

La felicidad social como virtud en la tragedia neoclásica

JOSEP MARIA SALA VALLDAURA
Universitat de Lleida

G. Matoré, al establecer el campo nocional de arte y técnica hacia 1765, situaba al filósofo como tipo social clave y la felicidad como su fin.¹ Con ésta se vinculaban la «virtud» (relacionada a su vez con «civilización»), la «razón» (y la «moral», a la que sirve el «arte»), las «luces», el «placer» y el «sentimiento». Lo corroboran estudios pioneros en el campo de la historia de las mentalidades: *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, de Paul Hazard,² o *L'idée du bonheur au XVIIIe siècle*, de Robert Mauzi.³ En España, alguno de los trabajos de José Antonio Maravall⁴ y, muy recientemente, la utilísima tesis doctoral de Pedro Alvarez de Miranda.⁵

Obviamente, y a ello dedicaremos las páginas que siguen, una constelación tan amplia del concepto «felicidad» y el mismo papel hegemónico que tiene suponen su complejidad y hasta la existencia de contradicciones, ejemplificables en cualquier esfera del pensamiento y la literatura del dieciocho, incluso en la tragedia neoclásica española. El «sentimiento» o el «placer», de alcance individual, habían de contradecirse con la «virtud» y la «razón» (con la «moral» y el «arte»), que pretendían una dimensión social. «Les réflexions sur le bonheur, au XVIII^e siècle —sintetizó R. Mauzi—⁶ sont toujours fondées sur l'équivoque. Fermelement animées contre les puissances d'autrefois, rendues nécessaires par

¹ Vid G. Matoré, *La méthode en lexicologie. Domaine français*, París, E. Didier, 1950. (Apud Pierre Guiraud, *La sémantica*, México, F.C.E., 1965², pp. 76-81.)

² Madrid, Guadarrama, 1958. Le dedica el cap. II de la primera parte, pp. 33-47.

³ París, Armand Colin, 1967 (1960).

⁴ Vid. esp. «La idea de felicidad en el programa de la Ilustración», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, París, Éditions Hispaniques, 1975, pp. 452-462; recogido en *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)*, ed. M. Carmen Iglesias, Madrid, Mondadori, pp. 162-189.

⁵ *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Anejos BRAE LI, 1992, esp. pp. 271-300.

⁶ *Op. cit.*, p. 657.

tout ce que l'homme avait perdu et ce qu'il pouvait sauver encore, elles enferment l'individu dans une *nature* ou à l'intérieur d'un *ordre*, qui ne sauraient l'exprimer tout entier.» La resolución del conflicto suele favorecer la abstracción —en apoyo del concepto de «bien común»—, desdeñando por «vieux et corrompu l'amour-propre», según ya hiciera Jacques Abbadie en 1692 y con *L'Art de se connaître soi-même ou la Recherche des sources de la morale*; es decir, se procura un decorado de eternidad: «illusion de pureté, illusion d'infini, illusion d'intensité, illusion de retentissement de la gloire, illusion de perfection rendue possible par la substitution d'un bien particulier au bien universel». ⁷ Y se arrincona el amor individual, del mismo modo que ocurre en cualquier aspecto de la temática de la tragedia y en su tratamiento, siempre favorable a lo social.

Pese a tal deseo de eliminar la contradicción y pese a colocar la razón como norte de una conducta ética social, nuestra tragedia se hace eco del conflicto que enturbia la noción de «felicidad» (o la de «virtud» o incluso la de «utilidad»). Para ilustrar, pues, las *otras razones* del sentir y el placer, no hay que recurrir necesariamente a la literatura clandestina, a los poemas eróticos de Samaniego, a *Los besos de amor* de Meléndez Valdés o al *Arte de las putas* de Nicolás Fernández de Moratín, a las novelas de Choderlos de Laclos o de Sade: basta con dejarse convencer por Diderot, repasar *La Nouvelle Héloïse* o el *Contrat social* de Rousseau; incluso, basta con escuchar el «espíritu burgués» de la Ilustración española⁸ y el latido más oculto de sus tragedias. «La 'virtud' de que trata la tragedia neoclásica se concentra progresivamente en la autonomía moral del individuo y se distancia cada vez más de instancias positivas como Monarcas o «prelados», llega a afirmar Francisco Sánchez-Blanco.⁹ Así, ya en la *Hipermenestra* de Pablo de Olavide, donde el matrimonio por intereses políticos es rechazado en pro del sentir individual,¹⁰ o en las tragedias de Moratín el viejo (sin que se deba establecer una dicotomía con respecto a la conducta moral preconizada en el *Arte de las putas*) o en *Solaya o los circasianos*, de Cadalso. Con todo, en la penosa decisión consciente y personal de asumir el bien común, se afirma la libertad y el deber del héroe, por encima de una primera tentación egoísta y amorosa. Proclama Elisinda, en *Los Theseides* o *El Codro*:

«Para nosotros solos no nacimos
vivimos en la Patria y para ella»¹¹

⁷ *Ibid.*, p. 638.

⁸ Vid. José Antonio Maravall, «Espíritu burgués y principio de interés personal en la Ilustración española», *Hispanic Review* 47, 3 (1979), pp. 291-325; recogido en *Estudios...*, pp. 245-268.

⁹ «Política y moral en la tragedia ilustrada: *Los Theseides* o *El Codro* de Cándido María Trigueros», *Revista de Literatura* XLVIII, 95 (1986), p. 39.

¹⁰ Pablo de Olavide, *Hipermenestra. Tragedia*, en *Fiestas, que se deben ejecutar en Casa del Excelentísimo Señor Conde de Rosenberg...*, Madrid, Joachin Ibarra, 1764. En la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona (57805). Es traducción de *Hypermnestre* (1758), de Antoine-Marín Lemierre.

¹¹ Cándido María Trigueros, *La gran tragedia de Los Theseides o El Codro*, acto I esc. I. Ms. en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona (83265). (Cit. por Sánchez-Blanco, art. cit., p. 45.) Es una traducción de la traducción francesa hecha por Jakob Friedrich, Barón de Bielfeld, de *Codrus*, obra en alemán de Johann Friedrich von Cronegk.

