba de explicar el contenido de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega– le parecían al exiliado Casaldueiro tan evidentemente comprometidas por la retórica franquista que rechazaba toda interpretación de carácter histórico-social como anacrónica “exaltación de lo popular” (14). Para explicar la formación del presente se recurre siempre también al pasado. Ya sea que se rechace el Neoclasicismo como una “imitación servil del teatro francés” (Cotarelo y Mori 1904: 12, n. 2), o bien que se reclame el teatro, uno de sus mejores representantes, como componente integral de la tradición nacional, algo “tan español como el de Lope” (Entrambasaguas 1941: 5)³, se trata siempre de la creación de una tradición, no sólo de la “inserción en un proceso de transmisión” (Gadamer 1975: 275). Entrambasaguas habla en 1941 desde la posición de los vencedores, que aúnan la inflexibilidad contra los sometidos en la Guerra Civil con la generosidad en el frente cultural y otorgan así a un Moratín derecho de ciudadanía en el Panteón de la cultura nacional. Cotarelo y Mori, que no sale de la larga sombra de 1898, que supuso para España la pérdida del estatuto de potencia mundial, continúa la lucha en el frente cultural, del mismo modo que aquellos romanistas alemanes que, tras la derrota en la Primera Guerra Mundial, no quisieron volver a enseñar a la juventud masculina de los Institutos la lengua del sempiterno enemigo francés. En la obstinación con la que se

¹ La “Europa de entonces y [...] sus capitales” está integrada, según esto, por París y Versalles, Londres, Roma, Berlín, Dresde, Viena, San Petersburgo y Varsovia (Fumaroli 2003: 147). Le agradezco a mi amigo Jesús de la Hera Martínez su imprescindible apoyo lingüístico.

² El motín de Esquilache era para Menéndez Pelayo como el “alboroto de la ínfima ralea del pueblo” (1998: 92).

³ Entrambasaguas diferencia la “observancia directa de las reglas dramáticas, típicamente culta y extranjera, es decir, afrancesada”, de la “creación realista” del teatro de Moratín, “de raigambre nacional y popular” (1941: 5). La contraposición, sobrevenida con la Ilustración, entre “afrancesado” y “nacional y popular” continúa intacta y con la única diferencia de que Moratín se convierte en representante de lo popular.

pretendió borrar el siglo XVIII de la historia nacional se pone de manifiesto la presencia de un hecho cultural que, por cierto, había alcanzado ya una existencia innegable: a la vieja España, habitada por personajes soldadescos y sostenida por férreos dogmas, se le opuso una nueva, basada en héroes civiles y en un nuevo y recuperado sentido común; en la expresión de las “dos Españas” –una realidad que se hizo sentir ya mucho antes de la división provocada por la invasión napoleónica⁴– se comprende la capacidad de la Ilustración para una ‘ruptura’ a la que el teatro aportó su parte notable.

La historiografía nacionalista sobre el teatro de Menéndez Pelayo o de Cotarelo y Mori, que siempre ha rechazado el Neoclasicismo juntamente con la Ilustración como algo no español, coincidía con la de sus oponentes en que la tradición popular estuvo marcada en el siglo XVIII por una constante decadencia. El teatro de un Comella, que pudo haberle servido a Moratín como espantoso modelo para su *Comedia nueva*, puede servir de ejemplo a ambas tendencias como algo decadente y que no merece mayor atención. Jorge Campos e Ivy Lilian McClelland han sido los primeros en mostrar que la Ilustración no es en absoluto sólo un asunto de neoclasicistas, sino que lo fue también de un Comella, un Zavala o Durán, quienes, sin embargo, junto a una estética de escenas de batallas y de cañonazos, contribuyeron a difundir también una forma de vida orientada a la moral del trabajo útil, a cuya luz el Régimen, con sus ociosos ‘hidalgos’, se presentaba no sólo como antiguo, sino también como anticuado.⁵

Para reconocer esto se necesitó una conciencia metódica que superara tanto las reglas normativas del Neoclasicismo como el normativismo de la tradición nacional reflejada en la imagen del Siglo de Oro. El mensaje de estas obras sólo es reconocible en el horizonte de la historia social. Sólo en esa “óptica distinta a la que produce la valoración literaria” (Campos 1969: 46)⁶ se muestra que la Ilustración, en el campo del teatro, en modo alguno persigue la oposición entre Neoclasicismo y tradición nacional, sino que se mantiene transversal a este trazado de fronteras. La interpretación corriente de toda la literatura antigua, según la cual el siglo XVIII es visto entre dos culturas que se mantienen irreconciliables –una cultura popular nacional y una cultura erudita afrancesada– constituye un planteamiento interesado que permite entender lo ‘propio’ y lo ‘ajeno’ como continentes separados, y con ello la Ilustración como ‘ajena al pueblo’, como algo sólo de ‘afrancesados’. No es ninguna casualidad que este planteamiento encontrara en la Alemania nazi adaptadores fieles que llevaron la lucha contra el eterno enemigo francés

⁴ Julián Marías, en cambio, data el comienzo de esta realidad histórica, que él describe con la expresión de “las dos Españas”, en el momento de la invasión napoleónica (1966: 64). Que la crítica ilustrada sobre el Antiguo Régimen había formulado ya antes el horizonte de otra España, es algo que seguramente tampoco Marías pondría en cuestión. La invasión tuvo el efecto paradójico de bloquear precisamente la continuidad de esa crítica reordenando el abanico de fuerzas políticas: “afrancesados” ya no serán sólo los críticos del Antiguo Régimen, sino, ante todo, también aquéllos que de una forma oportunista se ponen al servicio del poder enemigo. El elemento liberal aparece irrefutablemente marcado por una traición que lo deprecia para siempre ante los críticos del despotismo napoleónico.

⁵ “Queda abierta una curiosa contradicción. Si en el teatro de Comella se divulgaba un ideario ilustrado, fueron los ilustrados, preceptistas y partidarios del llamado teatro neoclasicista quienes cegaron una importante fuente difusora de su propio pensamiento” (Campos 1969: 54). En cuanto a Zavala y Zamora véase Fernández Cabezón (1996).

⁶ Comparar con la opinión de Valbuena Prat, representativa de muchos, para quien Comella no es más que un “fabricante catalán de dramas” (1960: 94), “sin interés alguno literario” (94: n. 2).

también al frente hispanista. Así, la tesis de Francisca Palau Casamitjana, escrita en Bonn bajo la dirección de Moldenhauer, celebra a Ramón de la Cruz como personificación de la “autoafirmación del ser español” en la “lucha contra la infiltración francesa” (1935: 135 s.). Sin embargo, también en España la Ilustración es al mismo tiempo un fenómeno europeo y nacional, y en modo alguno sólo un programa cultural impuesto despóticamente desde arriba. Cuando Wolfram Krömer define la Ilustración española en base a sus intentos de relacionarse con la cultura europea, “por motivos pedagógicos, humanitarios y utilitarios” (1968: 41), no hay que buscar a los actores de estos intentos sólo en el campo de los neoclasicistas, sino también en el de sus enemigos estéticos. La reforma del teatro, para hacerlo capaz de representar la forma de vida de heroínas y héroes civiles, se implementa desde ambos lados.

La situación del teatro a comienzos del siglo XVII

Las teorías literarias demuestran su capacidad orientadora de la práctica en el marco de un determinado conjunto de normas sobre representación y texto, artista y autor, público y crítica, cultura popular y cultura erudita. Lo que se ha codificado bajo la fórmula de “doctrina clásica” y se ha presentado como digno de ser imitado en la práctica es el resultado de una relación de fuerzas de tipo cultural. Aunque la España del Siglo de Oro debe haber producido unas 10.000 comedias (Aubrun 1966: V), en un primer momento el teatro apenas obtuvo prestigio literario. Durante el Clasicismo, que separa el terreno entre comedia y tragedia y comienza a definir la situación del teatro en Francia tras la *Querrela del Cid*, la *comedia* se muestra en España como una forma⁷ con posibilidades de expansión, que contiene tanto elementos risibles como serios, y que deja poco espacio a la formación independiente de los últimos como tragedia.

