

POLITICA DIRECTIVA EN EL TEATRO ILUSTRADO

por José Antonio Maravall (Universidad Complutense de Madrid)

En el siglo XVIII, a pesar de la escasa calidad de las obras que para el teatro se producen, hay, como es sabido, entusiasmo general por él. En un siglo del mayor interés por la educación, si bien desde los clásicos era ya conocido el carácter moralizante de la comedia, en la primera y segunda Ilustración se acentúa la estimación por aquélla. Si, como quería Luzán, la poesía ha de estar subordinada a la moral y a la política, ningún género de poesía se adapta mejor a este precepto que la poesía dramática, con su amplia proyección entre el público y su eficacia en atraer la adhesión a la ideología que difunde, aspecto en el que ningún otro género de literatura se le puede comparar. « Se logra con ellas, mejor que con cualquier otro medio, el tener por algunas horas ocupada y embelesada la ociosidad del pueblo ». Pero hay algo más que el propio Luzán, de quien son las palabras anteriores, señala: no se trata sólo de distraer, como tantas veces se había repetido en el siglo anterior, sino que, cuando son buenas, las comedias se pueden aprovechar para corregir los vicios y educar en las virtudes. « El pueblo y los hombres particulares — advierte el propio Luzán — logran su aprovechamiento en la comedia, viendo en ella copiado del natural el retrato de las costumbres y de sus vicios y defectos, en cuyo vejamen cada uno aprende y se mueve a corregir y moderar los propios ». Esta va a ser entre los ilustrados, con su doble cara positiva y negativa, la opinión general. En el *Discurso preliminar* que escribe para ponerlo al frente de la edición de sus comedias, Moratín afirma

que, siguiendo a la verdad y a la virtud, « desempeñará el poeta el objeto de utilidad general que debió proponerse ». Pero esta frase de Moratín tiene una novedad: asimila el fin que comprende a cualquiera otro objetivo, en la comedia, esto es, la utilidad general, al mismo fin que también se busca en la industria, el comercio o la navegación. Por eso, en su otro *Discurso preliminar* que abre sus *Orígenes del teatro español*, dirá que con la primera fase de desarrollo de estas actividades económicas, coincidió el primer renacer de la comedia. ¿Es esto burgués? No voy a adelantar las cosas. Para mí el despliegue de lo que esa frase significa viene a ser el tema del que me voy a ocupar. En esa formulación moratiniana se pueden condensar las respuestas a las preguntas ¿por qué asume el teatro esa función dirigista con las características que la misma presenta en el último tercio del siglo XVIII?, ¿a quién dirige?, ¿adónde, para qué dirige?.

Desde el primer momento, el teatro propiamente ilustrado — cuya producción es muy corta en España — se plantea, pues, como objetivo a medio plazo, no levantar fuertes pasiones, no arrastrar al público a contemplar escenas que horripilen o diviertan toscamente, no provocar polémicas ruidosas, tampoco dejarse llevar de una comicidad malsana. Lo suyo no es sino advertir sobre vicios y errores, presentar el modelo de las buenas costumbres, distribuir luces y procurar preparar a individuos de diferentes niveles sociales a ser útiles a la sociedad. Finalmente a colaborar, cada uno con lo suyo, fielmente y bien preparados, con el gobierno en su campaña de reformas en la vida económica y en la vida social, y más aún, tomar a cargo esa campaña cuando el gobierno se detenga. En fin de cuentas, se trata de animar al trabajo, a los negocios, a las profesiones, rechazando la ociosidad — así se comprueba, por ejemplo, en obras de Nicolás de Moratín y de Iriarte — de impulsar a alcanzar el mejor conocimiento de la práctica de tales ocupaciones, siempre honorables, y difundir que sean ejercitadas con un criterio económico. Un ejemplo: en *La señorita malcriada* Tomás de Iriarte pone en boca del personaje representante de la sociedad culta ilustrada el siguiente comentario, al oír hablar despectivamente de una mujer por haber sido esposa de un comerciante:

¡Oh qué falsa
opinión! Pues ¿por ventura
haber estado casada
con un negociante honrado
es desdoro?

No se habla en el siglo ilustrado de medidas coercitivas ni de castigos para que los pueblos respeten en términos de poco menos que un culto divino a la suprema potestad. Contrariamente, la línea de dirección que llevaba el teatro barroco consistía en lograr que sin razonar sobre la cuestión, los vasallos obedecieran pasivamente en su papel de subordinados, aceptando la « justicia » que sobre los individuos o los pueblos dictaran los señores y en último término el rey. Recordemos una de las fórmulas en que Lope define el contenido del poder real absoluto:

De un rey a un pueblo se da
premio y castigo en la ley
y de su ejecución será
sólo un instrumento el rey.