Los ejemplos franceses no faltan: La Mettrie sustenta la felicidad en la aceptación de la organización social como superior a los caprichos del individuo, y otro tanto defiende Helvétius en *De l'Esprit*.¹² Tales ideas, por mucho que este libro fuera condenado por el Papa y figurara en el *Indice* casi desde que se editó, se propagaron también por España, aunque sólo sea gracias a Montesquieu y su *L'Esprit des lois*, prohibido en 1756, ocho años después de su publicación.¹³ Cadalso influyó sobremanera en la introducción de dicho pensamiento, y las *Cartas marruecas* revelan el conocimiento de Montesquieu, para quien «tout homme est capable de faire du bien à un homme; mais c'est ressembler aux dieux que de contribuer au bonheur d'une société entière».¹⁴ Nigel Glendinning apunta asimismo la huella en nuestro autor de *El derecho de gentes o principios de la ley natural, aplicados a la conducta, y a los negocios de las naciones y de los soberanos* (1758), que «pone de relieve la necesidad de inspirar a la nación el amor a la virtud y el horror al vicio, para 'conducirla a la felicidad'».¹⁵ La afinidad con este ideario por parte de Moratín el Viejo es total, pues no sólo relega el amor a ser «decente» y «accesorio» en *Guzmán el Bueno*,¹⁶ sino que es constante su insistencia en perseguir «la felicidad de todos».¹⁷

Además, parece haber tenido alguna repercusión *La pública felicidad objeto de los príncipes* (1749), de Muratori, lo que explicaría su traducción en 1790. No olvidemos que, según ha señalado Álvarez Barrientos,¹⁸ tanto *Las señales de la felicidad en España* (1768) como el *Discurso sobre los medios de promover la felicidad del Principado*, de Jovellanos, parecen haber sido influidos por el italiano, al entender la felicidad —para repetir las palabras del *Discurso*...— no «en un sentido moral», sino como un «estado de abundancia y comodidades que debe procurar todo buen gobernante a sus individuos».

De buscar apoyo en otros géneros, parece que la comedia sentimental puede servir en la medida que ofrece un semejante interés ético por la sociedad coetánea; su insistencia en el comportamiento virtuoso, por tanto, nos indica hasta qué punto la felicidad pública, el bien común o la virtud social no se heredan, sino que se alcanzan merced a «ser honesto, generoso, tolerante, buen ciudadano e individuo ejemplar».¹⁹ La conducta del noble o del rey en la trage-

¹² Cfr. Daniel Mornet, *La pensée française au XVIII^e siècle*, París, Armand Colin, 1969, p. 54.

¹³ Marcelin Defourneaux, *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus, 1973, p. 157. (También la *Encyclopédie* fue prohibida por el Santo Oficio en 1759.) En cuanto a las *Oeuvres complètes* de La Mettrie, no fueron condenadas hasta 1771.

¹⁴ Montesquieu, *Lettres persanes* (ed. de Jacques Roger), París, Garnier-Flammarion, 1964, p. 149, carta LXXXIX.

¹⁵ Nigel Glendinning, «Ideas políticas y religiosas de Cadalso», *Cuadernos Hispanoamericanos* 389 (noviembre 1982), pp. 252-253.

¹⁶ Dedicatoria prefacio de Nicolás Fernández de Moratín a *Guzmán el Bueno*, Madrid, Antonio de Sancha, 1777, p. 11.

¹⁷ Vid. Philip Deacon, «Nicolás Fernández de Moratín: tradición e innovación», *Revista de Literatura* XLII, 84 (1980), pp. 99-120.

¹⁸ Joaquín Álvarez Barrientos, «Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español», *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXXVIII (1990), p. 227n.

¹⁹ María Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1990, p. 146.

dia no podrá ser, desde este punto de vista moral, distinta de la del burgués protagonista de los dramas sentimentales estudiados por García Garrosa. Sin embargo, por obvias razones temáticas, la tragedia ofrece mayor semejanza, por lo que toca al conflicto entre deber social y amor individual, con la comedia heroica; también en ésta «el héroe siempre opta por el primero», según ha señalado Rosalía Fernández Cabezón.²⁰

El ideario ilustrado subyace en esta opción, porque hasta lo individual armoniza con lo social y lo universal: Platón y Séneca aparecen como bases primeras, aunque nuestros autores trágicos hayan aprendido más directamente de Racine tal capacidad de dar prioridad a la voluntad social sobre el egoísmo. El cuadro se dibuja a la perfección: como escribe Sánchez-Blanco, «los ilustrados, sea del país que fueren, habían defendido una moral pública que se identificaba en gran parte con la legalidad vigente. Habían establecido el bien común y la felicidad, los fines de la sociedad civil y del Estado, como principio primordial de la ética y, consecuentemente, habían desarrollado una moral para el 'ciudadano' que sustituyera a la del 'caballero' o a la del 'cortesano'».²¹ Pero, en el interior del cuadro, destacan algunas contradicciones, que darán algún grosor al pensamiento político de la tragedia neoclásica: «En una utópica nación sometida a un gobierno ilustrado, el egoísmo no tiene sentido. Allí se premia el mérito y el trabajo en lugar de la honra y las propiedades heredadas, no hay tiranía y reina la solidaridad entre jóvenes y ancianos y entre los diferentes tipos de ingenio. [...] Pero, en medio del despotismo —e Iriarte viene a decir que en esas circunstancias se encuentra España—, recomienda

Filósofos y sabios escritores,
Retóricos, poetas y humanistas,
Vivid ociosos ya, sed egoístas.²²

Este texto pone de manifiesto que se conocen y se comprenden los puntos fuertes del sistema moral materialista. Pero, más aún, muestra que la elite ilustrada, formada ya por elementos distanciados del clero y la nobleza, en los mismos años centrales del reinado de Carlos III, no era tan afecta al sistema vigente como se ha venido diciendo. La situación fáctica que rodea al escritor la caracteriza Iriarte con las categorías de 'despotismo' y 'decadencia'.²³ (Contra la decadencia de su nación lucharán, para dar ejemplo al presente, bastantes de los héroes de la tragedia neoclásica.)

A fin de volver al campo nocional con que empezábamos y para centrarnos algo más en las letras españolas, no ha de sorprender tan larga digresión sobre

²⁰ Rosalía Fernández Cabezón, *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña, 1990, p. 33.

²¹ Francisco Sánchez-Blanco Parody, *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1991, p. 261.

²² Se trata del poema «El egoísmo», de Tomás de Iriarte (*Poetas líricos del siglo XVIII*, B.A.E. LXIII, Madrid, Atlas, 1952, II p. 42b). Quizás convenga subrayar el valor irónico y didáctico de esta «fantasía poética», si queremos entender el alcance de tales versos.