La observación de Aubrun, según la cual “aucun genre littéraire n’est aussi lié au public que le théâtre” (1966: 27), se refiere, por un lado, y como también señala Neuschäfer, a la situación dominante del ‘público’, cuyas aspiraciones están siempre presentes en el acto de la producción literaria; y, por otro lado, lo que se denomina ‘género literario’ es en realidad un elemento subordinado dentro de la situación teatral, donde la mayoría de las obras representadas no llega a existir en forma de libro. Las obras se representan, no se leen. Sin ello no hubiera sido posible, en 1625, prohibir totalmente la impresión de obras de teatro por razones morales. Del mismo modo que al público lector popular no le importa el autor, sino la persona del protagonista, el héroe⁸, en el terreno del teatro, no importa el autor, solamente el actor –al revés que en las historias literarias donde, ante los autores, los actores casi desaparecen–. El personaje principal no es el autor de la obra, sino el director del grupo que lleva la obra a las tablas. Él tiene siempre a mano a alguien que adapta el modelo original ‘literario’ a las posibilidades técnicas del

⁷ “The *comedia* [...] the word should be taken to mean simply play [...] The tone [...] might vary from farce through witty comedy to passion and even tragedy, and a single play could move an audience to both laughter and tears” (Dowling 1971: 15 s.).

⁸ Gramsci escribe: “Gli eroi de la letteratura popolare, quando sono entrati nella sfera della vita intellettuale popolare, si staccano dalla loro origine ‘letteraria’ e acquistano la validità del personaggio storico” (1977: Q 8, §122).

escenario y a las exigencias estéticas del espectador. En situaciones en las que el autor era carne y uña con el público⁹, apenas sorprende que los textos reunidos en las colecciones se deban menos a la fama literaria de los autores seleccionados que a los impresores “spéculant non sur la curiosité des lettrés, mais sur l’intérêt de centaines de petites troupes, qui y trouvent un répertoire” (Aubrun 1966: V). Tampoco aquí la forma literaria de la obra es un elemento de la cultura erudita, sino un medio al servicio del actor. Los autores permanecen incluso cuando sus obras se imprimen, las más de las veces en el anonimato, y aparecen bajo el nombre genérico “ingenio de esta corte” (Aubrun 1966: 5). De ahí las dificultades de una historiografía literaria cuyo objetivo prioritario sea la producción de un valor literario: en busca de grandes autores, su mayor ambición es sacar obras del anonimato en el que incluso los grandes del teatro las hubieran dejado muy a gusto. En los *Prólogos* de Lope de Vega se afirma el convencimiento de que él, en realidad, escribe para la escena, no para el mercado del libro, y sólo se ve obligado a publicar sus obras porque se las transcribía y copiaba casi siempre de memoria y circulaban con los correspondientes errores. Esta espontánea circulación le lleva a escribir un texto autorizado, que pueda pasar la “censura de los aposentos”, esto es, de aquel grupo de espectadores que se pueden permitir los mejores asientos en el teatro.¹⁰

Sin embargo, no es de extrañar que los preceptos de Aristóteles fueran muy tenidos en consideración en España. Si es verdad que, hasta mediados del siglo XVI, nadie tuvo la pretensión de “encauzar la literatura en provecho de la mejora de las costumbres”, también es verdad que más adelante Aristóteles llegó a ser considerado en cierto modo como un “doctor de la Iglesia”, quien, con su separación de lo poético y lo histórico, de lo probable y lo cierto, convirtió a la literatura en una instancia capaz de representar lo socialmente correcto, moralmente ejemplar y cristianamente auténtico (Castro 1972: 31 s.). Su *Poética* llegó a traducirse tres veces entre 1623 y 1630 (Mettmann 1972: 507), y la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano, quien superó a la mayoría de los teóricos de su tiempo “por capacidad especulativa, originalidad de pensamiento y análisis crítico” (Mettmann 1972: 506) fue como la Biblia para el aristotelismo español en 1596 (aunque más tarde que en Italia y Francia). El “abismo entre hombre culto y muchedumbre”¹¹ –en contraste con la virulenta idea de entonces de que España era un “país sin Renacimiento” (véase Jehle 1996: 20-30)– determinó en España, como en cualquier otro lugar, la lógica de las controversias eruditas. Si el propio Lope, como opina Werner Krauss, no “pudo olvidar nunca” que “el triunfo conseguido a escala de la nación no pudo proporcionarle el reconocimiento de la élite literaria y humanista” (Krauss 1997: 193), eso demuestra que en España se había desarrollado también una cultura erudita en contra del ‘vulgo’, que constituía un terreno en el que importaba imponer sus puntos de vista. Cuando Lope habla en plan teórico sobre teatro, ¿acaso no se convierte en un *poeta doctus*, al que le

⁹ “[...] le dramaturge faisait alors corps et âme avec son public” (Aubrun 1966: VI).

¹⁰ En el Prólogo de 1617 se dice: “Viendo imprimir cada día mis comedias de suerte que era imposible llamarlas mías [...], me he resuelto a imprimirlas por mis originales, que aunque en verdad que no la escribí con este ánimo, ni para que de los oydos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos, yo lo tengo por mejor, que ver la crueldad con que despedaçan mi opinión algunos intereses” (en Renert 1925: 456).

¹¹ Así se lee en una recensión del estudio de Toffanin *Che cosa fu l’Umanesimo* (1929) citada por Gramsci (1977: Q 7, §68).

importa mucho más la tragedia que los populares “escritos bárbaros” (Ingenschay 1988: 213)? Dámaso Alonso, que se opuso a cualquier reducción de la literatura española a valoraciones como “realista, popular o vulgarista, democrática, etcétera” (1962: 105), no dudó en honrar al autor de *Fuenteovejuna* como el descubridor de una “tragedia popular” (1962: 93), esto es, un género que cumple todos los requisitos de la monstruosidad en la doctrina literaria aristotélica. Si es cierto que los escritores, para dar más ‘dignidad’ a la comedia, “jouent aux philosophes” (Aubrun 1966: 45), ello demuestra precisamente el prestigio de la cultura erudita, algo que los representantes del género popular no podían ignorar. Esta ambivalencia se comprende en aquel estudiante del *Diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, quien quiere escribir muchas comedias para dedicarse de mayor a un “poema heroico para mi posteridad”. Incluso la ironía con la que quiere legar a su sucesor algo para “roer sílabas” (Tranco IV), confirma la importancia de la jerarquía literaria.

Si en España se ponen en escena sobre todo “la campagne et ses habitants, ses chansons, ses vêtements, ses mœurs, ses personnages folkloriques” (Salomon 1965: XIII), eso no excluye que el campesino cómico, del mismo modo que en Francia o Italia, se vea reducido la mayor parte de las veces a un papel para hacer reír. El campesino, que iba a la ciudad para la fiesta del Corpus, no pocas veces debía pagar su perplejidad con la pérdida de su sombrero cuando la tarasca (un monstruo o dragón con forma de serpiente que era llevado en procesión por las calles) se lo arrancaba con un acertado movimiento de la cabeza. En los teatros, las aglomeraciones ruidosas de los corrales, daba el tono apropiado una “multitud de miles de cabezas, apretadas, curiosas, en busca de algo excitante” (Vossler 1932: 191). Ese ‘vulgo’, que es “esencialmente urbano” (Salomon 1965: 54) basa el sentimiento de su superioridad en su contraposición con el campo. Lo expresa en sus risas sobre la torpeza del campesino. También las “couches sociales inférieures de la population urbaine [...] participaient à cet état d’esprit” (Salomon 1965: 61). Este sentimiento se basaba en último lugar en la oposición establecida entre ‘cristianos viejos’ y ‘cristianos nuevos’, y en el lado de los ‘cristianos viejos’ este sentimiento afectaba a un amplio conjunto de pobres y ricos, que estaban juntos en el convencimiento de su ‘hombría’, de su verdadera virilidad (Goytisolo 1982: 36).¹² El gracioso, que no pierde ninguna oportunidad de oponer a los ideales caballerescos del señor los elementos de una forma de supervivencia plebeya como cobardía, afán de dinero y afición a la bebida, da la mayor importancia a su condición de ‘cristiano viejo’ en cuestiones de religión (Montesinos 1925: 474). Recurriendo al consumo creciente de vino y de tocino, pone claramente de manifiesto la oposición contra los infieles y los moros abstemios. Además, caracterizan este código de conducta el odio a la educación y el rechazo a toda actividad intelectual o trabajo manual (que son considerados como ‘judíos’ o ‘moros’), sobre el cual puede apoyarse la Inquisición como expresión del sentir sano del pueblo. Antes de la expulsión de los judíos en 1492, “el tipo de hombre de la clase media –no eclesiástico–, entregado a menesteres de cultura, está representado por judíos” (Castro 1954: 450). Así, la ideología dominante encuentra sus puntos de apoyo no sólo en las capas sociales superiores del mundo

