



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 19 (2013)

LA ILUSTRACIÓN Y LA INVENCIÓN DE LA NATURALEZA HUMANA (MORATÍN EN EL LABERINTO DE LAS LUCES)

Juan Carlos RODRÍGUEZ
(Universidad de Granada)

Recibido: 20-03-2013 / Revisado: 20-03-2013

Aceptado: 13-05-2013 / Publicado: 25-07-2013

RESUMEN: Se propone en este trabajo un análisis sobre los fundamentos filosóficos y morales de la reforma teatral planteada por autores como Moratín o Jovellanos, en relación con las novedades del pensamiento europeo contemporáneo en materia de teoría literaria y teatral. Unas transformaciones de amplia implicación en la concepción dramática, como elemento político de control social, y como estrategia para la educación moral del pueblo, desde una perspectiva eminentemente burguesa, en oposición y contraste con los parámetros de la fuerte tradición dramática española de ascendencia barroca. Esto es, el teatro como producto social, y la reforma de Moratín como reflejo de las transformaciones sociales y el ascenso económico y político de la nueva burguesía.

PALABRAS CLAVE: Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín, reforma teatral, siglo XVIII.

THE EIGHTEENTH CENTURY AND THE INVENTION OF THE HUMAN NATURE (MORATÍN ON THE LABYRINTH OF THE LIGHTS)

ABSTRACT: An analysis of the philosophical and moral basis of the theatrical reform raised by authors such as Jovellanos or Moratín, regarding to the developments in contemporary European thought on literary theory and theater is performed in this work. We analyze the transformations of broad involvement in dramatic conception as a political element of social control but also as a strategy for moral education of the people, from an eminently bourgeois point of view in opposition and contrast to the parameters of the strong Spanish dramatic baroque tradition. That is, the theater as a social product and the reform of Moratín as a mirror of social changes and the economic and the political rise of a new bourgeoisie.

KEYWORDS: Jovellanos, Leandro Fernández de Moratín, Theatrical Reform, 18th Century.

As an unperfect actor on the stag
Shakespeare

INTRODUCCIÓN A VISTA DE PÁJARO: NATURALEZA, NATURALEZA HUMANA Y NATURALEZA TEATRAL

1. Lo *natural* es lo que subyace bajo el entramado de todo el teatro de la Ilustración. En cada obra trata de condensarse esa naturalidad. Pensemos en el Hollywood de hoy o en las series televisivas: la aparente naturalidad de una concepción del mundo es lo que sostiene los estudios de Hollywood y los negocios de Internet. Y por supuesto, en el XVIII —también al modo de hoy— no hay diferencia entre la racionalidad o el entendimiento y lo sensible o la sensibilidad. La nueva razón y el nuevo corazón laico son las dos caras de la misma moneda de las luces. Al igual que entre el teatro llamado neoclásico y el teatro llamado romántico jamás hay una ruptura drástica, sino sólo una serie de meandros en los que se puede bifurcar una misma ideología de base (el yo, la familia, etc.) pero jamás una ruptura radical con la estructura (de la naturaleza) del mundo burgués en sus líneas de fondo. Hoy habría que hablar mejor (puesto que la burguesía y el proletariado están desapareciendo)¹ de un inconsciente ideológico y libidinal capitalista que ya se ha convertido en lo natural de nuestra vida, o en la única vida natural que tenemos. Insisto que lo mismo que en el teatro esto se puede percibir a las claras en el cine o en Internet. No hay pues ninguna ruptura social sino en todo caso cambios técnicos. La pregunta básica sería, pues, cómo desde el teatro ilustrado a la modernidad escénica ese inconsciente ideológico y libidinal del capitalismo se ha convertido en la única vida natural que tenemos, nuestro único horizonte de piel y de vida. Y entonces sí que se nos hace preciso remontarnos a las Luces o a la Ilustración (o al parpadeo hispánico del escenario de las luces) para comprender cómo todo lo que comenzó en el XVIII sigue perviviendo aún hoy, en nuestra posmodernidad escénica y vital.

2. Pues en efecto, nadie podrá negar que todo el pensamiento de la burguesía ilustrada, del racionalismo más o menos crítico, tiene dos puntos de apoyo básicos: la Naturaleza por una parte y la Naturalezas Humana por otra. Cómo estas dos Naturalezas se unen o se separan, qué membrana las diferencia o qué ósmosis las legitima, esa es la pregunta radical que constituye a todos los discursos de la época (sería mejor decir del XVIII a hoy). Puesto que en principio ocurre como si hubiera dos caminos divergentes: desde Copérnico, Kepler o Galileo hasta Newton parecería como si el cosmos global, el cosmos celeste y terrestre, hubiera cobrado una nueva perspectiva, una seriedad científica y objetiva absolutamente válida. Sobre todo a partir de Newton, que (tanto para Hume como para Kant) comienza a ser el referente básico respecto a cualquier discursividad que se considerase configurada desde y por sí misma. También las cuestiones químicas, botánicas o zoológicas —incluso anatómicas— parecían haber trastocado todo su estatus y alcanzado un cierto grado de legitimidad experimental al menos. La sangre, por ejemplo, tras Servet y sobre todo Harvey ha perdido sus malos humores —y su color azul— para transformarse definitivamente en roja y poblada de gérmenes o «bichos» como decían los ilustrados. Por no hablar de la transformación del *flogisto*, ese fantasma que intentaba explicarlo todo y que, tras el diccionario de Bayle, acabó, como los humores de la sangre, en el limbo de los fantasmas de donde había surgido.² También el joven Marx de los llamados *Manuscritos*

¹ En el sentido laxo del símbolo de la fábrica. Hoy la cuestión se plantea más bien a través de la explotación de una minoría monopolística por arriba sobre una ingente masa de trabajadores asalariados por abajo, claro que con muy distinta estratificación y cualificación.

² Que el cientifismo se había convertido en una obsesión resulta obvio ya desde Spinoza y Leibniz o los

económico-filosóficos, de 1844, se veía metido en este maldito embrollo: «Es la existencia de su objeto, la naturaleza humanizada, lo que da vida no sólo a los cinco sentidos, sino también a los llamados sentidos espirituales, a los sentidos prácticos (la voluntad, el amor, etc.), en una palabra al sentido humano, a la humanidad de los sentidos...».

3. Por supuesto esto sólo nos indica que no se halla tanta validez legitimadora en los discursos referidos a la propia Naturaleza Humana, y por eso los teóricos ilustrados vuelven una y otra vez sobre el tema. A fin de cuentas la Naturaleza Humana es su gran invento, frente a la Naturaleza sacralizada del mundo feudal que aún pervive. Por eso también resulta claro que no hay sólo dos discursos (el referido a la Naturaleza y el referido a la Naturaleza Humana), sino más atinadamente una *tríada*, o más bien, un segundo discurso que se desdobra implícitamente a sí mismo. Puesto que por un lado se trataría de analizar y legitimar a la supuesta Naturaleza Humana en sus propios límites y, por otra parte, se trataría de explicar o investigar los problemas de esa Naturaleza Humana en su práctica social, política, moral, estética, literaria, etc. (por no insistir en el tema familiar o en los tabúes sexuales).

No hace falta recurrir por ahora al ejemplo básico de la *tríada* a la que aludo (o sea, a los tres discursos que constituyen las tres críticas kantianas), sino que prefiero comenzar con un planteamiento de Hume que, curiosamente, da ya por resueltos dos de los caminos de conocimiento, mientras que aún le inquieta el tercer camino. Dice Hume en concreto al final de su ensayo «Del contrato original»:

Sólo añadiremos, antes de concluir, que aunque en las ciencias especulativas de la metafísica, la filosofía natural o la astronomía el apelar a la opinión general puede ser considerado con justicia poco leal y nada convincente, en cuestiones de moral y crítica no hay realmente otra norma por la que decidir una controversia (1978: 114).³

De modo que la ósmosis entre astronomía y filosofía natural (e incluso metafísica), Hume la considera resuelta —aunque evidentemente no la resolverá nunca—, mientras que los problemas que se plantean en las cuestiones de moral y de crítica, en suma, de política en su más amplio sentido, presentan una mala solución. Puesto que ahí hay que apelar a la *opinión general*, a lo aleatorio indeciso (esta será la cuestión nodal en los planteamientos sobre el teatro, como es obvio) y por tanto no existe una base tan aparentemente sólida como la que puede existir en esa supuesta ósmosis entre Naturaleza y Filosofía natural. Y no es que la política no se pueda «reducir a una ciencia» (título de otro de los *Ensayos* de Hume), es que la *opinión general* resulta evidentemente un fundamento más peligroso. Con lo que la pregunta nos retrotrae hacia el principio: suponiendo que el discurso sobre la Naturaleza esté bien fundado ¿lo estarían igualmente los discursos que Hume considera como correspondientes a las prácticas de la Naturaleza Humana?

Todo incita a suponer que no. Precisamente porque no se sabe lo que es la Naturaleza Humana, Hume no hace más que darle vueltas al asunto. Todos los Ilustrados lo hacen, y quizá por eso la verdadera tríada de discursos adquiera otra significación. Son tres los discursos que de verdad hay que legitimar: el discurso del yo, el de la economía política

planteamientos de los Novatores en la segunda mitad del xvii en España. Que Kant echara de menos un Newton de la botánica indica la ambigüedad con que aún era visto Linneo. Años después Hegel considerará innecesario (para el desarrollo del Espíritu Absoluto) ese Newton botánico: sería algo meramente contingente y no esencial. Lo esencial sería la sociedad civil que está en Kant pero no en Hegel (en tanto que subsumida por el Estado).

³ Está claro que por debajo de estas referencias concretas me estoy refiriendo a la vez al inevitable *Tratado de la naturaleza humana*, con una sugerente introducción de Félix Duque (1988). No menos sugerente es la edición que Tierno Galván hizo de otra serie de *Ensayos políticos* de Hume para el Instituto de Estudios Políticos, en 1955.

(y moral)⁴ y el discurso del Estado. Estas son las tres verdaderas claves que hay que producir y sostener puesto que el discurso sobre la Naturaleza parece ya provechosamente adecuado y, en cualquier caso, sería sólo un ejemplo a imitar. De ahí el problema que ha obsesionado a toda la filosofía occidental desde entonces: ¿existe un orden natural en el que fundamentar el orden humano? O de otro modo: el lenguaje, por ejemplo ¿sería capaz de corresponderse con la verdad inscrita en ese supuesto orden natural? Desde Wittgenstein a Richard Rorty (y para el pragmatismo actual) ese ha sido el núcleo duro de todos los planteamientos de fondo. Como se sabe el segundo Wittgenstein y el mediático Richard Rorty final presentaron una muralla ante cualquier teoría de tal *correspondencia* remitiéndonos a soluciones simplemente *útiles*, como los *juegos de lenguaje* (o el *aire de familia* de los significados) por lo que se refiere a los seguidores de Wittgenstein; o bien, las herramientas pragmáticas de un Rorty cada vez más basado en el John Dewey más psicólogo y más *temporalmente* hegeliano. Que el pragmatismo actual norteamericano se base en Dewey es perfectamente lógico; que se base en la obsesión de Hegel por el tiempo (es decir, por la imagen hegeliana de que la filosofía debe ser el apresamiento conceptual de un tiempo concreto o de una época) tiene un curiosísimo hilo político conductor. Se trata simplemente de defender que el tiempo de hoy es el del mundo occidental bajo el Imperio americano, con una paradoja subsiguiente increíble: el hecho de que Rorty y los pragmatistas herederos directos del empirismo británico (aunque nadie pueda negar que Dewey fue un magnífico lector de Hegel o Williams James un magnífico lector de Kant) llegaran a negar el universalismo de sus propios ancestros empiristas. Es decir, llegaran a negar la idea de la Naturaleza Humana para afirmarse sólo en el espíritu humano de las occidentales democracias noratlánticas, es decir, las protegidas por la OTAN. Una naturaleza universal e igualitaria sería algo hoy insostenible para el Imperio. Ya no es una herramienta útil.⁵ Sólo que la imagen de la *utilidad* nos devuelve otra vez a Hume. O mejor dicho, a los tres discursos aludidos: el del yo, el del Estado y el de la economía política.

4. Evidentemente tanto el discurso del yo como el del Estado y/o el del poder tenían una genealogía clara y con brechas desde el principio. A saber: desde los siglos XIV y XVI que es cuando verdaderamente comienza a establecerse lo que hemos venido llamando la Revolución burguesa. El establecimiento del sistema capitalista, primero como modo de producción y finalmente como norma global y subjetiva de la vida de cada día. Un proceso pues que (hablando como Braudel) dura ya más de cinco siglos, en tanto que *periodo largo*, pero con múltiples coyunturas de avances, retrocesos y estallidos o variables, en *periodos cortos*. Esas vueltas y revueltas (o idas y venidas) las han mostrado de manera general historiadores globales del tipo de Arrighi, Hobsbawm o Perry Anderson. Por nuestra parte ya hemos indicado que quizá el único discurso *humano* realmente nuevo del XVIII sea el de la Economía Política,⁶ puesto que acabamos de indicar que los textos

4 No es extraño así que Adam Smith escribiera no sólo la obra clásica de la economía política, es decir, *Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*; fijémonos en que también aquí aparece el término *naturaleza*, sino previamente *La teoría de los sentimientos morales*. Se manejan las ediciones modernas de 1994 y 1997, respectivamente.

5 Cf. Rorty (2002). No obstante, la edición original era del año 2000, o sea, un poco antes del atentado islámico contra las Torres Gemelas el 11S. Pensemos en cómo se han precipitado las cosas desde entonces a través de Irak y Afganistán hasta la actual crisis del sistema financiero/capitalista. Desde cualquier punto de vista se ha llegado al delirio en las discusiones sobre el significado de la naturaleza humana universal.

6 Aunque el término no sea radicalmente nuevo: en el XVII nuestros escolásticos aristotélicos (jesuitas sobre todo, pero también dominicos, agustinos, etc.) situaban lo *oekonomicus* como nudo moral: el saber regir una casa o un hogar. Aquí en el ámbito de la transición pueden aparecer textos como el del francés Antoyne de Montchréstien con el título *Traicté de l'oeconomie politique*, de 1615, que sólo muy remotamente puede compararse el texto de Adam Smith, como es lógico.

sobre el yo y sobre el Estado habían tenido una consolidación bastante fuerte desde el xvi al menos. Y matizo que con brechas o con fisuras como se nos muestra en una serie de síntomas obvios: por ejemplo, ¿por qué Montaigne, el creador de los *Essays*, del lugar donde el yo se toma explícitamente como materia de sí mismo, ocultó siempre sin embargo su yo-nombre (es decir, su *nom* o sus apellidos en francés: Eyquem Lopez) para denominarse sólo con su apelativo cortesano/nobiliario, *Señor de Montaña*, como diría su primer traductor Diego López de Cisneros? Las fisuras no son menores en torno al discurso del Estado: por ejemplo la cuestión de los súbditos en J. Bodin o en T. Hobbes, y sobre todo la cuestión del poder en Maquiavelo (del que siempre partirá Hume).