Conforme a esto, de un pueblo al rey no hay más que una pasiva subordinación; de un rey a un pueblo una autoridad, aunque absoluta, de estructura judicial, para premiar la obediencia » que sobre los individuos o los pueblos dictaran los señores los mandatos reales. Mientras de hecho, los reyes del siglo XVI y XVII se ocupan de cuestiones económicas y aplican una política precursora del mercantilismo, mientras construyen puentes, barcos, hospitales, mientras se ocupan de diplomacia o de cuestiones militares, el teatro barroco deja esto de lado, salvo alguna excepción, y presenta la figura del rey como la del « judex » medieval — tal como aparecen algunos reyes, por ejemplo, en la *Crónica Albendense* —, de manera que su actuación se agota con administrar justicia. No está desplazado recordar aquí la imagen del Pantocrator de algunos tímpanos o retablos medievales, salvo que en lugar de juzgar al orbe, juzga en el espacio de su reino. Se diría que en el teatro subsiste la versión agustiniana de « justitia et pax », solo que esa paz tiene un alcance reducido al reino.

En consecuencia, los elaboradores o difusores de la fórmula barroca del dirigismo en sus variadas manifestaciones (el arte, la

literatura, el púlpito y, sobre todo, el teatro), siguen una fórmula simple: gobernar es dar premio al sumiso, al fiel que cumple con su obligada subordinación (la cual viene establecida por ordenación divina) y dar castigo al súbdito infiel, al rebelde que rompía su obligación, que se sale del marco de la ley, que contraría la voluntad real.

Yo pienso que el dirigismo barroco fue una acción gobernante que pretendió cerrar el paso a trastornos, a revueltas, cuando los estamentos altos de la pirámide de poder que constituía la estructura de la Monarquía absoluta, de las New-Monarchies, se consideraron amenazados en sus privilegios y juzgaron que había que reforzar la jerarquía tradicional. Así lo han visto en relación a Inglaterra L. Stone, respecto a Francia Mousnier y Porchnev — a pesar de sus discrepancias —, sobre Italia R. Villari, y en España al hablar de ello yo he llegado a suponer que es el caso más ajustado a la interpretación que acabo de exponer. En tales casos, la primera medida es la represión física, de la que tanto uso se hizo en el siglo XVII. Cuando se cayó en la cuenta de que aquella no bastaba, dadas las diferentes maneras bajo las cuales el ataque al orden establecido podía ocultarse o disimularse, se acudió a la represión psicológica: para ello, el doctor Pérez de Herrera proponía al rey Felipe III que mantuviera al pueblo con miedo e inseguridad. Pero como la aplicación efectiva o amenazante de los recursos armados no siempre era posible y, por otra parte, conforme observó Olivares, con la ley no bastaba porque muchos casos y de los más graves quedaban fuera del marco legal, había que acudir a reforzar los frenos ideológicos que mantenían a las poblaciones en la obediencia. Esto es lo que ve en la monarquía francesa Porchnev, lo que David Parker señala en el amplio intento de Richelieu de utilizar a este efecto el teatro, es decir, para una campaña de incrementar el número de voluntades con firme adhesión al sistema. Y esto, a mi modo de ver, es lo que explica la masiva producción dramática y el volumen que la fiesta teatral desaloja en la cultura barroca. El teatro, medio para captar voluntades, para sumar adhesiones en la lucha interna y externa: tal sería el carácter del dirigismo barroco, represivo, defensivo, empleado para la contención y de inspiración eminentemente, cerradamente política.

Pero hubo a continuación un segundo tipo de dirigismo, impulsor, garantizador del orden para, precisamente apoyándose en él, llevar adelante las reformas que se estimaban indispensables, un plan de moralización, bien entendido que con hondos cambios en sus valores, ante un modelo de convivencia corrompido, inmóvil, injusto y, sobre todo, del cual era producto una crisis general agobiadora; un segundo dirigismo, pues, reformador, regenerador (la palabra « regeneración » es frecuente en el XVIII; se encuentra en Jovellanos y en otros, con un sentido próximo al moderno). Este segundo y nuevo tipo que, iniciado al terminar el primer cuarto del XVIII aproximadamente, alcanza su mayor fuerza en el último cuarto, se basa en un principio de libertad, no frente al poder político, sino frente a los poderes informales de la cultura y de la economía que dominan la sociedad. Pero, por eso mismo, no se trata más que de algo intermedio: una libertad dirigida. Según ello, el interés privado mueve y desarrolla al interés público y no al revés, con lo que la intervención del Gobierno debe atender en primer lugar al interés privado, creando indirectamente las condiciones en que pueda sentirse apoyada una fuerza social renovadora; apoyada contra esos otros poderes, difíciles de vencer por la dureza de su propia anquilosis. De esta manera, el Estado, el legítimo poder político, contará con condiciones de funcionamiento más eficaces. Este es un planteamiento general que se aplica no solamente a la economía, sino a la cultura, a la educación, a las costumbres, a la vida familiar, a la sanidad, etc. La sistematización de una manera de ver conforme a plena libertad en los citados campos fue obra de Guillermo de Humboldt. Pero su *Ensayo* fue enseguida refutado por un ministro austriaco, Dalberg. Y lo significativo está — y por eso cito el hecho — en que la obra de Humboldt, de pleno liberalismo social, permaneció inédita hasta cerca de la mitad del siglo XIX, mientras que la de Dalberg se publicó mucho antes, en las últimas décadas del XVIII. Esto, a mi modo de ver, quiere decir que estaba ahí, en esa segunda línea, el pensamiento de la época; próximo a él, la fórmula del despotismo ilustrado. Es lo que he llamado libertad dirigida: hay que dejar libre el juego de los intereses privados, ciertamente, pero hay que hacerlo cuando la gente tenga un claro conocimiento de esos sus