¹² Como ha mostrado Noël Salomon, el significativo subrayado de la ‘limpieza de sangre’, esto es, de la pertenencia a los ‘cristianos viejos’, forma parte de las señas de identidad del alcalde cómico en el teatro de Lope. Reirse de lo que se considera excesivo es la forma de reafirmar la propia pertenencia a lo normal.

virtuoso de los caballeros, sino también en el inframundo plebeyo que le complementa, y que está asentado en la identidad de los ‘cristianos viejos’. “La gran masa de nuestro pueblo”, señala Blanco White, “la acepta tan ciegamente [la distinción de sangre] que el más humilde labriego considera su falta como una fuente de miseria y degradación que está condenado a transmitir a toda su posteridad” (Blanco White 1972: 55). Ciertamente, domina una conciencia muy acusada sobre el abismo que separa a los ‘plebeyos’ de los ‘nobles’, pero, al mismo tiempo, la gran cantidad de hidalgos, cuyos antepasados fueron distinguidos con algún tipo de privilegio por su prestación militar a lo largo de la Reconquista, está en su mayoría hundida en la pobreza, lo que de hecho les equipara a los ‘plebeyos’. Para los nobles hambrientos es muy importante el capital simbólico del rango que les diferencia de ‘los demás’. La moral dominante, que ve en la inactividad o en la actividad improductiva la legitimación de este proceder y, en consecuencia, recomienda el estilo de vida de la hidalguía como digno de ser imitado, se sitúa abiertamente en contra del desarrollo del comercio y de la industria y sus correspondientes formas subjetivas.

El sistema de representación teatral de Lope está en función de la “capacidad de recepción del ‘vulgo’” (Neuschäfer 1973: 343).¹³ Tal “principio de estética de la recepción” es para la literatura europea “algo que en Francia, por ejemplo, no se alcanzó hasta V. Hugo” (344). El hecho de que Neuschäfer tenga que hablar de un tal principio, es sintomático de una historia que está determinada por una poética que pretende intervenir directamente en la creación de la obra de teatro. Su punto de partida puede estudiarse a propósito de la *Querelle du Cid*. El aspecto de la recepción no llamó la atención mientras que el teatro, de acuerdo con su carácter popular, se orientó al gusto de la multitud espectadora. Sólo desde el punto de vista de la literarización del teatro aparece la comedia española como un “camino especial” (Ingenschay 1988: 225; n. 1), en relación al cual el desarrollo francés representa la vía principal. Por eso, Victor Hugo, cuando pide atención al espectador, como antes de él los teóricos y prácticos del drama burgués, habla desde otros fundamentos que Lope.¹⁴ Aquél se dirige al espectador individual formado en el régimen clasicista, quien, ahora consciente, no permite que le presenten ningún ‘modelo’ vinculado a cualquier tipo de reglas; éste se dirige al ‘vulgo’, quien (a diferencia del siglo XVIII) no puede ser todavía objeto de educación, de desarrollo de la personalidad, porque no se deja descomponer en individuos. El ‘vulgo’ es un sujeto colectivo, más bien una “bestia salvaje”¹⁵ que se burla de todo intento de civilización y sólo conoce una ‘regla’, aquella de su ‘gusto’. Quien no quiere morir sin fama, tiene que encerrar los “preceptos” con seis llaves.¹⁶

Teoría y práctica son continentes distintos y, en consecuencia con ello, Lope defiende su obra frente a los “ingenios nobles” de la Academia, siendo consciente de que el

¹³ “Y escribo por el arte que inventaron / Los que el vulgar aplauso pretendieron; / Porque, como las paga el vulgo, es justo / Hablarle en necio para darle gusto” (Lope de Vega 1948: 12).

¹⁴ Romera-Navarro no tiene en cuenta esta diferencia cuando presenta al *Arte nuevo* como una doctrina “que, en sustancia, se ha llevado a la práctica en todo el teatro europeo a partir del Romanticismo” (1933: 194).

¹⁵ Así Juan Ruiz de Alarcón en el prólogo a un volumen de una colección de comedias 1628 (véase Vossler 1932: 192).

¹⁶ “Y cuando he de escribir una comedia, / Encierro los preceptos con seis llaves” (Lope de Vega 1948: 12). Hugo cita estos versos en el famoso *Préface* de *Cromwell*.

“verdadero arte [...] permanece encerrado entre las fronteras de los grandes ejemplos a imitar, por un lado, y de la poética aristotélica, por otro, mientras que la dramaturgia de su teatro se desenvuelve fuera de toda limitación estética” (Krauss 1990: 49). No se cuestiona a la tradición erudita su pretensión de representar “el arte”, pero al justificar “un arte [...] que al estilo del vulgo se reciba” (Lope de Vega 1948: 11), Lope reclama una forma de doble verdad.¹⁷ Lo que para los partidarios de la recta doctrina es un continuo escándalo, asegura un campo de actividades al nuevo arte. El movimiento neoclásico del siglo XVIII quiere deshacer este sistema de doble verdad, buscando el entendimiento con la tradición erudita y estableciendo, a partir de ahí, las posibilidades para la reforma de la práctica del teatro. La encarnizada resistencia que le oponen los defensores de la tradición lopesca se debe a una condensación argumental específica: el argumento todavía útil que concede al ‘vulgo’ la capacidad de juzgar que el Neoclasicismo quiere quitarle en nombre del “buen gusto”, se junta con el argumento político-patriótico que niega la legitimidad a una Ilustración sentada en el trono español en la figura de un rey Borbón. Incluso el ‘vulgo’ inculto sabía que el Neoclasicismo era “la estética del absolutismo Borbón” (Andioc 1970: 597). Aunque Don Pedro, portavoz de Moratín en su *Comedia nueva*, asegure ser “muy español” (II/6), queda la Ilustración, que en el teatro se presenta bajo la forma del Neoclasicismo, separada de la tradición nacional, no porque el Neoclasicismo fuera simplemente “antipopular”¹⁸, sino porque no es capaz de dar forma a su concepto de lo popular-nacional. El desarrollo posterior de un teatro popular-nacional que pudiera poner a su servicio las fuerzas liberadoras de la Ilustración, sigue bloqueado. La compañía de teatro ambulante de García Lorca, “La Barraca”, demostró que el teatro del siglo XVII, con “la representación y la puesta en escena [...] un tanto atrevidas” puede llegar a “las sencillas gentes de los pueblos” (Gibson 1987: 199). Las airadas difamaciones de la prensa antirrepublicana mostraron que aquí se consiguió por una vez romper la unión entre la tradición cultural de carácter popular-nacional y la política reaccionaria, y vincular lo popular-español con los valores aportados por la Ilustración.