Pero el nuevo discurso, el texto de la Economía Política, está partido por la mitad. No sólo porque Adam Smith nos esté hablando siempre de la división entre el trabajo manual y el trabajo intelectual (que es una manera como otra cualquiera de legitimar la explotación de clases, al igual que hizo Ricardo) sino que la cuestión es mucho más de fondo. Y el intento de tapar la fisura se nos muestra incluso en el título que Smith colocó a su libro más emblemático. Ya que *La riqueza de las naciones* es una trampa que funciona a través de otro sintagma partido: la única manera de explicar ahora la acumulación primitiva del capital no es sólo concibiéndola como algo *natural* sino concibiendo su funcionamiento (el funcionamiento de la riqueza) a través de un término no-unificado y además completamente artificial: es decir, bajo el término *Nación* (que subsistirá hasta nuestros días gracias también al tremendo impulso geográfico e histórico que surgirá a partir de Hegel, y quizá así nos expliquemos por qué los pragmatistas del Imperio noratlántico recurren ahora a Hegel después de tantos años de rechazo)⁷. Por eso la descripción económica que existía en los dos siglos anteriores se convierte ahora, en el xviii, en un discurso teórico que al hablar de la economía exige de un modo u otro el intervencionismo estatal: la economía política o el Estado de un poder que tiene que proteger *su* mercado. Es decir, en el fondo, la libertad de los propietarios para explotar a sus propios trabajadores *nacionales* y al resto de las naciones: la famosa *mano invisible* del mercado libre, bien visible por cierto cada día.

Volveré enseguida sobre estos temas, pero conviene señalar —para lo que nos interesa ahora en concreto— que la llamada segunda generación de la Ilustración hispánica (digamos la de Carlos III, Aranda, etc.) no se halla en absoluto alejada de todas esas problemáticas que genera el resto de la Ilustración europea; sino muy al contrario: plenamente inscrita en ellas. A pesar del profundo ataque de Masson de Morvilliers (que tanta urticaria absurda le provocó a Menéndez Pelayo) en el volumen geográfico de la *Encyclopédie méthodique* de hacia 1782: *¿Qué se debe a la España?* Hoy sabemos de sobra que las cosas fueron muy diferentes.

JOVELLANOS Y MORATÍN: LA REFORMA TEATRAL Y LA NATURALEZA HUMANA

1. Quisiera detenerme por tanto sólo en algunos textos clave del reformismo crítico respecto al teatro ilustrado en esa segunda etapa del xviii español. Dejando de lado la obra básica del discurso de la Economía política de Jovellanos, es decir, el *Informe en el expediente de la Ley Agraria*, intentaré centrarme tanto en la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, del propio Jovellanos, como en las notas de Moratín hijo que aparecen en el prólogo a la edición

⁷ Claro está que en la consolidación de las teorías de Smith sobre *la riqueza de las naciones* hay que contar obviamente con la consolidación del colonialismo británico y con todos los nacionalismos románticos que desembocaron en la sangre, la lengua y el suelo y luego en los fascismos nacionalistas o religiosos que seguimos arrastrando hasta hoy.

de sus *Obras dramáticas y líricas* (publicadas por la casa Bobée, en París en 1825). Puesto que ambos textos se refieren a la vez al discurso del yo y al discurso del Estado o de lo público en general. Apenas haré un rasguño en las ideas escénicas de Jovellanos porque no son teatralmente las más significativas. Insistiré mucho más en Moratín, puesto que es nuestro símbolo básico en este aspecto. Pero supongo que no importa desbrozar un poco el camino antes de entrar en la raíz de fondo del asunto.

Así si yo fuera un historiador como E. P. Thompson y quisiera hablar de las *Costumbres en común* (2000), en suma, de una cierta cultura viva de *los de abajo*, y no sólo de los campesinos sino también de los pequeñoburgueses urbanos del XVIII, diría que las dos claves semánticas básicas de nuestra *Ilustración* radicarían en los términos *adelanto* y *atraso*. Una magnífica imagen de la obsesión por el *Progreso* que en España resultaba algo descarnadamente real frente a «los atrasos que traemos de atrás», como decía una canción popular del XIX. Pero no hay que olvidarse de que una de las obsesiones de Diderot y de *las Luces* en general era *dépopulariser*, en suma arrancar al pueblo de su costra de superstición religiosa y de inmovilidad feudalizante. Jovellanos se asombra de la tristeza del pueblo (y de los pueblos) en los días festivos, cuando no existía la rutina del trabajo: todo era silencio y opacidad. La gente no sabía cómo divertirse, *id est*: cómo vivir. Sólo cuerpos que se arrastraban bajo la superstición diaria y en última instancia como sombras sin sentido. Nada más que pedazos de carne sumidos en la tristeza o en la oquedad. Ese *blanco* atroz frente a lo *Externo* (que ni se concibe) de que hablaría luego Foucault o esa *Voz del pueblo* de que habló a principios del XVIII el propio Feijoo. Una *voz del pueblo* que en absoluto se suponía ahora como *voz del cielo*, sino sólo ignorancia tenebrosa, una inercia dominada por la nobleza brutal y por los valores de una Iglesia no menos opacamente incrustada en cada caparazón del molusco corporal: las raíces de su inmovilidad absoluta. Casi huellas grabadas en estratos geológicos. Escribe Jovellanos:

¿Cómo es que la mayor parte de los pueblos de España no se divierte de manera alguna? Cualquiera que haya corrido nuestras provincias habrá hecho muchas veces esta dolorosa observación. En los días más solemnes, en vez de la alegría y bullicio que debiera anunciar el contento de sus moradores, reina en las calles y casas la más perezosa inacción, un triste silencio, que no se pueden advertir sin admiración. Si algunas personas salen de sus casas, no parece sino que el tedio y la ociosidad las echan de ellas, y las arrastran al ejido, al humilladero, a la plaza o al pórtico de la iglesia, donde, embozados en sus capas, o al arrimo de alguna esquina, o sentados, o vagando acá y acullá, sin objeto ni propósito determinado, pasan tristemente las horas y las tardes enteras sin espaciarse ni divertirse. Y si a esto se añade la aridez e inmundicia de los lugares, la pobreza y desaliño de sus vecinos, el aire triste y silencioso, la pereza y falta de unión y movimiento que se nota en todas partes, ¿quién será el que no se sorprenda y entristezca a vista de tan raro fenómeno? (1998: 83-84)

Fijémonos en esa imagen clave que constituye «el aire triste y silencioso» (más el *mecanicismo* implícito en la «falta de unión y movimiento»), pues en efecto esa aridez psíquica y física de los cuerpos, ese triste silencio de los hombres y de los lugares (las mujeres están tan ocultas que ni se ven), ese no saber vivir, o mejor, ese no saber *cómo* vivir, es la clave de todos los planteamientos de la *Ilustración*. ¿Cómo iluminar esa tristeza? ¿Cómo dar vida a esa vida sin vida? Esta larga cita de Jovellanos señala perfectamente el sentido de nuestras *Luces*, el programa de todos nuestros ilustrados. Pero por supuesto hay que matizar, puesto que tal programa posee una multiplicidad indudable de variantes. Sólo que evidentemente ese es el sustrato desde donde Jovellanos extrae la necesidad de

establecer y reglamentar el teatro y las diversiones públicas. Un nuevo impulso de *educación de vida* a través de la cultura digamos *moral/literaria* (que es también, en el fondo, el proyecto de Kant).

2. De modo que si yo fuera otra vez un historiador estricto del XVIII diría que Jovellanos, aunque parece partir del pueblo y de los cuerpos de *los de abajo*, de ese aire de inmovilidad absoluta, lo hace únicamente desde el punto de vista del viajero que pasea para *cartografiar*, del informante que describe una realidad que hay que cambiar, pero que sin duda no se puede cambiar desde abajo. Es el simple trazado del mapa de un viajero sobre la superficie extraña de una tierra en cierto modo ignota (Kant hará ese mismo viaje y trazará su mapa, pero a lo largo del territorio bien conocido de la Biblia). Y respecto a Jovellanos conviene recordar aquí que él deja las cosas claras como el agua desde el principio de su texto sobre los espectáculos y diversiones públicas, publicado el 11 de julio de 1796. Dice así desde el inicio de la *Segunda Parte*: «Para exponer mis ideas con mayor claridad y exactitud dividiré al pueblo en dos clases, una que trabaja y otra que huelga». De modo que el escalofriante párrafo que acabamos de transcribir se refiere sólo al pueblo que trabaja. Ahí es donde hacen falta las diversiones populares, sin que la Justicia las prohíba. Pero una cosa son las diversiones populares y otra los espectáculos refinados. Para no simplificar demasiado las cosas, habría que recordar la trayectoria de Jovellanos, y en especial sus relaciones con Olavide, con Meléndez Valdés o con el banquero Cabarrús. La actitud de Jovellanos suele ser en estos casos privados mucho más avanzada que sus manifestaciones públicas. Pero esta historia de recovecos secretos entre los Ilustrados es verdaderamente compleja. Sólo quisiera precisar que la distinción que establece Jovellanos entre diversiones para los que trabajan y espectáculos para los que huelgan tiene un significado muy distinto al que plantea Rousseau en este sentido. Rousseau habla de las diversiones populares desde una perspectiva digamos *naturista*, mientras que Jovellanos establece a las claras su distinción de clases sin más. Para el pueblo que trabaja no son necesarios los espectáculos y por consiguiente no es necesario el teatro que resultaría inadecuado en ese ámbito. Los espectáculos (incluidos los salones, los bailes y los cafés; no los toros pero sí la equitación) sólo son necesarios para los jóvenes nobles y los ricos: para que se diviertan y eduquen y para no alejarlos de sus tierras, sus pueblos o sus ciudades. Para ello es conveniente alejar a la vez a los teatros de su dependencia de la censura clerical y de la relación económica con los hospitales; la reforma de los textos y del público; de los escenarios y los asientos; de la zafiedad de los cómicos y de la escenografía. Y sobre todo un hecho clave: es necesario subir el precio de las entradas. Sólo así la *chusma* no irá al teatro. Es otro párrafo bien conocido:

Esta carestía de la entrada alejará el pueblo del teatro, y para mí tanto mejor. Yo no pretendo cerrar a nadie sus puertas; estén en hora buena abiertas a todo el mundo. Pero conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero y el teatro más casto y depurado una distracción perniciosa. He dicho que el pueblo no necesita espectáculos; ahora digo que les son dañosos, sin exceptuar siquiera (hablo del que trabaja) el de la Corte. Del primer pueblo de la antigüedad, del que diera leyes al mundo, decía Juvenal que se contentaba en su tiempo *con pan y juegos del circo*. El nuestro pide menos (permítasenos esta expresión): se contenta *con pan y callejuela* (214-215).

Por otra parte para su historia de nuestro teatro Jovellanos toma básicamente lo que tiene más a mano: el texto de J. A. Armona, que a su vez se había basado en el *Teatro de los teatros* de Bances Candamo. Don José Antonio de Armona, que viajó por América y

España, fue intendente de Galicia y corregidor de Madrid en 1777. Las grandes reformas urbanísticas del Madrid de Carlos III se realizaron durante su mandato. Jovellanos le da las gracias a Armona —ya fallecido— por haberle facilitado su manuscrito *Memoria de los teatros*. Bances Candamo (1662-1704) fue dramaturgo oficial de Carlos II y dejó manuscrito su hoy tan reconocido *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, un texto que Armona aprovechó al máximo. A Jovellanos le interesa resaltar que Lope de Vega fue «la suma de la perfección» para la ignorancia, pero que sembró «las semillas de la depravación y la ruina de nuestra escena» para «la sana crítica». Con el teatro cortesano de Calderón y Moreto (en tiempos de Felipe IV) la cuestión teatral se habría arreglado algo, pero luego, aparte de algunos *refundidores* como Zamora y Cañizares, la decadencia se habría prolongado desde la época de Carlos II inevitablemente. Es clara la obsesión cortesana y aristocratizante de Jovellanos —algo que le reprochará Cabarrús—, con una mentalidad de reforma que estaba muy lejos del ciudadanía difuso de Moratín. Lo señala bien R. Andioc: Jovellanos sólo se preocupa de «la clase rica y propietaria», salvo que eso a lo mejor habría que ponerlo en plural. Y lo indicó asimismo un especialista *conservador* como Caso González. Y también lo analizaremos enseguida. Pero en especial me volvería a preguntar por qué hace apenas medio siglo la literatura española e hispanoamericana del XVIII era un hueco sin apenas esbozo y hoy es un lleno donde casi no cabe una hormiga. Todo el mundo se dedicó a estudiar el XVIII. Lo cual nos obligaría a trasladarnos a los desplazamientos del inconsciente ideológico-literario en cualquier sentido. O por decir lo muy sabido en estricto: hace poco más de medio siglo (y desde mucho antes, por supuesto) no éramos *liberales* —ni siquiera *liberal/conservadores*— y hoy parece como si ese ámbito hubiera sido siempre nuestra normalidad. Por diversos motivos académicos y políticos comenzó la *nouvelle vague* del XVIII y del liberalismo en la segunda mitad del s. xx. Fácilmente cabe imaginar que se preveía el futuro inmediato: lo que luego se llamaría la transición democrática. Pero insisto en que no debemos olvidar que, en el primer tercio del siglo que acaba de irse, Américo Castro había indicado que al XVIII no lo estudiaba nadie y que Manuel Azaña casi no había encontrado otro antecedente liberal que el de la figura de Juan Valera. De manera que (sin olvidarnos de la labor insigne de don Antonio Domínguez Ortiz, que no soportaba a Moratín, dicho sea de paso, ni por supuesto de Sarrailh o Glendinning ni de Sánchez Agesta, que también estudió a Moratín en 1960) cuando, por ejemplo, Antonio Elorza (que entonces trabajaba en el área marxista) trazó en 1970 su historia del liberalismo español sólo hacía unos diez años que existía una delimitación plena del mapa del territorio. Y claro el territorio se pobló hasta rebosar, pues era un vacío atractivo en cualquier aspecto.⁸

3. Por mi parte, repito, me interesaría contrastar los planteamientos generales de Jovellanos con las anotaciones que añadió Moratín a su traducción de *Hamlet* o las que colocó al inicio de sus *Obras Completas* en la edición parisina de Bobée, de 1825. Pues tales anotaciones son sin duda un documento de primera fila para conocer la imagen que sobre la

⁸ Ruiz Torres (2008) delimita con acierto este panorama que acabo de esbozar. En el libro se nos recuerdan muy bien tres cosas importantes para nuestra segunda etapa ilustrada: que la libertad de comercio era necesaria frente a los monopolios semif feudales, tanto en la Península como en las Indias; que la nobleza y la iglesia seguían teniendo un poder omnímodo, que sólo Aranda (y su partido aragonés) intentó resquebrajar inútilmente, puesto que la propiedad era intocable; y finalmente que, como decía Montesquieu, en el Imperio de España y las Indias lo importante eran las Indias y España lo accesorio. Es obvio que la revolución burguesa sólo se hizo con el franquismo y que cada burguesía se llevó su tajada. El asunto es muy complejo, pero es así. Claro que en nuestro capitalismo global de hoy aunque se siga respetando la idea de libertad cada vez baja más la de democracia o control y participación social. De modo que tras cada crisis del sistema el sistema se reafirma. Es la democracia desde abajo la que se tambalea. Como se tambaleaba ya en el XVIII.

literatura y la vida en general nos vamos a encontrar en el ámbito de la última etapa de nuestra Ilustración y por supuesto en la concepción del mundo del propio don Leandro.

