



complejidad del reformismo borbónico y ayuda al proyecto del siglo XVIII a anclar firmemente la acción económica en el ser humano (Vogl). En el contexto católico español, la comedia económico-sentimental acultura este comportamiento mediándolo con los valores éticos cristianos tradicionales. No se trata en absoluto de una musealización de un fenómeno endémico e histórico del teatro español, sino de una contribución a la cuestión planteada por Max Weber sobre si la expansión del capitalismo podía llevarse a cabo exclusivamente a lomos de las culturas protestantes. Según la autora el catolicismo no fue un obstáculo para la introducción del *homo oeconomicus* en España.

Las herramientas teóricas del estudio se basan en el análisis del discurso y del poder (Michel Foucault), y se complementan provechosamente con los planteamientos teórico-culturales de los estudios de género. De estas orientaciones se derivan varias posibilidades de reflexión, que la autora realiza con resultados altamente relevantes. El teatro popular se inscribe en campos regulados de expresión política, pero los concreta en un sentido interdiscursivo (Jürgen Link) mediante figuras, configuraciones, interacciones y acciones. Aparece así como un canal de comunicación, a través del cual las formas de gobierno económico se hacen comprensibles al enfocar incluso los niveles elementales de la vida cotidiana. Al mismo tiempo, el impulso del género literario revela un abanico amplio de interpretaciones que van más allá de lo que puede articularse en el discurso reformista, incluso socavándolo en ocasiones. Ambos aspectos de aplican por igual a la masculinidad hegemónica (Raewyn Connell) que subyace en la representación y tipificación de la actividad económica, que a una ocasional ruptura con las ideas normativas del género.

En la introducción (cap. 1), las cuestiones mencionadas se presentan de un modo muy claro. El teatro se hace plausible como objeto de investigación, precisamente porque las acciones económicas de las personas puestas en escena pueden presentarse especialmente bien en un entorno (proto)burgués bajo el techo de una casa. Incluso si la doctrina aristotélica de las unidades, que Ignacio de Luzán transmitió al neoclasicismo, tiene menos éxito en el teatro popular español, el hogar como *oikos* todavía puede ser llevado elegantemente a escena y ser separado de una contingencia económica externa.

El segundo apartado (cap. 2) contiene una presentación sumamente relevadora de la historia económica española del siglo XVIII. Este resumen del estado de la historiografía es metodológicamente apropiado, ya que revela tanto los motivos de la reforma económica como la constitución retórica de los textos dramáticos. Central y de destacada importancia para el análisis de los dramas resulta ser la Real Cédula de 1783, que decreta 'la honorabilidad del trabajo físico', lo cual, con respecto a la tradición española, debe ser considerado como intervención simbólica en un sistema de valores de gran alcance histórico.

En otra extensa sección (cap. 3), la autora aborda el dispositivo de reforma económica de los Borbones —el término "dispositivo" me parece conceptualmente apropiado ya que en esta perspectiva los discursos, las prácticas y las instituciones se hacen visibles al enfocar sus interacciones. El dispositivo puede entenderse como un conjunto de estrategias frente a situaciones de crisis y contingencia. Resulta evidente cómo los actores centrales del movimiento reformista de un modo pragmático acercaron las diferentes políticas económicas y los textos relevantes —entre el mercantilismo, la fisiocracia y el liberalismo— al contexto español y, en ocasiones, los unieron de forma ecléctica. Los textos comentados (Jovellanos, Campomanos y Foronda) han sido elegidos acertadamente ya que abarcan todos los diferentes sectores que seguirán estructurando el estudio.

En el siguiente apartado (cap. 4) la autora se centra en el teatro como espacio de representación de lo económico, pero también como producto de la organización económica. El análisis de lo económico se basa inicialmente en la recepción comparativa de la influyente obra de George Lillo *London Merchant* (1730). Sin embargo, la autora se ocupa en realidad de problematizar adecuadamente el concepto de *homo oeconomicus*, que —antes de convertirse él mismo en objeto de ficción— ya es una ficción, puesto que se basa en ideas normativas que presuponen tácitamente que es el hombre el que sirve de modelo antropológico. La respuesta de la autora frente a este problema consiste en una tipología diferenciada que hace explícito el gesto excluyente del término. Además del *vir oeconomicus*, que puede referirse al comerciante o al fabricante, el *vir faber* (artesano) y el *vir rusticus* (agricultor) aparecen ahora en el escenario del teatro popular, al igual que —aunque con menor frecuencia— sus homólogos femeninos: *femina fabra* y *femina rustica*. Es notorio que esta tipología es retrospectiva y analítica, no obstante la autora la relacionará con el vocabulario de la época, en el cual el 'hombre de bien' es particularmente relevante como ideal social hegemónico.