El teatro popular-nacional del siglo XVIII en la “economía cultural” del pueblo

“El teatro español tal vez sea aún casi idéntico al de la época de Lope de Vega”, decía Alexander Jardine (2002: 269), quien pasó muchos años en España en distintos puestos, el último, en los años noventa del siglo XVIII, en el servicio exterior inglés, como cónsul permanente en La Coruña. “En la escena sólo les agrada la intriga, el vicio, la picardía, la bufonería chabacana, la crueldad y lo maravilloso” (Jardine 2002: 269). Lo que, ya a comienzos del siglo, había comprobado Moratín, esto es, la vitalidad de una comedia “que siempre repugnará la sana crítica, y siempre será celebrada del pueblo” (Moratín 1944: 308), sigue pareciendo, al final del mismo, inalterablemente válido. Pero ¿cómo es

¹⁷ Menéndez Pelayo consideró al *Arte nuevo* como “ambiguo y contradictorio, fluctuando siempre entre la legislación peripatética y las prácticas introducidas en el teatro” (1985: 541). Lo que aparece aquí como contradicción del hombre (“En Lope hay dos hombres...”, 539), es en realidad una capacidad de moverse en situaciones contradictorias.

¹⁸ Maravall se opone con razón a opiniones que quieren demostrar el “carácter ‘antipopular’” de algún ilustrado como Moratín (1980: 181).

que la “sana crítica” que Moratín cree relacionada con el “sentido común” (308), no puede establecerse en el terreno del teatro? ¿Por qué no encontró ningún lector el *Diario de los literatos de España*, en el cual eran sometidas a una “juiciosa crítica” las nuevas obras de teatro (309), y tuvo que suspenderse su publicación al poco tiempo? A mediados de los años treinta del siglo XIX, Larra llegó a la frustrante conclusión de que pocos países “de los que se hallan á la altura del nuestro en la escala de la civilización pueden citarse donde se encuentre el teatro más atrasado que en España” (Larra 1870: III 30). Ciertamente, el teatro, en tanto lugar de la cultura popular, se encuentra, por un lado, separado por un abismo del lugar de la erudición *par excellence*, la Universidad; pero por otro lado, las mentalidades dominantes en ésta no le son ajenas. La luz difundida por la antorcha de Aristóteles no alcanza en modo alguno a reconocer –como dice Moratín, citando al matemático y dramaturgo Torres de Villarroel (Moratín 1944: 309)¹⁹–, que una simple figura geométrica no es brujería y no puede hacer caer en la tentación a San Antonio. En todo caso, Nicolás de Moratín no permitió que su hijo Leandro se entregara a las “extravagantes argucias del escolasticismo” de Alcalá (Silvela 1867: 8). Éste tenía un claro convencimiento de que la falta de instrucción no sólo se confirmaba en el teatro que él denostaba, sino que también era corriente en las “aulas y escuelas públicas” y en los juzgados, donde, en determinadas condiciones, salió ganando “quien mas supo hacer reir á los jueces” (Moratín 1944: 316). Entre los antagonistas culturales, el popular y el erudito, no había ninguna muralla china. En la habitación de un enfermo grave, tanto si era instruido como si no lo era, había por lo general más reliquias y amuletos que frascos de medicinas (Blanco White 1972: 244).

Los representantes de la Ilustración se ven ante un doble frente: un pueblo que no sabe leer ni escribir y que está obligado a trabajar para asegurar el mantenimiento de una inmensa masa de nobles y clérigos ociosos²⁰, y una clase instruida que está dominada por la tradición intelectual clerical. Sus lugares de acción, las Universidades y los numerosos conventos diseminados por todo el país, son fortalezas de costumbres y rutinas, como las aldeas para los hombres y mujeres arraigados a la tierra. El interés de estos intelectuales es, ante todo, el mantenimiento del status quo que les garantiza su privilegiada educación evitando así toda posible movilidad social. La forma de su saber corresponde a la necesidad de asegurar su situación. Actúan como intérpretes profesionales de las verdades eternas, que mantienen presentes a través de una cadena ininterrumpida de interpretaciones.²¹ Su autoridad está garantizada (como toda hermenéutica que quiera ser eficaz) por un aparato institucional, en última instancia por la Inquisición. Las Universidades son los centros de re/producción de ese tipo de conocimiento, a tal punto, que todavía en 1809 se le propuso a Jovellanos fundar una serie de Institutos, de nueva orientación, fuera de la Universidad, para dar un lugar propio a la “Filosofía práctica”, a las “Ciencias exactas y naturales” (Jovellanos 1951: 271b).

¹⁹ El mismo Villarroel no tenía inconveniente en asegurarse un buen ingreso con la redacción de *Almanques y Pronósticos* al gusto de un pueblo supersticioso (Sarrailh 1992: 60 s.).

²⁰ A finales del siglo XVII hay en España 625.000 nobles, cuatro veces más de los que nunca ha habido en Francia (véase Jaccard 1960: 193).

²¹ Jovellanos lo entendió perfectamente: “De aquí es que en las ciencias de autoridad, cual es la teología, el estudio se debe hacer en las fuentes, y que casi todo el que se hace fuera de ellas es casi, si no enteramente inútil” (1951: 277a).

La crítica suele reducir el fracaso de la Ilustración española a que a un pequeño grupo de intelectuales progresistas, la mayoría en altos cargos de la administración y vinculados al despotismo reformista, se enfrentaba “una mayoría conservadora del alto clero y de la nobleza y una amplia masa del pueblo”, “que mantenía una actitud de recelosa desconfianza ante cualquier cambio y novedad” (Floeck 1980: 361). Esta imagen olvida²² que la desconfianza del pueblo en contra de los cambios se alimentaba en fuentes distintas de las de la nobleza y del clero. Mientras estos se mantienen en un status quo que asegura sus privilegios, el pueblo se ve en la situación de aquel burro del que cuenta Fedro: le daba igual para quién trabajara siempre que su carga se mantuviera igual. No transformar las costumbres es para el pueblo una forma de pasividad cuyo significado oscila entre la resistencia y la obediencia. El levantamiento de los días 23 y 24 de marzo de 1766, que, esencialmente, fue una “crisis de subsistencias”, en la que se juntaron la ira del pueblo por la carestía del pan con el descontento de la clase latifundista por la liberación del comercio del trigo (Vilar 1982: 97), se desató por una medida del odiado ministro Esquilache: se prohibió el uso de largas capas y chambergos de amplia ala, que también solían proteger la cara de miradas no autorizadas²³, a favor de una moda más franco-europea. Se llegó incluso a la grotesca situación de que sastres, acompañados por policías, recorrieran la ciudad de Madrid para cortar las capas según la talla prescrita, teniendo que pagar el perjudicado un peso y, lo que es más, viendo al sastre recompensado con el trozo del paño cortado.²⁴ Un “gusto por lo pintoresco” (Vilar 1982: 106), de tintes patrióticos, ha sobrevalorado posteriormente este momento desencadenante del motín para celebrarlo como expresión del ‘tradicionalismo’ de la España popular. Pero, incluso teniendo en cuenta esta exageración interesada, el episodio muestra que lo cultural no es en modo alguno la expresión pasiva de lo económico. La reacción al decreto pone en evidencia la existencia de un código cultural en el que la definición de lo que ‘se debe’ no proviene de ninguna instancia superior. Paralelamente al concepto de “economía moral”, que Thompson ha trabajado a propósito de los motines del hambre en la Inglaterra del siglo XVIII²⁵, se podría hablar de una ‘economía cultural’ del pueblo, cuya importancia se manifiesta precisamente cuando lo que se presenta como una actitud pasiva en la conservación de la tradición, asume la forma de una resistencia activa. Sólo el conde de Aranda,

²² Esta imagen ya se hace patente en el conocido estudio de Jean Sarrailh de 1954, cuya lectura sigue siendo recomendable todavía hoy en día. Los ilustrados, afirma Sarrailh junto con Ortega y Gasset, constituyen una “minoría selecta”, una “minoría generosa y perseverante”, que busca despertar a las “masas” aletargadas en sus costumbres (Sarrailh 1992: 70).