Y digo *concepción del mundo* en su sentido más estricto, puesto que para Moratín el teatro es por excelencia el verdadero «concentrado» del mundo. No sólo su espejo, y esto hay que matizarlo enseguida: la *Mimesis* (tan continuamente evocada en la época) tiene una doble faz en don Leandro. Digámoslo analógicamente en términos de Hume: «Del ser sí se puede deducir el deber ser». Hume, claro está, hubiera dicho *no* (porque eso hubiera supuesto lo que Hume llamaba la *falacia naturalista*), pero Moratín y algunos de nuestros ilustrados necesitaban ser mucho más optimistas. Sin entrar en mayores profundidades, para ellos estaba claro que, de un modo u otro, lo que había *debía* ser transformado. El deber ser tenía que estar incrustado en el ser cotidiano que se representaba. No se trata sólo del *castigat ridendo mores* (que también se usa de continuo, como es obvio), sino que se trata nada menos que de las normas de la secularización y de la construcción del *Bien común* y de las reglas por las que debe regirse lo que empieza a llamarse *Sociedad civil*, como variante de la imagen del *Contrato social*. O de otro modo, la unión entre el *bien general* y la *felicidad personal*, como señala también Jovellanos al principio de su *Memoria* sobre los espectáculos públicos. La felicidad personal se convierte así en un asunto político al igual que la política se convierte en una especie de cuestión privada. El descubrimiento del propio cuerpo ha sido resaltado por estudiosos tan diferentes como Russell Sebold y Foucault. Y podría condensarse en torno a la problemática del sexo y su discursividad (desde la legislación jurídica del matrimonio a la proliferación de novelas familiaristas y/o pornográficas); o bien en torno a la problemática del *higienismo*, tanto público como privado. Algo que se arrastrará hasta nuestros días no sólo en la cuestión ecologista o de la limpieza de las ciudades, sino en escritores tan diferentes como Pío Baroja y García Márquez. El Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia* está obsesionado por el higienismo privado y público; mientras que a García Márquez le basta un capítulo inicial para mostrarnos (en *El general en su laberinto*) que Bolívar era un masón liberal: le basta con mostrarnos todo el ritual del baño de Bolívar, es decir, que Bolívar se lavaba el cuerpo, algo nada habitual en el mundo hispánico. Desde el momento, pues, en que la felicidad personal (y el descubrimiento laico del cuerpo) se convierten en un asunto público y privado, en el momento en que la política y la intimidad empiezan a cobrar un cierto aspecto de ósmosis, la imagen de la *res-publica* trasmuta su cadena de significados. Y eso hace posible el inicio de la *Memoria* de Jovellanos, refiriéndose a las *diversiones*, pero con palabras fácilmente traducibles al teatro. Leemos esto:

Las diversiones públicas, en unas partes abandonadas a la casualidad o al capricho de los particulares, como si no tuviesen la menor relación con el bien general, y en otras o vedadas o perseguidas con arbitrios e importunos reglamentos, como si nada interesase en ellas la felicidad individual (119).

Felicidad individual y *bien general* son pues los dos ejes claves de cualquier programa ilustrado. El problema es —y seguirá siendo hasta hoy— cómo conciliar ambos términos. Y en el mismo sentido debería entenderse la otra cuestión a la que venimos aludiendo continuamente. La reforma de los teatros (y de todo el espacio público) se da así la mano, como digo, con la imagen de la Naturaleza Humana y, por consiguiente, del *contrato social* por muy difusa que esta noción fuera (o para decirlo más en estricto, con el contrato socio/sexual). No es, pues, sólo de *Economía política* de lo que se trata sino, a la vez, de una especie de *economía moral* según acabamos de ver en Adam Smith. Y las huellas de este planteamiento seguirán arrastrándose a lo largo de los años: pues no deja de ser

curioso que Freud hablara luego de una especie de *economía energética* en las pulsiones del yo (con lo que de nuevo lo privado y lo público volvían a condensarse en una sola metáfora). Podríamos elegir muchos ejemplos, pero nos basta con el botón de un banquero —importantísimo en esta historia—. Escribe en este sentido el banquero Cabarrús en una de sus *Cartas a Jovellanos*:

¡La libertad de las luces! Jamás, lo confieso, he podido comprender las dificultades de que se ha erizado este punto, tal vez demasiado sencillo a mis ojos. ¿Qué límites debe tener en la sociedad la libertad de las opiniones, de la palabra y de la escritura que la reproduce? El mismo que las acciones; esto es, el interés de la sociedad. Mi libertad cesa cuando ofendo o al pacto que me la asegura, o a los demás garantes de ella (Cf. Gil Novales, 1959: 78).

El pacto social, o sea, la relación con los otros —en suma la «economía moral» de la propiedad privada como sostén de la vida colectiva—, he ahí el quid obvio de cualquier regla de construcción de la sociedad civil que se intenta conseguir para todo el país (y que por tanto se intenta condensar sobre la escena pública, incluida la escena teatral). Y está claro que desde Moratín padre hasta Jovellanos la obsesión por la reforma de los teatros es un desdoblamiento inevitable de esa imagen básica de la construcción cotidiana de una sociedad civil en el mundo hispánico. Pero insisto en que conviene adentrarse en los matices. Pues, por prolongar el ejemplo de la comparación con Hume, resulta evidente que Moratín hijo establece como eje de esa reforma teatral y vital el gusto de la clase media y ese *gusto* es la auténtica clave de todos los preceptos, las normas y las reglas del demasiado famoso *preceptivismo* dieciochesco.

Y esto es lo que diferencia a Moratín básicamente de Jovellanos, repito. Como Hume, Moratín quiere elaborar y reformar a una burguesía ilustrada (de ahí *La comedia nueva*) a partir de un hecho básico: a partir del familiarismo derivado de ese contrato socio/sexual de las nuevas *clases medias* y su lenguaje cotidiano recreado artísticamente. Moratín es, pues, sin duda el padre del *drama burgués* en España. Y por eso quisiera resumir aquí algunos de los planteamientos a los que ya me he referido en otras ocasiones a propósito de este mismo asunto.

MORATÍN Y EL CONTRATO SOCIO/SEXUAL. EL *DRAMA BURGUÉS*

1. La historia de la aparición de este *drama burgués* (el término aceptado por la mayoría de los historiadores de la literatura y la cultura) en nuestro mundo occidental siempre me ha parecido apasionante. Por una razón muy sencilla: es indudable que el Teatro como tal, desde el XVI a hoy, surge en una curiosa e íntima relación con la aparición del Estado moderno y la aparición del primer mercado capitalista. El Estado moderno establece la división entre lo privado y lo público, entre la casa y la calle. El mercado capitalista establece la taquilla y el precio de la entrada. Con ello se configuran a la vez en el Siglo de Oro dos hechos inusitados: por un lado los teatros llamados «fijos» (y las compañías teatrales «serias» o «de título», con licencia real), y por otro lado surge «el público», que al pagar la entrada adquiere con ello también (y de ahí la obsesión de Jovellanos por subir el precio de la entrada) el derecho obvio a juzgar la obra (al igual que ocurre con los libros de la Imprenta o con cualquier otro tipo de mercancía). Recordemos que ninguna mercancía porta valor en sí misma; tiene solo el valor que le da el mercado, en este caso, las reglas del arte del mercado ideológico/literario. Pero con la taquilla y la nueva ideología mercantil se instaura así una primera *distancia* entre el público y la escena. El público que va a ver la

obra se distancia de ella y la interpreta a su vez: buena o mala (un juicio moral que se disfrazaba de estético). Pero por eso he mantenido siempre que en el feudalismo sacralizado el teatro es imposible, no existe. Es cierto que existen espectáculos eclesiásticos, cortesanos o tabernarios, pero en cualquier caso jamás existe la distancia, porque no existe el público sino el fiel, y el fiel que asiste a una misa —la representación básica de la sacralización feudal— jamás se distancia de esa representación (aunque no entendiera nada del latín más o menos macarrónico que se empleaba en las iglesias, obviamente el fiel no juzgaba la misa, se identificaba con ella como rito, igual que en los ritos cortesanos o en el carnavalismo juglaresco de las plazas o las tabernas). Al no haber distancia —al no haber taquilla— no hay separación posible entre la escena y el público. El fiel no paga para asistir a una misa; el público sí paga para asistir al teatro. Por eso Shakespeare se hará rico con su teatro y su compañía fija (*El Globo*, sobre todo) y por eso Lope tendrá que explicarles a los académicos de Madrid —más o menos sarcásticamente— lo que significaba el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, un texto leído e impreso entre 1604-1609. *Arte nuevo y en este tiempo* son dos términos decisivos, por supuesto, pero también lo es el hecho de que la palabra *Comedia* haya perdurado en nuestro lenguaje popular hasta ayer mismo para designar cualquier tipo de acción teatral, al igual que la palabra *cómicos* ha designado a todos los actores. Aparte, evidentemente, de que existieran compañías más o menos míseras y flotantes (los llamados Cómicos de la legua), lo que nos importa resaltar es otro hecho decisivo: nuestro primer teatro clásico, el del Siglo de Oro español —y también en el resto de Europa— es siempre *representación pública de lo público*. Así ocurre desde Shakespeare a Racine o Corneille, o de Lope a Calderón. Representación de lo público significa obviamente representación del inconsciente ideológico de las relaciones sociales que sostenían el poder y la hegemonía estatal. Más que a la nobleza (como suponía Maravall) el teatro sostiene el funcionamiento del Estado y sus diversas formas de representación. De ahí la íntima relación entre Teatro Público y Estado Público, tal como ya señalé en otras ocasiones. Y lo señaló Hobbes en su *Leviatán*: el pueblo que entrega su soberanía al Estado (para que lo proteja), es el mismo público que entrega su soberanía al Teatro para comprobar cómo sus valores inconscientes (y subjetivos) se representan de verdad, se legitiman *objetivamente* sobre el escenario. Por supuesto que esos valores son los de la monarquía absoluta y sus representantes nobiliarios, pero también las contradicciones que afloran por todas partes: tanto en *Macbeth* o *Hamlet* como en *El perro del hortelano* o *El castigo sin venganza*, de Lope o el aullido final de *La vida es sueño*, de Calderón. El progresivo cambio de las relaciones sociales en Europa va a ir cambiando también la imagen del teatro, como es lógico. Lo importante ya no será ahora, con la Ilustración del XVIII, la relación directa entre el público y el teatro (o la sociedad y el Estado) sino que se va a inaugurar una mediación clave: la idea del *contrato social* y su desdoblamiento en el *contrato sexual*, como decimos, pues la familia burguesa está sustituyendo ya al linaje aristocrático. Lo que implica un trastrueque decisivo. Lo que de verdad cuenta en el contrato social (como imagen nodal de las burguesías triunfantes) es la imagen de la propiedad privada, de la propiedad subjetiva. Esto ya estaba, por supuesto, esbozado en Hobbes, pero obviamente es en el XVIII donde todas las cosas cambian de perspectiva. Ahora lo que cuenta de verdad es el individuo convertido en ciudadano (a veces también en ciudadana) y toda su estructura familiar y social.⁹

⁹ Se discutió mucho sobre la utilización global del término *ciudadana* porque —se dijo— con ello se borran las fronteras entre solteras y casadas, honestas y prostitutas, etc. En el fondo, por tanto, lo que se discutía en la Revolución francesa era si la mujer podía ser *pública* sin perder su *privacidad*, en suma, si podría acceder a algún tipo de intervención en lo público. Por supuesto todo ha seguido igual hasta quizá los finales del siglo xx.

Pues en efecto: cuando este espacio privado se trasvasa a lo público es cuando de verdad aparece la *Res-pública* y el familiarismo teatral tal como se establecerá en España y Europa del XVIII al XX. La familia privada (el contrato socio/sexual) se va a convertir así —al trasvasarse a lo público— en el eje de cualquier representación escénica. Puesto que la familia también es un contrato (al igual que el contrato que los individuos establecen entre sí mismos como sociedad y con el Estado, en sus múltiples variantes). El contrato social obliga al Estado a ser árbitro (más o menos constitucional) y con ello el teatro se convierte también en árbitro de las relaciones individuales de base. Ya no se hablará de linajes nobiliarios sino de problemas familiares y domésticos: la familia es el sostén de la sociedad de la propiedad privada.¹⁰ Ese es el *contractualismo* de fondo. El teatro deja de ser así representación pública de lo público para convertirse en *representación pública de lo privado*. Es decir, la *res-pública* se transforma en República teatral de todos. Claro que de todos los propietarios. Y es así, con ello, cómo surge el llamado *drama burgués* en la *República de las letras*.

2. Claro que el *contractualismo familiarista* en la escena del XVIII no sólo es un rasgo típicamente burgués sino que adquiere matices más duros, un sesgo nuevo, cuando —imitando a la burguesía ilustrada— también los criados nobiliarios exigen liberarse de sus señores ¡precisamente a través de la libertad... para casarse! Digamos *Las bodas de Figaro*, que veremos enseguida. Esta es una libertad de nuevo tipo que sorprende precisamente porque rompe las relaciones de servidumbre *desde abajo*, lo que resulta sin duda un hecho insólito. De ahí el aire de *farsa* con que la cuestión suele rodearse, pues el contrato libre entre criados libres tiene un cariz distinto al del contractualismo burgués. Entendámonos: la burguesía está luchando globalmente contra la nobleza feudalizante como lucha un modo de producción contra otro (que los burgueses traten de nobilizarse o que los nobles se conviertan en comerciantes, es otra cuestión). Por el contrario Figaro y los criados/siervos están luchando desde abajo por una liberación de clase. Como ambas posturas —la burguesa y la de los siervos— se envuelven en las luces de la libertad, ambas parecen lo mismo, pero no son lo mismo en absoluto.