La presentación e interpretación de las obras a partir del quinto capítulo constituyen la parte central del impresionante estudio de Beatrice Schuchardt. Ofrecen una visión pionera de un área en gran medida subexpuesta de la dramaturgia española. Todo ello con gran conocimiento y destreza, y proporcionando a los lectorxs observaciones tan ingeniosas como propositivas. Merece especial atención la obra del catalán Luciano Francisco Comella. Su obra *El hombre agradecido* (1790) demuestra que la casa funciona como alegoría de la economía política. Han de destacarse los siguientes aspectos: a) el hogar refleja contextos macroeconómicos: consumo suntuario de bienes importados, falta de conocimientos económicos, comercio pasivo, quiebra y asesoramiento; b) el hogar es un orden patriarcal (a veces perturbado), en el que se buscan terratenientes/monarcas que gestionen la felicidad de la casa/país; c) las acciones se someten a normas morales, que coinciden con el cálculo

económico, por un lado, y las convenciones cristianas, por otro; las emociones dulces (amistad, ethos) prevalecen sobre las pasiones (codicia, hedonismo, pathos), dominan las amistades masculinas; d) la consorte no sólo es noble, sino que también está codificada como petimetra, por lo que la formación de la alteridad cultural (es decir francesa) afecta al eje moral.

Las sutiles lecturas presentadas en este estudio van mucho más allá de los aspectos mencionados, no obstante habrá que insistir en dichos aspectos que son recogidos a la hora de los análisis de los otros textos dramáticos (cf. cap. 6), por ejemplo en la obra de Tomás de Iriarte *La señorita malcriada* (1788), en la que el fabricante textil Eugenio apoya a su amigo Gonzalo con consejos y ayuda. Con el paso de comerciante a fabricante, sin embargo, surgen otros aspectos temáticos, como la valoración del trabajo y su significado para con el bien común, como en la comedia *La industriosa madrileña y El fabricante de Olot* (1789), de Francisco Durán. Esta obra también se dedica a especificar el papel del empresario patriarcal, que proporciona a sus trabajadores cuidados pastorales (Foucault) y caridad. La observación de que la fortuna empresarial es asociada a la providencia divina (241), recuerda sin duda a las tradiciones protestantes descritas por Weber.

Motivos y configuraciones similares se encuentran en las comedias, cuyos personajes centrales son artesanos o campesinos (véase el capítulo 7). En la obra *Los menestrales* (1784) de Cándido María Trigueros, en la que se adaptan elementos de la trama picaresca (p.ej. deseo de ascenso y impostura), el mensaje que da a entender el texto es precisamente el contrario al de la picaresca, a saber que el artesano tiene honor en el sentido del citado decreto de 1783. En la comedia campesina (*La modesta labradora*, de Fermín del Rey, 1791 o *El buen labrador*, de Luciano Comella, 1791), surgen líneas de conflicto similares, aunque mucho menos pronunciadas que —por ejemplo— en la célebre pieza *Fuente Ovejuna* (1619), de Lope de Vega.

La reforma borbónica se ocupó de optimizar el sistema existente: no se preveía aquí una emancipación excesiva de las clases bajas, pero sí su activación por el bien de la nación. En torno a estas consideraciones, los pasajes textuales recopilados por la autora y las lecturas que aporta son sumamente valiosos al plantear la cuestión de cómo la sociedad estamental española negociaba y enfocaba la desigualdad. Beatrice Schuchardt destaca, por ejemplo, la escena de la Última Cena en *El buen labrador* de Comella, que tiene rasgos casi utópicos y rompe con las propias premisas del dispositivo reformista. Es significativo que el texto de referencia cultural sea bíblico. Si tales escenas pueden juzgarse como la dinámica inherente del género de la comedia, entonces suposiciones similares podrían hacerse también con respecto a las figuras femeninas trabajadoras y económicas que aparecen y se analizan en el capítulo ocho. Aquí queda claro que la masculinidad hegemónica, que en el siglo XVIII colonizó el ámbito de la actividad

económica, todavía se extiende a las representaciones de mujeres como en las obras de María Rosa Gálvez.

El estudio de Beatrice Schuchardt enriquece de manera impresionante el reciente debate de investigación sobre la Ilustración española. ¿Cuál es exactamente el valor innovador que se abre ahora, aparte de la exploración de nuevos temas y textos y la generosa oferta de numerosas y sagaces observaciones? El estudio que aquí se presenta saca a la luz un eslabón perdido cuyo conocimiento, en cuanto a una Ilustración económica establece una conexión entre el nivel discursivo y político y el campo de las bellas letras. Al referirse a la función interdiscursiva del teatro popular, la autora llama la atención sobre el hecho de que este enfoque podría arrojar resultados igualmente interesantes en otros corpus textuales, como, por ejemplo, prensa o los espectadores. Al mismo tiempo, sin embargo, queda claro que géneros literarios como el teatro popular no son enteramente absorbidos por el discurso político, sino que desarrollan una dinámica propia que a veces socava las directrices del discurso político dominante.