²³ Estudiantes y escolares internos “salen [...] con capote y montera por no ser conocidos, á divertirse y pasarse al campo” (*Diccionario de Autoridades*). “Capa de pecadores” se llama a la noche, bajo cuya protección los malhechores pretenden llevar a cabo sus oscuros propósitos. Otros dichos prueban que la capa significa algo de mucho valor: “dar la capa”, se dice de alguien “que no reserva nada para sí aun lo más precioso”; “defender uno su capa”, se dice proverbialmente para la defensa del honor. Incluso el venerable don Saturnino Bermúdez, en *La Regenta*, sale de noche, “disfrazado de capa”, para fatigar su carne inquieta con interminables paseos (Clarín 1991: I, 171).

²⁴ El escaso prestigio del sastre tenía que ver también con el hecho de que ese oficio era desempeñado a menudo por judíos conversos.

²⁵ Thompson describe con este concepto “nociones del bien público categórica y apasionadamente sostenidas”, que no son “políticas” ni “apolíticas”, sino que tienen “con carácter muy general el gobierno y el pensamiento” (1995: 217).

sucesor de Esquilache, pudo desacreditar al chambergo, ordenando llevarlo a los ejecutores de la justicia (Kany 1932: 224; Desdevises du Désert 1897: 182). La táctica de depreciación simbólica resultó ser mucho más eficaz que la simple prohibición.

Si la reforma neoclásica del teatro sigue siendo un episodio, lo es en último término porque no logra tener en cuenta la importancia de esta economía cultural popular y de traducirla en ‘Ilustración’, porque su forma, gestionada ‘desde arriba’, concibe al pueblo como un simple objeto de educación y le niega la ‘educación’ a través de su propia acción histórica. Los reformadores del teatro sabían que la redacción de tratados eruditos no era suficiente, aunque la *Poética* de Luzán de 1737 les ofreciera un argumento decisivo: si no ha separado lo moral de lo estético, por lo menos les ha preparado el camino para esta diferenciación. El mismo Cotarelo y Mori, un declarado enemigo de la “secta neoclásica” (1904: 14), se convierte en este punto, de repente, en un neoclasicista, cuando, mirando hacia el pasado, escribe que hubiera sido necesario “separar la moral y la arte” (1904: 36). También la interpretación de que “el Estado” debe garantizar el correcto funcionamiento de esta delimitación para impedir el posible triunfo de lo inmoral en el mundo del arte, relaciona a este historiador del teatro con la Ilustración desde arriba. De una forma general, la pretendida reforma puede describirse como una serie de desvinculaciones (entre el escenario y espacio para el público²⁶, lo trágico y lo cómico, lo sagrado y lo profano, en suma, lo socialmente alto y bajo), en las cuales se concretiza la transformación del teatro en una ‘escuela de virtudes’, sólo asequible a las mejores profesiones, a la ‘clase media’. Precisamente para convertirse en elemento moralizador en el marco de la producción de una nueva forma de sujeto ciudadano, de un héroe civil, el teatro necesita la autonomía del arte, donde encuentra asilo y respaldo, hasta cierto punto, ante las persecuciones de la Iglesia. Forner ha señalado que “las cuestiones sobre la utilidad ó perjuicio del teatro, sobre su licitud ó ilicitud, sobre su tolerancia ó extinción, tiene á su favor y contra sí, igual número y peso de razones” (en Cotarelo y Mori 1904: 272).²⁷ Como ya antes en la *Querelle du Cid*, importaban menos los motivos que se exponían exactamente en defensa de la propia posición; más importante era el debate mismo, en cuyo transcurso se iba formando un espacio para una discusión legítima, que otorgaba legitimidad al propio asunto debatido. El asunto era precisamente la reforma intelectual y moral vinculada con la Ilustración.

La tozudez, detalladamente documentada por Cotarelo y Mori (1904), con la que la Iglesia busca probar la ‘ilicitud’ del teatro, es el síntoma de un cambio en el conjunto de los poderes ideológicos, que discute a la Iglesia la pretensión de la hegemonía cultural. La prohibición de los *autos sacramentales* en el año 1765, formulada de una manera apropiada al vocabulario de la aversión al teatro por parte de la Iglesia, significó de hecho, para la Iglesia, una pérdida de terreno ideológica, puesto que le fue sustraída una forma apreciada desde hacía tiempo y elaborada con gran despliegue de medios, una forma en la que ella practicaba su hegemonía cultural mediante la posesión del calenda-

²⁶ Para impedir que los espectadores subieran al escenario o se escondieran tras las bambalinas, Santos Díez González, el espíritu rector de la reforma del teatro de 1799, pide que se posicionen soldados sobre el escenario, con la bayoneta calada (1929: 278).

²⁷ “Respuesta del Cura de Mairenila La Taconera (Forner) á la carta de Juan Perote sacristán de Armenci-lla”, 1796.

rio de fiestas. Si Clavijo y Faxardo, en las altas instancias de la administración del Estado, había pedido la prohibición de estas “farsas espirituales” (*El Pensador* 1763, IV/43: 15), lo había hecho porque él las consideraba perjudiciales “al Catholicismo y á nuestra razón” (9 s.). Lo que aquí se denomina “razón”, que aparece unida al catolicismo y disputándole al mismo tiempo el terreno, debe traducirse (como dice Gramsci) en lenguaje historicista: la reforma del teatro puesta en marcha en alianza con el Despotismo Ilustrado entra en competencia con la Iglesia e intenta diseñar el terreno según sus propias medidas. Éstas deben ser eficaces en el patio y en el escenario para convertirse finalmente en una necesidad no sólo pretendida sino también incluso sentida en las expectativas estéticas de los espectadores, en la habilidad de los actores y en las cabezas de los autores del texto.

La producción de héroes civiles

“Un hérétique est celui qui a une opinion”
(Bossuet, cit. por Goytisolo 1982: 109).

A don Eleuterio, el poeta náufrago y hambriento de la *Comedia nueva* de Moratín, no se le ocurre desempeñar una actividad productiva para mantener a su familia. Al contrario, su salvación al final gracias a la amable intervención de don Pedro muestra que tal salvación es obra del azar, y no de un mecanismo social independiente de la amabilidad/malicia de personas individuales. La reforma intelectual y moral que va implícita con el teatro neoclásico se decide, no en último término, en la capacidad de producción de un nuevo tipo de ciudadano que debe conquistar el escenario para la representación del modo de vida que le corresponde. Como ‘pionero’ del mundo moderno, ese ciudadano no se ocupará, sobre todo, de las relaciones entre cortesanos, sino que dará “consigli per l’edificazione del tipo del borghese nella società civile” (Gramsci 1977: Q 6, §14). El ascenso del teatro a la ‘sociedad civil’ lo capacita para afrontar la construcción de ese nuevo tipo de ciudadano. De este modo, el teatro puede convertirse en productor de un nuevo sentido común. Maravall ha destacado el descubrimiento del “mundo de la ‘sociedad’ [...] como esfera de relaciones fuera de la órbita del poder político” como, tal vez, el más importante de los logros de la Ilustración (Maravall 1980: 188 s.). Lo que Ferguson, Jovellanos, Humboldt y otros muchos designan como “sociedad civil” es el mundo en el que Moratín sitúa su comedia. Ciertamente no se debe olvidar, sin embargo, que sociedad ‘burguesa’ no equivale a sociedad ‘civil’ (Jehle 2005).

Lo que se presenta como “afán de representar un cierto realismo” (Campos 1969: 90), expresa también la búsqueda de una nueva denominación para el drama ‘realista’ en ciernes: designaciones como comedia seria o lastimosa, “llorona”, “lacrimante”, “llorosa”, ponen el acento en el dominio de los sentimientos que invitan al espectador a la identificación, mientras que la expresión “comedia o tragedia urbana” remite a la nueva “clase social” para la que está hecha: la “naciente burguesía” (Campos 1969: 90). Con *Los menestrales* (1784), Trigueros lleva por primera vez a la escena a artesanos que reclaman igualdad: “Todos de un solo tronco ramos somos: / no hay más noble que el que es buen ciudadano”. Ser burgués/ciudadano está vinculado con el trabajo producti-

vo. Ciertamente, la obra no puede entusiasmar ni al pueblo (le falta la sal de la comedia de magia) ni a la nobleza, a quien no se le oculta que la sátira también va dirigida contra ella. Que se trata de una decisiva revalorización del “ciudadano”, lo confirma la historia del término “civil”, relacionado con la ciudad y con los derechos de sus habitantes. El término proviene del mundo de los no honorables, pues los “civiles” son aquellos que no llevan armas y, en consecuencia, no son “caballeros”; pertenecen aun al grupo de los pecheros y, por consiguiente, al campo semántico de la “miseria” y la “mezquindad” (*Diccionario de Autoridades*)²⁸. Así pues, si el término sigue sin prestigio, ello no tiene que ver solamente con la dura crítica francesa, según la cual España no habría aportado nada al progreso de la humanidad y de la “Civilización”. No puede obtener un significado positivo hasta que el Tercer Estado no adquiera un mínimo de prestigio social. Por lo tanto, al revalorizar a la clase media, Moratín busca aportar al término “civil” un significado que no connote una desvalorización social.