Quizá el caso más sintomáticamente representativo en este sentido (por su amplia difusión teatral) sea el del compromiso matrimonial del intelectual canario Clavijo y Fajardo con María Luisa (Lisette) Caron, la hermana de Beaumarchais. Clavijo era director de la revista crítica *El Pensador* y oficial del Archivo de Estado con Carlos III. Lisette tenía una tienda de ropa femenina en Madrid, junto a una hermana casada con el arquitecto Guilbert, un matrimonio roto sin embargo. Marie se haría famosa como retratista de personajes de la Corte madrileña y lógicamente tuvo que ver con el asunto de su hermana. Clavijo rondaba los 35 años cuando comenzó sus relaciones con Lisette que tendría unos 33. No eran precisamente dos jovencitos, desde el punto de vista de la época sobre todo. Dos veces se anunció el matrimonio, pero las dos veces Clavijo decidió no realizar la boda. Finalmente el 18 de mayo de 1764 apareció en Madrid Pierre A. Caron de Beaumarchais, secretario de Luis XV, negociante, espía y traficante de armas, de ideas radicales al parecer, Beaumarchais, pues, no era precisamente un iluso ni un vengador del honor de su hermana a la vieja usanza. Muy al contrario: como buen comerciante, su viaje a Madrid guardaba el sentido secreto de unas negociaciones con el gobierno español por cuenta de

¹⁰ Con una argucia magnífica por debajo: la familia no sólo es *patriarcalista* sino que es *interclasista* y por tanto sus conflictos se ven en cualquier parte. De hecho son los únicos que realmente se ven. Por el contrario la explotación de clases (siempre lloviendo desde arriba) no es visible nunca —salvo en las huelgas, los despidos, etc.— porque ahí el efecto disimula la causa: por eso se dice que la crisis sistémica actual no es una crisis de un sistema de explotación, sino que es la crisis provocada por unos cuantos ambiciosos capitalistas que se han saltado las reglas del sistema. Las causas sistémicas auténticas no se ven en absoluto.

un grupo financiero francés. Se trataba de un proyecto de millones planeado por el gran financiero Pâris-Duvernay. Cuatro cuestiones sobre todo: el negocio de esclavos negros; los asuntos americanos de la Luisiana; la repoblación de Sierra Morena y la alimentación del ejército español. Nada menos. De modo que Beaumarchais a la vez utilizó sus influencias (en tanto que varón/patriarca familiar) para presionar a Clavijo y obligarle a aceptar otro compromiso de matrimonio con Lisette, pero ahora por escrito y firmado y con dinero para él por en medio. Era una representación perfecta para sentimentalizar sus negocios, que sin embargo fracasaron todos. Cómo Clavijo logró zafarse del famoso *compromiso* e incluso escaparse de las trampas de Beaumarchais (se ha llegado a novelar que Beaumarchais le hizo firmar amenazándole con una pistola) es algo que no se sabe aún con seguridad. Pero Clavijo, el supuestamente tímido lanzaroteño, se difuminó ante los ojos del muy astuto Beaumarchais. De modo que Beaumarchais retornó a París apenas un año más tarde y tras él Lisette, después de fracasar otro intento de matrimonio con un nuevo personaje, también colega de Beaumarchais. Clavijo, protegido por Aranda, sería luego encargado de la dirección de los teatros de los Reales Sitios en 1770.

Obviamente toda esta historia (muy bien contada por Maurice Lever) carecería de mayor interés si Beaumarchais no la hubiera escrito en su primer drama, *Éugénie*, estrenado en 1767, o sea, tres años después de su estancia en España. E incluso siete años más tarde reescribió la historia en el Cuaderno IV de sus *Memorias* (1773-74), en un texto titulado: *Fragmento de mi viaje a España*, donde lógicamente ponía a Clavijo a caldo. Este cuaderno fue el que leyó el joven Goethe (lo cuenta en el tomo xv de su obra autobiográfica *Poesía y verdad*), y, por una apuesta con amigos y damiselas, Goethe escribió en una semana su drama *Clavijo*. La única obra teatral de la época que lleva el nombre de un español y que fue estrenada en Hamburgo en 1775. Si *Éugénie* es una comedia lacrimosa con final feliz, *Clavijo* es un dramón donde la chica muere y Clavijo se arrepiente de sus errores y pide al hermano de ella que lo mate junto al cadáver de la chica para así yacer unidos en la eternidad.

Claro es que el gusto romántico empezaba a imponerse, pues Goethe estaba escribiendo a la vez el *Werther* (y el *Goetz* y el primer *Fausto*, etc.). Pero la historia del compromiso (o contrato) por escrito no acaba aquí. Pues de los recuerdos de su estancia en Madrid, Beaumarchais extraería el material adecuado para enmarcar sus dos obras maestras: *El barbero de Sevilla* (1775), donde reabre el género de las *Parades* obscenas típicas de los palacios nobiliarios y da un nuevo sentido al mundo de los criados graciosos; y a continuación las explosivas *Bodas de Fígaro*, en 1784, tras una censura de tres años, incluso censurado por deseo personal de Luis XVI. Lo curioso es que, como se sabe, Beaumarchais jamás había estado en Sevilla, pero el exotismo mítico y la fama dudosa de la ciudad le llevaron a situar allí sus obras. Unos textos que en cierto modo preanunciaban la Revolución (Beaumarchais patrocinó la edición de las *Obras Completas* de Voltaire entre 1783 y 1790), pues en las dos (y es curioso que en cierto modo también en *Éugénie*) los criados no son sólo más listos que sus amos (que son nobles) y Fígaro no sólo es sin duda el *factotum* de la escena. Esto se ha dicho siempre y se da por supuesto, pero me parece una lectura de superficie. Insisto en que lo que asombra (e incluso lo que los nobles aplaudían sin saberlo) es que Fígaro y los demás criados/siervos establezcan en la práctica su propia libertad asociándose desde abajo ellos solos. No es exactamente la libertad burguesa, pero sí —analógicamente, decíamos— una liberación de clases que sorprende y sorprendió: la obra fue prohibida en varias ciudades europeas.

El barbero de Sevilla fue convertida en una deliciosa ópera bufa por Rossini, pero *Las bodas de Fígaro* cayeron en manos del genio de Mozart y de su malévolo letrista, el ex-clérigo Lorenzo da Ponte. Decidieron hacer un libreto en italiano y una música prendida

a los personajes, no como mero decorado o acompañamiento externo, pero su estreno en Viena no careció de dificultades. Puesto que el emperador José II también había prohibido la obra de Beaumarchais, Mozart y da Ponte (que titularon la obra *commedia per musica*, un «género casi nuevo de espectáculo») tuvieron que convencer al emperador asegurándole que adecentarían el texto hasta el máximo para suprimir cualquier augurio revolucionario y que tratarían de convertir a Figaro más bien en una figura de Arlequín. De todos modos la ópera la estrenaron Mozart y da Ponte por su cuenta y riesgo y en Viena sólo tuvo nueve representaciones. Según la costumbre, las tres primeras las dirigió el propio Mozart, con un curioso incidente —muy mozartiano por otra parte— en el estreno. Dado que el emperador también había prohibido los ballets en el interior de las óperas, pues parecían opacarlas con su brillo, Mozart decidió desafiar la prohibición representando el baile de las bodas sin música. Sólo con personajes moviéndose en silencio. Sorprendido ante tal pantomima escénica, el emperador decidió aceptar el planteamiento de Mozart y el baile volvió a representarse con la música ya incorporada. De cualquier modo el éxito definitivo no llegaría hasta el estreno en Praga al año siguiente, en 1787.

3. He aquí en fin una bella historia de contractualismo teatral que empieza en un compromiso escrito y que termina ¿libremente? cuando son los criados los que desean liberarse de los nobles. Pero nosotros necesitamos volver al contractualismo burgués por excelencia, es decir, al familiarismo de la sala de estar y a la nueva familia monogámica con todas las contradicciones que tal contrato conlleva al escenificarse como drama.

Moratín hijo será el máximo representante de este drama burgués en España, y *El sí de las niñas*, su obra básica. Por supuesto que la primera mitad del XVIII hispánico está llena de refundiciones del teatro del Siglo de Oro, y por supuesto que se establece un nuevo tipo de tragedia heroica (la llamada tragedia neoclásica), pero la verdadera clave será la representación del teatro familiar como legitimación de la nueva ideología social y del nuevo papel contractual o *res-publicano* del Estado. O sea, no el *Patrimonialismo* monárquico (aunque persistirá largamente) ni mucho menos la sacralización feudal sino lo que se estaba fraguando en torno a la idea de *Constitucionalismo* que se plasmará en el Cádiz de 1812: el Estado como sustentador de la ciudadanía pública y privada. Y el síntoma es clarísimo: si el mercado libre domina lo público, la familia burguesa es la otra clave de todo, el auténtico sujeto de la posesión y la privatización transformada en *Res-publica*. Pero con otro matiz: ahora *poseer algo* necesita ya la legitimación de la *propiedad* jurídico/pública de ese *algo*. El teatro (como el notario o el Estado) actuará así, repito, como testigo/árbitro, como juez indiscutible del paso de la posesión privada a la propiedad *legítima*, comenzando por el propio cuerpo o la propia psiquis representada por el actor. Por eso Diderot se tapaba los oídos para no escuchar la obra sino para ver sólo los signos del actor; o por eso el actor inglés Garrick suavizaba los textos de Shakespeare para adaptarlos al gusto burgués, al modo del Dr. Johnson, el gran crítico de la época en Inglaterra, como se sabe.

Pero de cualquier modo Moratín (que admiraba a Garrick) nos dirá que ni Shakespeare ni Lope sirven ya como modelos. El modelo será ahora el individuo y su privatización posesiva o familiar trasvasada al espacio público. ¿No es asombroso que el individuo —el sujeto— se considere propietario de sí mismo? Es así como surge la representación pública de lo privado. Es así cómo surge la clave de cualquier teatro *contractual* (o *republicano* en sentido amplio: *res pública/privada*). Por eso en *El sí de las niñas* actúan los dos elementos básicos del contrato social de la *Res-publica*. Por un lado los sujetos poseedores de sí mismos y por otro lado, el poder mercantil del dinero legitimado públicamente. Es curioso este contractualismo. Pues lógicamente para que el contrato social se convierta en contrato sexual legitimado públicamente, esos dos elementos básicos (los sujetos posee-

dores y la relación mercantil) tienen que connotarse con otros tres elementos claves: en primer lugar la chica o la mujer no puede ser poseedora de sí misma, ni siquiera de su cuerpo, puesto que la chica es la mercancía en venta (es el padre o la madre de familia quien la vende); en segundo lugar la cuestión biológica: la diferencia de edad no sólo puede implicar una diferencia de amor sino una menor salubridad en la reproducción biológica/social (sí, hay aquí ya un cierto vislumbre del «higienismo social», aunque aún no con la fuerza que adquirirá, para bien o para mal, en el XIX con Malthus); y por supuesto un tercer elemento, la fuerza del deseo o del amor, el lenguaje del corazón concebido ahora —pues no lo fue siempre— como eje último de la sentimentalidad humana. He ahí las claves del escenario ilustrado tal como las plantea Moratín en *El sí de las niñas*.

Puesto que la nueva *naturaleza humana* (la inventada por los ilustrados) no tiene más remedio que ser una transcripción de la naturaleza natural, y es esa la ley que la *Res-publica* tiene que respetar siempre al representar a la res-privada. Así lo comprende el pretendiente viejo de la niña y así el teatro actúa como verdadero Estado-árbitro social. En *El sí de las niñas* el teatro dejará que los jóvenes se casen y el viejo se convertirá en el árbitro defensor de lo racional/sentimental y del orden establecido. Esto es, del matrimonio. Porque si nos fijamos en el fondo de los fondos de la obras moratinianas o *res-publicanas* del XVIII lo importante no es que la niña se case con el viejo o con el joven, sino que lo importante es exactamente eso: que la niña tenga que casarse para que el contrato social/familiar siga funcionando en tanto que representación pública de lo privado.

Y así el propio escenario se transforma en una casa. Es el llamado escenario a la italiana. Más que una casa una sala de estar, con sus cuatro paredes y sus mesas y sus sillas más o menos ricas. Es lo propio del drama burgués, como decíamos, y es lo propio de la nueva concepción de la *res-publica*. Lo privado se transforma en escenario, en escena pública. Por supuesto que la imagen de la Naturaleza Humana como transcripción de la naturaleza natural, o por supuesto que el lenguaje del corazón y de las pasiones, darán lugar a las tragedias románticas, a los melodramas de cualquier tipo (desde el folletín a la ópera). Pero el esquema del contrato social perdurará redactado como contrato familiar/sexual al menos hasta los años sesenta del siglo XX. Cuando hablo pues del drama burgués no estoy utilizando en absoluto un término peyorativo. Estoy utilizando un término que alude a la nueva concepción del mundo y a la nueva racionalización del lenguaje y de la escena que surgen a partir de la Ilustración.

NATURALEZA HUMANA Y NATURALEZA TEATRAL EN LAS ÚLTIMAS REFLEXIONES DE MORATÍN

Moratín y el equipaje del Rey José

1. Pues obviamente se puede decir sin demasiados problemas que ha habido dos revoluciones claves en el teatro español: *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope y lo que hemos llamado *El arte nuevo de hacer teatro* de Moratín (se podría colocar al lado el nombre de Iriarte, que es el que prefiere Sebold, no hay problema). Sé de sobra que se deberían añadir otros dos casos más: el estallido del teatro de Valle Inclán y la línea del teatro *imposible* de Lorca. Es curioso comprobar que en el paso de la Ilustración a la Modernidad los modelos no van a variar mucho ni en España ni en Europa. Únicamente Brecht¹¹ y Artaud intentaron romper radicalmente con el teatro *burgués* (o doméstico o privado: el Mayakovski teatral es interesante pero muy inferior). El paradigma de lo

¹¹ Que no por nada se inspiraba siempre en la ópera satírica popular y en el no menos popular Shakespeare.

público como público en Lope y el paradigma de lo privado como público en Moratín son dos campos de escritura a la vez con variaciones infinitas, pero con una delimitación muy cerrada. Se puede comprobar en toda Europa: un espacio muy amplio, pero con unos límites inevitables. Si en España podemos hablar de Bretón de los Herreros a Echegaray y de Benavente o Arniches hasta Mihura o Fernán Gómez, algo muy similar podemos percibir en la escena europea: puesto que Chéjov, Ibsen, Strindberg o Pirandello no son más que prolongaciones de la problemática *familiarista* (aunque sin duda resulten geniales en sus contradicciones, incluyendo el *odio al padre* y el *corporalismo* del propio Artaud). Quizá lo único que se intentó romper en cualquier sentido fue el tipo de *montaje*: Adrià Gual o Rivas Cherif en el mundo hispano y por supuesto los experimentos de Piscator, Meyerhold, Appia, Gordon Craig, Stanislavski son casos tan ejemplares que sin ellos no existirían ni el teatro ni el cine actuales. Y todavía estamos llorando la desaparición de Strehler y de tantos otros proyectos escénicos que marcaron época.