²³ F. Sánchez-Blanco, *op. cit.*, p. 250.

cuestiones más generales, éticas, políticas y filosóficas: en el dieciocho, las artes no se entienden más que insertas dentro de la política, y ésta no se justifica sino en el ámbito de la moral. Ya escribió Ignacio de Luzán que «todas las artes, como es razón, están subordinadas a la política, cuyo objeto es el bien público, y la que más coopera a la política es la moral, cuyos preceptos ordenan las costumbres y dirigen los ánimos a la bienaventuranza eterna y temporal.»²⁴ En la *Oración gratulatoria* enviada a la Academia de Buenas Letras de Barcelona (1756, aunque escrita cuatro años antes), el propio escritor aragonés supo precisar lo que se pedía tanto a la literatura como a un rey o a un ciudadano. «La sólida grandeza —escribe— de una Monarchía, su verdadera felicidad y la de sus Vasallos (que es una misma) se deberá principalmente a las Letras» y, en cita imprescindible pese a su extensión:

«Las Buenas Letras hacen un buen Ciudadano, que, apto y dispuesto para recibir en sí todas las demás Ciencias y Artes y darles un gratísimo sabor (bien como vaso ya preparado con algún precioso licor), no solo entiende en su felicidad, sino en la de los demás Hombres: buen Repúblico, ama y busca la prosperidad de su Patria, el bien de su Nación; buen Vassallo, no respira sino para obedecer, para respetar amar las Leyes, los preceptos y la gloria de su Rey; y en fin *buen Hombre*, solo anhela que todos experimenten los efectos de su humanidad, que todos los imiten y que se extienda a todas las Naciones la buena fe, la policía, la cultura, la afabilidad, la generosidad y finalmente la verdadera felicidad humana, que pende de la práctica de las virtudes más sociables.»²⁵

A partir de tales conceptos y de sus relaciones semánticas, la tragedia neoclásica desarrollará su pensamiento y tratará sus temas. Resulta claro que en ello no va a distinguirse substancialmente de la literatura coetánea, aunque el propósito del género trágico, la sublimidad, el valor purgativo, etcétera puedan acentuar algunos aspectos morales y políticos.

Por su parte, también Feijoo nos explica qué cabe esperar del monarca: «Observando [el príncipe] todos los preceptos que dictan la justicia, la piedad y la prudencia, no alargándose con alguno en particular a más de lo que piden su necesidad o su mérito y siendo Padre benéfico de todos, los hará a todos felices.»²⁶ El respeto al noble, su función cerca del rey, la cuestión del poder, las regalías, el lugar del amor... matizarán en cada tragedia la base asentada y tan claramente explicada por Luzán o Feijoo.

El ideario que el soberano ha de perseguir coincide con el de todo vasallo, de modo muy particular con el de quienes le sirven directamente (sus ministros

²⁴ Ignacio de Luzán, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (ed. de Russell P. Sebold), Barcelona, Labor, 1977, libro I cap IX [X], p. 173.

²⁵ *Apud* P. Alvarez de Miranda, *op. cit.*, p. 281.

²⁶ Benito Feijoo, *Teatro crítico*, VI, 1^o, 41, p. 21 (*Ibid.*, p. 277). Pedro Alvarez de Miranda recoge también este modelo de soberano: «Carlos Octavo, Rey de Francia, fue un Príncipe dotado de muchas de aquellas prendas que constituyen un buen Soberano: benigno, afable, liberal, compasivo, muy amante de sus Vasallos, cuyo alivio y felicidad solicitaba por varios modos» (*Cartas eruditas*, 1756, V, 4, 19, p. 159).

y consejeros) o indirectamente («los empleos de las tropas, armadas, tribunales, magistraturas y otros»)²⁷; es decir, con el ideario de los nobles, tanto los «que poseen inmensas riquezas» como los «menos condecorados y poderosos». Las octavas de «La felicidad humana», de Juan Pablo Forner, generalizan para todos los hombres la necesidad de utilidad y virtud sociales (relacionadas ahora con el trabajo y el desdén al ocio):

•Virtud, prosperidad, vuestras delicias
 Hijas son del trabajo; así enlazados
 Los hombres en union viven propicios,
 Del recíproco afan necesitados;
 Así exhalando amores y caricias,
 Despues de arar sus abundantes prados,
 Honrado labrador parte le ofrece
 De sus frutos al triste que perece.[...]
 Así, si la política prudencia
 Sabe guiar á justos pensamientos
 Su dicha y la comun los hombres trazan,
 Y la riqueza y la virtud se abrazan.»²⁸

Los ilustrados asocian la felicidad con el bien común, y «se insiste una y otra vez en que el individuo debe buscar ‘el bien de la patria’, en que ha de procurar serle útil, en las obligaciones con ella contraídas».²⁹ La traducción más activa de este convencimiento es la creación de las sociedades económicas y el fomento de la cultura y la instrucción, como atestiguan Ibáñez de Rentería, Rubín de Celis, Jovellanos...³⁰ En la tragedia, todo ello se sitúa —por su propia esencia— en el plano más alto del poder (el rey y la nobleza), sin que esto represente el olvido o la obliteración del conflicto con el ámbito individual de origen más o menos burgués.

De un lado, pues, la tragedia neoclásica aporta a la Ilustración la posibilidad de una tribuna y de un púlpito con la eficacia catártica y aleccionadora de la sublimidad. De otro, la utilización mitificadora o simbolizadora de la historia en sus temas, aunque se ofrezca «como meta que invita a los hombres a participar activa y responsablemente en el proceso histórico en marcha», no impide en realidad la constatación de la necesidad de una participación individual a menudo rebelde, germen del héroe romántico; también con palabras de Loreto Busquets: «Conquistar la libertad perdida es recuperar un momento del pasado para a partir de él reanudar el curso de la historia; significa, en concreto, liberar al individuo de las capas del poder que pesan sobre él —que en la práctica es el absolutismo regio y su fundamento teórico, el maquiavelismo— y hacer

²⁷ José Cadalso, *Cartas marruecas-Noches lúgubres* (ed. de Joaquín Arce), Madrid, Cátedra, 1988¹¹, carta VII, p. 100.

²⁸ *Poetas líricos del siglo XVIII*, II p. 302 a y b.

²⁹ P. Álvarez de Miranda, *op. cit.*, p. 232.