Se ha señalado que en las comedias de Moratín no aparecen “héroes”, bien sean reyes, generales o príncipes de la Iglesia, bien aquellos de las “clases más bajas” (Campos 1969: 101). Con ello se pone de manifiesto por primera vez en la literatura española la conciencia de la existencia de una “clase media” (Sánchez Agesta 1960: 580). El nuevo principio estético también es político-social, si bien no según el modelo de la tragedia clásica francesa. Si el teatro debe convertirse en lugar de una “instrucción común”, en él debe representarse “lo que sucede ordinariamente en la vida civil”, sin recurrir a los “extremos de sublimidad, de horror, de maravilla y de bajeza” (Moratín 1944: 321). No se trata de la clásica “separación de estilos” (Auerbach), que relaciona la representación exclusiva de personas distinguidas con el buen tono de la tragedia, sino de una “mezcla de estilos”, que considera digna a cada una de ellas de una seria imitación –independientemente del origen, del rango o del género, solamente por la razón de “que es una persona y tiene un destino humano como tal” (Auerbach 1937: 292)–. Si la “realidad del día a día” se excluyó tan radicalmente de la tragedia “que el héroe de la misma no podía ni siquiera mencionar un pañuelo ni preguntar por la hora” (Auerbach 1933: 145), el Neoclasicismo de Moratín se orienta a la representación de héroes civiles cuya realidad se confirma por la “clase media de la sociedad” (Moratín 1944: 321). Aunque es ésta también una fórmula exclusiva en la que ni el origen ni el rango han dejado de tener significado, por primera vez los “incidentes de la vida doméstica” (Moratín 1944: 320) no se representan obligatoriamente de forma cómica, sino según el modelo de la mezcla de estilos, esto es, “seria imitación de la vida cotidiana” (Auerbach 1937). El héroe del viejo teatro vivía, por el contrario, “fuera de casa” (Montesinos 1925: 471).

Por eso, el concepto de ‘neoclásico’ o de ‘Neoclasicismo’ resulta equívoco: Moratín, como Diderot, no se refiere a héroes legendarios sino a “personas de la sociedad actual”, a un mundo “que nos rodea en nuestra vida cotidiana” (Dieckmann 1961: 446). Si la

²⁸ En la entrada “civil” se lee: “En su recto significado vale Sociable, urbano, cortés, político y de prendas propias de Ciudadano; pero en este sentido no tiene uso: y solamente se dice del que es desestimable, mezquino, ruin, y de baxa condicion y procederes. Lat. Sordidus, Inurbanus”. Para aclaraciones se remite a la “Nueva Recopilación de las Leyes del Reino”: “Elijan y nombren dos alcaldes de Hermandad, el uno del estado de los Caballeros y Escuderos, y el otro de los Ciudadanos y pecheros, tales, que sean pertenecientes para usar de los dichos oficios, que no sean hombres baxos ni civiles; mas de los mejores y mas honrados que huviere”.

representación de escenas cotidianas apareció por primera vez precisamente en la pintura holandesa, eso fue debido a las leyes del capitalismo comercial vigentes en los Países Bajos, que habían de esperar todo del comercio y nada de la guerra con sus valores heroicos (Todorov 1997: 13). En suma, no se trata de una simple renovación de lo clásico, como parece suponer el término ‘Neoclasicismo’, sino de una ruptura decisiva respecto de qué imitar y cómo hacerlo, una ruptura que es congruente con un Tercer Estado que, si bien se orientaba todavía según las normas culturales de la sociedad cortesana del siglo XVII, asumía al mismo tiempo la conciencia de su existencia propia como ‘clase media’. El discurso del ‘Neoclasicismo’, que ha puesto siempre de relieve el abismo que separa las comedias de Moratín de las obras de Comella, pasó mucho tiempo por alto que unas y otras se ocupan del tema de la Ilustración, puesto que ambas contribuyen a la expresión cultural de la ‘clase media’ y, por lo tanto, a la formación de una conciencia diferenciadora de la misma. Con razón observaba Cánovas del Castillo que Moratín ha llevado al escenario “los tipos de la España nueva y de la nueva Europa” (1906: 98). Y cuando el censor Santos Díez González criticaba el *Federico II* de Comella por su “lenguaje familiar” (McClelland 1970: 522), se situaba con ello en la línea del *Diario de los literatos*, que echaba de menos la dicción distinguida porque todas las personas, incluidas las de las familias reales, llegarían a hablar “as if they came from de ‘lowest of the low’” (522). Que el *Federico* de Comella observara, al ponerse las botas, “that kings, like ordinary men, were born with hands to tend to their own needs” (McClelland 1970: 521), era para el *Diario* una inadmisibles mezcla de lo alto y lo bajo que articulaba la aspiración burguesa a la igualdad. McClelland ve aquí en acción una “moral realista” que muestra lo anticuado de los “excessive heroisms of ancient christians or Numantians”: “The ideal of equality before the Law and the social dignity of all men was palpatingly actual, even if Spain had not yet defined the lines along which she wished to see it realized” (McClelland 1970: 523). Resumiendo, incluso en el medio del “Military Thesis-Drama”, como dice McClelland, se trata de una “obra de civilización”, que no se asusta ni siquiera de la crítica de los torturadores.²⁹ La obra *María Teresa de Austria en Landaw* es conocida no sólo por sus abundantes desfiles, sino también porque con ella se apoya la oposición al castigo a bastonazos contra los reclutas (McClelland 1970: 532). No es de extrañar, por eso, que el censor Díez González advierta de la “revolución de opiniones” que amenaza cruzar la frontera franco-española si Comella continúa “using the stage as a political platform” (McClelland 1970: 534).

Moratín define la comedia como un diálogo “escrito en prosa ó verso” que ocurre entre “personas particulares” (Moratín 1944: 320). Dowling traduce “personas particulares” por “middle-class people” (Dowling 1971: 24). Para darle respetabilidad, el ‘vulgo’ debe aparecer unas veces integrado y otras excluido, según cómo se le descomponga en individuos concretos. Si el teatro tiene que convertirse en un lugar de “personas particulares”, ello debe ocurrir modelando un espectador “receptivo”. Para ello es que se dota al patio de butacas y se aumenta el precio de la entrada, lo que prepara la expulsión de los

²⁹ En la tercera parte del *Federico* (“en Glatz, o la Humanidad”), están borradas precisamente las partes contra los torturadores: “ley que ni las fieras mismas / siendo fieras inventaron”, dice el acusado Casimiro en el tercer acto (McClelland 1970: 527). Algunas escenas recuerdan a la *Amelia* de Fielding, “not least in their portrayal of misery and humanitarian response” (McClelland 1970: 529).

mosqueteros. Sólo como individuos aislados, como “particulares”, los espectadores están en condiciones de enfrentarse a una pretensión educativa y de interesarse por el mensaje de la obra. Más aún, los individuos aislados a quienes se ha de educar para convertirlos en “ciudadanos” (un concepto que se extiende según el modelo de “citoyen” francés), son una especie de supuesto resultante de los escritos de los ilustrados: sólo aparecen cuando uno se refiere a ellos. Miguel Artola, editor de los escritos de Jovellanos, observó que sólo hay que basarse en algunos textos “para hallar referencias al individuo como elemento simple sobre el que se fundamentan las estructuras económicas, sociales y políticas” (Artola 1956: LIV).