Pero esto es lo que vino después, lo que se ha ido desarrollando a lo largo del siglo xx y lo que llevamos del xxi. Y nosotros nos hemos situado precisamente en los comienzos de toda esta problemática para señalar el proceso que va de la Ilustración a la Modernidad. Por eso nos centramos en el síntoma básico de las contradicciones de Moratín, en tanto que símbolo decisivo para indicar la triste historia ideológica y social de nuestra Ilustración y nuestra burguesía. Si en el último tercio del xviii y en último tercio del xix se jugó todo lo que se tenía que jugar, y si uno intenta desmenuzar los textos y los hechos de la época, casi todo parece abocarnos a una mezcla de risas y de lágrimas. Quizá por eso la obra teatral más válida del siglo xviii me siga pareciendo el *Manolo*, de don Ramón de la Cruz: *Tragedia para reír y sainete para llorar*. Quizá (por qué no) el verdadero antecedente del esperpento valleinclanesco junto con *El diablo mundo*, de Espronceda.

Así analizar la vida y la obra de Moratín hijo,¹² en tanto que símbolo de nuestra burguesía o pequeño burguesía ilustrada —lo que él mismo llamaba la clase media— supone en efecto un esbozo de sonrisa y un espectro de lágrimas, si es que la historia real puede admitir espectros. Pero de cualquier manera resulta algo muy enjundioso (por esa misma mezcla contradictoria) el análisis de las últimas reflexiones que Moratín dedicó al teatro en los albores del romanticismo, en 1825.

2. Pero por otra parte se sabe de sobra que con los vaivenes de *El equipaje del rey José* se acaba la realidad teatral de Moratín en tanto que autor de obras propias. Integrado en la nueva monarquía, tras la derrota de Bailén Moratín se traslada con tal «equipaje» a Vitoria y al retornar a Madrid sigue en su puesto de secretario de Interpretación de lenguas. Por entonces conoció a Silvela, que junto a J. A. Melón sería el gran amigo y confidente final de don Leandro. En 1811 José I lo nombra bibliotecario mayor de la Biblioteca Real. Pero tras la derrota de Arapiles, en 1812, parte del «equipaje» se retira a Valencia y Moratín se refugia en Peñíscola. Silvela nos cuenta que allí el general Elío pensó en ejecutarlo, aunque luego se conformó con desterrarlo del país. Sin embargo Moratín desembarca en Barcelona donde el General Eroles lo trató con mayor benevolencia, considerando que no había cometido ningún delito y a la espera de que le devolvieran sus bienes. En 1817, por miedo a la Inquisición y a los absolutistas, Moratín emprende un viaje (el general Castaños le otorgó el pasaporte) por Montpellier, París e Italia, en bien de «su salud» (nos lo cuenta Silvela con la sorna de siempre). Pero en 1820 el triunfo de Riego y la reimplantación constitucional (junto a la abolición de la Inquisición y la tregua con Bolívar en América) le hacen decidir su vuelta a Barcelona (la ciudad que más amó, nos cuenta

¹² Lo han hecho R. y M. Andioc, John Dowling, Lázaro Carreter, J. Pérez Magallón y un etcétera interminable antes y después.

Moratín, lo mismo que despreciaba la Corte). Era el Trienio liberal, pero de pronto en Barcelona aparecen indicios de peste y ahora sí que le asusta la salud física. Con lo que vuelve a marcharse, en esta ocasión a Burdeos, con la familia de su amigo Silvela que tenía allí una escuela de español. En 1827 se instala en París con Silvela y su familia, y en París morirá en Junio de 1828.

Es curiosa, sin embargo, la forma en que Moratín nos cuenta (en 1825, en la edición de sus obras en la casa Bobée)¹³ su decisión de abandonar la producción teatral propia. Pues resulta muy difícil creerlo. En 1798 había publicado su traducción de *Hamlet* (Rodríguez, 1991) y antes de 1808 ya tenía concluida la traducción de *La escuela de los maridos* de Molière. Actualizándola y acercándola a una especie de comedia española nueva (como también hará con *El médico a palos*). No es difícil imaginar que con estas dos obras de su admirado Molière, Moratín está proponiendo un verdadero modelo para los escenarios españoles. Pero en la Advertencia previa a *La escuela de los maridos* (ya hacia 1822-25) Moratín no nos habla nada acerca de su proximidad directa con el rey José I (considerado como un liberador por tantos otros ilustrados como Silvela, Meléndez Valdés, Samaniego, etc.) sino que muy al contrario Moratín nos dice: «Ya estaba concluida esta obra [*La escuela de los maridos*] cuando una pérfida invasión alteró la quietud de España en el año de 1808». Uno no puede menos que sonreír, con tristeza, como digo. Sin entrar en mayores profundidades, pues los meandros ideológicos de Moratín podrían ser infinitos, esa imagen de la *pérfida invasión* no deja de ser lastimosa, sobre todo refiriéndose sólo a la de 1808 y no a la de 1823 con Angulema y los *Cien mil hijos de San Luis*. Lo único claro es que con la restauración absolutista en la Europa postnapoleónica y con la Santa Alianza no andaban los tiempos como para exhibirse demasiado con sentimientos liberales. Pero es que los recuerdos de Moratín son demasiado confusos o auto exculpatorios, como para que uno no se vea desconcertado. Así, habla —siempre en tercera persona— de que «los ejércitos enemigos» estaban obsesionados por crear diversiones para el pueblo, por hacer «que un pueblo oprimido cantase al son de las cadenas». ¿No llama esto la atención en alguien que ha viajado con ese ejército y en alguien que ha colaborado con ese gobierno? Pero nos dice más: Moratín nos dice que el nuevo ambiente de Madrid le había presionado mucho «para que diese al teatro nuevas producciones» (*Advertencia a La escuela de los maridos*, Moratín: 343). Y aquí lo definitivo: «Pero no existían ya los motivos que le habían estimulado a ocuparse en esto. Nada quiso hacer nuevo». ¿Qué estímulos, qué motivos apagados son estos que le obligan a renunciar a escribir algo propio? Aunque las traducciones de Molière las considere propias —al igual que la de *Hamlet*— se limita a admitir que desde *El sí de las niñas* no ha escrito nada nuevo y que ya no volverá a escribir nada más. Sorprendente, sin duda, aunque Moratín le eche la culpa a la guerra que enmudece todas las artes y los ingenios. Podría pensarse que es así, o podría pensarse que si la sociedad española estaba rota o hundida, imposible de reformar, también era inútil pensar en la reforma de los teatros y en su intervención en la sociedad. O podría pensarse también, mucho más sencillamente, que después del éxito de *El sí de las niñas*, Moratín decidió no volver a escribir nada más, como si ya lo hubiera dicho todo. De cualquier modo nos dice que se plegó a las presiones externas y dio a los cómicos —y a la imprenta— *La escuela de los maridos*: «advirtiendo él mismo en el prólogo que con ella se despedía para siempre del teatro».

La frase es impresionante, aunque al final no resultara totalmente cierta. Del estreno de esta obra en Madrid, en el teatro del Príncipe, el 17 de marzo de 1812, Moratín recuerda el aprecio del público («después del largo silencio que él había guardado»). Y sobre todo

¹³ Citaremos siempre por esta edición. El Prólogo lleva numeración latina, el resto numeración arábiga.

alaba a Isidoro Máiquez (aquel actor al que él consideraba el Garrick español, un Máiquez encarcelado por Fernando VII y que murió mendigando en Granada). Pero no fue ese el final: durante su primera estancia en Barcelona entregó a los cómicos su traducción de *El médico a palos* para que la representase —«en su beneficio»— el actor/gracioso Felipe Blanco, de la Compañía Cómica de Barcelona, que era su amigo. Y el público se lo agradeció y aplaudió el estreno el 5 de diciembre de 1814.

A partir de ahí sólo se dedicó a ver los teatros desde su luneta o butaca, a tomar sus tazones diarios de chocolate, a su correspondencia y a su historia de los orígenes del teatro español, sin volver a empuñar la pluma para escribir nada nuevo, en efecto. Hasta que decidió publicar sus *Obras dramáticas y líricas*, en París, con una introducción o prólogo complejísimo, como vamos a tratar de ver a continuación.

Moratín y las anotaciones en Bobée

1. Como decimos, Moratín (siguiendo la tradición de la época) vendió sus obras a la Casa Bobée en París poniendo un precio específico a cada una de ellas —ya se ha resaltado otras veces esta obsesión financiera de Moratín—. Cinco comedias propias, tres traducciones y sus poesías líricas. El conjunto, salió a la calle en tres volúmenes en 1825. La fecha es importante porque enseguida, en 1826-27 se publicará y se estrenará *Cromwell* de Hugo, con su famoso manifiesto-prólogo como supuesta rampa de salida del teatro romántico, que iba a estallar definitivamente con *Hernani*.

Dado que el *Prólogo* moratiniano a estas *Obras completas* ha sido analizado muchas veces (y casi siempre muy bien) no pretendo decir nada nuevo al respecto, salvo señalar algunos síntomas que nos destellan de manera inesperada. Por un lado la cuestión de la teatralidad¹⁴ (que aquí es textual sobre todo: los otros aspectos teatrales los detalla Moratín más específicamente en la *Advertencia* que coloca al frente de cada obra); pero a la vez el hecho que consideramos realmente decisivo para lo que nos interesa. Quiero decir: cómo esa teatralidad reformadora está íntimamente ligada a la imagen de la Naturaleza Humana (que es por dónde empezábamos, es decir, el hecho central de nuestro planteamiento). Pues en efecto: asombra la cantidad de ocasiones en las que Moratín plantea sus propuestas teatrales uniéndolas a la imagen de lo *natural* o la *naturaleza*. ¡Ese Moratín que escribe sus cinco obras sin paisaje, encerradas en la sala de una casa o de un café!

¿Qué entiende entonces Moratín por lo natural o por naturaleza? Sencillamente la realidad (o lo que debería ser la realidad) y la cuestión se aclara enseguida —y ahí su destello— si volvemos a nuestro punto de partida. Es decir, que el pensamiento ilustrado tiene dos puntos de apoyo básicos: la Naturaleza por una parte y la Naturaleza Humana por otra. Sólo que esto implica que el sintagma naturaleza humana está a su vez escindido, partido por la mitad. Por un lado la parte animal o natural del hombre y por otro lado lo racional o mental. Y esta serie de planteamientos dicotómicos acarrearán una serie de consecuencias decisivas en torno a la problemática de la Estética en general (que se está inventando ahora como categoría teórica) y por consiguiente respecto a la estética teatral. Las dicotomías se prolongan con la escisión entre razón y sensibilidad (un problema mal planteado y por consiguiente imposible de solucionar desde tales perspectivas); y se continúan obviamente con la sombra de la animalidad y la geometría. La geometría supone orden y regularidad; la animalidad supone desorden y violencia. ¿Cómo establecer pues una racionalidad artística enclavada entre ambos elementos? Se

¹⁴ La noción de teatralidad la tomo prestada del profesor Jesús Rubio Jiménez, que la ha utilizado muy certeramente en sus diversos estudios teatrales.

trata, en fin, de una categoría (esta de la Estética) fácilmente asimilable a la del minotauro encerrado en el laberinto (pues ahora el mundo se ha autolimitado a sí mismo y ya no es un libro de signaturas divinas). Y sobre todo con unas consecuencias decisivas respecto al tema que nos ocupa: la estética, lo literario o lo teatral en suma, es algo que no acaba de desgajarse nunca directamente de la parte más natural o animal del hombre: y así las nociones de lo sensitivo, del placer y el dolor, de la emoción y por supuesto de la belleza y el gusto, todo eso *huele* tanto a sensación corporal o elemento natural que evidentemente se va a convertir en un problema difícilísimo de resolver, repito. Por mucha geometría racionalizable o por mucha espiritualización que se le echara encima, la Estética de la Ilustración no podía zafarse de la imagen del minotauro en el laberinto (de ahí que hayamos hablado de Moratín en el laberinto). No por nada Kant y Hegel dejaron sus textos sobre Estética para desarrollarlos al final de sus otros trabajos. Pero es que además en el teatro —se sabe— se jugaba algo más: no sólo el gusto estético como norma privada sino como algo indisolublemente unido al espacio público. De modo que aquí el minotauro en su laberinto sí que se sentía atolondrado y se necesitaba más de un hilo de Ariadna para solucionar los problemas de aquel aparente callejón sin salida.¹⁵

Moratín sí encuentra una salida: precisamente asumir la naturaleza humana en su globalidad y sin problemas. Pero quedaba flotando alrededor el eje clave de nuestro planteamiento: ¿era la Estética en realidad una cuestión de animales?

2. Por supuesto que sí, pues en esa extraña categoría que los ilustrados iban a llamar Estética, decimos que se trata sobre todo de sublimar o espiritualizar nuestra animalidad. Hay un caso clarísimo: la dicotomía entre animalidad pura (pornografía) y animalidad espiritualizada (a la que se suele llamar erotismo). Ya hemos esbozado en otro estudio el problema de esta espiritualización de la animalidad que supone la estética a propósito de la relación entre gusanos de seda y mariposas en Hume y a propósito del símbolo de la hoja de parra y del nacimiento del amor y la familia en Kant (Rodríguez, 2004). Claro que en la Estética de Hegel lo opaco que hay que espiritualizar no es la animalidad en sentido amplio sino más en estricto la Materia, como lo otro del Espíritu. De ahí que cuando hay más materia que espíritu aparezca el arte simbólico, como las pirámides egipcias (con esa cabeza de la esfinge que parece querer desgajarse de la materia). De ahí que el arte por excelencia, el arte clásico griego (la escultura) suponga el equilibrio pleno entre espíritu y materia; y de ahí por fin que el arte moderno o romántico (como dice Hegel) implique el triunfo del espíritu sobre la materia con Shakespeare como su signo básico. Obviamente esto es así porque el arte o la estética —para Hegel— es una etapa que hay que superar en la evolución del espíritu y en el auto-reconocimiento final del *en sí* en tanto que *para sí* en el Espíritu Absoluto que re-crea o *pone* el mundo. Por tanto el Arte (como la Filosofía) ya no serían necesarios, quedarían así abolidos. Pero como la cuestión es tan contradictoria y con tantos matices prefiero dejarlo aquí. Aunque lo mismo podríamos decir respecto al caso de Nietzsche, que llevando al extremo las categorías kantianas de *sensibilidad trascendental* (la voluntad de querer) y de *moralidad pura* (más allá del bien y del mal) acaba por convertir a su Zaratustra en un músico/bailarín de su propia vida. En suma, la vida convertida en arte (o el arte en vida) que implica obviamente el fin del arte en sí mismo y precisamente como teatro vital (ya desde *El nacimiento de la tragedia*). Pero de nuevo no podemos sino rozar el asunto y dejarlo para después.

¹⁵ Que la Estética fue un invento para sublimar lo *animal* (o que la Estética es una cuestión de animalidad) lo vio plenamente Juan Ramón Jiménez al sublimarse al máximo como *animal de fondo*. Podría poner otros miles de ejemplos pero me atrae especialmente la imagen de *El hombre sin atributos*, de R. Musil, cuando el personaje esteta oye decir, en una carrera en el hipódromo que «ese caballo» es un artista, un genio. El esteta casi se muere.

3. De cualquier modo el imaginario romántico estará siempre lleno de rayos y truenos, de pasiones desenfrenadas, de destinos implacables, de corazones partidos, de aparentes sublimidades y de retornos al pasado o de saltos hacia un futuro aún imprevisible: como en Poe o en los malditos (incluidas las masas y los pasajes urbanos).