intereses (lo cual comprende que sepan cómo armonizar éstos con el interés público). Mientras no se llegue a ese nivel de información y conocimientos, apoyada por el grupo gobernante, la clase dirigente — que tiene el poder de la cultura y en parte de la riqueza — tomará a su cargo una gran campaña de educación, de señalamiento de los caminos a seguir, de propaganda, para llegar a enseñar a las gentes lo que sus individuos saben y éstas no: esto es, cuáles son sus verdaderos intereses. Pues bien, junto a otros cauces (las Sociedades Económicas, la Prensa que todavía tiene un carácter didáctico, los establecimientos reformados de educación), el teatro tiene un papel de primera importancia: por la amplitud de su público; por la fuerte impresión que sobre las mentes ejercen los medios visuales — en esto coincide con el barroco —; por lo atractivo de la forma dialogante y de discusión — se ha señalado el carácter discutidor de los burgueses —; por la variación continua de su espectáculo que place por la novedad, etc.

Lo propio del teatro es este dirigismo reformador (aunque siempre con reformas parciales, como corresponde a su inspiración moderada), impulsor, a través de una educación, dicho en una sola palabra, una educación que los capacitados para dirigir proporcionan sabiamente a los demás. Voltaire hace esta declaración: « Je regarde la tragédie et la comédie comme des leçons de vertu, de raison et de bienséance ». Los gobernantes del despotismo ilustrado y aun de la Ilustración en general, son estimados siempre sabios (tal es la figura del « sabio legislador » de Filangieri: ahora el príncipe no es « judex », sino legislador-legisdador, dirán los fisiócratas). Ellos saben elegir y preparar a personas cultas y virtuosas que se encargarán de transmitir en forma asimilable a los demás el mensaje de innovación de la vida en común. Este papel era propio, según Nasarre, de los filósofos — esos odiosos « afilosofados », que detesta el grupo reaccionario —, a los cuales incorpora Moratín, juntándolos en una misma función, a los autores de comedias.

Ignacio de Luzán, con unas palabras que parecen no ser más que un tardío eco humanista, pero lo cierto es que alcanzan mucho más adelante, hacía este interesante elogio de las letras (y ya sabemos que para Luzán, ningún género de ellas es más efi-

caz y útil que la comedia): « Las buenas letras hacen al buen ciudadano [no, pues, el miedo y los castigos] que apto y dispuesto para recibir en sí todas las demás ciencias y artes... no sólo entiende en su felicidad, sino en la de los demás hombres. Buen repúblico, ama y busca la prosperidad de su patria, el bien de su nación. Buen vasallo, no respira sino para obedecer, para respetar y amar las leyes, los preceptos y la gloria de su rey [recordemos que *El delincuente honrado* proclama su respeto y acatamiento voluntario a las leyes y sus autores]. Y en fin — prosigue Luzán —, sólo anhela que todos experimenten los efectos de su humanidad, que todos los imiten, y que se extienda a todas las naciones la buena fe, la policía, la cultura, la afabilidad, la generosidad y, finalmente, la verdadera felicidad humana que pende de la práctica de las virtudes más humanas ». Esta es la verdadera filosofía que se aludía en líneas anteriores. Si el respeto al rey y a la ley es una condición previa, que con frecuencia el ilustrado pone por delante, si también el barroco había proclamado la « gloria de obedecer », la religión de la obediencia, Campomanes la conservará todavía: suya es la expresión la « gloria de la obediencia ». Pero si el programa dirigista barroco se acababa aquí, es aquí mismo donde empieza el ilustrado: letras, ciencias, prosperidad, cultura, afabilidad, buena fe, felicidad en el ciudadano, en la patria, en la humanidad. Todo el programa de virtudes sociales sobre las cuales la Ilustración quiere reformar la Sociedad están enumeradas en este párrafo. Y es en la acción educada y libre para alcanzar estos bienes, en donde se encuentra la virtud del ilustrado.

Cuando Moratín estrena *La comedia nueva o El Café*, el « Diario de Madrid » (febrero, 1792) inserta un comentario del que Dowling recoge un significativo párrafo: « su fin moral, excelente, pues se alienta a que el teatro sea lo que debe ser, esto es, la escuela de las buenas costumbres y el templo del buen gusto ». El teatro, pues, ha de seguir lo que en la Ilustración podemos llamar educación « abierta », sin centros ni programas, que tienen otra función y en otra edad. N.F. de Moratín, que presenta en *La Petimetra* a una joven frívola, entregada al arreglo de su persona y a la ociosidad, no deja de hacer alabar en ella el « buen gusto » y su dominio del trato social, cortés y acogedor.

Este es resultado de una educación ilustrada (no sin falta de razón, von Wiese sostiene que educar, según el ilustrado, es educar para la sociedad). Solo que esto significa mucho más en la época de lo que podemos en un principio suponer. Teniendo en cuenta que las letras y eminentemente el teatro procuran la « práctica de las virtudes más humanas », podemos medir el fondo que alcanza esa educación que se comunica por el teatro a los miembros de la sociedad. El teatro se dirige a formar a los hombres según un saber que en su tiempo se consideró fundamental para la acción del hombre culto, filántropo, filósofo, que había de ir esparciendo con su ejemplo la imagen de la sociedad renovada. Ese saber, en muchas ocasiones, se enuncia con esta expresión: « trato del mundo ». Conducirse con corrección esmerada; con tacto y medida, pensando como Moratín, cuando pregunta

¿Sabes tú que donde falta
moderación no hay placer?

En ese trato se comprende ser capaz de mantener amenamente una conversación en la que se hilvanan nociones de geografía, geometría, física, historia natural; no perder el dominio de sí mismo y con ello mantenerse de parte de la verdad y de la virtud. Esas son las condiciones que hacen al « hombre de bien ». En ningún género se recoge el « trato » como algo constitutivo de la figura del hombre ilustrado — que necesariamente es un personaje social y sociable — tan cumplidamente como en el teatro. Pero éste, además, es la más adecuada escuela para hacer hombres y mujeres admirablemente educados en el arte de comunicarse un exquisito saber convivir y útiles y distinguidas ideas que intercambiar en ese trato. Por eso, el personaje ilustrado de Iriarte comenta de una hermosa joven esta desfavorable carencia en su formación:

¿Supo acaso cultivar
su ingenio, adquirir ideas
capaces de fomentar
la conversación amena?

La conversación, acerca de cuyo valor educativo social el prof. Sebold, en comentario a este pasaje, da interesantes datos, es

quizá el plano más estimable en la formación de una persona. Y a su vez la « estimación » — « distinción » del burgués es uno de los logros más preciados de una persona, en la educación.

A este tipo objeto de la educación que el teatro proporciona, es al que el teatro se dirige en su acción sobre las conciencias, por una vía libre de todo poder represor; a formar por el ejemplo y la doctrina un nuevo tipo social al que corresponde la más alta estimación de las nuevas clases en ascensión. Es el « hombre de honor » — palabra esta tan diferente en su sentido del honor barroco —. Se puede comparar la diferencia incluso con lo que significa el mismo término en las tragedias de Moratín padre, en *Solaya* de Cadalso o en *La Raquel* de García de la Huerta. El resultado obtenido nos pondrá de relieve, dígame lo que se quiera, el cambio operado en la sociedad española.

Del « hombre de bien », tal como se le menciona en Cadalso, ha escrito Aguilar Piñal que es aquel que en su conducta «insiste en la moderación y el justo medio, subordina el yo a la sociedad y predica la tolerancia como medio de alcanzar la común felicidad ». Estos, que Aguilar presenta como ideales neo-clásicos, llevan en mi opinión otros elementos que proceden de los antecedentes barrocos de la tragedia. Una obra como *Solaya o los circasianos* presenta una manera de entender el honor que en su tremendismo, en su básico estamentalismo, en su carencia de todo contenido personal, solo se puede explicar dando su parte a la tradición barroca. Es casi imposible de creer que el Cadalso que escribiera *Los eruditos a la violeta* y más aún, *Noches lúgubres*, fuera el mismo que escribió sus tragedias. Eso me confirma en mi tesis de que el neo-clásico puede estar apartado del ilustrado. Mi opinión es que este último no subordina su yo a la sociedad — un caso de perturbación de la transparencia social que, sin necesidad de contar con la crítica de Rousseau, resulta difícil de entender en la experiencia de la Ilustración —. Quizá el hombre ilustrado lleva dentro de sí el sentimiento de la sociedad y de su obligación de contribuir de alguna manera al bien de la misma, considerando esto como conciencia de su condición humana. Al reconocerse como un yo, se estima indisolublemente miembro de una sociedad, obligado a servir a la utilidad general, porque se funde con su individual utilidad y felicidad. El « hombre de bien »

ilustrado, en este caso sería aquel que no conoce los deberes sociales como una carga impuesta estamentalmente en compensación de los privilegios que goza, sino aquel que asume esos deberes como reconocimiento libre del lazo con el cuerpo civil del que es parte integrante.

Un personaje, al que corresponde en la obra el papel de representante de la vieja sociedad que nunca totalmente, pero sí en muchos aspectos, quiere reformar el ilustrado, protesta en *El delincuente honrado* porque « todos estos modernos gritan: la razón, la humanidad, la naturaleza ». En el fondo son los tres factores que en que se apoya el hombre de bien, y en ellos está implícito, sin más, un cuarto, la sociedad. Son, además, por otra cara, las calidades con que el teatro presenta a la figura del hombre urbano o bien educado: el « hombre sensible », objeto, tal vez se podría decir que parte principal, del contenido educativo del teatro. En el lenguaje ilustrado, « filósofo » y « hombre sensible », penetrado de sentimientos humanitarios, vienen a ser equiparados (así se observa en la misma obra de Jovellanos que acabo de citar — acto III, escena VI). Y así se halla también en la definición del « philosophe » que Voltaire da en su *Dictionnaire philosophique*. No hay en ella ni mención de una aplicación profunda a la reflexión intelectual, lo que cuentan son las cualidades morales, cuyo eje es el sentimiento de humanidad. La tierna humanidad y su compañera la sensibilidad, son algo que pertenecen de suyo a la Ilustración y yo propondría dejar de hablar de pre-romanticismo cuando en el teatro, sobre todo, y también en alguna novela, a resultas del movimiento de ambas virtudes, aparecen las lágrimas. La comedia ilustrada pretende, si no siempre hacer saltar éstas, producir por lo menos hondos suspiros. « Si las lágrimas son efecto de la sensibilidad del corazón ¡desdichado de aquél que no es capaz de derramarlas! » También estas son palabras de Jovellanos. Tengamos en cuenta que en la *Enciclopedia* la palabra 'coeur' es tan frecuente como 'raison' y, desde luego, lo es más que la palabra 'science'. Es curioso que en la *Enciclopedia*, en el artículo sobre *Locke* — un filósofo que tanto influyera sobre la Ilustración — una gran parte de él esté dedicada a enaltecer el papel humano de las lágrimas, apenándose de los niños que no han visto llorar alguna vez a sus padres.

Esta condición de sentir con los demás; de conocer y cultivar los movimientos de compasión, pertenece de esencia a la Ilustración y por eso en los grandes educadores tienen su fomento y refinamiento una parte decisiva. No lo tienen en los que sólo tangencialmente rozan la Ilustración o en los ya lejanos pre-ilustrados, pero en los ilustrados plenos como Cadalso, Montengón, M. Valdés, Jovellanos, Foronda, no puede faltar. La educación para el «trato del mundo» lleva consigo la educación de la sensibilidad. No se puede ser un hombre útil y benéfico si no se es capaz de compartir los sentimientos de otros. Y esto no lo descubrimos solo en Rousseau, ni tampoco en Diderot. Se encuentra en el padre de la moderna macroeconomía, Adam Smith. El teatro que consideramos, no trata de golpear con dureza sobre los afectos, sino de depurar el ser sensible del hombre, de manera que ese teatro recoge la respuesta de «las almas sensibles al que defiende los derechos de la Humanidad», dicho también con palabras de Jovellanos que dan fin a *El delincuente honrado*.

La comedia ilustrada abandona el modo de convivencia en lo extraordinario, en lo violento, en lo sublime. No pide ni «suspensión» ni espanto. Le basta con tomar en cuenta las maneras de la cotidianeidad, en cuyo plano el ser sensible se muestra al natural. Por esa razón, el teatro ilustrado lleva la verosimilitud al detalle de pequeños y sencillos acontecimientos y los encuadra en el marco de los problemas habituales de la sociabilidad. Ya que es la manera de mantener el trato con el mundo de un día cualquiera (que por otra parte, sobre la escena, se reduce a un corto número de horas), va a desarrollarse sobre dos coordenadas propias de ese curso habitual de la existencia. La manera de relacionarse será la *conversación*, no el diálogo heroico (que remeda Ramón de la Cruz en algunos de sus sainetes). Y como corresponde al marco de una conversación, se desarrollará rara vez en calles y plazas, casi siempre en interiores domésticos, en cuartos íntimos, donde a veces nos resulta extraño que puedan entrar fácilmente tantos y tan lejanos personajes como muchas veces lo hacen; por ejemplo, en *La Mogigata* o en *La señorita malcriada*. Y es que la *intimidad*, segunda de las coordenadas que quería señalar, aunque no se halle en grado de plenitud todavía, es la gran novedad del teatro a que me vengo refiriendo: un teatro de la intimidad.

Por eso, abandona lo que era un teatro de acción y aun de argumento, para ser un teatro de conversación, de diálogo íntimo. Como sucede en la conversación de esta naturaleza, los personajes que intervienen no hablan como portadores de un carácter socialmente definido por la colocación en un puesto estamental, sino por su psicología personal, su idiosincrasia, que ponen de manifiesto ante un reducido número de personas, en un lugar o aposento en el que las relaciones son muy personales.

Un volumen publicado por la Universidad de Lille (1976), con trabajos de varios autores, bajo el título de *Intime, intimité, intimisme*, inserta un trabajo de A. Girard sobre el tema: *Evolution sociale et naissance de l'intime*. Según el autor, el sentimiento de lo íntimo se desarrolla en el paso del siglo XVIII al XIX, lo que en principio se puede aceptar, aunque yo creo que su comienzo en sentido moderno, así como la palabra misma que lo designa, son de dos o tres décadas anteriores al final del XVIII. Pero considero errónea su equiparación — o mejor, confusión — con el individualismo, que Girard mantiene: el individualismo es anterior, por lo menos en dos siglos, y aunque en uno y otro se den influencias de las condiciones económicas y sociales, no se pueden confundir. Girard mismo presenta al individualismo enfrentándose a la sociedad. Para mí, lo íntimo está en buscar un refugio contra la presión de las relaciones sociales, en un recinto reservado frente a aquellas, en el que se permanece con un grupo de familiares, de amigos, de personas « íntimas », con las que se mantienen relaciones transparentes de individuo a individuo, en los intervalos que la relación convencional de la sociedad deja libres. Desde luego, sin individualismo no hay intimidad, pero están lejos de ser la misma cosa. Con lo primero, cabe la « interioridad », pero de suyo no basta para que haya « vida íntima ». La primera escenificación de ésta es una de las grandes conquistas del teatro ilustrado.

En ese despliegue de la vida íntima tienen su lugar los pequeños hechos, los detalles personales, los objetos del entorno familiar, en los que entra un componente de elección. Por eso, el « buen gusto » tiene su peculiar y nuevo sentido. Adquirido a lo largo del cotidiano proceso de enriquecimiento cultural de la

persona, es un sello que lleva grabado cada uno de cuantos lo poseen en su íntima manera de ser.

El papel del hecho cotidiano y a la vez del lugar habitual en que se desenvuelve la vida íntima, desprovistos de magnificencia que asombre o de tenebrosidad que espante, es, en su función de « vulgaridad » — cabe llamarla así — una manera nueva en el teatro del último tercio del XVIII, en relación con lo cual el profesor Russell P. Sebold, en su estudio de las dos más características obras de Iriarte, ha resaltado un aspecto muy significativo que quiero comentar. En la conversación teatral que los escritores ilustrados llevan a la escena, eliminando la sorprendente tramoya, se nos presenta la estancia íntima, el cuarto de estar, la sala particular, el tocador; los personajes hablan de sus preocupaciones como cosa corriente, del comercio que ejercen, de la profesión liberal a que se dedican, de su condición de rentistas; en cada caso, ello forma parte de su personalidad en las figuras principales. Hay un desplazamiento en los primeros planos de la representación. Pero se da esto — y en ello es en lo que quiero insistir — dentro de una ambientación « privada y vulgar », como observa Sebold con palabras de la época, en la que la voz « vulgar » quiere decir lo conocido y habitual...

El profesor Sebold hace esta interesante observación: « *El sí de las niñas* es quizá en toda la historia del teatro la primera obra en la que sabemos los números de habitación de los huéspedes de una posada y también las señas del domicilio permanente, en Madrid, de algunos de los personajes ». Es una referencia sugestiva y valiosa. Es así, partiendo de los datos de menor relieve, como la comedia encuentra apoyo en la fijación de un ambiente real, para convertirse en una ideología que acaba en un programa de educación. En ella se contiene el mensaje propio de la Ilustración y en la medida en que éste entraña un programa de aspectos de reforma social, la impresión de la conversación teatral sobre el público, basada en la permanencia ante los ojos de lo cotidiano y familiar, convierte al teatro en un instrumento de ese mensaje ideológico.

La comedia tiene un claro programa educativo, esto es obvio. Y su introducción en la escena, dominada antes por supervivencias barrocas y por esas producciones híbridas de restos barro-

cos y neoclasicismos de « estilo francés », ahora tenía por objeto difundir y fijar la ideología y sus derivadas formas de vida de la Ilustración. Sobre 1720, todavía el Dean Martí había escrito que la finalidad de la tragedia era corregir, deleitando, las costumbres del pueblo. Era una frase que venía de muy atrás, que un humanista de corte neo-clásico como Martí, podía aplicar a la tragedia y otros ensanchaban al otro sector del género teatral. Pero esta frase y otras similares que se escuchan en el último tercio del 1600, habían quedado atrás y apenas significaban un paso más sobre las pretensiones de la comedia del XVII dichas en la fecha en que lo hace Martí. En la última fase del XVIII no se trataba ya de esto, sino de algo más complejo. La comedia ilustrada no buscaba directamente corregir y deleitar al pueblo. Por de pronto, se esforzaba por apartar de él a aquella parte que llamaba vulgo, vulgacho, refiriéndose a individuos que en bandas y con los medios más groseros asistían a las representaciones con el previo propósito de levantar o hundir una pieza en su estreno. Y en cuanto al resto del pueblo, de acuerdo con el informe de Jovellanos, se pensaba que al elemento popular, dado a duros trabajos muchas veces insanos, le convenían más las diversiones que los espectáculos. De ahí la política de elevar el precio de las localidades, y juzgo que no de otra interpretación como la que llamo del banal-marxismo se puede echar mano. La comedia ilustrada no busca efectos colectivos de psicología de masas, por vías de contagio extrarracional. Se dirige a los individuos, sumados en el público, y se dirige a estas para decirles que la colaboración de cada uno, educada para el mejor éxito de la empresa reformadora, es necesaria y ha de consistir en ayudar al Gobierno ilustrado, a sus ministros y comisionados, desde el puesto que les corresponde; en trabajar para mejorar la sociedad, para hacerla avanzar hacia un estado más próspero, y hacer más grata, más provechosa, también más alegre y, en definitiva, más feliz esa sociedad que todos integran. En una palabra y con un término que a veces aparece en la literatura, de mayor « bienestar ». Y pensemos que esa felicidad (esa « felicitá pubblica, oggetto dei buoni principi », de la que escribió con tan notable éxito Muratori), es efectivamente el primer anticipo de lo que será más tarde la economía del bienestar. Así lo ha visto Schumpeter.

Erá necesario llegar a una sociedad en la que todos fueran elementos activos (piénsese en los proyectos para proporcionar ocupación a los inválidos): una sociedad de pleno empleo, con hombres realizadores de un trabajo productivo, ensalzando éste y quitando toda tacha legal que pesara sobre el mismo. Un joven de juiciosas ideas y rectas costumbres contesta a otro de carácter contrario que le alaba el juego, el alegre vicio, la vida despreocupada, también en una pieza de Iriarte (*El señorito mimado*):

Pero esto de no pensar
en servir de algo al Estado...

(No hace falta aclarar que « Estado » significa todavía aquí lo mismo que « sociedad »). La comedia, para perfeccionar el tipo y afianzarlo, ponía en cabeza a los « caballeros », « hombres de bien » — sin referencia estamental alguna —. En el teatro, los reyes y príncipes, los palacios y las Cortes, los grandes señores, no aparecen; la nobleza apenas se muestra en escena (acaso algún marqués trasnochado para permitir comprobar su carácter de supervivencia sin papel). Tan fáciles de imitar resultan sus pretenciosas maneras, como corresponde a su falta de utilidad. Moratín lleva su crítica hasta el extremo de convertirlas en caso de imitación que promueve la mofa general: así pienso que hay que entender la comedia *El barón*.

La figura central en la comedia ilustrada es la de aquel que ha sido educado y tiene por misión irradiar esa educación de la que cada uno, según su puesto, podrá asimilar la que le corresponda. Tal es, repito, la figura del « hombre de bien », tan presente en todas las obras de Iriarte y Moratín. Se trata de los « caballeros » — así se llama a los encargados de difundir gradualmente las luces en las obras de los dos autores citados —. Esos caballeros hombres de bien, que saben administrar sus haciendas, regir su vida, aconsejar a sus amigos y parientes, y ganarse el respeto de todos en alto nivel — son los individuos del grupo social ascendente, a los que es todavía impropio llamar burguesía como clase, pero sí se les puede identificar como burgueses, ejemplos de un nuevo tipo social. En ellos radica la virtud, tal como entiende ésta el ilustrado. Para éste, como ha escrito Gusdorf, la virtud es siempre virtud social. Y se encuentra en ese grupo que dejo señalado.

Todo ello es objeto de la educación, de la que el teatro es la más eficaz vía de transmisión. Cuanto sea logro de aceptación prestigiosa o de rechazo, de estimación o desprecio, y, más aún, de éxito o fracaso, de la educación depende. El personaje prudente y estimado que, en *El señorito mimado*, echa en cara a una madre consentidora el fracaso de su hijo, le repite

... la educación,
señora — vuelvo a mi tema —,
la educación.

El hombre de bien, educado y que educa con su ejemplo y sus palabras, en el siglo XVIII es el que sabe conducirse recta y convenientemente en las relaciones mantenidas al margen de la esfera del poder político, del Derecho formal. Las leyes acata, las respeta, las cumple, pero lo suyo es el campo de relaciones en las que la de mando y obediencia no se presenta. Por eso, sin duda, Aguilar Piñal, habla de su tolerancia. Por esa razón, como ya he hecho observar, en ese teatro en el que se mueven los ejemplares de este tipo de « caballero », no aparecen personajes con los cuales predominaría la relación de superior potestad; quedan, más bien, las de superior influencia y prestigio.

De *El señorito mimado* publicó el « Memorial literario » en 1788 — ya ha sido por otros citado — un comentario que ofrece un interesante matiz: « el asunto de esta comedia ni es encumbrado como muchas de las nuestras, ni es tan bajo como otras que pudieran pasar por entremeses: es medio, tomado de la *vida civil* propia de las comedias ». Es esta expresión *vida civil* la que me interesa subrayar. Pienso que esta expresión alude al ámbito de un grupo que ha adelantado mucho en diferenciarse de los demás, un grupo que es « medio ». En realidad, constituye más bien que el medio, el centro de la vida urbana. Son los más significativos de la misma, en su mayor parte el grupo más estimable. Son, pura y simplemente, la *sociedad civil*.

La sociedad es el área en que se desenvuelven las relaciones de los individuos en cuanto quedan al margen de autoridades políticas o eclesiásticas. La regla entre ellos es la « convención » o las « conveniencias » que nadie en particular ha dado, pero que todos cumplen libremente o por lo menos sin una presión orga-

nizada. Es en esa esfera de relaciones convencionales donde se buscan los valores orientadores de la Ilustración: la utilidad, la prosperidad, la armonía natural del interés privado con el interés público y los supremos valores de la sociabilidad y la sensibilidad. Hacia mediados de siglo, Fergusson ha escrito su obra *Ensayo sobre la sociedad civil*, y la expresión se encuentra en Jovellanos, lector de Fergusson, y en otros muchos. Hasta cierto punto su apoyo principal, su parte más numerosa se encuentra en el ámbito del «negocio». Resultan muy expresivos los versos de la *La señorita malcriada* que recita uno de los personajes femeninos, en los que se nos da una cierta imagen de la forma de vida de trabajo honrado, prestigioso socialmente:

... mi esposo
tenía en el cuarto bajo
como suelen otros muchos
negociantes, su despacho,
y yo vivía en el piso
principal, sin tener trato
con los que iban a negocios
de comercio.

Se habla de comerciantes de importancia, de industriales y fabricantes, de hombres de negocios, de abogados y notarios, de empleados y burócratas, de médicos y farmacéuticos, de escritores y pedagogos — personajes que ha puesto de moda, por entonces, Pestalozzi, como los que trabajaron por introducir los métodos pestalozzianos en Tarragona, Madrid, Santander. Todos ellos llevan sus cuentas y en sus conversaciones se oye con frecuencia la voz *riqueza* — como ya dos siglos antes —, pero no referida a la propiedad de tierras, sino a la acumulación de riqueza mueble, en definitiva, dinero.

Hacia esas profesiones discurre cada día más el grupo de esos que fueron los individuos « medianos » de la ciudad. Como dice de ellos Iriarte, ni encumbrados ni bajos, los de en medio que están en camino de alcanzar el poder no formalizado, la influencia social que se les reconoce por el talento y la prudencia calculadora con que actúan en su profesión y por su forma de vida y su moral de la « decencia ». Fijémonos un momento en una

conocida frase de Moratín — yo mismo la he citado otras veces —. Me refiero a su famosa recomendación al autor de comedias: « busque en las clases medias de la sociedad los argumentos, los personajes, los caracteres, las pasiones y el estilo en que debe expresarlas ». Pero esa frase — verdadera declaración triunfal de la clase media — va precedida de una y seguida de otra que hay que tener en cuenta. En ese su *Discurso preliminar* se lee también: « la comedia pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica; y de estos acaecimientos, de estos individuos y de estos privados intereses forma una fábula verosímil, instructiva y agradable ». Esa referencia a la « vida doméstica » corrobora lo que ha sido uno de los aspectos en que más he insistido. Y la redondea la mención de los « intereses privados ». Esta versión literaria que Moratín da de lo que era un concepto económico del capitalismo en desarrollo, revela una concordancia muy interesante para entender a quiénes y hacia dónde y a qué quería dirigir el teatro ilustrado a las gentes.

Y Moratín vuelve a insistir más adelante, en el mismo *Discurso*: « los vicios y errores que pinta la comedia deben ser comunes, porque no siéndolo, ninguna utilidad produciría su imitación ». Esto significa que el dirigismo del teatro ilustrado es una cuestión social, no política. El teatro tiene una incuestionable función dirigista, pero en un sentido impulsor, perfeccionador, eliminador de formas caducas o viciosas, el cual se orienta al modelo de individuo educado, culto, sociable, con « trato de mundo », viendo en él al agente renovador de esa esfera de relaciones convencionales que es la sociedad. Por eso acaba, como todo el movimiento de la Ilustración, siendo un movimiento de carácter social.

La sociedad civil, en cuyo ámbito lleva a cabo su misión el teatro ilustrado, se viene a identificar con ese grupo de los hombres de bien, honorables y sensibles, el grupo de las clases medias. Si aparece esa nueva forma de coexistencia es porque a la vez ha aparecido una nueva figura de individuos que llevan consigo una nueva noción de honor, de decencia, de virtud. De ellos ha dicho Moratín que hay que tomar los personajes de la comedia. Y semejantemente, Iriarte, en *Hacer que hacemos*, pide que los

tipos de aquella sean « copiados de los originales que se ven en la vida humana ». También esto quiere decir cotidiana, profesional o doméstica, particular. Y por tanto, hay que tomar a la « sociedad » como el campo de experimentación del teatro para su empresa de rehacer a aquella misma.

Ante ésta, no hablemos de burguesía, porque no hay conciencia de clase; pero podemos hablar, sí, de los burgueses, con conciencia de individuos con intereses semejantes. Estos, ante la sociedad no exclamarán nunca orgullosamente, como un señor de la época del Barroco, « soy quien soy » (la frase, en el XVIII, solo la he encontrado burlonamente, en un sainete, *Manolo*, de Ramón de la Cruz). Pero cada uno de aquellos se sentirá obligado a decir que se comporta convenientemente. Es la moral de la « propriety » de que hablara Adam Smith. También Luzán ofrece como norma « la conveniencia y el decoro ». Y este último término se repite, como mención de una instancia a la vez obligatoria y libre, en Cadalso, Iriarte, Forner, Moratín. Es una palabra que se encuentra ya en el siglo XVI. A comienzos del XVII, Sebastián de Covarrubias, en su *Thesoro de la Lengua Castellana o Española*, nos da su primera definición: « decoro vale el respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves ». Estas palabras nos dan idea de lo que puede ser el concepto en cuestión en la sociedad jerárquica del Barroco: la actitud de respeto y mesura se mantiene frente al superior y pone de relieve la estimación que al superior se le debe y que este puede reconocer o exigir de quien se le presente. En el siglo XVIII, el decoro, valor burgués por excelencia, es la actitud que revela la estimación que se merece aquel que ante sí mismo y ante los demás aparece como ejemplo de hombre rico, culto, educado y que presta la debida atención en el trato del mundo.

La finalidad a que apunta, en su dirigismo social, no político, el teatro que se puede juzgar propio de la Ilustración, es la de reforzar en su cumplimiento y difundir el círculo de aceptación de esa moral del « decoro ».