³⁰ Cfr., sobre este particular, Jean Sarrailh, *La España ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII*, México, F.C.E., 1974, p. 167 y ss.; y P. Álvarez de Miranda, *op. cit.*, p. 282 y ss.

renacer en él, como una gema limpia del barro depositado por los siglos, la afectación social de la virtud y el sentimiento patriótico.³¹

Al menos hay, creo, una cierta relativización escéptica o alguna tolerancia burguesa e ilustrada mientras se escriben las mitificadas mayúsculas de la historia: no en el caso de Aluro sacrificado por Numancia, en la obra de López de Ayala, pero sí en los amores con el príncipe tártaro Selin de la protagonista de *Solaya o los circasianos*, de José Cadalso; el *sensismo* o *sensacionismo* (el *Tratado de las sensaciones*, 1754, de Condillac) empezaba a disputar el terreno de la moral individual a cierto dogmatismo político, contra el que, desde otro ángulo, había disparado ya John Locke en su *Ensayo sobre el entendimiento humano* al afirmar que el pueblo era juez del poder, al que podía legítimamente derrocar. La *Lucrecia* de Joan Ramis y *Raquel* de García de la Huerta, por una parte, y *Doña María Pacheco* de Ignacio García Malo, por otra de ideología muy distinta, se preocupan sobre tal legitimidad o, por precisar algo más, sobre el origen divino o humano del poder y, consecuentemente, sobre la posibilidad de enjuiciarlo y de intervenir. La razón ha de guiar la virtud en favor de la felicidad de todos, incluso por encima de un monarca tirano.

La solución más fácil ética y políticamente consiste en hacer coincidir con la voluntad real el deseo de la felicidad para todos; así, el monarca se convierte en el héroe de la tragedia, y son sus oponentes —los nobles aduladores— quienes funcionan ideológicamente como contrapunto negativo. La lectura de tales tragedias, sin embargo, no resulta unívoca, ya que puede tratarse de una aceptación sin reservas del absolutismo regio (García Malo) o bien de una demostración empírica, práctica de que el poder tan sólo se justifica en la medida que sirve al desarrollo y la felicidad comunes, de acuerdo con lo preconizado por Locke y, más tarde, por Rousseau; estoy pensando en *Don Sancho García*, de Cadalso³²:

ALEK. [...]Si quieres dar á siglos venideros
 timbres, para tu fama verdaderos,
 imita á los Monarcas virtuosos,
 que se tienen por grandes, y gloriosos,
 como sus pueblos venturosos sea.
 Quán dignamente su vigor emplean
 en hacer respetar á la Justicia,
 en cortar el progrso á la malicia,
 premiar virtudes castigando vicios,
 y ofrecer á los Cielos sacrificios
 en tantas Aras, como son los pechos
 de Vasallos, que viven satisfechos.³³

³¹ Loreto Busquets, «La tragedia neoclásica española y el ideario de la Revolución francesa», en *Cultura hispánica y Revolución francesa* (ed. de L. Busquets), Roma, Bülzoni, 1990, p. 103 ambas citas.

³² Vid. su conexión ideológica con Vattel y Montesquieu en Nigel Glendinning, art. cit.

³³ Juan del Valle [José Cadalso], *Don Sancho García, Conde de Castilla*, Madrid, Joachin Ibarra, 1771, acto II, escena I, p. 22. (En la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, 51249.)

Imposible la democracia salvo en pequeños estados según el pensar de Voltaire, el conflicto entre las funciones de la nobleza y las del rey presenta varias respuestas y enhebra el hilo político y temático de muchas tragedias, que sólo coinciden en el común rechazo al ocio y al egoísmo. Para los ilustrados, «en la sociedad debería regir el criterio del valor individual».³⁴ No la mera herencia nobiliar... cuando su portador no sea capaz de contribuir a la felicidad social.

Desde este punto de vista, Alek —de *Don Sancho García*— ilustra el conflicto en el seno de la nobleza, obligado a decir la verdad y a ser leal al rey. El propio Cadalso, que mira con veneración «a un anciano que ha gastado su vida en alguna carrera útil a la patria»,³⁵ hace exclamar a Gazel: «¡Gloriosa nación, que produce nobles tan amantes de su rey! ¡Poderoso rey, que manda a una nación cuyos nobles individuos no anhelan más que a servirle, sin reparar en qué clase ni con qué premio!».³⁶ Quizás pueda ser revelador, para explicar una cierta evolución de la posición de la élite ilustrada en lo que toca a la monarquía, la evolución de la obra trágica de Cándido María Trigueros, siempre que se respeten las excepciones y sea cierto que *El zar Pedro III de las Rusias* es posterior a 1789, como apunta Aguilar Piñal.³⁷ «Lo realmente singular de esta tragedia —afirma— es la nueva postura de Trigueros ante la monarquía. Ya la lealtad del súbdito no es incondicional, sino que depende del cumplimiento de sus obligaciones sociales por parte del monarca.»³⁸ Así, al hilo de la renuncia de Pedro III de julio de 1762, se lee:

•Los Reyes sólo son Reyes
cuando Dios quiere y el reino.
Y si lo que jura el Rey
cuando le entregan el cetro,
a sus vasallos no cumple,
no están obligados ellos
a cumplir lo que juraron,
faltando sólo con esto
el pacto del homenaje
que humildes le prometieron.»³⁹

El conflicto entre individuo y sociedad no suele interferir, sin embargo, en el conflicto entre rey y nobleza, salvo si aquél se presenta en el subtema amoroso. Pero en cualquier caso implica un cambio en el código social defendido; el concepto del «honor», que se heredara del teatro barroco, va a sufrir una transformación al vincularse en el siglo XVIII con la *virtud* social del *hombre de bien*. Al margen de si algunas obras de Cándido María Trigueros, Nicolás

³⁴ F. Sánchez-Blanco, *op. cit.*, p. 353.

³⁵ José Cadalso, *Cartas marruecas*, p. 181, carta XL.

³⁶ *Ibid.*, carta XLV, p. 181.

³⁷ Francisco Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, C.S.I.C.-Instituto de Filología, 1987, p. 197.

³⁸ *Ibid.*, p. 196.

³⁹ *Ibid. Tragedia. El Czar Pedro 3º de las Rusias. Original de Dn. Cándido María Trigueros.* Ms. Papeles de Trigueros, Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander.