Por el contrario en el Moratín de 1825 (repito: sólo un poco antes de que Víctor Hugo establezca lo *grotesco*, en sentido fuerte, como nuevo eje escénico) ninguna de estas cuestiones se plantea.

Ninguna, salvo el núcleo básico de la familia y el lenguaje natural. Lo cual nos lleva de nuevo a la imagen de la Naturaleza Humana (o sea, al invento realmente crucial) ahora partida de nuevo en otra escisión interna pero de carácter distinto: la escisión entre lo interior y lo exterior, el individuo y la sociedad, lo privado y lo público, en suma: la casa y la calle, decíamos, dos caminos que se van a entreverar tanto que hasta el escenario público (el teatro) se va a convertir en una sala de estar (un café, una posada) o en el salón de una casa donde se recibe a las visitas tras abrirles la puerta (al alzarse el telón o la cuarta pared). Esto lo sabemos de sobra, pero a veces se ha entendido como una cuestión meramente técnica, cuando se trata de algo mucho más profundo. Se trata de hacer habitable la idea misma de la Naturaleza Humana, tanto en la casa como en la calle. Por eso hay que arreglar o reformar (o hacer de nuevo) el espacio de habitabilidad de la casa y la calle. Reformar y sostener en suma la teatralidad del drama burgués en su más amplio sentido.

Pero volviendo a nuestro planteamiento sobre Moratín: decíamos que la nueva mentalidad ilustrada está basada en el contrato social (que depende en el fondo siempre de la propiedad privada) y en el contrato sexual o la imagen de la familia monogámica y patriarcal. El banquero Cabarrús, en otra de sus cartas a Jovellanos, le recuerda al asturiano que hay que animar a la gente normal (o sea, a la clase media) a que se case más, para que la sociedad sea más seria y responsable y menos libertina. Por supuesto que ni Jovellanos ni Meléndez Valdés ni Moratín se casaron, pero el familiarismo oficialista y monogámico estaba extendiéndose por todas partes (claro que Cabarrús recomienda a la vez el matrimonio con divorcio, algo absolutamente impensable en España, por supuesto). De cualquier modo: hablábamos en general del contrato social y del contrato familiar como los ejes de la teatralidad reformadora de Moratín, pero también de que estas anotaciones del prólogo de 1825 nos ofrecen matices sorprendentes. Escritas en su última etapa (moriría en 1828, como dijimos) suponen una historia que hace balance, con una mirada llena de rigor y a la vez con una legitimación plena de sus obras y de su trabajo global como renovador del teatro. Eso sí, escribiendo siempre en tercera persona para hablar de sí mismo (muy distinto es el estilo de sus amigos Melón y Silvela al trazar sus mapas sobre la vida y la obra de don Leandro). Y en esa mirada de historiador crítico que describe las líneas básicas de su exploración, el análisis de Moratín resulta implacable desde el inicio. Escribe Moratín:

Los teatros en España se hallaban al empezar la última década del siglo anterior en el estado lastimoso en el que los pinta el autor de *La comedia nueva*.

Los síntomas en hueco de esta afirmación tan drástica no dejan así lugar a dudas. Nada se había arreglado hasta la última década del XVIII. Algo sí había cambiado, por cierto: Moratín habla en estricto de «la última década del siglo anterior» (como Voltaire habló del siglo de Luis XIV). Ahora bien, aunque esa es la etapa en que comienza a estrenar sus comedias, debemos pensar en que sólo desde el «espíritu geométrico» de la Ilustración comenzamos a contar por siglos, puesto que los dos ceros parecieron atraer magnéticamente al *esprit de finesse* de los racionalistas —de cualquier tipo— de la época.

De modo que, como el fin de siglo de 1789 no se pudo celebrar entre los fastos de la Revolución Francesa, sólo hemos celebrado dos fines de siglo, el del XIX-XX (que pareció cambiar el mundo) y el del milenio 2000-2001, que tuvo poco que celebrar y cuyos fastos —nefastos— aún nos salpican. Pero lo importante es que nos habituamos a los dos ceros, y Moratín ya contaba por siglos como algo normal, no sin crearles problemas a los posteriores historiadores culturales, por sus aduanas inflexibles: si Moratín estrena hasta 1814 y publica hasta 1825 ¿era un neoclásico o un romántico? ¿Cómo fijar la fecha de su pasaporte literario?

4. Pero no es este, por supuesto, el verdadero problema *sintomal* que nos interesa. Hay otras dos sombras evidentes que subyacen por aquí: por un lado el estado lastimoso de los teatros (en cualquier aspecto, aunque Moratín se refiera ahora al sentido textual, repito). Por otro lado el sesgo no menos evidente de la autoalabanza: hasta que yo llegué nadie había denunciado esto. Y además con un ejemplo drástico y bien patente: *La comedia nueva*, que se estrenó el 7 de febrero de 1792. Se ha señalado ya suficientemente el doble filo del título moratiniano: por una parte el significado reformista en el fondo (una comedia nueva, un tipo de teatro nuevo, eso es lo que necesita la realidad española); y por otro lado la imagen contra la que el título dirige sus dardos: es decir, *El gran cerco de Viena* (que sí, evidentemente nos remite a Comella y a la cohorte de autores de la época) que, como se sabe, es la obra que se representa al lado del café en el que nos cuentan su vida los personajes de Moratín. Con un añadido más: los versos (y los comentarios por supuesto) que escuchamos como propios del *Gran cerco* son también obra de Moratín, obviamente. Lo que nos indica hasta qué punto Moratín era capaz de hacer aquel tipo de comedia supuestamente nueva (pues se estrena en el interior de la obra) pero tan añeja de hecho que todo el mundo la rechaza y el público la interrumpe y se marcha a la calle. Con un pequeño matiz contradictorio: si el público «realmente asistente» hubiera rechazado en efecto aquel tipo de obras, por ser extravagantes y absurdas, Moratín no hubiera tenido que advertirnos de la necesidad de escribir otro tipo de comedias. Moratín hace una crítica *en acto* de lo que existe, pero lo que existe en absoluto está siendo rechazado por el público ni por los autores. De modo que en cierta manera Moratín tiene que estrellar su obra contra sí misma, tiene que forzar esa crítica en acto: pues el *Gran cerco*, y todos los grandes cercos, no sólo no fracasaban sino que triunfaban. Y por eso Moratín escribe una obra un tanto en el vacío: plantea el nuevo tipo de comedia en un presente que no existe, puede más el deseo que la realidad. Como si de hecho esa nueva mentalidad crítica y razonable ya existiera sobre las tablas y como si de hecho ese nuevo teatro (y sus actores y su público, etc.) ya estuviera establecido. En suma, como si los Comella (incluso los Cladera en otro sentido) o los «mágicos negros africanos» hubieran sido desterrados de nuestros escenarios. Y desterrados además por el propio público que hunde *El gran cerco de Viena* porque tiene el mismo buen juicio (el sentido común burgués o larvadamente estamental) que acaba por imponerse entre las vidas del café. Salvo que sabemos de sobra que no ocurría así en absoluto: esas obras atrabiliarias se imponían y de tal modo que uno no acaba de comprender muy bien por qué *El gran cerco* fracasa (por muy extravagantes que Moratín presente algunas partes de esa obra, los versos que de ella se nos ofrecen, al ser de Moratín, son mejores que los de Comella o Zavala, etc.). Quiero decir, en fin, que ese es el hueco de una de las mejores obras de su tiempo: Moratín escribe *La comedia nueva* como si las cosas hubieran cambiado, sólo que las cosas no habían cambiado en absoluto. Moratín, decíamos, escribe así *La comedia nueva* (y quizá el resto de sus obras) más desde el deseo de que las cosas cambien que desde la realidad de las cosas cambiadas. Y sin embargo, insisto, lo hace como si esas cosas ya hubieran cambiado. Claro que en el fondo es obviamente así como se escribe cualquier planteamiento renovador (como si la crítica

en acto ya hubiera surgido efecto), aunque el abismo del vacío siga condicionando a las propias obras que se escriben como críticas. De hecho *El gran cerco de Viena* no debería haber fracasado, pero Moratín la hace fracasar a posta para que el nuevo modelo crítico funcione.

Con otro matiz al lado: si *El sí de las niñas* fue su mayor éxito quizá no se debiera sólo a la estructura más sólida de la obra (aunque también, por supuesto) sino acaso al hecho de que el público que esperaba un matrimonio *normal* (digámoslo así: esa flotante ideología de clase media que obsesionaba a Moratín tanto como a Hume) sí que inconscientemente necesitaba o exigía que fuera *eso* (definir la normalidad del contrato familiarista socio/sexual, como la boda entre el chico y la chica) lo que se estableciera como norma a seguir. Moratín nos lo dice explícitamente en la *Advertencia* previa a *El sí de las niñas* (*Advertencia en la que lógicamente ahora está suprimida la dedicatoria a Godoy de 1805*). Moratín escribe:

El sí de las niñas se representó en el teatro de la Cruz el día 24 de Enero de 1806, y si puede dudarse cuál sea entre las Comedias del autor la más estimable, no cabe duda en que esta ha sido la que el público español recibió con mayores aplausos. Duraron sus primeras representaciones veinte y seis días consecutivos; hasta que llegada la Cuaresma se cerraron los teatros como era costumbre...

Claro que aquí es donde subyace el otro matiz al que aludíamos: incluso en esta obra, y aunque al público le gustara que el chico y la chica se casasen (casi un mes en cartel es en efecto un signo de un gran triunfo en la época) sin embargo también aquí la realidad era muy otra. Lo normal es que se hubieran casado el viejo y la niña, lo normal es que no hubiera amor sino dinero. Y lo normal es que el patriarcalismo no fuera en absoluto tan amable como el del *tío* en esta ocasión (pese a las leyes suavizadoras respecto al poder patriarcal que René Andioc ha estudiado, etc.).

5. De cualquier modo 26 días sí eran muchos días seguidos para el momento. Pero fijémonos en otras dos cuestiones. Por un lado la duda que Moratín nos plantea: afirma que puede dudarse de cuál fuera su obra más estimable. Y todo hace pensar que para Moratín su obra más representativa era *La comedia nueva* (y así se nos presenta en el inicio del prólogo como ya hemos visto: es el autor de *La comedia nueva*). De modo que parece evidente que el criticismo directo de *La comedia nueva* le parecía algo más de fondo que el criticismo indirecto y sentimental de *El sí de las niñas*. Pero también es cierto que parece como si ambas obras se complementaran: la crítica teórico-práctica de *La comedia nueva* se vuelve más directa y más de carne y hueso en *El sí de las niñas*. Y es claro que el éxito de *El sí de las niñas* le satisfizo al máximo. Él habla de las continuas representaciones en Madrid y en las demás provincias españolas (incluida la representación privada en Zaragoza «entre personas cultas e inteligentes»). Pero el éxito generó resquemor, como suele ocurrir, y Moratín también nos deja constancia de eso. En contra de su obra se juntaron las envidias personales, el odio a Godoy (que siempre favoreció a Moratín) y finalmente las denuncias ante la Inquisición, que acabó por prohibirla. O como dice Moratín finalmente: «La animosidad de los émulos del autor» y la de «los que se resisten a toda ilustración y se obstinan en perpetuar las tinieblas de la ignorancia».

La marejada o el conjunto de resquemores que surgieron tras el éxito de *El sí de las niñas* nos llevan al planteamiento inevitable de la coexistencia de dos realidades enfrentadas, la nueva y la vieja. Sólo que ninguna de esas dos realidades llegaba a estar delimitada plenamente. Aunque la vieja realidad perduraba y perduraría muchos años más. Si los famosos 26 días los resalta Moratín porque como se sabe, las obras se cambiaban casi a

diario, como en el XVIII, para atraer al público, y 26 días eran por tanto un éxito mercantil e ideológico muy importante, la sacralización público/privada de la historia española seguía subsistiendo sobre la escena y sobre la vida. Y Moratín lo apunta sólo de paso. No se trataba sólo de la Inquisición sino de la frase que él añade para indicar por qué la obra no siguió representándose: «hasta que llegada la Cuaresma se cerraron los teatros como era costumbre...». ¿Qué significaba esa costumbre? No creo que haga falta señalarlo: era de nuevo la porosidad de la sacralización vital que venía de casi dos siglos atrás y que se viviría con todo fervor en los cuarenta años del franquismo.

Lo cierto es que los problemas creados en torno a *El sí de las niñas* debieron tocarle muy en el fondo a Moratín puesto que resulta fundamental, decíamos, el hecho de que desde ese texto decidiese no volver a escribir ni a representar ninguna otra obra escrita por su propia mano.

6. Pero volvamos a lo que Moratín nos venía indicando sobre el estado lastimoso de los teatros y la necesidad de buscar sus causas para arreglar todo aquello. Para Moratín en primer lugar los responsables lógicamente habían sido los teatros mismos, tanto los autores (los refundidores, etc.) como los cómicos (que pagaban un precio vil por cada obra). Y por supuesto el público, el «ínfimo vulgo» que aplaudía y sostenía aquellos disparates (por eso he hablado de la contradicción interna a *La comedia nueva*). El gobierno no hacía nada por reformar el desastre ni para promover una rama de la literatura (la Literatura, se sabe, se va independizando en el XVIII del resto de las Bellas Letras) «que tanto influye en la cultura social y en la corrección de las costumbres».

La cultura social, o sea, la sociedad civil, he aquí la clave. Por eso es tan importante a la vez la reforma de la enseñanza (esa verdadera obsesión ilustrada) pues la poética o no se enseñaba en las escuelas públicas (¿cuáles?) o apenas era unos preceptos generales no entendidos por los discípulos ni por el maestro.

Había habido algunos hitos precursores en cierto modo del cambio: así las tragedias *Virginia* (1750) y *Ataulfo* (1751), de Agustín Montiano Luyando, nunca representadas sin embargo. El autor dignificaba el género trágico pero carecía de talento poético teatral. Lo mismo que en gran medida el propio padre de Moratín, don Nicolás, magnífico en la lírica pero no en la poesía dramática. Ni la comedia *La petimetra* (1762) ni la tragedia *La Lucrecia* (1763) hubieran podido sostenerse sobre las tablas, o sea, que tampoco se representaron. El único teatro válido fue el representado en los Sitios Reales con Carlos III y el ministro Grimaldi: obras traducidas, pero «propiedad de los trajes y la escena» y declamaciones libres al menos de los «vicios extravagantes» de los actores de Madrid y de las provincias. Con el Conde de Aranda se mejoraron los teatros del Príncipe y de la Cruz y se impuso una policía externa e interna para mantener a raya a los espectadores apasionados de cada compañía (los llamados chorizos, polacos, etc.). Así se pudieron representar tragedias del propio Nicolás Moratín, de Cadalso, López de Ayala o García de la Huerta. Claro está que protegidos por el gobierno con amistad pero no con dinero. Sin embargo «en la comedia nada se hizo», añade Moratín. Sólo las aproximaciones de don Ramón de la Cruz en sus sainetes: 1º) «imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo»; 2º) «casi todas están imitadas de la naturaleza con admirable fidelidad»; 3º) «diálogo animado, gracioso y fácil (más que correcto)»; pero 4º) don Ramón no supo dar una buena estructura a sus obras y —sobre todo— «perdió de vista el fin moral», coloreando el vicio e incluso los delitos, etc.