La posición de la clase media en contra de la hidalguía ociosa por un lado, y del pueblo inmovilizado en sus costumbres por otro, resulta perfectamente observable en Moratín. Él aconseja al dramaturgo: “Busque en la clase media de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debe espresarlas [...] No se deleite en hermostrar con matices lisonjeros las costumbres de un populacho soez, sus errores, su miseria, su destemplanza, su insolente abandono” (Moratín 1944: 321 s.). El populacho no es educable por medio del teatro, sino que esa tarea debe resultar de la acción directa de “leyes protectoras y represivas” (Moratín 1944: 322). Nunca se expresa de manera más directa que el teatro debe ser una representación que tenga por objeto la forma de vida de la nueva clase y que, al presentarla y representarla, le otorgue ante todo una conciencia de su existencia. Por eso, se subraya la contraposición con el “populacho soez”: importa distanciarse de los de “allá abajo” y desarrollar una conciencia de sí a partir de esa diferencia.³⁰ Esta perspectiva excluía a la masa de los trabajadores directos de la tierra. El trabajo del campo, según Capmany, no cristalizó en una ocupación determinada, corporativamente definida y protegida, sino que era un “destino común”³¹ que afectaba a la gran mayoría de los habitantes de la Península Ibérica, como lo hacían el sol y la lluvia. Lo que distingue a la clase media, según Domínguez Ortiz, es un “sentimiento de [...] superioridad, ligado a la naturaleza de su actividad profesional” (Domínguez Ortiz 1955: 167 s.). Aquí, al contrario que en la nobleza y la plebe, cuyos miembros aparecen menos como particulares y más como partes de un sujeto colectivo, la actividad profesional aparece como cualidad diferenciadora en la caracterización de los particulares. Schulz-Buschhaus señaló ya que en la *Comedia nueva* se presta una “atención propia” a los oficios, en contraposición al mundo barroco de emperadores, reyes, visires y vasallos (Schulz-Buschhaus 1988: 233). Así, el enojo de Mariquita por la huida del pedante, tiene que ver sobre todo con que habría tenido la posibilidad real de casarse con un “boticario” (Schulz-Buschhaus 1988: 234). El adecuado es “un hombre de su esfera”, tal como objeta Fermina en *El Barón* contra las intenciones de su señora, que quiere casar a su hija Isabel con un barón, y sobre todo si es un falso barón (Moratín 1944: 379). Como la igualdad de edad, también la de clase condiciona una buena asociación: así se demuestra que el tema del matrimonio, determinante en Moratín, no pertenece en abso-

³⁰ Maravall señala: “Moratín tiene enérgica pretensión de aislar de esos otros grupos que tanto le interesan (esto es, la clase media), a esa otra especie de detrito urbano, la clase ínfima cultural y socialmente de los corros de holgazanes, maleantes, matones, cobijada en los bajos fondos de la ciudad” (1980: 179).

³¹ “Discurso político-económico sobre la influencia de los gremios en el Estado” (*Semanario Erudito* X, 176) en Domínguez Ortiz (1955: 256).

luto al mundo de lo ‘privado’, sino que tiene que ver con la clase media, cuyos miembros están determinados por el trabajo y la ‘virtud’³² en el sentido de una capacidad práctica para la vida. La movilidad social se decide no como un azar afortunado de un ascenso a la aristocracia, sino porque uno tiene ‘virtud’.

El héroe civil es un héroe culto que se distingue de los demás debido a sus conocimientos útiles. La enseñanza de las verdades útiles, como el reformista Jovellanos no se cansa de poner de relieve en sus *Diarios*, es para él un objetivo en el que insiste contra todo tipo de adversidades. Cuando el inquisidor general, cardenal Lorenzana, le niega en 1795 el permiso para guardar en el Instituto de Gijón libros prohibidos, “que solamente pudieren leer los jefes y maestros de aquel Establecimiento”, anota en su Diario: “Yo rechazaré los ataques, sean los que fueren, y *si es preciso, moriré en la brecha*” (en Marías 1966: 33 s.). El único heroísmo que el pacifista Jovellanos practica como algo evidente y que, como se sabe, paga con una detención de siete años –una “muerte civil”, como dice (59)– es aquél que se demuestra en las barricadas que él intenta levantar contra la estupidez interesada de las élites mundanas y espirituales. Que un obispo esté obligado, como le escribe en 1799 a D. Felipe Peláez Caunedo, no sólo a mirar por el clero sino también por “la instrucción del pueblo” (16.12.1799, en Marías 1966: 35), rompe con la práctica secular de la jerarquía católica de dejar “i ‘semplici’ nella loro filosofia primitiva del senso comune [...], invece a condurli a una concezione superiore della vita” (Gramsci 1977: Q 11, §12, 1384). Lo que para el obispo Caunedo son simples “estudios [...] profanos”, son para Jovellanos estudios “útiles”, con lo que introduce un criterio que pone en cuestión la división tradicional del cosmos en sagrado y profano, celeste y terreno, superior e inferior, haciendo precisamente del segundo término y de su formación un elemento destacado de la nueva interpretación del mundo.

La problemática del héroe civil y su producción, que, más allá de la oposición entre neoclasicismo y teatro popular, fue asunto de todos los ilustrados, es una tarea que a cada generación se le plantea nuevamente. Durante mucho tiempo, España pudo ser reclamada por la derecha política como ‘país sin Ilustración’, precisamente porque la conexión entre intelectuales y pueblo no estaba resuelta y la Ilustración se podía presentar como solución de continuidad con las tradiciones del pueblo, de un pueblo a su vez ‘tradicionalista’, pensado más bien como una planta que según el concepto ilustrado de un cuerpo político que se constituye en soberano. Este proceso queda necesariamente inconcluso, como la Ilustración misma.

Bibliografía

- Alonso, Dámaso (1962): *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*. Madrid: Gredos.
 Andioc, René (1970): *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*. Tarbes: Saint Joseph.
 Artola, Miguel (1956): “Introducción”. En: *Obras de Jovellanos*, Vol. 3, BAE 85. Madrid: Atlas, pp. 1-87.

³² El Don Pedro de *El Barón*, que es idéntico al de la *Comedia nueva*, ve en la juventud que vive en el campo una contraposición positiva de la “juventud de alcorza”, “corrompida y perfumada”, que se da cita en la Puerta del Sol (Moratín 1944: 383; II/4).

- Aubrun, Charles Vincent (1966): *La comédie espagnole (1600-1680)*. Paris: PUF.
- Auerbach, Erich (1933): "Romantik und Realismus". En: *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, 9, pp. 143-153.
- (1937): "Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen". En: *Romanoloji Semineri Dergisi*, 1, Istanbul: Travaux du séminaire de philologie romane, pp. 262-293.
- Blanco White, José (1972): *Cartas de España* [1822]. Ed. por Vicente Llorens, trad. por Antonio Garnica, Madrid: Alianza.
- Campos, Jorge (1969): *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*. Madrid: Moneda y Crédito.
- Cánovas del Castillo, Antonio (1906): *El teatro español*. Madrid/Barcelona: Editorial Ibero-Americana.
- Casalduero, Joaquín (1972): *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos.
- Castro, Américo (1954): *La realidad histórica de España*. México, D. F.: Porrúa.
- (1972): *El pensamiento de Cervantes* [1925]. Edición ampliada con notas del propio autor y de Julio Rodríguez-Puértolas. Barcelona/Madrid: Noguer.
- Clarín (Alas), Leopoldo (1991): *La Regenta*. Edición de Juan Oleza. 2 Vols. Madrid: Cátedra.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Desdèvises du Désert, Georges (1897): "L'Espagne de l'Ancien Régime. La Société". En: *Revue Hispanique* 64, 145, pp. 225-320; 146, pp. 321-654.
- Dieckmann, Herbert (1961): "Das Thema des Schauspielers bei Diderot". En: *Sinn und Form* 13, pp. 438-56.
- Díez González, Santos (1929): "Idea de una reforma de los theatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección" [1797]. En: *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 6, 23, pp. 249-284.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1955): *La sociedad española en el siglo XVIII*. Madrid: CSIC.
- Dowling, John (1971): *Leandro Fernández de Moratín*. New York: Twayne.
- Entrambasaguas, Joaquín de (1941): "El lopismo de Moratín". En: *RFE* 25, 1, pp. 1-45.
- Fernández Cabezón, Rosalía (1996): "El mundo del trabajo en la comedia sentimental de Gaspar Zavala y Zamora". En: Sala Valldaura, Josep María (ed.): *El teatro español del siglo XVIII*, 2 Vols. Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 337-361.
- Fernández de Moratín, Leandro (1867/1868): *Obras póstumas*. Publicadas de orden y expensas del Gobierno de S.M., con la vida de Moratín por Manuel Silvela. Madrid: Rivadeneyra, Vol. I-III.
- (1944): *Obras*. Ed. por B. C. Aribau. Madrid: BAE 2.
- Floek, Wilfried (1980): "Die Literatur der spanischen Aufklärung". En: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Europäische Aufklärung III*. Ed. por Jürgen v. Stackelberg. Wiesbaden: Athenaion, pp. 359-390.
- Fumaroli, Marc (2003): "Als Europa französisch sprach". En: *Sinn und Form* 55, 2, pp. 149-162.
- Gadamer, Hans-Georg (1975): *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr.
- Gibson, Ian (1987): *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Barcelona: Grijalbo.
- Goytisoló, Juan (1982): *Spanien und die Spanier* [1969]. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Gramsci, Antonio (1977): *Quaderni del carcere*. Ed. por V. Gerratana, 4 Vols. Torino: Einaudi.
- Hausmann, Frank-Rutger (2000): "Vom Strudel der Ereignisse verschlungen". *Deutsche Romanistik im "Dritten Reich"*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann.
- Ingenschay, Dieter (1988): "Ramón de la Cruz. Sainetes". En: Roloff, Volker/Wentzlaff-Eggebert, Harald (eds.): *Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: Bagel, pp. 213-227.
- Jaccard, Pierre (1960): *Histoire sociale du travail de l'antiquité à nos jours*. Paris: Payot.
- Jardine, Alexander (2002): *Cartas de España* [1788]. Ed. por José Francisco Pérez Berenguel. Alicante: Publicaciones de la Universidad.

- Jehle, Peter (1996): *Werner Krauss und die Romanistik im NS-Staat*. Hamburg: Argument.
- (2005): “Zivilgesellschaft”. En: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 12, ed. por G. Gabriel. Basel: Schwabe, pp. 1357-1362.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (1951): *Obras*, Vol. 1, ed. por Cándido Nocedal, BAE 46, Madrid: Atlas.
- Kany, Charles E. (1932): *Life and Manners in Madrid (1750-1800)*. Berkeley: University of California.
- Krauss, Werner (1990): “Miguel de Cervantes. Leben und Werk”. En: Bahner, Werner (ed.): *Cervantes und seine Zeit* (Das wissenschaftliche Werk, Bd. 2). Berlin: Akademie-Verlag, pp. 5-177.
- (1997): “Lope de Vega poetisches Weltbild in seinen Briefen” [1942]. En: Jehle, Peter: *Spanische, italienische und französische Literatur im Zeitalter des Absolutismus* (Das wissenschaftliche Werk, Bd. 3). Berlin: de Gruyter, pp. 187-236.
- Krömer, Wolfram (1968): *Zur Weltanschauung, Ästhetik und Poetik des Neoklassizismus und der Romantik in Spanien*. Münster: Aschendorff.
- Larra, Mariano José de (1870): *Obras completas*, 4 Vols., Paris: Garnier Frères
- Lope de Vega y Carpio (1948): *Arte nuevo de hacer comedias*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Luzán, Ignacio de (1974): *La Poética* [1737]. Ed. por Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid: Cátedra.
- Maravall, José-Antonio (1980): “Del despotismo ilustrado a una ideología de clases medias: significación de Moratín”. En: *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín* (1978). Abano Terme: Piován, pp. 163-192.
- Mariás, Julián (1966): *Obras completas VII* (contiene: *Los españoles, La España posible en tiempo de Carlos III, El tiempo que ni vuelve ni tropieza*). Madrid: Revista de Occidente.
- McClelland, Ivy Lilian (1970): *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, 2 Vols. Toronto: University of Toronto.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1985): *Historia de las ideas estéticas en España*, Vol. 1 [1883]. México, D. F.: Porrúa.
- (1998): *Historia de los heterodoxos españoles. Regalismo y enciclopedia* [1882]. México, D. F.: Porrúa
- Mestre, Antonio (1986): “Prólogo”. En: Alberola, Armando/La Parra, Emilio (eds.): *La ilustración española. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante, 1-4 octubre 1985*. Alicante: Instituto Juan Gil-Albert, pp. 7-10.
- Mettmann, Walter (1972): “Spanien”. En: Buck, August/Heitmann, Klaus/Mettmann, Walter (eds.): *Dichtungslehren der Romania aus der Zeit der Renaissance und des Barock*. Frankfurt/M.: Athenäum, pp. 505-510.
- Montesinos, José F. (1925): “Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega”. En: *Homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid: Hernando, Vol. 1, pp. 469-504.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1973): “Lope de Vega und der Vulgo. Über die soziologische Bedingtheit und die emanzipatorischen Möglichkeiten der populären Comedia (am Beispiel von *Fuenteovejuna*)”. En: Baader, Horst/Loos, Erich (eds.): *Spanische Literatur im goldenen Zeitalter. Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*. Frankfurt/M.: Klostermann, pp. 338-356.
- Palau Casamitjana, Francisca (1935): *Ramón de la Cruz und der französische Kultureinfluss im Spanien des XVIII. Jahrhunderts*. Bonn: Röhrscheid.
- Rennert, Hugo Albert (1925): “Sobre Lope de Vega”. En: *Homenaje a Menéndez Pidal*. Vol. 1. Madrid: Hernando, pp. 455-467.
- Romera-Navarro, Miguel (1933): “Lope de Vega y su autoridad frente a los antiguos”. En: *Revue Hispanique*, 81, 190-224.
- Salomon, Noël (1965): *Recherches sur le thème paysan dans la “Comedia” au temps de Lope de Vega*. Bordeaux: Institut d’Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l’Université.
- Sánchez Agesta, Luis (1960): “Moratín y el pensamiento político del despotismo ilustrado”. En: *Revista de la Universidad de Madrid*, 9, 35, pp. 567-589.

- Sarrailh, Jean (1992): *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII* [1954]. Trad. por Antonio Alatorre. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1988): “Leandro Fernández de Moratín. La Comedia Nueva”. En: Roloff, Volker/Wentzlaff-Eggebert, Harald (eds.): *Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: Bagel, pp. 228-240.
- Silvela, Manuel (1867): *Vida de Don Leandro Fernández de Moratín*. En: Fernández de Moratín I. Paris: Rivadeneyra, pp. 1-58.
- Thompson, Edward P. (1995): “La economía ‘moral’ de la multitud”. En: *Costumbres en común*. Trad. por J. Beltran, E. Rodríguez, E. Grau. Barcelona: Crítica, pp. 213-293.
- Todorov, Tzvetan (1997): *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*. Paris: Seuil.
- Valbuena Prat, Ángel (1960): *Historia de la literatura española*. Vol. 3. Barcelona: Gili.
- Vélez de Guevara, Luis (1951): *El diablo cojuelo* [1641], ed. por Rodríguez Marín. Madrid: Espasa-Calpe.
- Vilar, Pierre (1982): “Coyunturas. Motín de Esquilache y crisis de antiguo régimen”. En: *Hidalgos, amotinados y guerrilleros. Pueblo y poderes en la historia de España*. Barcelona: Crítica, pp. 93-140.
- Vossler, Karl (1932): *Lope de Vega und sein Zeitalter*. München: Beck.