Fernández de Moratín o *Solaya* de Cadalso están más o menos relacionadas con la tradición barroca, conviene insistir, como hace Maravall, en que el hombre ilustrado, «al reconocerse como un yo, se estima indisolublemente miembro de una sociedad, obligado a servir a la utilidad general, porque se funde con su individual utilidad y felicidad.»⁴⁰ (La comedia sentimental lo sancionará también.) Otro tanto afirma Aguilar Piñal en su introducción a *Solaya o los circasianos*, pero observa asimismo la nueva «sensibilidad para el amor» que la obra presenta. Así es; valgan estos versos a manera de ejemplo:

•SOLAYA. [...] Hermanos, yo os perdono, pues no ignoro
la fuerza del honor... Vuestro desdoro,
si acaso resultó de mi ternura,
con mi muerte lo paga mi hermosura.
Perdono a vuetro honor... Duros hermanos...
A mi amor perdonad...⁴¹

El honor vence al amor, de acuerdo con el título con que se tradujo *Hirza* de Sauvigny⁴² y al igual que ocurre en *Guzmán el Bueno*, pero tanto en Cadalso como en Nicolás Fernández de Moratín el conflicto entre individuo y sociedad no acaba de resolverse, porque, a pesar de la apriorística identificación entre el bien individual y el bien común, esta tragedia surge de su antagonismo. *Solaya* «anuncia ya un mundo nuevo, no precisamente el del despotismo ilustrado, reglamentado y represivo, sino el de la libertad y la exaltación de las pasiones como derecho humano.»⁴³ Nos hallamos ante un problema que no es tanto político como moral, mucho más cercano a los nuevos géneros burgueses del teatro, aunque la tragedia lo cobije a regañadientes en algunas ocasiones, convirtiéndolo en subtema de apoyo al debate político: verbigracia, la *Raquel*, de Vicente García de la Huerta.

El cambio en materia de «honor» es doble: en primer lugar, porque se obliga al héroe o heroína a asumir dolorosa y racionalmente la primacía de la felicidad pública; y en segundo lugar, porque la actuación adquiere una proyección política. Frente a la tradición sobre el tema de Tarifa (desde Luis Vélez de Guevara hasta Juan Claudio Hoz y Mota y Antonio de Zamora),⁴⁴ Cándido María Trigueros, en *Los Guzmanes*,⁴⁵ sustituye «el deseo de fama individual por el con-

⁴⁰ José Antonio Maravall, «Política directiva en el teatro ilustrado», en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piovano Ed., 1988, p. 19; o en *Estudios...*, p. 529.

⁴¹ José Cadalso, *Solaya o los circasianos* (ed. de F. Aguilar Piñal), Madrid, Castalia, 1982, acto V, escena VI, vv. 166-173, p. 126.

⁴² Me refiero a Edme-Louis Billardon de Sauvigny, *Tragedia nueva. Religion, Patria y Honor triunfan del más ciego Amor. La Hirza*. Mss., uno con censura de 1786, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (63-16).

⁴³ F. Aguilar Piñal, introd. cit., p. 42.

⁴⁴ Cfr. Isabel Millé Giménez, «Guzmán el Bueno en la historia y en la literatura», *Revue Hispanique* 78 (1930), pp. 311-486.

⁴⁵ *El cerco de Tarifa o Los Guzmanes. Tragedia. Por Dn. Cándido María Trigueros...* Según Aguilar Piñal, original en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander (M-38) y copias en la Biblioteca Colombina y en la Universidad de Sevilla.

cepto ilustrado de bien común, se plantea el drama en un plano político y social, superando la finalidad de exaltación nobiliaria que tenía el mito en el teatro anterior.⁴⁶ Y si razones de Estado mueven la mano de los hermanos de Solaya cuando le dan muerte, en *Los Guzmanes* «el planteamiento ético ilustrado prefiere marginar el espinoso asunto del sacrificio del hijo y resaltar la propia y responsable autoinmolación por el bien de la patria.»⁴⁷ No sabrá, a mi parecer, resolverlo *Guzmán el Bueno* de Nicolás Fernández de Moratín cuando convierte en niño a quien habla y se comporta como adulto, intentando a la vez aumentar la piedad y el valor moral. Estamos lejos de la mera alabanza a la nobleza, y, según prosigue Sánchez-Blanco a propósito de la obra de Trigueros, su «moral ya no es la de la obediencia del vasallo a su señor natural, sino la de la conciencia autónoma que se presenta el problema del bien colectivo, o, si se quiere, del Estado.»⁴⁸

En consecuencia, el bien común es el resultado racional (contra las pasiones) y altruista (contra el egoísmo) de una conquista por parte del individuo de su mejor yo. Dicha conquista será dolorosa y podrá causar la muerte, pero justifica para los ojos del escritor ilustrado al héroe trágico. Paralelamente a la toma de conciencia de España como nación, asistimos en el género trágico a una constante invitación a asumirla virtuosamente, preocupados por su prosperidad en tanto que individuos con una ética social. Si no siempre es así en términos más generales se debe a que en algunos autores la historia todavía no es hecha por los hombres, por lo que prefieren recurrir a una causalidad providencialista: en el extremo menos religioso, *Solaya* de Cadalso, y al otro cabo, *Jahél*, de López de Sedano. Pueden encontrarse situaciones intermedias, en que lo religioso parece más bien apóstrofe sublimador, tópico equivalente a grandeza:

•PELAYO. [...] ya nos entrega
El Dios omnipotente ese tirano,
Pues al fin libres combatir nos deja.⁴⁹

Sea como sea, el individuo vence su pasión particular; el amor a la patria y el deseo de contribuir a la felicidad o la dignidad colectivas ganan; o, de otro modo, el personaje es objeto del mayor descrédito, como acaece con Tarquino

⁴⁶ F. Aguilar Piñal, *Un escritor ilustrado...*, p. 193. Redunda en lo mismo Francisco Sánchez-Blanco, «Transformaciones y funciones de un mito nacional: Guzmán el Bueno», *Revista de Literatura* 100 (1988), p. 408; en *El cerco de Tarifa o Los Guzmanes*, «a Trigueros le preocupa sobre todo el concepto de virtud, entendida como la cualidad del carácter que permite a un individuo seguir el bien que le propone la razón a pesar de que los sentimientos de dolor, amor o miedo le ofusquen y hagan olvidar su responsabilidad frente a la sociedad. Virtud es aquí sinónimo de fuerza y constancia para vencer las inclinaciones egoístas. La virtud aspira al altruismo.»

⁴⁷ Francisco Sánchez-Blanco, «Guzmán el Bueno, ¿un arquetipo para el hombre ilustrado? Tratamiento dramático de un mito nacional», en *Spanien und Europa in Zeichen der Aufklärung. Internationales Kolloquium an der Universität -GH- Duisburg vom 8.11. Oktober 1986* (ed. de Siegfried Jüttner), Frankfurt, Peter Lang, 1991, p. 234.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁹ Manuel José Quintana, *Pelayo*, en *Obras completas*, B.A.E. XIX, Madrid, Atlas, 1946, acto V escena II, p. 72b.

de *Lucrecia*, de Nicolás Fernández de Moratín, y puede sucederle a Alfonso VIII de Castilla en la *Raquel* de Vicente García de la Huerta.

Las relaciones entre los intereses sociales y el ámbito individual también pueden circular por mejores y más positivos cauces. No varía con ello la doctrina moral (que abarca la política y el arte), y tampoco acaba de resolverse el conflicto ético entre razón y pasión, a pesar de quienes proclaman estoicamente que «seguir la naturaleza es seguir la razón» (Sarasín), la alianza de la naturaleza con la honestidad o la identidad entre la felicidad individual y la felicidad social.⁵⁰ Nuevas calas en la tragedia neoclásica permitirán iluminar los muchos contornos que ofrece la «felicidad», la amplia bóveda que dibuja su riquísima constelación semántica.

Insistamos, pues, en algunos de los conceptos que se asocian con la «felicidad», aunque sólo sea para entender algo mejor las propuestas doctrinales morales (y políticas) de nuestro teatro trágico. El amor a la patria, que —según Feijoo— no es tan celebrado en los hombres como en los libros,⁵¹ se justifica en el propio yo, de acuerdo con esa identificación de lo personal y lo social:

•PELAYO. [...] No hay patria, Veremundo! ¿No la lleva
 Todo buen español dentro en su pecho?
 Ella en el mio sin cesar respira:
 La Augusta religion de mis abuelos,
 Sus costumbres, su hablar, sus santas leyes
 Tienen aquí un altar que en ningun tiempo
 Profanado será.⁵²

(Para su uso en el presente texto, conviene de todos modos eliminar las connotaciones políticas antifrancesas de los versos de Quintana, representados en 1805, y así recalcar los lazos entre individuo y sociedad.) El siguiente vínculo se establecerá con la libertad; la de Pelayo⁵³ equivaldrá a la de España, libertad que conllevará la felicidad:

•PELAYO. [...] No; vuestros brazos
 Alcen de los escombros que nos cercan
 Otro estado, otra patria y otra España
 Mas grande y mas feliz que la primera.
 (Acto III esc. III, p. 67a.)

María Rosa Gálvez de Cabrera, si queremos seguir en la encrucijada de los dos siglos, atestigua por negación lo mismo: si libertad era felicidad (o «paz»,

⁵⁰ Remito a la obra de R. Mauzi cit. en la n. 3.

⁵¹ Feijoo, *Teatro crítico. Cartas eruditas* (ed. de C. Martín Gaité), Madrid, Alianza, 1984³, *Teatro...*, III, disc. X, «Amor de la patria y pasión nacional», p. 64.

⁵² M.J. de Quintana, *op. cit.*, acto I, escena V, p. 60b.

⁵³ «Soy el que, siempre independiente, libre,
 De entre la ruina universal ostenta
 Exento el cuello de los hierros torpes
 Que sobre el resto de los godos pesan.»
 (Acto III, escena III, pp. 65b y 66a.)

como en el acto III de *Ali-Bek*), tiranía u opresión se equiparan con desolación. Entre otros ejemplos:

•AMALIA. [...] donde quiera
que el rostro vuélvo, que mis ojos fixo,
veo desolacion.⁵⁴

Ocurre lo mismo en el ideario de la tragedia de los sesenta o primera mitad de la década siguiente. El bien común o felicidad pública predominaba ya en el período arandino, aunque se sacrifiquen la pasión —conectada a menudo con la lascivia cuando se hace una lectura más negativa de los sentimientos individuales— o el amor —el de Aluro en *Numancia destruida* y el de Solaya en la obra homónima de Cadalso, muy especialmente—. Lo importante, sin embargo, es profundizar o matizar en un conflicto generado por la ética política pero cuyos extremos parecen limitarse cada vez más al ámbito moral del individuo: el personaje que encarna la piedad del espectador se mueve entre su «deber» y su «sensibilidad».

No obstante haber sido escrita «para colaborar en la reforma de Aranda» hacia 1770,⁵⁵ *Solaya o los circasianos* de Cadalso, por ejemplo, alcanza su altura trágica precisamente al no haber resuelto la dicotomía entre amor de la protagonista por el príncipe tártaro y el honor de los circasianos mediante el recurso de la maldad. Se asocia la política con la virtud, y ésta con la libertad, la prudencia, la nobleza y la tolerancia; el príncipe Selin ofrece que Solaya decida entre seguirle a Tartaria o quedarse en su patria, e incluso pregunta:

•SELIN. ¿Qué os parece, decid, la idea mía?
HADRIO. Virtud grande.
HERACLIO. Prudencia.
CASIRO. Cobardía.
Virtud parece, pero miedo ha sido.
¿Qué amante, por su amor, no es atrevido?
HERACLIO. Prudencia, pues reserva tu nobleza
para el último trance fortaleza.
HADRIO. Virtud, pues dejas en el alma suya
libertad porque busque o porque huya,
o del mal, o del bien que se presente.»
(Acto II, escena VII, vv. 665-673, pp. 84-85.)

Como en Voltaire, Dragonetti,... El honor es casi empeño colectivo, y hasta el padre, Hadrio, se muestra en su dolor tolerante con los sentimientos de su hija:

•HADRIO. [...] Si mis ojos presencian su venida,
mi alma, con Selin enfurecida,

⁵⁴ María Rosa de Gálvez, *Ali-Bek*, Madrid, Oficina de D. Benito García, y cía., 1801, acto III, escena I, p. 150.

⁵⁵ F. Aguilar Piñal, introd. cit., p. 34.

o tierna con Solaya, no es posible
 subsista tan serena y apacible
 como deben las almas superiores.
 Es prudencia evitar lances mayores
 que nuestras fuerzas. Voyme. Circasianos,
 mi honor y amor hoy dejo en vuestras manos.
 Yo me retiro donde en paso incierto
 me lleva mi dolor. (*Vase.*)
 (Acto V, escena II, vv. 1465-1474, p. 117.)

Como en otras obras, se recalca que el ocio y el lujo son causas de la decadencia de las naciones y se defiende la bondad última de los hombres al margen de la religión que profesen. Pedro Alvarez de Miranda llega a afirmar: «Hay, sí, en la obra una pasión amorosa que, aunque atropella las obligaciones familiares y patrióticas, es vista con inevitable simpatía por el dramaturgo. Pero hay otra pasión, la pasión del honor, encarnada fundamentalmente por Casiro, y son los excesos de esta pasión incontrolada los que se denuncian en la obra. Cadalso, hombre de la Ilustración, condena cualquier forma de *fanatismo*: ya hemos visto que emplea esa palabra decisiva en la escena final de *Solaya*. No ya el sentimiento barroco de la honra personal está aquí superado, sino incluso el honor de la colectividad, vecino al patriotismo, cuando éste alcanza tales proporciones que ciega a sus defensores. Los ilustrados —desde Feijoo— son partidarios de un patriotismo sereno, moderado, cerebral, no del patriotismo gesticulante de que hace gala Casiro.»⁵⁶ *Solaya o los circasianos* —podemos concluir— es una lección, ilustrada, de tolerancia y su doctrina moral más profunda procede de una reflexión muy moderna sobre la dicotomía, ya individual, entre el deber con la sociedad y el amor, más allá de cuestiones religiosas, políticas, familiares... Una reflexión que Cadalso, con honradez, no resuelve, pero que desemboca en que la felicidad común no existe sin tolerar, respetar, aceptar los sentimientos íntimos y personales.

Por las mismas fechas, 1770, Nicolás Fernández de Moratín presenta *Hormesinda*, la cual muestra el grado de interiorización que adquiere el conflicto ético, a pesar de la caracterización poco matizada del traidor Munuza o la escasa entidad, por demasiado ingenuo y poco creíble, de Pelayo. Unos años antes, *La Necepsis*, de Cándido María Trigueros,⁵⁷ representada en 1763, parece dar la razón a quienes piensan que la tragedia neoclásica española, so capa de tratar cuestiones políticas, debate ya preocupaciones morales más próximas a los intereses de la burguesía: su final, así, no es trágico, al hacer coincidir la cesión de la corona por parte del padre con la boda de Necepsis y Amenofis. Otro tanto sucede con *Los Baccanales o Ciane de Syracusa*, escrita antes de 1767.⁵⁸

⁵⁶ Pedro Alvarez de Miranda, «A propósito del descubrimiento de 'Solaya o los circasianos', tragedia inédita de José Cadalso», *Cuadernos Hispanoamericanos* 389 (noviembre 1982), pp. 319-320.

⁵⁷ *Tragedia nueva. La Necepsis. En cinco actos. Corregida y enmendada en esta segunda impresión*. Barcelona, Viuda de Piferrer, s./a. O Barcelona, Carlos Gibert y Tutó, s./a.

⁵⁸ *Los Baccanales o Ciane de Syracusa*. Tres ms. en la Biblioteca Nacional de Madrid y uno, con el título de *La Ciane*, en el Institut del Teatre de Barcelona (83198).

En *El cerco de Tarifa o Los Guzmanes*, la dimensión trágica es algo mayor, lo que se relaciona con la victoria sobre el amor, aunque se trate aquí de un sentimiento paternofamiliar; en su carta prólogo a Pablo de Olavide nos indica que

«la verdadera causa porque introduce aquellos amores fue para aumentar el patetismo, y hacer resplandecer la virtud de la constancia heroica.»⁵⁹

Sánchez-Blanco comenta: «La virtud es correlativa al altruismo; para lo demás basta la pasión. Es cierto que los personajes de la tragedia hablan constantemente del honor y de la fama, pero domina la idea del oficio y de la obligación en el sentido de la moral estoica.»⁶⁰ La traducción *El Codro* reforzará esa difícil, asumida y agónica preferencia por una ética social, aunque ese «nuevo ciudadano» que se propone no acaba de ocultar «el dictamen de los sentimientos del corazón o del raciocinio individual».⁶¹

He aquí, en mi opinión, el nudo más interesante de la tragedia neoclásica española, y es, evidentemente, de índole moral: la defensa, acaso estoica, del bien común por encima de los sentimientos personales irradiada muchas más posibilidades de piedad y purgación que las acciones, casi siempre demasiado maniqueas y simplificadas, de tipo político. No sé hasta qué punto sus autores se dieron cuenta de ello: quizá sí Cadalso en su *Solaya*; probablemente no López de Ayala en su *Numancia destruida*, tan volcada a favor de la ética de la solidaridad y el altruismo.

Hay, de todos modos, una conexión de tal altruismo con la crítica del comportamiento político de la nobleza de la época de Carlos III. Cabe generalizar la doble observación de Sánchez-Blanco a propósito de *Guzmán el Bueno*, de Nicolás Fernández de Moratín: «Ciertamente se relativiza la familia al sentar la primacía del bien común.[...] La victoria sobre los sentimientos familiares, que le acarrearán el reproche de insensibilidad, ha de verse sobre el telón de fondo de la crítica a la mentalidad de los nobles.»⁶² Se trata de la otra cara del mismo reproche que merecían el lujo ocioso y la inutilidad, para alabar la virtud y la utilidad sociales. En la última tragedia de Moratín, el imperativo moral social de Guzmán y de la nobleza de alma y comportamiento alcanza una situación máxima:

«DOÑA MARIA. ¿Mas no adviertes,
señor, la distincion de los sujetos?
¿No es hijo tuyo Pedro y muy amado?
GUZMAN. Hijo mio es aqui qualquier soldado.»⁶³

⁵⁹ *Op. cit.*, p. VII.

⁶⁰ «Guzmán el Bueno...», p. 235.

⁶¹ F. Sánchez-Blanco, *op. cit.*, p. 331.

⁶² «Guzmán el Bueno...», p. 238.

⁶³ Nicolás Fernández de Moratín, *Guzmán el Bueno*, Madrid, Antonio de Sancha, 1777, acto II escena III, p. 59.

«Quien muere por deber, eterno vive», sintetizará Alvarez de Cienfuegos en *Idomeneo*, estrenada en 1792.⁶⁴ La educación puede modificar la noble pasión de la gloria humana, según manifiesta Montesquieu, y hacia ello se encamina la tragedia neoclásica. Y la gloria, como la felicidad, exige luchar contra la tiranía y la opresión: de acuerdo con lo que afirmarí­a cualquier héroe de nuestras tragedias, «la gloire n'est jamais compagne de la servitude.[...] Mais le sanctuaire de l'honneur, de la réputation et de la vertu, semble être établi dans les républiques et dans les pays où l'on peut prononcer le mot de *Patrie*».⁶⁵ Tener gloria es servir a la patria, es sacrificar el bien individual en el ara de la felicidad común, y es un empeño estoico, que exige constancia y que alcanza calidad trágica en la medida que se trata de un verdadero, difícil y personal sacrificio.

«Cuido antes del comun que el propio daño», para volver a ejemplificarlo mediante *Guzmán el Bueno*.⁶⁶ Al igual que Montesquieu, Guzmán justifica su acto por la fama de siglos que comportará. Es propio de un noble, de linaje y sobre todo de conducta. Hasta en una obra que ha sido juzgada como portavoz de un aristocratismo antiabsolutista,⁶⁷ la *Raquel*, de García de la Huerta, aparece la asunción individual de la felicidad común por parte de todos y cada uno: «Los elementos nuevos —escribe Jerry L. Johnson—⁶⁸ hay que buscarlos en la insistencia en la responsabilidad que cada uno de nosotros, por alta que sea nuestra posición, tenemos dentro del orden social.» De creer a Busquets, existe una identificación de los nobles y el pueblo contra la arbitrariedad, gracias a que éste «conserva intacta la ley natural y universal».⁶⁹ Pero, de nuevo, ha de buscarse en el amor —como fuerza positiva—⁷⁰ del personaje de Raquel, el notable grado de profundidad trágica (compasión y catarsis).

Establecida la armonía de lo individual con lo universal —por mucho que la pasión y el sentimiento pugnen a menudo contra tan optimista apriorismo—, el bien común no sólo se asume por cada persona, sino que forma parte de su naturaleza. «El ser desventurado, o ser feliz» depende de uno mismo, al menos en la *Numancia destruida*, donde, asimismo,

«el hombre emprende, y logra, si es constante,
la virtud sola.»⁷¹

⁶⁴ Nicasio Alvarez de Cienfuegos, *Idomeneo*, en *Obras poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 1816, acto II escena XIII, p. 308. (*Apud* Loreto Busquets, art. cit., p. 126.)

⁶⁵ Montesquieu, *op. cit.*, p. 148, carta LXXXIX. Loreto Busquets, art. cit., ve en ello el porqué del modelo romano de nuestra tragedia.

⁶⁶ *Op. cit.*, acto I, escena I, p. 17. O: «Si mil hijos tuviera, los diera por mi patria» (I, VII, p. 31).

⁶⁷ Vid. esp. René Andioc, «La *Raquel* de Huerta y el antiabsolutismo», *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March / Castalia, 1976, pp. 259-344; y Juan A. Ríos Carratalá, *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Exma. Diputación, 1987, p. 124 y *passim*.

⁶⁸ Introd. a Vicente García de la Huerta, *Raquel*, Barcelona, Aubí, 1975, p. 44.

⁶⁹ Art. cit., p. 112.

⁷⁰ Vid. Russell P. Sebold, «Neoclasicismo y creación en la *Raquel* de García de la Huerta», *El raptó de la mente. Poética y poesía deicichescas*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 303-318, esp. 309-311; y Donald E. Schurlknight, «La 'Raquel' de Huerta y su sistema particular», *Bulletin Hispanique* LXXXIII (1981), pp. 65-78.

⁷¹ Ignacio López de Ayala, *Numancia destruida* (ed. de Russell P. Sebold), Salamanca, Anaya, 1970, vv. 113-114. Sebold reproduce la ed. príncipe, Madrid, Imprenta de Pantaleón Aznar, 1775.

El salto moral que la tragedia de López de Ayala representa es el carácter popular, no sé si democrático o general, de esa ética del bien común, lo que Sebold llama el «arte unanimista» de la *Numancia destruida*: «La función artística del héroe en el arte trágico neoclásico de Ayala corresponde al pueblo entero, el cual, en vez de algún personaje individual, está concebido por Ayala como ‘el que no es aventajado en virtud y justicia, ni derrocado de la fortuna por malicia y maldad suya, sino por yerro disculpable, habiendo vivido antes en gran gloria y prosperidad’, según Aristóteles describe el carácter del héroe trágico relacionándolo con la llamada peripecia de la tragedia.»⁷² Es, conviene subrayarlo, la causa de su conexión social con el público, de la *simpatía* que despierta, acentuada además gracias al contrapunto del desfallecimiento egoísta de Aluro, personaje que conmueve:

«ALURO. [...] Cruel naturaleza,
¡Qué amor me diste à la que amar no debo!
(Acto III, escena I, p. 39.)

Para un ser humano de las postrimerías de nuestro siglo, resulta difícil aceptar la opción altruista; también para el hombre del dieciocho: en estos versos, Aluro increpa a la propia naturaleza, precisamente la que debería garantizar según la Ilustración la equivalencia entre la felicidad individual y la felicidad social. Los mejores momentos de la tragedia neoclásica española se anudan a este conflicto y perviven más allá de la discusión sobre la tiranía, el absolutismo, el despotismo o la función sociopolítica de la nobleza. «Por un lado, el individuo descubre el ‘deber’, la obligación como un imperativo racional que surge de la comprensión de lo que es el bien general, mientras que por otro desarrolla el sentimiento de identificación con los demás. Poseer un corazón ‘sensible’ es considerado tan importante por los hombres de finales del siglo XVIII como la idea del bien común.»⁷³ La solución neoclásica, sin embargo, es clara: como para otro género sustenta Aguilar Piñal, «mientras se mantenga el equilibrio, mientras el personaje novelesco, aun a costa de un gran sacrificio, otorgue a su razón el dominio de sus sentimientos, será un personaje virtuoso, es decir, neoclásico. Entendiendo siempre esta virtud como ética social, desvinculada de cualquier credo religioso.»⁷⁴

Consecuentemente, escribir acerca de la felicidad en la tragedia neoclásica no resulta paradójico, porque en sus finales desgraciados no hay ya necesariamente un *fatum* irreversible: el bien social —la prosperidad, la felicidad...—, asumido individualmente por el protagonista o por toda la comunidad, es la meta más buscada por sus autores, por encima incluso de la elección del tema. Así, la política se somete a la virtud; la moral y el arte, a la razón; la pasión, el placer y el amor individuales, a la felicidad social. En la dificultad sentimental de hacerlo, en el sacrificio que tal opción conlleva, adquieren relieve trágico y catártico las mejores tragedias del dieciocho español.

⁷² Russell P. Sebold, introd. a *Numancia destruida*, p. 40.

⁷³ F. Sánchez-Blanco, «Política y moral...», p. 39.

⁷⁴ Francisco Aguilar Piñal, «La novela que vino del Norte», *Insula* 546 (junio 1992), p. 11.