Y con esto llegamos a nuestro primer punto de atención. Pues se observa fácilmente que el elogio (aunque medido) a don Ramón de la Cruz lo hace Moratín a partir del hecho de que casi todas las obras del autor «están imitadas de la naturaleza con admirable fidelidad». Con lo que seguimos rastreando lo obvio según venimos haciendo desde el

principio: en la reforma teatral se trata de imitar la naturaleza humana entendida como conjunto de la sociedad civil —«la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo» (xv). La nueva naturaleza humana, la nueva idea de la sociedad civil y común, eso es lo que la comedia debe representar *imitando*. Se debe imitar la nueva realidad existente, pero a la vez concibiéndola como reformable (de ahí la necesidad del fin moral) y como legitimada y sostenible según los planteamientos de la burguesía o de la clase media (que, repito, será siempre el programa estético de Moratín o de Hume: aunque ya desde la mitad del xvii existía una verdadera preocupación hispánica por la cuestión de los *medianos*, que tanta influencia tenían en el desarrollo comercial e industrial de Inglaterra y Holanda).

7. Pero cesaron Aranda y Grimaldi y de nuevo volvió el caos: sobre todo en los repertorios de los teatros. Tales repertorios habían sido un verdadero desbarajuste, un descalabro mental, y así, añade Moratín, han seguido y seguirán hasta que se establezca una reforma. Luego Moratín nos da otras muestras de lo bueno y lo malo: y cita *El delincuente honrado*, de Jovellanos, que fue una digna tragicomedia (pero no buena comedia) de 1770, aunque no se viera representada hasta mucho después. También del 70 fue *Hacer que hacemos*, de un joven Tomás de Iriarte (firmando como Tirso Imareta) que los actores consideraron irrepresentable «con mucha razón». En 1784 nacieron los infantes gemelos y se firmó la paz con Inglaterra. Para celebrar todo eso se representaron en Madrid dos obras que «apenas vistas, desaparecieron para siempre de nuestra escena»: *Los menstruales*, de don Cándido María Trigueros, a quien Moratín, sarcásticamente, llama erudito, moralista, polígloto, anticuario, botánico, etc.; e incluso poeta lírico y dramático. Con eso ya estaba dicho todo, pero Moratín añade que la obra mereció las zumbas de Iriarte y la desaprobación del público. Lo mismo sucedió con *Las bodas de Camacho*, de Meléndez Valdés. Mezclar el estilo lírico de Virgilio y Tasso, en los diálogos de los personajes protagonistas, con el énfasis de don Quijote (y es sintomática la imagen que nos da aquí Moratín: a don Quijote «sólo la demencia hace verosímil». Una visión muy propia del momento) era imposible; lo mismo que mezclar las avejillas, las flores y los céfiros con la locuacidad popular de Sancho. El *Aminta* de Tasso y el *Quijote* no se podían mezclar y por eso resultó una obra «insoportable en los teatros públicos».

Pero en 1788 se representó la primera comedia auténtica según la filosofía y la crítica: *El señorito mimado*, de Iriarte, por la compañía Martínez. Aunque se puedan censurar su falta de movimiento y de alegría cómica, Iriarte sí inició el camino. Bueno, lo habría iniciado Leandro Fernández de Moratín (cómo no), que ya tenía escrita *El viejo y la niña*, pero que seguía luchando contra los obstáculos que dilataban su publicación. Entre tanto Moratín se dedicaba a meditar sobre cómo sacar a nuestro teatro de su «estado vergonzoso de rudeza y extravagancia». Para ello no bastaba sólo con la teoría, sino que había que poner ejemplos prácticos, representar otras obras y de otra manera: «No era ya soportable contemporizar con las libertades de Lope ni con las marañas de Calderón» (xix). Ni mucho menos con la legión de sus imitadores y corruptores, esa vergüenza que había durado dos siglos. Y ya que no se podía paliar el mal resultaba inevitable extinguirlo. De modo que Moratín se nos presenta ya como lo que siempre fue: una especie de médico del cuerpo socio/teatral y es a partir de aquí desde donde se explaya.

8. Y de manera precisa: si el teatro era un hecho público-privado decisivo, lo era en tanto que a la vez suponía espectáculo, diversión y escuela para el pueblo. Y si esto ocurría así, entonces el autor dramático no podía limitarse a ofrecer dos horas de mero entretenimiento. Y aquí surge una de las frases más destellantes de Moratín: Una pieza de teatro no puede «no enseñar nada», no puede reducirse a producir el mismo interés «que puede producir una sinfonía» (xx). Hay que ir más allá del mero goce sensitivo de la música. El

teatro necesita ideas en práctica, necesita dramatizar las ideas. Más aún: el teatro necesita instruir a sus conciudadanos, pues es una filosofía de la vida cotidiana, etc.

Es curioso que en el siglo xx Foucault y Deleuze (el primero siguiendo al segundo) invirtieran el planteamiento y presentaran a la filosofía como práctica teatral, como *Theatrum philosophicum* (Foucault y Deleuze, 1970),¹⁶ precisamente cuando la filosofía y el teatro estaban decayendo desde finales de la II Guerra mundial. Pero esta es otra historia y no podemos entrar en ella. Para Moratín, por el contrario, resulta evidente que sólo la Filosofía (la nueva filosofía ilustrada) es la que debe sustentar al nuevo teatro, poniendo en práctica ese mismo filosofar, dramatizando las ideas, como esbozamos. Este es el problema teatral básico de la Ilustración (desde Diderot hasta Nietzsche o el siglo xx): o representar conceptos (en abstracto) o dramatizar ideas (en concreto).

Y obviamente este segundo camino es el elegido por Moratín, quien para legitimarse se apoya en Nasarre. Nasarre había escrito que los autores de las comedias deberían revestirse de una autoridad pública (algo lógico, puesto que el teatro suponía el espectáculo público por excelencia). Pero Nasarre añadía más respecto a los autores teatrales y su responsabilidad: tales autores dramáticos deberían persuadirse de que se les había confiado «tácitamente el oficio de filósofos y censores de la multitud ignorante, corrompida o ridícula» (xx). La filosofía de los libros, la filosofía de los filósofos —añade Nasarre— es árida y no mueve el ánimo. El filósofo desdeña los corazones y su tono dominante ofende o cansa. Por el contrario, la filosofía práctica del teatro excita y mueve mil pasiones del alma. Su enseñanza es deleitable (la vieja máxima que ahora cobra nuevo sentido: se trata de introducir un nuevo mundo) y por eso lo que se hace aborrecible en la enseñanza árida se convierte en placer agradable en la filosofía sobre la escena (como sabemos, Sade se atrevió a meter la filosofía hasta en el boudoir).

9. Pues bien: a partir de aquí (y con el ejemplo práctico de *La comedia nueva* y del resto de sus obras) Moratín nos ofrece las líneas básicas que deben estructurar una comedia. Primero nos dice que como el poeta es ante todo un «observador de la Naturaleza» (en este caso de la Naturaleza Humana) el primer deber del poeta es imitar esa Naturaleza. Pero antes de nada precisa: «Imitación, no copia» (xxi), y es aquí donde surge la deslumbrante imagen del taquígrafo que ya señalé en mi artículo sobre el nacimiento de la crítica. Imagen deslumbrante porque la taquigrafía llevaba utilizándose muy poco tiempo y porque en ese taxativo *no copia* lo que se está resaltando es el esfuerzo duro y difícil que supone el trabajo artístico. Pero parecería como si nadie se hubiera dado cuenta de esta cuestión decisiva, de la diferencia entre la imitación y la copia, porque se ha preferido que la palabra *mimesis* permaneciera maldita. Primero por el soplo romántico de la inspiración y lo esencial o lo sublime; pero enseguida por aquello de la poesía pura e impura en las vanguardias; por aquello de la torre de marfil y el compromiso; por aquello del realismo social (o socialista) o crítico, supuestamente opuesto al culturalismo y la subjetividad; y en la posmodernidad hasta hoy por aquello del giro lingüístico: la realidad no existe, sólo existe el lenguaje, etc.¹⁷ Sólo que en los planteamientos ilustrados de Moratín o del propio Hume —que lo anticipa— la imitación de la realidad (de la Naturaleza Humana tal como se presentaba, o tal como la Ilustración quería que fuese) suponía, decíamos, el verdadero secreto del trabajo literario, teatral o artístico. Si un taquígrafo se dedicara a

¹⁶ La obra que ambos comentan es el libro de Deleuze *Repetición y diferencia*, un título bien significativo por lo que respecta a la práctica escénica.

¹⁷ Incluso ocurre entre los mejores y más limpiamente respetables. En la práctica lo que Habermas, Rawls, etc. quieren decir con esto es que sólo existe la comunicación (o el diálogo) intersubjetivo como *construcción lingüística de los hechos*, o cualquier variante por el estilo. O sea, que *hablando se entiende la gente...* Se les olvida decir que *dentro de la ideología dominante y de las relaciones sociales hegemónicas*.

copiar una conversación familiar (en una familia llena de personajes ridículos) de ahí, nos dice Moratín, jamás podría salir una obra de arte, una comedia auténtica. Y nos añade que el autor escoge, combina y embellece los elementos que más le interesan. *Combinar*, diríamos, es la verdadera clave de la trama escénica. La naturaleza «presenta los originales»; el artífice los elige y los combina. Pero combina y presenta sus tramas como elementos en *diálogo*. Frente a la poesía lírica, donde el yo se exhibe, el poeta dramático se esconde, se oculta (no importa el larvado neoaristotelismo que pueda haber aquí: era ya un tópico). Objetiva su obra porque el teatro es *poesía activa*: son sus figuras las que hablan, las que se ofrecen para hacerse creíbles al espectador «hasta donde la ilusión alcanza», añade Moratín. La *ilusión escénica* es básica porque es ilusión de vida vivida, de vida compartida. Para lograr eso debe establecerse el silencio en la sala, la propiedad de los trajes y los decorados, la naturalidad de los actores. Pero algo más: para lograr la ilusión escénica es para lo que se establece la distancia entre el espectador y la escena, tal como la pedía Diderot (Brecht la entenderá de otra manera). Es el símbolo de la distancia física del foso de la orquesta, pero también la distancia psíquica, ideológica. Lo que el espectador debe ver allí, en el escenario, es su propio inconsciente, sus propias creencias, que al objetivarse —al distanciarse— aparecen como legitimadas, como auténticas y como verdades semejantes (vero-símiles) a las propias. Sólo que corregidas, reformadas y más sólidas. Si no existiera la ilusión de la distancia (que es también magia o hechizo, como lo será luego en el cine) o la distancia de la ilusión (para luego reconocer aquello como propio) no existiría la posibilidad de que el teatro —deleitando— fuera también escuela reformista y por consiguiente escuela de las costumbres. Es, repito, la *distancia* de Diderot o lo que Moratín llama «el engaño delicioso» (xxii).

10. Por lo demás que la comedia esté escrita en prosa o en verso es lo de menos. Y aquí surgen los otros inevitables tópicos clasicistas: el verso sí corresponde a la tragedia pues esta imita a los hombres como la imaginación supone que debieron o pudieron ser. Pero ya que la comedia pinta a los hombres como son («los incidentes de la vida doméstica» y «los privados intereses») en la comedia conviene que los personajes hablen en prosa —es decir, en el género literario (escrito) de la prosa—. En suma, hablen en el ámbito del *diálogo familiar*, ya que la comedia imita tan de cerca la naturaleza: la tragedia huye de las comparaciones con la verdad histórica que narra; por el contrario la comedia no huye de los originales cotidianos. Exige y provoca esa semejanza. Sólo que sin hacerla tediosa ni con lenguaje insípido. La prosa es pues, insiste Moratín, un género literario tan difícil como el verso. Ahora bien, si la comedia se hace en verso, que sólo se empleen los romances y acaso las quintillas, jamás los sonetos o las octavas sublimes, pues entonces se perdería la ilusión escénica. Que es también el sustrato de las unidades o de las reglas tan debatidas. Si Quintana odiaba a Moratín era por la relación de Moratín con Godoy y después con José I; es decir, por su aparente obediencia a la autoridad. Si Alcalá Galiano también lo llama luego hombre poco amigo de las libertades políticas, lo hace pensando en paralelo en el aparente sometimiento moratiniano a las reglas escénicas. No voy a debatir ahora esto con detalle. Pero resulta claro (¡y de nuevo al igual que Hume!) que la dialéctica libertad/autoridad está siempre latiendo en Moratín. Sólo se es libre sometiendo a las reglas establecidas en la convivencia civil. Y lo mismo ocurre en el teatro: la regla básica de la comedia es la acción cívica, el suceso doméstico determinante. Pues está claro: si se mezclaran muchas acciones todo se volvería confuso para el espectador y el efecto escénico de distancia (de ilusión o hechizo) se perdería. Por eso Moratín traduce los versos clave de la *Poética* de Boileau: «Una acción sola en un lugar y un día / conserve hasta el final lleno el teatro». Es decir, que nadie se vaya, que nadie se aburra o se confunda, que la ilusión escénica funcione. Y Moratín aduce que tal regularidad ya

la recomendaba Cervantes, ya la conocía Lope (aunque no la cumpliera), ya la señalaba el Pinciano e incluso la usaba a veces Torres Naharro («ciento veinte años antes de que naciera Boileau»). Es lógico, porque Moratín había recogido todo el material posible para sus *Orígenes del teatro español*.

Pero lo que le importa es la no dispersión del interés y la intriga de la obra. Lo que se llamará difusamente la unidad de acción. Es por eso por lo que señala el pasaje del Pinciano en el que éste nos señala que si las fábulas que suceden en muchos años resultan ridículas incluso en la épica, mucho más ridículas resultarán en las fábulas *activas*, o sea, en la escena que necesita cerrarse con un final o un término adecuado. No sé si la imagen de poemas activos —de la que ya hemos hablado— la toma Moratín de estas fábulas *activas* del Pinciano (aunque la imagen estuviera ya en Juan de la Cueva). Sabemos que Lope subtítulo a *La Dorotea* (1632) como «acción en prosa» y que sin embargo un estudioso como E. S. Morby ya señaló hace años que la palabra «acción» era un término muy nuevo hacia 1630 y que incluso el propio Lope se había burlado de ella en su comedia *La primera información*: «¿Qué es acción? Debe de ser / obra de cualquier persona; / que a nuestro lugar, Antona, / llegó este vocablo ayer [...] / Llevé a la ciudad carbón / y hasta el más pobre azacán / que gana un poco de pan / a echar agua llama acción». Pero, de cualquier modo, resulta claro que Moratín llama activos a los poemas que viven por su cuenta y donde —como decíamos— el autor se esconde para que aparezca precisamente la vida de sus versos o la vida en verso. Ahora bien, como ese proceso de vida que es el teatro hay que condensarlo, son necesarias para ello las unidades: sobre todo para que la acción no se disperse ni los problemas se amontonen. Pues si ocurre así entonces los *caracteres* y los *afectos* no se mueven, no se motivan: «todo es fatigosa confusión».

Mover los afectos es por supuesto una imagen que nos retrotrae a los oradores y a los dramaturgos barrocos, pero que ahora se torna más sinuosa, puesto que sí implica una huella iluminista clarísima. Es decir (y de nuevo retornamos a la analogía con Hume y con Locke, con Condorcet, Condillac o Helvetius) ahora la psicología, más o menos sensista lo es todo en el ámbito civil y teatral y los rasgos psicológicos de una persona/personaje son los que constituyen su *carácter*.¹⁸ Unos rasgos psicológicos que hay que delimitar muy bien en la construcción de cada personaje escénico. Los rasgos *exteriores* que señalaba Lope en su *Arte nuevo*, ahora se han interiorizado con esta aparición de la psicología como explicación última de todo. Y si la unidad de acción es necesaria para conseguir el valor de estos caracteres y de estos afectos, también es lógico que esa unidad de acción vaya acompañada de las unidades de tiempo y de lugar.

Es verdad que a estas unidades Moratín las admite sobre todo como *convenciones* tácitas (p. xxv). Pero son convenciones del arte y, por tanto, si alguien no las emplea bien será un defecto del autor, no del arte teatral. Sin esas convenciones arbitrarias —pero necesarias— se llegaría de nuevo al caos salvaje de Shakespeare o a la rudeza de Lope de Rueda. Una obra conveniente necesita las convenciones, igual que una sociedad conveniente necesita las convenciones sociales.¹⁹ Y esto es lo que debe ocurrir sobre la

¹⁸ *Carácter* y *personaje* son términos equiparables en el escenario angloamericano (teatral o filosófico) de hoy. Hume se apoya en la invención de «la psicología del yo libre» para acabar con la idea de Locke del *Contrato original*. Un yo libre así concebido sólo expondría sus deseos y jamás aceptaría la *sociabilidad*. Esta sólo se logra con el *consenso* y la *fuerza* (los dos términos maquiavelianos). Locke se basa en que la propiedad privada era lo único sagrado. Hume lo reafirma mejor a través de esa imagen de la sociabilidad consensuada, que es el mismo consenso que se busca en la representación teatral. En cierto modo Moratín es tan socialmente convencionalista como Hume, pero con matices que veremos enseguida.

¹⁹ Que los signos sociales o teatrales sean siempre algo arbitrario y convencional (como señalaba en gran medida Hume) para un mundo conveniente es una de las fisuras claves de la Ilustración. Por esa brecha comenzará la crítica de Marx a Adam Smith o Ricardo. La estructura de la explotación capitalista —que ellos estudiaron y legitimaron tan

escena: que haya correspondencia entre «la máxima que se establece y el suceso que ha de comprobarla». Todo ha de ser tan lógico, tan fácil de ocurrir que «a todos seduzca la ilusión de la semejanza» (xxvii). Seducir es a la vez la distancia y el hechizo de la ilusión, del autorreconocimiento y la enseñanza moral. Para conseguir esto resulta imprescindible saber construir la fábula, se necesita la teatralidad: exposición breve, progreso continuo, éxito dudoso y la solución (como resultado de lo anterior) inopinada y rápida. Pero nunca violenta, maravillosa ni trivial. El efecto de la ilusión debe mantener en suspenso al espectador hasta el final.

ii. Ahora bien: para que la ilusión activa funcione es preciso además que funcionen — como acabamos de esbozar— los elementos que llamaríamos sociológicos y psicológicos (que obviamente son también signos claves de la Ilustración). En suma, que la acción se desarrolle entre «personas particulares», esto es, cotidianamente normales dentro de «lo que sucede ordinariamente en la vida común», casos de particularidad privada o doméstica (siempre el contrato socio/sexual y el entramado de la familia como el sostén de todo). Hay que huir por tanto de las sublimidades de la tragedia y de lo inverosímil de las novelas. Se trata, en fin, de buscar «en la clase media de la sociedad» (xxviii) los argumentos y los caracteres comunes y reconocibles (no lo soez ni la miseria del populacho, porque de esas cuestiones se encargan las leyes). Ni arriba ni abajo, pues, sino en el medio (a través de las normas de la burguesía) deben moverse los afectos y caracteres de la comedia. Pero respetando lo que caracteriza y hace singular a cada personaje, no haciéndolos a todos iguales, como solía ocurrir en nuestras antiguas comedias (y es muy frecuente ahora en otras naciones). Sólo así se verán puestos en ridículo los vicios y errores cotidianos de la sociedad.

Como con *sociedad* quiere decirse obviamente la conjunción de las particularidades individuales *medias* no hay contradicción entre el todo y las partes. Y por ello Moratín vuelve a insistir en que «los vicios y errores que pinta la comedia deben ser comunes». Este juego de manos es magistral: lo común es lo medio, o sea, lo burgués. Y sus vicios son los que hay que corregir pero siempre según sus propias normas. Por supuesto no se trata de hablar de los defectos biológicos o físicos (que tanto gustaban a la ideología organicista, pero que también es quizá un sesgo subjetivo: ¿se acordaba Moratín de su cara picada de viruelas, las que apenas se ven en el retrato que le pintó Goya?); sino que se trata de hablar de los vicios que estorban o entorpecen el placer social y son perjudiciales para el interés privado y el público. Y además las comedias deben referirse a la civilidad común porque sólo lo habitual provoca activamente la imitación y la ilusión. Si no se hablara de lo común, cualquiera podría decir: «no conocemos a nadie que tenga esos vicios», y con ello se acabaría la semejanza, lo *vero-símil* del efecto escénico.

12. Claro que el teatro no debe sólo castigar los vicios sino enseñar la verdad y la virtud, puesto que es también escuela pública. La verdad, sí, pero sólo la apoyada en la física,

bien— no es en absoluto algo *natural*. Sin embargo hay que precisar esto. Antes de tal crítica, el joven Marx —como vimos— aún andaba enredado en la ósmosis entre Naturaleza y la naturaleza humana, entre lo natural y lo artificial, etc. Prácticamente todos los ilustrados partían de la idea de que las reglas o preceptos teatrales (y vitales o sociales) estaban inscritos ya en la Naturaleza Humana. Y que de ahí se deducían tales normas y reglas o al menos había que descubrirlas y aplicarlas. Tanto Locke como los neoplatónicos de Cambridge o como los enciclopedistas franceses lo creían así. Pero también existía el matiz de escisión entre lo cultural (como libertad) y lo natural (como necesidad) y esas cuestiones se iban a ir volviendo implacables desde Rousseau a Kant, con mezclas y variantes de todo tipo (incluyendo la aludida *falacia naturalista* de Hume). Y creo que es esta imagen compleja y mezclada de *convención* la que late en Moratín. Pero por eso también las normas socio-vitales capitalistas aparecían —hasta cierto punto— como algo natural en Smith o Ricardo. El Marx maduro será implacable al respecto: de hecho el capitalismo no es natural ni artificial, es un sistema (una estructura psico/social) que expolia la vida humana (la fuerza de trabajo) y la naturaleza de cualquier manera. Por tanto este planteamiento teórico del Marx final resulta completamente diferente del iluminismo burgués (aunque parta de ahí, como es lógico).

en la filosofía que preside a las ciencias (esto es grandiosamente Ilustración pura), en la historia, en la crítica y el buen gusto de la literatura y las artes... nada de Escolástica ni de malos estudios, nada de personas preocupadas o estúpidas. Y por supuesto el teatro debe aclarar «la espesa nube de ignorancia» del pueblo, «que no tiene más que el teatro como única escuela pública abierta para él» (xxxI). El teatro incluso nos enseña a desempeñarnos en «el trato con el mundo para evitar los peligros que a cada paso nos presenta» (y no sé si hay aquí una especie de versión laica de la máxima escolástica acerca de que los enemigos del hombre son el mundo, el demonio y la carne, aunque esto sólo se ve claro —y en esperpento, como esbocé— en *El diablo mundo* de Espronceda). Y quizá por eso Moratín especifica: en la acción teatral aprendemos a estar de acuerdo (a «consolarnos») «con el testimonio de nuestra conciencia» (xxxvII). Crear una nueva moral del yo laico es la clave del teatro ilustrado y del resto de los discursos similares de la época.

Y así llegamos al final: estos son los signos que definen —y delimitan— el programa auténtico de la trayectoria teatral de Moratín. Como señalábamos al principio, se trata de la ósmosis entre Naturaleza, Naturaleza humana y Naturaleza teatral. Pues por mucho arte que se emplee el límite último está en el propio talento, que es innato, que es natural: así en Molière, en Rossini o en Velázquez que «supo pintar el aire» (xxxII). Es sin duda una de las frases más geniales que se han escrito nunca sobre Velázquez. Ahora bien, aquí las anotaciones moratinianas vuelven a cobrar un inquietante sesgo subjetivo: Moratín se pregunta y nos pregunta ¿tenía Moratín ese talento natural? Y Moratín se responde a sí mismo y a nosotros: sus obras parecen avalarlo (y se autoalaba hasta el exceso), pero sólo «la posterioridad sabrá decidirlo». Al menos ha intentado reformar nuestro teatro y sólo cuando en este país «deje de ser delito el saber» (otra frase de escalofrío) otros podrán llevar adelante lo que él empezó.

13. Lo que nos importa resaltar sin embargo en este final es la inesperada historicidad que ahora aparece. La reforma es posible (en el teatro y en la sociedad) porque no existe un carácter nacional natural e inamovible. La historia lo prueba: los que desde fuera acusan de todas las barbaridades a la historia española no hacen más que copiarse unos a otros y despreciar lo que ignoran. Y lo mismo ocurre con los que desprecian la historia de nuestro teatro: nuestra historia teatral no es sólo *ampullas et sexquipedalia*, como suele achacársele. Esos críticos foráneos ignoran tanto sobre nuestra historia que no saben —añade Moratín— que hemos cambiado, que ya están aquí las luces, que no vivimos lo mismo que hace dos siglos. Nos reprochan los autos sacramentales, olvidando que hace setenta años que ya no se representan. Incluso nos reprochan una comedia llamada *San Amaro* (que duraba doscientos años) o un auto que acababa con el *Ite missa est*, sólo que ni esa comedia ni ese auto habían existido jamás.

¿Por qué ese empeño en ignorar la historia? Retomando la nueva historiografía crítica Moratín se defiende de manera taxativa, pero quizá atacando con los mismos argumentos que él acababa de rechazar: si alabamos a Molière no lo mezclamos con muchos otros autores coetáneos suyos o con las liturgias medievales francesas y sus misterios; si alabamos a Goldoni no lo mezclamos con los desatinos del conde Gozzi o los desvaríos de ciertos Arlequines... Pero en los planteamientos históricos de Moratín hay algo que subyace con mucha más fuerza por debajo. Nada menos que esto: si olvidamos la historia, si se nos niega la historia, se nos niega también la posibilidad de su transformación: «nos niegan hasta la posibilidad de enmienda». Ahí está el abate Quadrio, el P. Caymo, el abate Bettinelli o M. La Harpe. Pero el desarreglo no es nacional: «no lo ha sido nunca en ninguna parte» (xxxvIII), es meramente «accidental y transeúnte en todas partes». Confieso que esta imagen magnífica en contra de los caracteres nacionales, de su supuesta esencia

inamovible y esta defensa de los cambios históricos, por muy coyuntural que sea, es algo que siempre me ha fascinado en los planteamientos de Moratín.

Incluso por el hecho de que se ponga él mismo como ejemplo. Y por eso nos plantea un nuevo dilema: ¿el público español aplaude las comedias de Moratín porque las comedias de Moratín han cambiado al público o porque han sabido conectar con la nueva mentalidad y describirla? De cualquier modo (XL) porque Moratín ha sabido sujetar la comedia a las leyes de la Razón y del buen gusto. Y en su teatro no hay «ningún sabor ni resquemos africano, oriental ni francés».

Igual ha sabido expresarse a través de la poesía lírica (que cierra estas obras completas) sin caer en las extravagancias falsas de los jóvenes que ignoran todo lo propio y que sólo por eso se creen nuevos, esos extranjerizantes poetas que desvarían y que pronto se llamarán *románticos* (pues aunque Moratín no utiliza el término, está claro a quien se está refiriendo). De cualquier modo, concluye Moratín, en el Parnaso es difícil tener «dos coronas». Y como apéndice a este prólogo colocó el *Catálogo* de obras teatrales escritas en España en el XVIII.

14. Y luego, al volver ya de noche del teatro a la casa familiar de su amigo Silvela en Burdeos, don Leandro se tomaba su tazón de chocolate y su vaso de agua como única comida hasta el día siguiente. Aunque antes de dormir seguía pensando sin embargo en por qué los ingleses tomaban un agua tan sucia como el té y por qué en el continente Shakespeare comenzaba a convertirse en el único modelo para todos. Desde luego en 1825 la historia sí estaba cambiando y a fin de cuentas Moratín había reivindicado los cambios históricos. Pero no sé si Shakespeare aún le producía insomnio.

BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1825), *Obras dramáticas y líricas*, París, Imprenta de Augusto Bobée.
- FOUCAULT, Michel y Gilles DELEUZE, (1970), *Theatrum Philosophicum*, Barcelona, Anagrama.
- GIL NOVALES, Alberto (1959), *Las pequeñas Atlántidas*, Barcelona, Seix Barral.
- HUME, David (1979), *Ensayos políticos*, Tecnos, Madrid.
- (1955), *Ensayos políticos*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- (1987), *Ensayos políticos*, Madrid, Tecnos.
- (1988), *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Tecnos.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1998), *Espectáculos y diversiones públicas e Informe sobre la Ley Agraria*, ed. de Guillermo Carnero, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1991), *Moratín o el Arte Nuevo de hacer Teatro. Con la edición facsímil de la «Vida de Guillermo Shakespeare» y la traducción de «Hamlet» de Leandro Fernández de Moratín*, Granada, Caja General de Ahorros, Biblioteca de Ensayo.
- (2004), «Los comienzos de criticismo moderno», en Leonardo Romero Tobar (ed.), *Historia literaria-Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 45-66.
- RORTY, Richard (2002), *Filosofía y cultura*, Barcelona, Gedisa.
- RUIZ TORRES, Pedro (2008), *Reformismo e Ilustración (Historia de España, Vol. 5)*, Barcelona, Crítica-Marcial Pons.
- SMITH, Adam (1994), *Investigación sobre la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*, Madrid, Alianza.
- (1997), *La teoría de los sentimientos morales*, Madrid, Alianza.
- THOMPSON, E. P. (2000), *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica.