



PHILOLOGIA HISPALENSIS

ESTUDIOS LITERARIOS

PHILOLOGIA HISPALENSIS

AÑO 2019
VOL. XXXIII/2

ESTUDIOS LITERARIOS



FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

EVALUACIÓN DE ORIGINALES: Los originales se someten a una evaluación ciega, un proceso anónimo de revisión por pares, siendo enviados a evaluadores externos y también examinados por los miembros del Consejo de Redacción y/o los especialistas del Consejo Asesor de la Revista.

PERIODICIDAD: Anual en formato tradicional y en formato electrónico.

PUBLICACIÓN EN INTERNET: <<https://editorial.us.es/es/revistas/philologia-hispalensis>>, <<https://revistascientificas.us.es/index.php/PH>>

BASES DE DATOS: CSIC, Dialnet, DICE, DULCINEA, ISOC, Latindex, MIAR, REBID, RESH.

ENVÍO DE ORIGINALES Y SUSCRIPCIONES: Las colaboraciones deben enviarse a través de <<https://revistascientificas.us.es/index.php/PH>>

DIRECCIÓN DE CONTACTO: Secretariado de la Revista Philologia Hispalensis, Facultad de Filología, Universidad de Sevilla, C/ Palos de la Frontera, s/n, 41004 Sevilla; o bien al correo electrónico <philhisp@us.es>

INTERCAMBIOS O CANJES (BIBLIOTECAS UNIVERSIARIAS): Solicítense a Editorial Universidad de Sevilla o al Secretariado de la revista <philhisp@us.es>.

© Facultad de Filología, Universidad de Sevilla

PORTADA: referencias.maquetacion@gmail.com

DEPÓSITO LEGAL: SE-354-1986

ISSN: 1132 - 0265 / eISSN 2253-8321

Maquetación: referencias.maquetacion@gmail.com

IMPRIME: Podiprint

DISTRIBUYE: Editorial Universidad de Sevilla, Porvenir, 27, 41013 Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN (Universidad de Sevilla)

DIRECTORA: Yolanda Congosto Martín

EDITORA: Ana Torres García

COEDITORIA: Salomé Lora Bravo

SECRETARIA: Elena Carmona Yanes

COORDINACIÓN DE RESEÑAS: Leyre Martín Aizpuru

VOCALES

Gema Areta Marigó (Universidad de Sevilla, España)

Antonio Chaves Reino (Universidad de Sevilla, España)

Yves Citton (Université Stendhal-Grenoble 3, Francia)

Ninfa Criado Martínez (Universidad de Sevilla, España)

M.^a Dolores Gordón Peral (Universidad de Sevilla, España)

Isabel Íñigo Mora (Universidad de Sevilla, España)

Manuel Maldonado Alemán (Universidad de Sevilla, España)

Daniela Marcheschi (Università degli Studi di Perugia, Italia)

Fernando Molina Castillo (Universidad de Sevilla, España)

Alf Monjour (University of Duisburg-Essen, Alemania)

M.^a José Osuna Cabezas (Universidad de Sevilla, España)

Marisa Siguán Boehmer (Universitat de Barcelona, España)

José Solís de los Santos (Universidad de Sevilla, España)

Modesta Suárez (Université de Toulouse-Le Mirail, Francia)

M.^a Ángeles Toda Iglesia (Universidad de Sevilla, España)

Rafael Valencia Rodríguez (Universidad de Sevilla, España)

José Agustín Vidal Domínguez (Universidad de Sevilla, España)

M.^a Jesús Viguera Molins (Universidad Complutense de Madrid, España)

Adamantía Zerva (Universidad de Sevilla, España)

COMITÉ CIENTÍFICO

Juan Francisco Alcina Rovira (Universitat Rovira i Virgili)

Gerd Antos (Universidad Martin Luther Halle-Wittenberg)

Gianluigi Beccaria (Universidad de Turín)

Isabel Carrera Suárez (Universidad de Oviedo)

Carmen Herrero (Universidad de Manchester)

Anna Housková (Universidad Carolina de Praga)

Dieter Kremer (Universidad de Tréveris)

Xavier Luffin (Universidad Libre de Bruselas)

Roberto Nicolai (Sapienza - Università di Roma)

Marie-Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Deborah C. Payne (American University)

Carmen Silva-Corvalán (University of Southern California)

Alicia Yllera Fernández (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)

CONSEJO ASESOR EXTERNO

ESTUDIOS ÁRABES E ISLÁMICOS

Pilar Lirola Delgado (Univ. Cádiz), Celia del Moral Molina (Univ. Granada), Carmen Ruiz Bravo-Villasante (Univ. Autónoma de Madrid)

FILOLOGÍA ALEMANA

María José Domínguez (Univ. Santiago de Compostela), Georg Pichler (Univ. Alcalá de Henares), Marta Fernández-Villanueva Jané (Univ. Barcelona)

FILOLOGÍA CLÁSICA (LATÍN)

Jesús Luque Moreno (Univ. Granada), José Luis Moralejo Álvarez (Univ. Alcalá de Henares), Eustaquio Sánchez Salor (Univ. Extremadura)

FILOLOGÍA FRANCESA

Dolores Bermúdez Medina (Univ. Cádiz), María Luisa Donaire Fernández (Univ. Oviedo), Montserrat Serrano Mañes (Univ. Granada)

FILOLOGÍA ITALIANA

Giovanni Albertochi (Univ. Girona), Margarita Borreguero Zuloaga (Univ. Complutense), Cesáreo Calvo Rigual (Univ. Valencia)

LENGUA ESPAÑOLA

Antonio Briz Gómez (Univ. Valencia), Emilio Montero Cartelle (Univ. Santiago de Compostela), Antonio Salvador Plans (Univ. Extremadura)

LENGUA INGLESA

Emilia Alonso Saameño (Univ. Ohio), Carmen Gregori Signes (Univ. Valencia), Nuria Yanez-Bouza (Univ. Vigo)

LINGÜÍSTICA GENERAL

Ángel López García (Univ. Valencia), Eugenio Martínez Celdrán (Univ. Barcelona); Juan Carlos Moreno Cabrera (Univ. Autónoma de Madrid)

LITERATURA ESPAÑOLA

Pedro M. Cátedra (Univ. Salamanca), Víctor Infantes de Miguel (Univ. Complutense), Leonardo Romero Tobar (Univ. Zaragoza)

LITERATURA HISPANOAMERICANA

Teodosio Fernández (Univ. Autónoma de Madrid), Noé Jitrik (Univ. Buenos Aires), Edwin Williamson (Univ. Oxford)

LITERATURA INGLESA

Luis Alberto Lázaro Lafuente (Univ. Alcalá de Henares), Ricardo Mairal Usón (UNED), Carme Manuel Cuenca (Univ. Valencia)

TEORÍA DE LA LITERATURA

José Domínguez Caparrós (UNED), Antonio Garrido Domínguez (Univ. Complutense), Isabel Paraíso Almansa (Univ. Valladolid)

REVISORES DEL VOLUMEN 33, NÚMERO II (2019). ESTUDIOS LITERARIOS

Han actuado como revisores anónimos para uno o más artículos de este número, tanto los aceptados como los rechazados, los siguientes investigadores:

Consolación Baranda Leturio (Universidad Complutense de Madrid)

Piedad Bolaños Donoso (Universidad de Sevilla)

Carlos Collantes Sánchez (Universidad de Córdoba)

Ignacio García Aguilar (Universidad de Córdoba)

Alejandro García Reidy (Syracuse University)

Jacobo Llamas Martínez (Universidad de Santiago de Compostela)

María del Carmen Marín Pina (Universidad de Zaragoza)

Juan Montero Delgado (Universidad de Sevilla)

Victoria Pineda González (Universidad de Extremadura)

Gonzalo Pontón Gijón (Universidad Autónoma de Barcelona)

Adrián J. Sáez García (Università Ca'Foscari Venezia)

Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel)

Guillermo Serés Guillén (Universidad Autónoma de Barcelona)

Eduardo Torres Corominas (Universidad de Jaén)

M^a Victoria Utrera Torremocha (Universidad de Sevilla)

ÍNDICE

Sección Monográfica	13
Presentación.....	13
ELENA CANO TURRIÓN Y CIPRIANO LÓPEZ LORENZO (Universidad de Córdoba / Université de Neuchâtel) http://dx.doi.org/10.12795/PH.2019.v33.i02.01	
Artículos	
Una historia desnuda. Subjetividad, autoría y discurso histórico en la temprana modernidad / <i>A naked history. Subjectivity, authorship and historical discourse in early modernity</i>	17
CESC ESTEVE MESTRE (Universitat de Barcelona) http://dx.doi.org/10.12795/PH.2019.v33.i02.02	
La controversia sobre la corte en el teatro breve de Luis Vélez de Guevara: dramaturgo y sujeto literario / <i>Controversy about the Spanish court in Luis Vélez de Guevara's short plays: playwright and literary subject</i>	31
MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO Y ALEJANDRO RAMOS IGLESIAS (Universidad de Sevilla) http://dx.doi.org/10.12795/PH.2019.v33.i02.03	
La polémica entre Sedano e Iriarte: punta y raíz de la espina / <i>The controversy between Sedano and Iriarte: tip and root of the spine</i>	51
PEDRO RUIZ PÉREZ (Universidad de Córdoba) http://dx.doi.org/10.12795/PH.2019.v33.i02.04	
Forner contra Laviano: la <i>Carta de Marcial</i> en su contexto (la respuesta erudita a los “Copleros” de 1783) / <i>Forner against Laviano: the Carta de Marcial in its context (the erudite answer to the “Bad Poets” of 1783)</i>	71
ALBERTO ESCALANTE VARONA (Universidad de La Rioja) http://dx.doi.org/10.12795/PH.2019.v33.i02.05	

Reseñas

- Virginia Capote Díaz/ Ángel Esteban: *Escribiendo la nación, habitando España. La narrativa colombiana desde el prisma de lo transatlántico*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2017, 268 pp. ISBN: 978-84-16922-63-5..... 91
EVA GUERRERO GUERRERO (Universidad de Salamanca)
<http://dx.doi.org/10.12795/PH.2019.v33.i02.06>
- José Manuel González Álvarez. *La impronta autoficcional: (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2018, 182 pp. ISBN: 978-84-8489-379-0..... 97
JESÚS MONTOYA JUÁREZ (Universidad de Murcia)
<http://dx.doi.org/10.12795/PH.2019.v33.i02.07>
- Antonio Sánchez Jiménez: *Lope. El verso y la vida*. Madrid: Cátedra, 2018, pp. 468. ISBN: 978-84-376-3862-1..... 103
PEDRO RUIZ PÉREZ (Universidad de Córdoba)
<http://dx.doi.org/10.12795/PH.2019.v33.i02.08>
- Matthew Bush y Luis Hernán Castañeda (eds.): *Un asombro renovado. Vanguardias contemporáneas en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2017, 262 pp., ISBN: 978-84-16922-59-8..... 109
ERNESTO SIERRA DELGADO (Universidad de Castilla-La Mancha)
<http://dx.doi.org/10.12795/PH.2019.v33.i02.09>

Sección Monográfica

**Disensos y controversias en las letras hispánicas
(siglos XVI-XVIII)**

Elena Cano Turrión y Cipriano López Lorenzo

Universidad de Córdoba / Université de Neuchâtel

(Coords.)



ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTACIÓN

La vigencia de la obra de Jacques Rancière ha introducido en los estudios literarios más recientes una nueva noción del disenso y su correspondiente valoración, que viene a sumarse en los estudios sobre el papel de la censura. En el caso de las letras hispánicas el fenómeno no se limita a la concepción tradicional del papel de la Inquisición y el control sobre los libros en su composición y circulación. Su funcionamiento y efectos atañen a las suspicacias ante la lectura (Nakladalova), los procedimientos de metaforización (Vega) o la intervención en los textos (Fosalba y Vega), pero también a la respuesta de los autores, entre el autocontrol y la afirmación. Como puso de relieve Foucault, los mecanismos de control son, en paradoja sólo aparente, activos motores en la construcción del sujeto, lo que podemos extender también al sujeto literario.

Debemos recordar aquí que el disenso es una vía fundamental del avance científico. Las ciencias humanas no escapan a estos mecanismos originados a partir del cuestionamiento de preceptos academicistas: decoro, ajustes a moldes genéricos, dechados de *auctoritas* y modos «correctos» de inserción en los campos literarios de cada época. Es cierto que la tensión resultante puede actuar como freno, pero, como sostenía el grupo OuLiPo, las constricciones pueden actuar como un activo catalizador de la creatividad, y disparar el desarrollo de la literatura hacia horizontes antes no pensados.

No toda resistencia vertical, la establecida entre órdenes jerárquicos superiores e inferiores, se expresa en un debate abierto y compartido. La disconformidad, la rebeldía y, finalmente, la transgresión pueden ser tamizadas en claves literarias que queden encapsuladas a modo de revulsivos que se inoculan por distintos canales de difusión. Desapercibidos, pero de enorme efecto cuando se emplean desde la escena u otros eventos masivos. A esas disputas se suman las del plano horizontal, cuando los autores confrontan entre sí para fijar su posición en el campo literario (Bourdieu) o defender su postura (Meizoz), desarrollando estrategias que les rindan mayor y mejor capital. Las polémicas literarias resultantes se erigen en el fenómeno más evidente y así vienen siendo estudiadas, aunque no siempre con una perspectiva suficientemente abarcadora.

La propuesta de este monográfico, pues, es examinar esa relación entre los distintos planos con una mirada abarcadora, desde la que trascender la anécdota y

abrir una vía de estudio acerca de la relevancia de estos procesos en la construcción del artista y del sujeto literario, en particular entre los siglos XVI y XVIII.

Comenzamos este recorrido con el debate teórico en los siglos XVI y XVII entre los partidarios de una escritura histórica «desnuda», desprovista de valoraciones y artificios retóricos frente a los partidarios de una concepción de la historia más tradicional, en la cual se otorgaba un gran valor al juicio de los hechos narrados y a la elocuencia, ya que creían que de estos dependían la capacidad de instrucción y la utilidad moral y política de la disciplina. La naturaleza y el deber ser de la historia y sus implicaciones respecto a la concepción del escritor de historias como autor y la regulación de la subjetividad en el discurso histórico serán ilustrados por Cesc Esteve en los tratados de Jerónimo de San José (*Genio de la historia*, Zaragoza, 1651), quien muestra una postura moderada de equilibrio entre la descripción y la valoración de los hechos; y Agostino Mascardi (*Dell'arte istorica trattati cinque*, Roma, 1636) y Pierre Le Moynes (*De l'histoire*, París, 1670), quienes defienden el elogio y la crítica del historiador no como un privilegio, sino como un deber.

Aún dentro del siglo XVII, pero desplazándonos hacia el campo escénico, analizaremos la controversia como cualidad intrínseca al discurso del desprecio de corte. Controvertido por lo que pretende de acercamiento a los señores y sus mercedes frente a la crítica que, al mismo tiempo, hace de sus acciones y laxa moralidad. Así, frente a la tradicional concepción del teatro como medio de propaganda del poder real, el teatro breve de Luis Vélez de Guevara (1579-1644) se convierte en un campo de batalla contra la corte. Como muestran Martínez Navarro y Ramos Iglesias, bajo el teatro breve de Vélez subyace la sátira antiáulica y la descripción de potentados como figuras ruines y nocivas. Algunos de los males más frecuentes en este medio serán el hambre, la gula, la ambición, la falsedad y la mujer lasciva. La propia biografía del dramaturgo astigitano, vinculado al mundo cortesano y obligado a buscar mecenas para poder subsistir, tiene su reflejo, desde un punto de vista burlesco, en estas obras teatrales, difundiendo los vicios que son inherentes a la corte y quienes la conforman.

Pero sabemos que la controversia no suele permanecer por mucho tiempo secuestrada en la caja de Pandora, y es común que su *energeia* se libere generando algunos cataclismos en el campo literario del momento. Un caso representativo del fenómeno fue la publicación del *Parnaso español* de López de Sedano en 1768, con la traducción por Espinel del *Arte poética* horaciano al frente, la cual comenzó a gestar una polémica que estallaría nueve años más tarde en el preámbulo de la versión que Tomás de Iriarte hizo de la epístola. Si bien la crítica despegó en las inexactitudes de la traducción del rondeño y sus debilidades estilísticas, acabó arremetiendo contra los criterios de la monumental empresa de Sedano. A partir de aquí, la polémica estaba servida, uno y otro se dirigieron, a lo largo de más de quince años, sesudos y extensos tratados para defender su posición y calumniar la ajena. Desde *Donde las dan las toman* (1778), hasta los *Coloquios de la espina, entre D. Tirso Espinosa, natural de la ciudad de Ronda, y un Amanuense natural de la villa*

del Espinar (1785), se airearon las diferencias estéticas entre los dos autores en la concepción del buen gusto y las vías para su actualización; una discrepancia en la que, según expone Ruiz Pérez, la valoración de las reglas y de la poesía del siglo XVII fueron dos de sus puntos centrales.

En esos mismos años, y con la academia de Estala de fondo, otros dos autores hicieron público su disenso en los modos de granjearse el prestigio del poeta. Las estrategias autoriales de construcción de la imagen del autor como escritor culto por parte del dramaturgo popular Manuel Fermín Laviano, (1750-1801) provocaron un violento rechazo en el entorno académico de Pedro Estala. La publicación de los *Endecasílabos* (1783), poema laudatorio con motivo del nacimiento de los infantes gemelos de los futuros reyes Carlos IV y María Luisa, se convierte en motivo de escarnio por parte de los poetas clasicistas, que se formalizará en la *Carta de M. V. Marcial a Don Manuel Fermín de Laviano*, sátira escrita por Juan Pablo Forner, y cuya edición presenta en estas páginas Alberto Escalante.

En este breve recorrido que ofrecemos, se observará cómo el disenso puede, por tanto, mantenerse dentro de coordenadas más o menos pacíficas, incluso llegando a fórmulas de equilibrio y consenso (catalizador), o cómo, en cambio, se despliega con una fuerza centrífuga capaz de arrollar y poner fin a la carrera literaria de un autor (freno). En ese juego de planos, vertical y horizontal, es donde el fenómeno que abordamos adquiere todo su interés y se vuelve tan crucial en la construcción del sujeto autorial en los albores de la Edad Moderna.

Elena Cano Turrión y Cipriano López Lorenzo
Sevilla, 2019

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Anagrama.
- Fosalba, E. y Vega, M^a J. (Eds.) (2013). *Textos castigados. La censura en el Siglo de Oro*. Bern, Suiza: Peter Lang.
- Foucault, M. (1996). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Meizoz, J. (2016). ¿Qué entendemos por postura? En *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 187-204). Madrid, España: Arco Libros.
- Nakládalová, I. (2013). *La lectura docta en la primera Edad Moderna (1450-1650)*. Madrid, España: Abada.
- OuLiPo (2003). *La littérature potentielle*. Paris, France: Gallimard.
- Rancière, J. (2012). *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Vega, M^a J. (2012). *Disenso y censura en el siglo XVI*. Salamanca, España: SEMYR.



ESTUDIOS LITERARIOS

UNA HISTORIA DESNUDA. SUBJETIVIDAD, AUTORÍA Y DISCURSO
HISTÓRICO EN LA TEMPRANA MODERNIDAD

A NAKED HISTORY. SUBJECTIVITY, AUTHORSHIP AND HISTORICAL DISCOURSE IN
EARLY MODERNITY

CESC ESTEVE MESTRE

Universitat de Barcelona

cesc.esteve@gmail.com

ORCID: 0000-0001-6610-4708

Recibido: 02-04-2019

Aceptado: 27-05-2019

Publicado: 23-12-2019

RESUMEN

En los siglos XVI y XVII tuvo lugar un debate teórico que enfrentó a los partidarios de una escritura histórica 'desnuda', esto es, desprovista de valoraciones y artificios retóricos, y a los partidarios de una concepción de la historia más tradicional, en la que se prestaba un gran valor al juicio de los hechos narrados y a la elocuencia, pues se estimaba que de ellos dependían en gran medida la capacidad de instrucción y la utilidad moral y política de la disciplina. El debate concernía a cuestiones capitales sobre la naturaleza y el deber ser de la historia y tuvo implicaciones muy significativas respecto a la concepción del escritor de historias como autor y a la regulación de la subjetividad en el discurso histórico. Dedicaré el artículo a ilustrar estos aspectos del debate en los tratados de Agostino Mascardi (1636), Jerónimo de San José (1651) y Pierre Le Moyne (1670).

Palabras clave: *ars historica*, retórica, subjetividad, autoría, primera edad moderna.

ABSTRACT

A theoretical debate took place in the sixteenth and seventeenth centuries between those in favour of a 'naked' historical writing, deprived of assessments and rhetorical devices, and those in favour of a more traditional idea of history, in which the author's opinions and eloquence were considered of great value and key to history's moral and political instruction. Important issues regarding the nature and duties of history were involved in this debate, which also had a significant impact on the idea of the historian as an author and on subjectivity and bias in historical narrative. In this article I will consider these particular aspects of the debate in the theoretical treatises written by Agostino Mascardi (1636), Jerónimo de San José (1651) and Pierre Le Moyne (1670).

Keywords: *ars historica*, rhetorics, subjectivity, authorship, early modern age.

O. INTRODUCCIÓN

Los teóricos de la historia de los siglos XVI y XVII sostuvieron un debate que, descrito a grandes rasgos, enfrentó a los partidarios de una historia ‘desnuda’, esto es, de una escritura ceñida a la descripción de los hechos, sin elementos valorativos, y sujeta a un estilo simple, y a los partidarios de una concepción de la historia de mayor tradición y más extendida, en la que el juicio de los hechos narrados y la instrucción de los lectores eran considerados cometidos indispensables de la labor historiográfica, pues habrían sostenido la utilidad moral y política de la disciplina, y en la que se estimaba conveniente, o al menos aceptable, un mayor grado de libertad formal y de artificiosidad en la escritura. El debate concernía a cuestiones capitales sobre la naturaleza y el deber ser de la historia tales como las funciones propias de la disciplina, las diferencias y afinidades con la oratoria, la filosofía y la poesía, la división y la jerarquía de los géneros de la historia, los principios de objetividad e imparcialidad y las disposiciones retóricas más apropiadas a la narrativa histórica. Mi propósito es analizar este debate en los tratados de teoría historiográfica de Agustino Mascardi (1636), Jerónimo de San José (1651) y Pierre Le Moyne (1670) y examinar con mayor detenimiento sus implicaciones más significativas respecto a la concepción del escritor de historias como autor y a la regulación de la subjetividad en el discurso histórico.

1. LOS TÉRMINOS DEL DEBATE

El tratado hispánico de teoría historiográfica en el que el debate sobre la historia desnuda aparece planteado con mayor claridad y detalle es el *Genio de la historia* de Jerónimo de San José, publicado en Zaragoza en 1651¹. San José se hace eco del debate, que califica de “controversia no pequeña”, en el capítulo quinto de la parte tercera del tratado, donde reflexiona sobre la “Elección de lo que ha de escribir, y juicio para lo que ha de censurar el historiador”. Es al ponderar precisamente la dificultad de esta segunda tarea, lo que ha de enjuiciar y censurar el escritor de historias, cuando el tratadista estima oportuno resolver una cuestión previa y en nada menor, a saber, si es lícito que el historiador incluya en el relato la valoración de los hechos. San José reporta las opiniones de aquellos que se muestran contrarios a que se añadan juicios a la narración estricta de la acción, pues entienden que, al hacerlo, el

¹ El interés de este hermano de la orden de los Carmelitas descalzos por la historia venía de lejos, pues había cultivado el género como cronista oficial de la orden y como biógrafo de San Juan de la Cruz. En 1639 compuso una primera versión del *Genio de la historia* que quedó manuscrita y que había elaborado a petición de Fray Francisco de Santa María para que sirviera de defensa frente a los ataques que había recibido su *Historia profética de la Orden de Nuestra Señora del Carmen*, publicada en 1630 (Amado 1994: 67-68, n. 28 y 30). En 1641 se instaló en Zaragoza, en el convento de San José, y dedicó los últimos años de su vida a ampliar y reescribir el *Genio de la historia* hasta convertirlo en una de las reflexiones teóricas más extensa y densa de la tratadística hispánica altomoderna. Este artículo forma parte de los trabajos de los proyectos de investigación “Censura, textualidad y conflicto en la primera edad moderna” (FFI 2015-65644-P) y “Mímesis. Figuras textuales del autor en la edad moderna” (FFI 2015-65454-P).

historiador usurparía una función, la de extraer enseñanzas y llegar a conclusiones valorativas sobre lo relatado, que a toda ley correspondería al lector, que la ejercería según su talento o necesidad. Añade San José que los partidarios de esta tesis consideran que las advertencias y las instrucciones que muchos escritores incorporan al relato son superfluas y redundantes, pues serían añadidos torpes y frívolos que no aportarían nada que no estuviera ya en los sucesos referidos.

Frente a estos, y en el extremo opuesto, habría los que “querrían que la historia fuese toda sermonario”, los mismos que se deleitarían con relatos atestados de moralidades, advertimientos políticos y “prolija erudición intempestiva”. Se trata de un modelo de escritura que San José describe con términos peyorativos y rechaza de plano al entender que se sitúa en tierra de nadie, pues su resultado no sería propiamente ni un sermón ni una historia. San José huye de los extremos: defiende la presencia contenida de censuras en la narrativa histórica y plantea a continuación varios recursos retóricos que a su entender podrían contribuir a lograr el equilibrio deseable entre la descripción y la valoración de los hechos (San José 1768: 153-154; sobre el autor y su tratado: Lafaye 1992; Cacho Palomar 2000; Egido 2000; Fontana Elboj 2002).

La polémica que reporta San José es en efecto una controversia ‘no pequeña’ que recorre la historia del pensamiento historiográfico hasta sus raíces clásicas, como sucede con la mayoría de los tópicos y debates del *ars historica*². Cabe precisar que las tesis de los partidarios de una escritura histórica estrictamente descriptiva no dieron lugar a tratados y a teorías neta y enteramente distintas u opuestas a las de los autores con concepciones más tradicionales de la historia. Por lo general, las opiniones de unos y otros se expresaron en un marco discursivo en el que se asumía que la historia era en esencia un género de escritura con unas reglas retóricas propias. La teoría de la historia desnuda se defendió sobre todo desde dentro de esta tradición, implicó la revisión de algunas ideas clásicas sobre la importancia y los usos de la retórica en la historia y comportó en ciertos aspectos una renovación del *ars historica*, pero no llegó a constituir una corriente de pensamiento radicalmente alternativa. Ni San José ni la mayoría de tratadistas que reportaron y discutieron los argumentos a favor de la historia desnuda identificaron con precisión a sus antagonistas. Este hecho concuerda con la ausencia de obras de referencia que sustentasen el modelo de la historia desnuda. No obstante, las alusiones genéricas a

² Las respectivas concepciones de la historia de Dionisio de Halicarnaso y Luciano de Samosata, dos de las principales autoridades clásicas del *ars historica*, revelan divergencias relacionadas con el debate sobre la historia desnuda. Dionisio entiende que la escritura histórica, como cualquier otro género literario, tiene como propósito educar y edificar y que debe explotar los recursos de la retórica para la óptima consecución de estos fines. Luciano concede mayor relevancia en la historia al cometido de explicar los hechos de forma objetiva y veraz, asume que el conocimiento inmediato de la materia histórica, en crudo, es posible y que este conocimiento debe restringir y canalizar el uso de los recursos retóricos en la historia, frente a la mayor libertad con la que se emplearía en la oratoria y la poesía, pues los artificios retóricos, en sí mismos y sobre todo en función de sus usos, tendrían potenciales efectos de distorsión y deformación de la verdad. Véase a este respecto Fox 2001. Como se verá, también Cicerón advirtió sobre la conflictiva relación entre la retórica y la representación veraz de los hechos históricos.

los partidarios de este modelo se repitieron con frecuencia y cabe identificarlos de forma plausible a partir de algunas de sus tesis. A este respecto, conviene distinguir por su índole y repercusión unos argumentos de otros, y situarlos en un espectro de razonamientos en uno de cuyos extremos se encontraría la supresión del juicio de lo narrado y la prohibición de todo artificio retórico, y en el extremo opuesto la regulación de la medida, el encaje y el tono de las valoraciones del historiador.

Como he señalado más arriba, el debate concierne a varias cuestiones capitales del *ars historica* de la temprana modernidad, desde la naturaleza retórica de la disciplina hasta la emergencia de una concepción moderna de la historia y de una teoría más preocupada por la validez de los métodos de investigación del pasado que por la escritura histórica. De Reynolds (1953) a Grafton (2007), pasando por Nadel (1964), Struever (1970) y Regoliosi (1991), buena parte de la bibliografía de referencia sobre la historiografía humanista y la teoría historiográfica moderna se ha ocupado de forma parcial o tangencial del debate y no cabe citarla aquí. Resulta igualmente inviable rastrear en este trabajo todas las instancias e implicaciones del debate y por ello me limitaré a examinarlo en un repertorio breve pero representativo de fuentes, pues Mascardi, San José y Le Moyne abordan y resuelven el debate desde la perspectiva que en su época fue dominante, y orientaré mi análisis hacia los aspectos que repercutieron más significativamente en las formas de regular la subjetividad del escritor de historias y de entender su condición de autor³.

2. LOS ELEMENTOS DEL JUICIO HISTÓRICO

Para apreciar la extensión y las varias implicaciones del debate es preciso atender al hecho de que para los tratadistas modernos la idea del juicio (alrededor del cual se articula la discusión en los tratados que comentaré) engloba elementos y cometidos tales como las conjeturas, las enseñanzas, los elogios y vituperios y los preceptos, las máximas y las sentencias que se extraen de los acontecimientos narrados. Al reflexionar sobre las formas y usos de estos elementos, el italiano Agostino Mascardi, en sus *Dell'arte istorica trattati cinque*, publicados en Roma en 1636, y el francés Pierre Le Moyne, en su tratado *De l'histoire*, publicado en París en 1670, aluden, como San José, a la controversia derivada de las tesis de los defensores del relato desnudo⁴.

En la segunda parte del tercer capítulo del tratado tercero, que versa sobre “Come debba esser letta l'istoria, e se chi la compone può lodevolmente mescolare con la

³ El trabajo de Guion (2010), que cito en varias ocasiones, realiza un repaso somero pero comprensivo de las opiniones de un numeroso grupo de tratadistas sobre cuestiones vinculadas al debate y es especialmente útil para hacerse una idea de su recorrido y vigencia durante los siglos XVI y XVII.

⁴ Ambos autores eran jesuitas. Le Moyne reconoce a Mascardi como una autoridad en teoría historiográfica. En 1676 se publicó una traducción castellana del tratado de Le Moyne, realizada por el también padre jesuita Francisco García. En 1695 se publicó en Londres una traducción al inglés, Stock 1919. Existe una edición moderna del tratado en francés en Ferreyrolles 2013. No se realizó ninguna traducción castellana de los tratados de Mascardi en el siglo XVII, pero hay evidencias de que la obra se conoció en España: Pineda 2012. Sobre Mascardi, Bellini 2002 y Doni Garfagnini 2002: 325-370.

narrazione gl'insegnamenti”, Mascardi se pregunta si el historiador puede insertar en su obra enseñanzas morales y políticas y aduce las razones de quienes se muestran contrarios a ello. Consideran estos que ‘lo propio’ del historiador es instruir mediante ejemplos y que por ello no debe apropiarse de un recurso reservado a los filósofos, el precepto, entendido como la fórmula expresiva de las enseñanzas, que constituyen el fondo del problema. Estiman, además, que resulta ofensivo para la inteligencia del lector que el historiador se afane en extraer de los hechos las lecciones (“cavar i documenti dal fatto”) y que pretenda dárselo todo masticado, como si presumiera una débil capacidad de discernimiento en el lector:

Oltre che ingiuriosa può parere a chi legge la sollecitudine dello scrittore, se temendo ch'altri non sappia, per diffalta di giudizio e di discerso, cavar i documenti dal fatto, egli per modo di dottrina, in mezzo alla narrazione gli rappresenta, e in guisa di nutrice amorevole, mastica el cibo al fanciullo, che non ha forza per sé medesimo (Mascardi 1859: 193-194).

Mascardi discrepa de estas opiniones y arguye que si la filosofía puede coger prestados ejemplos de la historia para confirmar sus doctrinas es igualmente lícito que la historia adopte preceptos filosóficos para mostrar las razones de los hechos. Respecto a la segunda objeción, Mascardi replica que los esfuerzos del historiador por facilitar la comprensión de las lecciones bien pueden deberse a la presuposición de que su lector no pueda prestar toda la atención debida a la narración a causa de sus varias ocupaciones y distracciones (Mascardi 1859: 194)⁵.

En el tercer capítulo del tratado quinto, “Della lode e del biasimo”, Mascardi vuelve a hacerse eco del debate, al dirimir “se pecchi contro le leggi del suo mestiere” el historiador que recurre al elogio y al vituperio, una licencia muy perjudicial para la disciplina según los que consideran que el historiador debe “narrare schiettamente i fatti come accadettero”. Añade Mascardi que los que prohíben al historiador enjuiciar las acciones que explica implícitamente le niegan también el derecho a alabar y reprender (Mascardi 1859: 329-330). Aquí, de nuevo, el tratadista italiano toma partido por la tradición de pensamiento que defiende el elogio y la crítica del historiador no como un privilegio, sino como un deber, y se adhiere a continuación a las tesis que regulan el ejercicio de este deber en términos distintos y más restrictivos de los que se permiten al orador, una cuestión que comentaré con mayor detalle en el último apartado de este trabajo (Mascardi 1859: 331-332).

Pierre Le Moyne señala en el artículo primero de la cuarta disertación de su tratado que el juicio de las cosas y de las acciones es un derecho del historiador y arguye que si bien es una parte de la labor historiográfica menor que la narración en términos cuantitativos, no lo es en cambio ‘en espíritu’, pues en el juicio convergen a su entender las tareas que justifican los mayores servicios de la historia:

⁵ La segunda réplica de Mascardi se basa en un presupuesto muy extendido en la historiografía moderna sobre el lector tipo de obras de historia, caracterizado a menudo, por interés de los propios historiadores, como un hombre de estado con múltiples ocupaciones de gobierno, aficionado a la historia política y militar por razones obvias, pero con poco tiempo para leer. Este lector tipo sirve también para justificar las múltiples historias abreviadas que se confeccionaron en los siglos XVI y XVII.

“C'est-là [en el juicio] qu'il [el historiador] donne des instructions & des conseils: des arrests d'honneur & des sentences d'infamie: & qu'il établit une escole pour l'avenir, & un tribunal pour le passé” (Le Moyne 1670: 169-170). En el juicio, prosigue Le Moyne, reside la razón, la opinión y el ejemplo de los grandes hombres, por ello es un deber y un derecho inalienable del historiador “contre l'avis de quelquesuns, qui le voudroient reduite à la simple fonction de gazetier” (Le Moyne 1670: 170-171). En el artículo cuarto, Le Moyne explicita más si cabe el vínculo entre los elementos mencionados anteriormente al señalar que el elogio y el vituperio son las partes principales del juicio (Le Moyne 1670: 187).

En el primer artículo de la disertación quinta, Le Moyne defiende el uso de las sentencias en el discurso histórico frente al rechazo que suscita entre los “chagrin” (los “melancólicos” en la traducción castellana del padre Francisco García), a los que según el tratadista las sentencias, o sus intensos resplandores, provocan dolor de cabeza, y entre los “severos”, a quienes supuestamente las sentencias lastimarían la imaginación. Le Moyne considera que la condena de las sentencias motivada por “el mal humor” de unos y otros no puede prevalecer frente a la razón, el ejemplo y la autoridad de los padres de la historia, quienes siempre habrían usado las sentencias (Le Moyne 1670: 193-194). El tratadista explicita el vínculo entre el juicio, el provecho de su enseñanza (pilar de la utilidad de la historia) y la sentencia al reportar la definición de esta última según Aristóteles: “est une proposition generale, qui declare ce qu'il y a de bon ou de mauvais; ce qui est à suivre, ou à fuir en la vie” (Le Moyne 1670: 194)⁶. Los vínculos entre todos los elementos que conforman el juicio vuelven a estrecharse en el artículo segundo, dedicado al uso y las reglas de la sentencia, donde el tratadista establece que los lugares ordinarios para la inserción de sentencias en el relato son las arengas, los juicios, los elogios y las reflexiones y enseñanzas que se ofrecen después de la narración de acciones relevantes (Le Moyne 1670: 204-205).

El título del artículo cuarto de la disertación quinta promete versar en parte sobre el uso de las enseñanzas y los preceptos, pero al llegar a la cuestión Le Moyne arguye que no se distinguen ni en la forma ni en la finalidad de la sentencia y que por tanto vale para estos elementos todo lo establecido con anterioridad sobre la sentencia. Una de las reglas en las que más insiste el tratadista es la que establece un uso sobrio, moderado y detenido de sentencias y preceptos para evitar así la censura “des chagrins ou des sages” (los sabios son aquí los ‘severos’ de la alusión anterior; Le Moyne 1670: 215-216)⁷. Para Le Moyne, el abuso de la sentencia en la narrativa histórica merece reprensión porque perjudica al estilo, a la comprensión y

⁶ Mascardi (1859: 456) también reporta la definición aristotélica de la sentencia, en la que basa su propia definición: “La sentenza è un detto universale intorno alle cose, che nelle azioni umane abbracciar si debbono, o tralasciare”. Subraya el tratadista que las sentencias ‘rectas’ conciernen a las acciones humanas y que por ello solo expresan verdades prácticas, no especulativas o doctrinales. La aclaración refuerza la pertinencia de la sentencia recta en la historia.

⁷ Las cuatro reglas principales en el uso de las sentencias son: sobriedad, discreción, justeza y gravedad (Le Moyne 1670: 199). El tratadista hace depender de una o varias de ellas sus consideraciones sobre la naturaleza y el uso de sentencias y preceptos.

a la credibilidad de la historia. A su entender, la acumulación de sentencias menoscararía la tersura del discurso y, con ella, su facilidad para hacerse entender, y cuestionaría de raíz el carácter intrínsecamente precioso y raro de la sentencia, incompatible, por definición, con las cosas abundantes (Le Moyne 1670: 200). Un uso continuo de sentencias levantaría sospechas sobre la propiedad y la credibilidad del relato, que degeneraría en el 'sermonario' que Jerónimo de San José condenaría más tarde en su tratado con la misma contundencia que Mascardi: "Che ogni tratto di penna sia una sentenza riesce a chi legge, od ascolta, sazievole e odioso" (Mascardi 1859: 460).

3. LAS RAÍCES CLÁSICAS DEL DEBATE

Del conjunto de consideraciones que configuran las respuestas de los teóricos a los partidarios de la historia desnuda quizá son las que conciernen al uso del elogio y del vituperio las que más claramente revelan la herencia clásica del debate, su inscripción en la tradición retórica del pensamiento historiográfico y más en particular sus vínculos con la discusión sobre las relaciones entre la historia y la oratoria epidíctica. En el ya mencionado capítulo "Della lode e del biasimo", Mascardi consigna los argumentos de quienes niegan al historiador el derecho a alabar y censurar (los mismos, añade, que no consienten que realice juicios, pues la alabanza y el reproche serían sus componenetes principales, tal y como señalaría Le Moyne en su tratado). Estiman, en este caso, que los elogios y vituperios son licencias reservadas al orador, que además exigen adoptar un estilo artificioso, o pomposo, que traiciona la simplicidad que debe caracterizar a la prosa histórica. Pese a discrepar de estas tesis, es el mismo Mascardi quien aduce testimonios de Cicerón a favor de distinguir la oratoria de la historia y de reservar los elogios y vituperios en exclusiva para la primera. Más importante aun es que Mascardi atribuya al senador romano la convicción de que la alabanza y la crítica serían recursos con los que el orador alteraría los hechos y 'oprimiría' a la verdad (Mascardi 1859: 329-330). Con ello, Mascardi ilumina la dimensión epistemológica del debate y concede mayor protagonismo a una premisa fundamental de la crítica de los partidarios del relato desnudo. El problema que comportaría enjuiciar los hechos, y con ello sacar conclusiones, formular preceptos y repartir elogios y vituperios, no sería, en este caso, la usurpación de funciones propias del lector, del filósofo o del orador, ni una indeseable corrupción del estilo, sino la inobservancia del deber máximo del historiador: decir la verdad.

Ya a finales del siglo XVI, Henri de la Popelinière había detectado que entre los deberes del cronista de representar fielmente los hechos y enjuiciar el mérito de los protagonistas de la historia había un conflicto de difícil resolución. Años antes, en la década de los 60, Francesco Patrizi y Jean Bodin habían advertido que el respeto por la verdad histórica se observaba al relatar los hechos tal como habían tenido lugar, poniendo esmero en la exactitud, no en el artificio, que concebían como una especie de foco de infección de la veracidad (Guion 2010: 12-13). El juicio, el elogio

y la crítica y la destilación de sentencias comportaban la adopción del estilo oratorio que, a su vez, implicaba el uso de los recursos formales necesarios para satisfacer las finalidades de persuasión e instrucción que tradicionalmente se habían atribuido a la historia.

La dependencia de esta constelación de tareas y recursos se aprecia, desde la perspectiva de los defensores del necesario auxilio de la retórica, en las palabras de Le Moyne, quien define la historia como una narración de cosas verdaderas, grandes y públicas, escrita con ingenio, elocuencia y juicio, para instrucción de los particulares y los príncipes, y para el bien de la sociedad (Le Moyne 1670: 76-77). Con esta definición, Le Moyne pretendía corregir las deficiencias que a su entender presentaba la definición de Gerardus Vossius en su *Ars historica*, publicada en 1623. Le Moyne reprocha al tratadista holandés que haya reducido la historia a “simple connoissance des choses particulieres, qui meritent d'estre consignées à la memoire des hommes, pour leur apprendre à bien vivre”, que la haya despojado de todas sus cualidades narrativas y literarias y, con ellas, de buena parte de su dificultad, mérito y grandeza y que haya vaciado de sentido el arte de la historia al hacer prescindible el dominio de las reglas de escritura (Le Moyne 1670: 73-74). La crítica a Vossius es reveladora respecto a la posición de Le Moyne en el debate, escorada hacia el extremo donde se defendía con más ahínco la afinidad de la historia con la retórica y la poesía⁸. Vossius ocupaba una posición más centrada en el espectro de opiniones sobre la cuestión, pues a su vez se había mostrado en desacuerdo con Giacomo Zabarella, quien en sus *Opera logica*, publicadas en 1578, había establecido que la historia era una narración de hechos desprovista de cualquier artificio. Para Vossius (y para muchos otros teóricos contemporáneos) esta definición sería aplicable a los anales pero no a la historia ‘perfecta’, esto es, a los relatos de mayor complejidad temática y estructural, en la que en ningún caso podía echarse en falta el juicio⁹. El mismo Le Moyne aclara que su definición concierne a la historia ‘perfecta’, que solo en ella deben concurrir el espíritu, la elocuencia y el juicio, rasgos ausentes en los géneros imperfectos o menores como las leyendas, las crónicas y los comentarios (Le Moyne 1670: 79)¹⁰.

⁸ Le Moyne fue un poeta y un teórico de la literatura reconocido en su época: es significativo que el primer artículo de la primera disertación de su tratado verse sobre la “alianza” entre la historia y la poesía y que considere que “qu’il faut estre poëte pour estre historien” (Le Moyne 1670: 1-11), reflexiones motivadas por su propia trayectoria como escritor, al haber decidido en la madurez dedicarse a la historiografía y al *ars historica*. Su obra histórica, iniciada hacia 1665, quedó inédita, Stock 1919: 67-68.

⁹ Otro influyente teórico de la historia como Justo Lipsio, por ejemplo, estableció en nota añadida a los *Politicorum Libri Sex*, I, 9, publicados en 1589, que las tres partes que integraban la historia ‘legítima y perfecta’ eran la verdad, la declaración y el juicio (Ballesteros Sánchez 2010: 129). De esta fórmula se hicieron eco Antonio de Herrera y Tordesillas en su *Discurso sobre los provechos de la historia*, escrito a principios del Seiscientos e inédito hasta el siglo XIX (1804: 5) y Luis Cabrera de Córdoba en el tratado *De historia, para entenderla y escribirla* (1611: 47v).

¹⁰ En el prefacio de las *Mémoires d'Etat* de François Annibal, editadas por el jesuita en 1666, Le Moyne había admitido que en las memorias no era necesario insertar reflexiones, enseñanzas, elogios o discursos (Guion 2010: 15).

Las diferencias con Vossius emergen de nuevo respecto a las formas y los usos del juicio en el discurso histórico, pues para el tratadista holandés deben mantener la distancia y la autonomía respecto a los modos propios de la oratoria demostrativa (Guion 2010: 13). Le Moyne, en cambio, elude estas prevenciones, aduce las autoridades clásicas (Cicerón, Polibio, Luciano de Samosata) que afirman que todo gran historiador ha de ser un excelente orador y da a entender que la elocuencia (y por tanto, la retórica que la hace efectiva) es indispensable para que el juicio, con sus elogios y censuras y sus lecciones y modelos, resulte persuasivo y que, por ello, su papel es esencial para que la historia devenga provechosa:

Et puis, si le jugement luy manque [a la historia], d'où tirera-t-elle le discernement qu'elle doit faire des actions & des personnes? Si elle est begue ou muette, où prendra-t-elle les paroles & la persuasion qu'elle doit prester aux Princes, aux Ministres des Princes, aux Generaux de leurs Armées? Et dequoy fera-t-elle les éloges & les couronnes des hommes illustres, si elle est dépourveuë & de l'esprit qui est l'artisan de ces couronnes, & de l'éloquence qui en est l'étoffe? (Le Moyne 1670: 81).

4. AUTORÍA Y CONTROL DE LA SUBJETIVIDAD

Para algunos de los partidarios del relato desnudo había otra poderosa razón para exigir que la narrativa histórica se limitara a describir los hechos de una forma llana y dejara para el posterior juicio público, como quería Bodin, cualquier clase de valoración (Guion 2010: 12). El perjuicio de erigirse en juez, en este caso, no derivaba de los efectos de adoptar el estilo discursivo del orador, sus artificios y afectaciones, sino de conceder protagonismo a la subjetividad, los prejuicios ideológicos y las emociones e intereses del escritor. Los defensores de la historia retórica, al poner el énfasis en la importancia del juicio, alimentaron sin quererlo las reticencias a la subjetividad del escritor. Sostiene Le Moyne que en el uso del juicio es donde el historiador deja de ser un mero "faiseur de contes" (un "relator de cuentos", en la traducción castellana) para transformarse en estadista, militar y árbitro de la política. En el juicio es donde, al menos simbólicamente, el historiador exhibiría todo su conocimiento y poder y realizaría su contribución más valiosa a la preservación de la salud pública:

C'est là [en el juicio] que la science du bien & du mal se doit déployer: que la politique & la morale ont leur place: que la vertu est couronnée, & le vice chastié: que l'historien qui n'est presque par tout ailleurs qu'un faiseur de contes, devient homme d'estat & homme de guerre; se fait le juge des princes & de leurs ministres; l'arbitre de leurs bonnes & de leurs mauvaises actions. C'est-là qu'il donne des instructions & des conseils: des arrests d'honneur & des sentences d'infamie: & qu'il établit une escole pour l'avenir & un tribunal pour le passé (Le Moyne 1670: 170).

El problema de esta asunción de poder no radicaba tanto en la usurpación de funciones ajenas, cuanto en la capacidad del historiador, voluntaria o inconsciente, de condicionar la valoración de los hechos, de sesgar la interpretación de la historia, de ponerse en su lugar y de hablar por ella. Le Moyne emplaza abiertamente al

historiador a hacerse oír y notar en sus juicios y sentencias, también a exhibir su elocuencia e ingenio. Es, el del juicio y el aviso, el lugar en el que al escritor se le invita a imprimir su sello personal en el relato y a revelarse como el *autor* de su historia. Por todo ello, estos lugares de la narrativa histórica eran percibidos como los más propicios para manipular los hechos o inculcar opiniones.

La defensa del relato desnudo de valoraciones y artificios buscaba proteger al lector de esta posible manipulación y pretendía neutralizar los efectos de la subjetividad del autor en la narración mediante la restricción de su intervención ideológica (el juicio) e intelectual (la formulación de sentencias). La crítica del estilo artificioso y de la voluntad misma de estilo, desacreditados como rasgos impropios del género, perseguía el mismo fin. Los partidarios de buscar la máxima objetividad y neutralidad en el discurso histórico a través de la aplicación de estas reglas fueron minoría, como fue minoritaria también la adopción de medidas extremas por parte de los historiadores, tales como incorporar a las obras los documentos de archivo y publicarlos íntegramente y en su estado original, exentos de cualquier comentario o nota, como hicieron hacia finales del siglo XVII en Inglaterra algunos historiadores de la iglesia para subrayar su compromiso con la imparcialidad (Preston 1971)¹¹.

La influencia limitada del modelo del relato desnudo se explica por el hecho de enfrentarse a una muy antigua y autorizada tradición de pensamiento que había justificado la razón de ser de la disciplina en su capacidad de instrucción moral y política y su disposición a extraer de los hechos históricos verdades de carácter general o antropológico, superiores por ello a las verdades empíricas. La orientación pragmática de la historiografía, es decir, la voluntad de que su saber sirviera al presente y al futuro, sancionaba las responsabilidades éticas y sociales del historiador, su triple estatuto de narrador, juez y educador. Y sancionaba asimismo el vínculo de la disciplina con los géneros oratorios deliberativo y demostrativo. Esta tradición crítica también había favorecido una presencia fuerte del autor en la narrativa histórica en aras de la veracidad, al conceder más crédito a las historias contadas por quienes habían participado en los hechos relatados o los habían presenciado, frente a las historias sobre hechos antiguos, basadas en testimonios literarios¹².

La adopción de una narrativa desnuda implicaba renegar de todos estos principios y renunciar a un poder y a un prestigio intelectual y social muy apreciados por los historiadores. No obstante, los tratadistas no fueron del todo ajenos o insensibles a los problemas que este modelo de escritura pretendía resolver, y tomaron medidas para limitar y canalizar la influencia de la oratoria, para establecer

¹¹ Uno de estos historiadores, John Strype, declara en el prefacio de una de sus obras: "For I am only a historian, and relate passages and events, and matters of fact, as I find them, without any design of favoring and exposing them", Preston (1971: 210).

¹² Esta premisa también se fundamentaba en la autoridad y el ejemplo de los historiadores y maestros de retórica clásicos y favoreció que los teóricos reflexionaran de forma prioritaria sobre la escritura de la historia reciente o contemporánea. Algunos tratadistas del siglo XVII, como Luis Cabrera de Córdoba y el mismo Jerónimo de San José, cuestionaron este principio de la presencia y plantearon que una visión de los hechos distanciada en el tiempo y el espacio podía favorecer que las interpretaciones del historiador fuesen más objetivas y ecuánimes, Esteve 2018: 145.

una retórica propia del discurso histórico, menos permisiva con las licencias literarias, y para controlar la subjetividad del autor en el relato. Mascardi, Jerónimo de San José y Le Moyne coinciden en recetar sobriedad en el uso de sentencias y mesura en la cantidad y el tono de los elogios y vituperios. Estiman que las enseñanzas más adecuadas a la narrativa histórica son las que designan como oblicuas o indirectas, esto es, las que apenas se distinguirían formalmente de la exposición de la acción y no entorpecerían su desarrollo fluido; las que el lector podría colegir fácilmente de la explicación de los hechos, y las que el cronista pondría en boca de los protagonistas de la acción, por ejemplo al reproducir sus parlamentos. Estiman también que los elogios y vituperios más provechosos y eficaces serían los menos aparentes y pomposos. Advierten que el abuso de preceptos y sentencias hace al historiador pedante y odioso a los oídos del lector, y que conviene que algunos de ellos los formulen personajes históricos que tengan autoridad y credibilidad para ello:

Con questa regola [la elección cuidadosa de los personajes en boca de los cuales se ponen las sentencias] il componitor dell'istoria, mentre racconta, ed egli in propria persona apparisce, dovrà sobriamente adoprare, per cessar il sospetto dell'arroganza, e per non usurparsi le parti altrui; nè sarà partito, se non sicuro e lodevole, che quando l'evidenza della cosa non comandi in contrario, egli ordinariamente si vaglia delle sentenze accompagnate dalla ragione, o espressa, o accennata, o sottintesa: perchè non lascerà per una parte il suo componimento povero di sì bel lume; e per l'altra sarà di maggiore soddisfazione al leggente, il quale persuaso dalla ragione conosce d'imparare, ma non s'accorge ch'altri gli insegni. [...] Ma introducendo con le dicerie personaggi stranieri, e d'alto intendimento dotati, potrà liberamente sfogare il talento, che forse avesse, d'ammaestrar con le sentenze i leggenti: purchè dalle regole del decoro lasci prescrivere il tempo, il luogo, la misura ed il termine (Mascardi 1859: 461).

Y de la misma suerte, y con la precisión dicha se podrá hacer esto [insertar sentencias] en las conciones y locuciones rectas y oblicuas de los personajes introducidos: que como se representan hablando y ponderando, tiene allí lugar toda moralidad, exhortación y advertimiento; el cual atribuyéndose, no a la persona del escritor, sino a la del que se introduce en la historia, viene todo a refundirse en pura narración. Puede también cumplir con esta parte en la misma corriente de la narración, sin cortar el hilo de ella, encajando a su tiempo una breve sentencia que descubra el alma de lo que se va diciendo, y sirva como de aviso y recuerdo al lector embebecido en la lectura, para lo cual se requiere gran arte y destreza singular. Pero mucho mayor será la de aquel que de tal manera supiere ordenar la narración, que ella misma sin alterarla, ni añadirla, ni mezclar sentencia diferente de lo que allí se dice, esté representando todo el advertimiento y doctrina que encierra el caso que refiere. A esto solo llegan los grandes maestros de la historia y elocuencia, que son ya tan dueños del arte, y de las cosas que escriben, que en las mismas palabras con que desnuda y puramente las relatan, embeben el documento y la moralidad

que allí puede observarse, y lo están representando las mismas palabras (San José 1768: 154-155)¹³.

Como sus colegas, San José plantea varias formas de insertar sentencias y preceptos en el relato, pero en su caso las organiza jerárquicamente e identifica como óptima la modalidad en la que la descripción de los hechos basta para transmitir su enseñanza. Se trata de un ideal que parece muy cercano al de la historia desnuda, entendida como una escritura en la que los hechos hablarían y aleccionarían por ellos mismos. Cabe notar, en todo caso, que para San José esta historia desnuda no sería el resultado de una escritura desprovista de artificio, sino todo lo contrario, la culminación del dominio pleno de la retórica aplicado a la prosa histórica.

En conjunto, las medidas propuestas por los tratadistas pretendían acotar un grado de artificiosidad aceptable, que no distorsionase el estilo breve y llano del género, dosificar el protagonismo del autor, disimular su subjetividad y atenuar su inherente parcialidad a fin de preservar el respeto por la autonomía interpretativa del lector. Son medidas que se sustentaban en criterios de pertinencia o propiedad, de decoro y de eficacia persuasiva y en la voluntad de redefinir unos usos oratorios distintivos de la historia y resolver el debate sobre la historia desnuda con los principios y métodos de la tradición retórica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amado, M.^a T. (1994). El pensamiento historiográfico español bajo los Austrias. *Rivista di Storia della Storiografia Moderna*, 1-2, 59-93.
- Ballesteros Sánchez, J. R. (2010). *Historia romana para tiempos modernos: los Admiranda de Justo Lipsio* (Tesis doctoral). Universidad de Huelva, España.
- Bellini, E. (2002). *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*. Milano, Italia: Vita e Pensiero Università (Bibliotheca Erudita Studi e Documenti di Storia e Filologia 18).
- Cacho Palomar, M.^a T. (2000). Una poética para una escuela: el Genio de la historia. En *Actas del I y II curso en torno a Lastanosa. La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura* (pp. 15-27). Huesca, España: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Doni Garfagnini, M. (2002). *Il teatro della storia fra rappresentazione e realtà. Storiografia e trattatistica fra Quattrocento e Seicento*. Roma, Italia: Edizioni di Storia e Letteratura (Studi e Tesi del Rinascimento Europeo 18).
- Egido, A. (2000). *El Arte de Ingenio y el Genio de la historia. En Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián* (pp. 157-189). Madrid, España: Castalia.

¹³ También Le Moyne pondera la eficacia de las sentencias dichas por personajes interpuestos: "Je diray seulement, qu'en matiere de preceptes, les plus fins, les plus delicats, les moins pedantesques, sont les obliques, que l'historien, qui ne veut pas faire le precepteur aux yeux du grand monde, debite par autruy. Par cét artifice innocent, & accommodé à la phantaisie de l'homme, qui est de faire toujours plus de cas des choses éloignées que de celles qui sont proches, le lecteur qui laisseroit tomber a terre, ce que l'historien luy donneroit de son chef, le reçoit avecque estime, par l'entremise, & comme de la main d'un prince, d'un ministre, ou de quelque autre, qu'il voit tenir un rang considerable dans l'histoire" (Le Moyne 1670: 216).

- Esteve, C. (2018). Censorship, censure, and historical thought in early modern Spain. En C. Esteve (Ed.), *Disciplining history. Censorship, theory, and historical discourse in Early Modern Spain* (126-166). London, UK & New York, USA: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315577456-7>.
- Ferreyrolles, G. (2013). *Traitéés sur l'histoire (1638-1677). La Mothe Le Vayer, Le Moyne, Saint-Réal, Rapin*. Paris, Francia: Honoré Champion.
- Fontana Elboj, G. (2002). El *Genio de la Historia* de fray Jerónimo de San José en el marco de la tratadística histórica del humanismo. *Alazet*, 14, 139-156.
- Fox, M. (2001). Dionysius, Lucian, and the Prejudice against Rhetoric in History. *The Journal of Roman Studies*, 91, 76-93. <https://doi.org/10.1017/S0075435800015860>.
- Grafton, A. (2007). *What was history? The Art of history in Early Modern Europe*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Guion, B. (2010). Comment écrire l'histoire: l'ars historica à l'âge classique. *XVIIe siècle*, 246(1), 9-25. <https://doi.org/10.3917/dss.101.0009>.
- Lafaye, J. (1992). Lenguaje, estilo, historia, según Jerónimo de San José, en su *Genio de la historia*, Zaragoza, 1651. En *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. 3. Literatura Española de los siglos XVI-XVII* (Vol. 3, tomo 2, pp. 125-130). Madrid, España: Castalia.
- Nadel, G. (1964). Philosophy of History before Historicism. *History and Theory*, 3 (3), 291-315. <https://doi.org/10.2307/2504234>.
- Pineda, V. (2012). Rhetoric and the Writing of History in Early Modern Europe: Melo's *Guerra de Cataluña* and Mascardi's *Ars historic*. *European History Quarterly*, 42(1), 6-28. <https://doi.org/10.1177/0265691411428389>.
- Preston, J. (1971). English Ecclesiastical Historians and the Problem of Bias, 1559-1742. *Journal of the History of Ideas*, 32(2), 203-220. <https://doi.org/10.2307/2708277>.
- Regoliosi, M. (1991). Riflessioni umanistiche sullo 'scrivere storia'. *Rinascimento*, 31, 3-37.
- Reynolds, B. (1953). Shifting Currents in Historical Criticism. *Journal of the History of Ideas*, 14(4), 471-492. <https://doi.org/10.2307/2707697>.
- Stock, L. F. (1919). An Early Jesuit Work on the Writing and Judging of History. *The Catholic Historical Review*, 5(1), 66-70.
- Struever, N. (1970). *The Language of History in the Renaissance. Rhetoric and Historical Consciousness in Florentine Humanism*. Princeton, NY, USA: Princeton University Press.

FUENTES DOCUMENTALES

- Lipsio, J. (1589). *Politicorum sive civilis doctrinae libri VI*. Leiden, Holanda: C. Plantin.
- Cabrera de Córdoba, L. (1611). *De historia, para entenderla y escribirla*. Madrid, España: Luis Sánchez.
- Herrera y Tordesillas, A. de (1804). Discurso sobre los provechos de la historia. En J. A. Zamácola (Ed.), *Discursos morales, políticos e históricos inéditos de don Antonio de Herrera* (pp.1-20). Madrid, España: Imprenta de Ruiz.
- ____ (1636). *Dell'Arte Istorica d'Agostino Mascardi trattati cinque*. Roma, Italia: Giacomo Facciotti.
- Mascardi, A. (1859). *Dell'Arte Istorica di Agostino Mascardi trattati cinque*, a cura di A. Bartoli. Firenze, Italia: Felice Le Monnier.
- Le Moyne, P. (1670). *De l'histoire. Par le Pere Le Moyne, de la Compagnie de Jesus*. Paris, Francia: Louis Billaine.

Le Moyne, P. (1676). *Arte de historia escrito en lengua francesa por el padre Pedro Moyne, de la Compañía de Jesús, y traducido en la castellana por el padre Francisco García de la Compañía de Jesús*. Madrid, España: Imprenta Imperial.

San José, J. (1651). *Genio de la historia*. Zaragoza, España: Imprenta de Diego Dormer.

____ (1768). *Genio de la historia*. Madrid, España: Imprenta de don Antonio Muñoz del Valle.



ESTUDIOS LITERARIOS

LA CONTROVERSIA SOBRE LA CORTE EN EL TEATRO BREVE DE LUIS VÉLEZ
DE GUEVARA: DRAMATURGO Y SUJETO LITERARIO¹

CONTROVERSY ABOUT THE SPANISH COURT IN LUIS VÉLEZ DE GUEVARA'S SHORT
PLAYS: PLAYWRIGHT AND LITERARY SUBJECT

MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO

Universidad de Sevilla

rosariomtnez@us.es

ORCID: 0000-0003-0187-2997

ALEJANDRO RAMOS IGLESIAS

Universidad de Sevilla

aleramigl@gmail.com

Enviado: 09-07-2019

Aceptado: 02-09-2019

Publicado: 23-12-2019

RESUMEN

Las miserias del cortesano, la queja del servidor o la petición de mercedes están presentes en una amplia nómina de autores áureos que retratan la corte como un ambiente tóxico, en una continua querrela que pone en evidencia las penurias de su vivir diario, del hambre y de otras desventuras de este mundo, propiciadas sobre todo por la codicia y la ambición. Este *topos* literario ya tenía eco en la Antigüedad Clásica, pero para el trabajo que nos ocupa interesa su desarrollo en la literatura anticortesana del siglo XVII, al ser la etapa en la que vivió el dramaturgo Luis Vélez de Guevara (1579-1644). El teatro barroco tuvo un interesante componente de crítica, al ser considerado un poderoso vehículo de transmisión de ideas y, por ello, resultaría un medio idóneo para denunciar esta situación que pudo, con gran probabilidad, recoger las experiencias personales y, por consiguiente, la verdadera cara de la corte.

Palabras clave: Barroco, Controversia, Corte, Teatro breve, Vélez de Guevara.

¹ Esta publicación se enmarca en el Proyecto I+D “Hacia la Institucionalización Literaria: Polémicas y Debates Historiográficos (1500-1844)” (RTI2018-095664-B-C22). Agradecemos a las Dras. Piedad Bolaños Donoso y María Luisa Domínguez Domínguez, de la Universidad de Sevilla, las sugerencias recibidas.

ABSTRACT

The courtier's misery, the servant's complaint or the petition of favours are present in a wide list of Golden Age authors that portray the court as a toxic environment, in a continuous quarrel that evinces the dearths of daily life, hunger and other misadventures of this world, mainly promoted by greed and ambition. This literary motif already echoed in Classical Antiquity, but, for the research that concerns us, we will focus on its development in 17th century anti-courtly literature, since it was the period when the playwright Luis Vélez de Guevara (1579-1644) lived. The Baroque theater had an interesting component of criticism, as it was considered a powerful tool for the transmission of ideas and, therefore, it would be an ideal way to denounce this situation that they could, most probably, personally live and, consequently, report the real face of the court.

Keywords: Baroque, Controversy, Court, Short plays, Vélez de Guevara.

1. LA CRÍTICA POLÍTICA EN EL SIGLO XVII: EL CASO DE LUIS VÉLEZ DE GUEVARA (1579-1644)

El teatro del siglo XVII se enmarca en un contexto social acuciado por una situación política en España de intenso malestar que se refleja en la literatura de la época y en la que claramente se aprecia un sentimiento de pesimismo, descontento e inestabilidad, siendo en ocasiones un medio para censurar la situación de hambruna y miseria del pueblo. A este respecto, son recurrentes, por ejemplo, en las obras de Pedro Calderón de la Barca los motivos del piloto y de la nave de Estado “en alta mar, sufriendo los embates de la tempestad” (Arellano 2002: 27). Estamos, pues, ante una visión de la política del momento que muestra la corte como esa embarcación que navega en un *mare malorum*, “mar de males”, y que, como afirma Arellano, constituye un “gobierno del estado visto como una navegación que debe ser regida prudentemente por el piloto gobernante” (2002: 27). Esta imagen está ligada directamente al motivo literario del *buen piloto*, de extensa tradición, que “incluye un fuerte componente de sátira política y social de la curia, de sus mandatarios y de los innumerables vicios que reinan en este espacio por el desafortunado gobierno del monarca” (Martínez Navarro 2017: 118). El dirigente tiene entonces que guiar por el buen camino a los cortesanos y, por ello, “el rey debe ser para su pueblo como el ancla para los marineros” (Martínez Navarro 2017: 118).

No obstante, hasta ahora el teatro se ha venido considerando mayoritariamente como un medio de promoción del poder real y eclesiástico; pero en lo que se refiere al teatro breve, a partir del análisis de la obra de Luis Vélez de Guevara, podemos entenderlo como una herramienta de difusión de ideas y un mecanismo de institucionalización, poder y control que nutre la pervivencia de un subgénero literario como es el de la sátira antiáulica, tan vigente en ese siglo (Tarrête *et al.* 2018) y de algunos de sus motivos más frecuentes: el hambre, la gula, la hipocresía, la ambición, la avaricia y la lujuria.

De esta forma, teatro y aula (esta última en el sentido de corte estatal) llegarían a conformarse como un único espacio, al ser el concepto que de representación

teatral se tiene de la propia corte, por su funcionamiento invertido y falso, donde los cortesanos son meros actores de un papel y portadores de unas máscaras que les impone el propio sistema político (Costa Vigo 2017; Martínez Navarro 2018a).

Por tanto, tras una relectura del teatro breve de Vélez de Guevara, consideramos que su obra se inserta dentro de esa tan fructífera corriente en el Siglo de Oro como es esta de la corte entendida como un *mare malorum*, corrupta y llena de vicios; pero antes de realizar nuestro análisis de su obra breve desde la visión anticortesana, es preciso que atendamos de forma sucinta a su biografía y a su repercusión en el teatro, pues nos interesa sobre todo la información acerca de los trabajos que ejerció al servicio de varias figuras vinculadas a la corte, como es la de ujier de Cámara del Rey durante más de dieciocho años (Vega García-Luengos 2005: 50). Esto es importante porque a lo largo de su vida el autor astigitano buscó el apoyo de distintos mecenas para que asegurasen su mantenimiento económico mientras él pudiese escribir; algunos de ellos lo harían a cambio de promoción (Zugasti 1996).

Desde el trabajo de Cotarelo y Mori siempre se había dado por supuesto que Vélez de Guevara había estudiado en la Universidad de Osuna, gracias a que “sus padres le sostuvieron con harta penuria, pues no era abundancia lo que reinaba en la casa del licenciado Vélez de Dueñas” (1917: 6). Sin embargo, estudios más recientes de Martín Ojeda y Peale (2017), a partir de nuevos documentos que arrojan mayor luz sobre su figura y su familia, demuestran que su formación en Artes se realizaría en el colegio jesuita de su ciudad natal, siendo la Universidad de Osuna la que únicamente “le otorgó el título de bachiller después de aprobar el preceptivo examen”, y “que sus padres gozaban de una economía media” (González Martínez 2017: 419):

Debido sobre todo a las peticiones de dinero que hizo Luis Vélez en varias ocasiones, desde los primeros estudios sobre el escritor se fijó su condición paupérrima ancestral [...] Queda por tanto descartada la «pobreza familiar» de los ascendientes de Luis Vélez. Sin embargo, no queda negada la situación precaria en la que vivió ya adulto Luis Vélez pues quedan sin explicación las deudas enumeradas en su testamento (González Martínez 2017: 419).

En efecto, a pesar de la situación acomodada de su familia, desde los primeros años de su adolescencia el dinero fue un tema candente en Vélez de Guevara, ya que él mismo nunca poseyó grandes riquezas y tal vez tuviese que terminar sus estudios más tarde por “falta de recursos económicos” (Bolaños Donoso *et al.* 2006: 120). Esta cuestión pecuniaria era un tema realmente importante en la vida del autor, al parecer gran derrochador, según Cotarelo y Mori (1917), lo que le llevaba a la desidia y al abandono por parte de sus mecenas.

Ante tal situación, el dramaturgo se vio obligado a buscar desde muy pronto un bienhechor en la corte que pudiese dotarle de una economía suficiente para poder sobrevivir. A ello hay que añadir su particular propósito de “emular” la nobleza (Martín Ojeda y Peale 2017: 56).

Sería el arzobispo de Sevilla, el cardenal Rodrigo de Castro, el primero al que tuvo que servir. Sin embargo, el fallecimiento de este en 1600 le dejó sin protección y Vélez de Guevara decidió trasladarse a Italia para ejercer como soldado de las tropas españolas. Allí viviría bajo un nuevo mecenazgo, esta vez el del conde de Fuentes, quien acabaría siendo nombrado Gobernador del Milanesado ese mismo año. Vélez de Guevara tan solo permanecería allí tres años, hasta que en 1603 regresa a la corte española, en ese momento con sede en Valladolid. Años después, entraría a servir a Diego Gómez de Sandoval, segundo hijo del Duque de Lerma, no más allá de 1618, fecha de su matrimonio con Ana María del Valle, criada de la condesa de Cantillana (Bolaños Donoso *et al.* 2006: 120-121).

Por otra parte, un dato que nos resulta curioso es la brevedad de su oficio como ujier de Cámara al servicio de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, por la efímera permanencia de este último en España durante apenas seis meses en el año de 1623 (Iglesias 2001). Y es en este momento cuando conoce a su cuarto y último mecenas, Carlos de Austria, a quien tampoco pudo servir más de un mes, debido a la defunción del archiduque a finales de año, suceso que, sin duda, le marcaría significativamente.

Como vemos, aunque a lo largo de su vida la suerte no estuvo de su lado, Vélez de Guevara sí lograría tener un pequeño respiro al conseguir el puesto de ujier de la Cámara del Rey, al que se incorpora el 4 de abril de 1625. Aun así, según hemos expuesto anteriormente, el dinero siguió siendo un problema para él y una pesada carga que llevará consigo hasta el fin de sus días, en 1644, y que dejó reflejado en su teatro breve.

2. LA VISIÓN DE LA SÁTIRA ANTICORTESANA EN EL TEATRO BREVE DE VÉLEZ DE GUEVARA

Para poder realizar este análisis, es necesario dejar constancia del germen que conecta a Vélez de Guevara con los propósitos de la literatura antiáulica y estos podemos localizarlos en una composición que el autor elabora a la muerte, “de un atracón” (Bolaños Donoso *et al.* 2006: 121), de su mecenas final, Carlos de Austria:

Murióseme el Archiduque:	1
que, si no lo hizo adrede,	
según porfió en dejarme,	
juro a Dios que lo parece.	
Arrugóseme la panza,	5
derregóseme la suerte,	
anublóseme la gula	
y cayóseme el pesebre	

(Bolaños Donoso *et al.* 2006: 121-122).

Es aquí donde encontramos ya esa queja del servidor por parte de Vélez de Guevara, quien lógicamente estaría pasando verdaderas penurias al tener que prescindir forzosamente de su *modus vivendi*. La comida, precisamente, es uno de los motivos más utilizados en la literatura anticortesana (Martínez Navarro 2015b; 2016), en la que su falta o exceso provoca injusticias criticadas por los autores, algo que hemos percibido igualmente en el teatro breve conservado de nuestro autor², con ejemplos tales como *La sarna de los banquetes* (1657) o *El hambriento* (1659), dos de sus obras más importantes, según reconocen Cotarelo y Mori (1917) y Urzáiz Tortajada (2002), a lo que volveremos más adelante.

En la composición anterior nos encontramos con una mención directa a uno de los vicios curiales mayormente criticados por esa literatura antiáulica como es la gula, en contraposición con el hambre que se le avecinó tras el óbito de su señor; Vélez de Guevara lo hace a través de un juego de palabras entre los sentidos del gusto y la vista con la ingeniosa expresión “anublóseme la gula” (v. 7), quizás para dar a entender que el hambre provoca que se pierda hasta la razón en un mundo como es la corte, donde reina la locura absoluta. Aunque se realiza esta composición como una evidente y clara denuncia social ante una posible mala experiencia con su mecenas —quien debía ofrecerle la protección acordada—, el autor no deja de exponer una visión tan pesimista como cómica. Ya lo había dicho Cotarelo y Mori con estas palabras: “la propensión ingénita de Vélez era a la sátira por un lado, y, por otro, a reflejar la vida usual y corriente” (1917: 1-2). Junto a ello, conviene recordar que es propio del estilo del autor moldear su obra con ese toque cómico, tal y como podemos comprobar en algunos de sus entremeses, y es que las temáticas que circunscriben este teatro breve de Vélez de Guevara “giran en torno a las burlas, engaños y pendencias que eran habituales en este tipo de obras” (Urzáiz Tortajada 2002: 52). La sátira se convierte, así, en un eje primordial en las obras del dramaturgo, pero también tenemos ese componente crítico que conlleva el tema burlesco y que en el autor llega a “abarcar desde las amorosas hasta las de estudiantes, pasando por las motivadas por la simple necesidad de comer” (Urzáiz Tortajada 2002: 53).

Vélez de Guevara se ciñe a ese punto de vista jocoso desde su propia posición, el de una clase social sin suerte que afronta con malestar penurias económicas, al igual que los aspirantes a la corte o los que ya habitan en ella. Lo que queremos decir es que estamos ante la visión emanada de los ojos del “pobre”, desde aquel que no tiene dinero ni para comer, como el personaje del joven pretendiente Lucrecio, en los dos primeros versos del *Aula de cortesanos* (1547) del renacentista Cristóbal de Castillejo: “no sé qué camino halle / para tener de comer” (Reyes Cano 1998: 513); o, en nuestro caso, de un soldado, como un miembro más al servicio real, que pasa hambre, con ecos en el personaje de don Joaquín en *El hambriento* (1659) de Vélez de Guevara, quizás fruto de esa propia experiencia personal del autor. No

² Vid. Urzáiz Tortajada (1996).

por casualidad en el *Diálogo entre el autor y su pluma* de Castillejo la péñola sugiere al sujeto literario alistarse en el ejército como medio de medro en la corte, en una inversión del *miles gloriosus*, pues allí solo la muerte le espera (Martínez Navarro 2018b: 107, n. 85).

Estos son los ejes principales (entre otros, como la mujer) que más conectan con la temática anticortesana y a los que Vélez de Guevara acude en su teatro breve, desarrollándolos con un estilo propio, si bien es cierto que el teatro cómico breve es un tipo de literatura que resulta, como refiere Urzáiz Tortajada, “poco propicia de por sí para el surgimiento de creaciones muy originales, ya que los paradigmas por los que se regía eran poco flexibles, determinados por los gustos y exigencias del público de los corrales” (2002: 41). En esta línea, los autores de teatro no tienen más remedio que utilizar argumentos y temas comunes, con lo que no sorprende encontrarnos “en los entremeses de Vélez muchas coincidencias argumentales con otros de Quiñones de Benavente” (Urzáiz Tortajada 2002: 42). Sin embargo, esto no supuso impedimento alguno para que nuestro autor madurase un estilo tan logrado como el que demuestra en su obra maestra *El diablo cojuelo* (1641), en la que elabora de forma ingeniosa “agudezas sorprendentes, metáforas brillantes y rebuscados conceptos” (Urzáiz Tortajada 2002: 53). Sin duda, esto es algo que el escritor fue elaborando y que se pone de manifiesto también en su teatro breve, del cual destacamos el entremés, donde brilla esa burla, y así lo afirma Urzáiz Tortajada: “La función lúdica que tenía la rima: se trata de un uso más burlesco que poético, buscando el efecto cómico” (2002: 56).

Es en este tipo de teatro breve en el que Vélez de Guevara construye una serie de personajes concretos desplegados a lo largo de una amplia gama temática (dentro de lo posible en el teatro del siglo XVII) y enlaza con esa visión anticortesana que tanto nos interesa. Según Urzáiz Tortajada, “es muy dado Vélez a hacer hablar a algunos personajes con muchos refranes y dichos populares, identificándolos así con clases sociales muy determinadas” (2002: 55).

En primer lugar, uno de los temas fundamentales es el tratamiento que Vélez de Guevara da a los nobles y al espacio cortesano. En la sátira antiáulica la vida en este medio es imposible, en tanto que lo único que se puede obtener de ella es la podredumbre, el despliegue de vicios y la espera de la misma muerte como única liberación (Martínez Navarro 2016). En este sentido, tenemos que remitir directamente a unos versos del personaje de don Roque en una de sus comedias sueltas, *El caballero del Sol*, donde “as spectacle is closely related to the later extravaganzas of the court theater” (Lundelius 1983: 54):

[...] Muchos usos,
poco amor, mucha ignorancia,
la nobleza desvalida,
y la fortuna muy falsa
con los que más merecemos,
querer la gente ordinaria

igualarse con nosotros;
 muy acabadas las casas,
 muy presumidos los necios,
 los discretos sin sustancia,
 los que nos sirven quejosos,
 ninguno verdad nos dice,
 todos lisonjas nos tratan,
 quien nos busca, nos respeta,
 quien nos pide, nos engaña
 (Vélez de Guevara, *El caballero del Sol*, f. 18b).

En este pasaje nos encontramos una crítica directa a la sociedad palaciega y a esos cortesanos que forman parte de ese mundo de envidias, falso y nocivo, en el que tienden a caer sin control; en él la queja y la adulación son constantes como parte de su propia dinámica interna. Ya lo hacía ver Castillejo en sus obras *Diálogo entre la Adulación y la Verdad* (1545) y *Aula de cortesanos* (1547) y Vélez de Guevara lo retrata ahora a la perfección, nunca sin perder ese mismo componente satírico y de humor, sobre todo en estos tres versos suyos que destacamos: “los que nos sirven quejosos, / ninguno verdad nos dice, / todos lisonjas nos tratan”.

Esta idea la ve reflejada Lundelius, quien establece otro parangón entre nuestro autor y Calderón: “At once comic and grimly topical, they serve as a mundane counter to the fantasies and absurdities of the chivalric world. Also under the indulgence of humor, Vélez makes himself heard concerning the real world around him” (1983: 55).

Por lo tanto, parece claro cómo en *El caballero del Sol* se describe la corte desde los ojos del autor ecijano, siendo esta visión una crítica a todo ese espacio oscuro en el que parece primar la mentira y un sentimiento de permanente querrela que asediaba las cortes de la España del XVII. De esta forma lo refiere Davis, quien remite a esta composición como una obra donde “the frankness with which even extreme criticism might sometimes be expressed is plain from Roque’s speech about Spain” (1983: 32). El fragmento supondría, pues, “the criticism which Luis Vélez directed explicitly at palace society” y como presunto converso³ “he noted with macabre satisfaction how a society which treasured a nobility of the blood was forced in practice to use false genealogies and the blandishments of money” (Davis 1983: 32). Estamos, en definitiva, ante un autor de teatro que ha vivido en la corte y que sabe cómo funciona y las falsedades que se esconden entre sus muros.

Tal y como Urzáiz Tortajada menciona, “casi todas las capas sociales formaron parte del universo entremesil, pero hay una galería representativa formada por las máscaras más habituales” (2002: 47), algo que estaría estrictamente relacionado con la idea apuntada por Martínez Navarro (2018a) de que la corte se rige por este mismo sistema de máscaras, en tanto que este espacio se conceptualiza como una representación teatral en la que los personajes cortesanos las usan metafóricamente, jugando papeles de fingimiento y falsedad dentro de ese sistema áulico de

apariencias, simulación y disimulación. Incluso en la literatura pastoril este mecanismo también se materializa en el momento en que los cortesanos aparecen en escena disfrazados de pastores, tratando de utilizar la temática amorosa como forma de elusión y evasión ante la toxicidad y el bullicio cortesanos, ligándose, así, al célebre tópico del menosprecio de corte y alabanza de aldea.

En nuestro caso, hemos de detenernos en algunas de estas máscaras, al presentar en Vélez de Guevara una conexión con el componente antiáulico. A este respecto, tenemos que observar “la única representación del clero” en sus entremeses: el sacristán (Urzáiz Tortajada 2002: 50), pues llama la atención cómo es atendida en su obra *Los sordos* (1627); y es que estamos ante un personaje ignorado por el resto, convirtiéndose en un mero objeto de burla, lo que podríamos interpretar entendiendo que la sociedad y los autores vinculaban ese poder del clero a la misma negatividad cortesana. Aunque Urzáiz Tortajada (2002: 50) sostiene que este personaje no ejerce una función estrictamente relacionada con la propia dimensión moral y religiosa de su colectivo, sí nos parece importante analizar esta figura por su tratamiento como personaje asociado al poder.

Ya desde el inicio de esta composición, notamos cómo la primera intervención del sacristán es obviada por completo por parte del personaje del suegro, quien continúa haciendo referencia a la discusión familiar con los otros. Se constituye, pues, el sacristán como un personaje que durante una gran parte del entremés parece un fantasma al que ni los suegros ni los novios son capaces de ver u oír. Nos atrevemos a suponer que con la crítica al escalafón más bajo del clero se evitarían los problemas de la censura, pero esto no significaría la exclusión de las altas esferas eclesiásticas, a las que también lo único que parece interesarles es el dinero, algo que a Vélez de Guevara, como ya hemos dicho, fue un tema que le supuso problemas a lo largo de su vida, por lo que podríamos estar ante un componente biográfico que motivase esta temática económica en sus obras. Tanto es así que la función que ejerce en esta misma pieza breve este sacristán es, de igual forma, escueta y poco relevante, en comparación con el resto de los personajes. Quizá, este caso sería un ejemplo de esa propia autocensura que ejecutaban los autores para evitar la censura oficial, con lo que la infrecuente aparición de las clases altas, representadas negativamente, eludiría las sospechas. El sacristán es el de menor rango en su ámbito (Urzáiz Tortajada 2002: 50), pero su representación en *Los sordos* lleva intrínseca esta sensación de evasión o de elisión del proceso de censura: es la leve caracterización de una figura con un aspecto no positivo, pero que serviría para evitar que la Iglesia reclamase la obra y la condenase.

Del mismo modo, traemos a colación la figura del alguacil, quien desempeñaría el rol de esa fuerza del orden vinculada al Rey en defensa de la sociedad, pero que, en obras como esta, aparece como un personaje torpe que no es capaz de ofrecer siquiera una solución ante la exigencia económica del sacristán a los novios, ni consigue imperar sobre estos para que realicen el pago. Nos encontramos en las obras del teatro breve de Vélez de Guevara, por tanto, con un poder político y religioso

incapaces de presentarse al público como figuras de importancia. Es en esta ineptitud para ejercer sus funciones donde también podemos ver reflejada la crítica anticortesana, ya que todo aquello que se vincula al ámbito del aula acaba siendo corrupto e inútil.

Esto mismo podemos observarlo en *La burla más sazónada* (1657), en la que el alguacil, como ese representante del orden en el nivel ínfimo del estamento, al igual que el sacristán, es completamente inhábil en su tarea de imponerse sobre los estudiantes de la obra, quienes idean una treta para burlarse de él. Ni con amenazas el alguacil logra su propósito, mientras que los estudiantes están llevando a cabo su plan para que no descubra la intrusión de una mujer, Merluza, en su habitación. De esta manera, se trata de provocar la risa, elemento tan característico de esa literatura bufonesca anticortesana; de hecho, poco antes, el estudiante Tabaco ha dado inicio a la novatada con una escena que entendemos podría recrear aquellas dos caras de la corte, su ambigüedad y el caos que allí reina, unidos a un enfrentamiento común con la autoridad, puesto que se sirve de una mañosa estratagema a base de alternar dos papeles o máscaras, “como hombre y como mujer para despistar al alguacil y hacerle caer en la trampa” (Urzáiz Tortajada 2002: 196, n. 224). Aporta, así, ese tinte humorístico prototípico del teatro de Vélez de Guevara causando la comicidad mediante el juego de voces y un revuelo en escena que acaba en baile. Siguiendo a Chereches, el hecho de que la obra finalice de esta suerte “enfatisa nuevamente ese carácter «informal», de «mundo al revés» que define normalmente al entremés” (2016: 150) y, como hemos expuesto, también a la corte.

Con ello, nos ofrece una representación teatral dentro del propio teatro, recurso este del “metateatro” o “teatro en el teatro” (Zugasti 2011) inherente igualmente al mundo áulico. Además, la otra máscara más utilizada por Vélez de Guevara que se vincula a la crítica anticortesana es esta de los estudiantes, bastante satirizados en tantas obras de la literatura española de la época.

Como ocurre en el *Auto del Repelón* (1509) de Juan del Encina, en la que se produce una burla que termina convirtiéndose en una crítica social a los estudiantes, Vélez de Guevara pretende hacer una denuncia ante este sector que podemos vincular a las altas esferas y cuya actitud, generalmente, suele ser de superioridad y arrastrar aquella mala fama de vagos y gorriones. La relación que tiene con la corte es, por consiguiente, esa misma crítica burlesca a las clases pudientes que muestran un comportamiento indigno, asemejándose incluso a los propios cortesanos que tienen que ganarse el sustento a base de adulación, de picaresca y, en definitiva, de gorronear. Ejemplo de ello lo encontramos en la figura de Lázaro en *El hambriento* (1659) de Vélez de Guevara, el cual aparece representado como un estudiante consumido por el fracaso y que semeja estar perdido, como demuestra en su parlamento al principio de la obra, al igual que el susodicho Lucrecio en los versos iniciales del *Aula de cortesanos* (1547) de Castillejo. Dice así Lázaro (vv. 7-14):

Que aprendí en Salamanca
 la ciencia infame del andar sin blanca;
 de aquesto, pues, resulta
 que tengo todo el año un hambre culta, 10
 un hambre estudiantina,
 que pasa más allá de la canina;
 hambre despierto soy, hambre si duermo,
 hambre tengo en salud, hambre si enfermo
 (Urzáiz Tortajada 2002: 116).

Lucrecio, por su parte, lo expresa de esta manera en el *Aula* (vv. 1-20):

No sé qué camino halle
 para tener de comer,
 y conviéndeme buscallo,
 porque al fin es menester,
 pese a tal;
 que veo que cada cual
 pone todo su cuidado
 por ser rico y principal
 y no vivir afrontado
 con pobreza;
 lo cual, aunque no es vileza,
 según el dicho vulgar,
 eslo en fin, si por pereza
 deja el hombre de llegar
 a ser algo.
 Yo, pobre gentil hidalgo,
 de bienes desguarnecido,
 si por mí mesmo no valgo,
 siempre viviré corrido
 sin reposo;
 (Reyes Cano 1998: 513).

Observamos que el mismo personaje de Lázaro reconoce que ha enfermado por uno de los males principales de la corte: el hambre, constituyéndose nuevamente como uno de los temas principales que emplea Vélez de Guevara. Lo que nos encontramos aquí es una representación de la verdadera realidad de esta clase social asociada a la nobleza, que en tan alta estima siempre ha fingido estar bien considerada cuando realmente son unos “muertos de hambre” y, con ello, muestra el dramaturgo, así, la falsa imagen de la misma.

En contraposición a estas figuras masculinas de los estudiantes, retratados de manera ridícula mediante esa imagen distorsionada de sí mismos que hemos explicado, no podemos dejar de mencionar la figura de la mujer, que tratamos con especial importancia debido a la cantidad de ejemplos que localizamos de su

tratamiento en Vélez de Guevara y la alta conexión con esa figura femenina deturpada frecuente en la literatura anticortesana. Vélez de Guevara no queda exento de retratar los aspectos negativos femeninos, aunque, como señala Urzáiz Tortajada, “eso sí, tienen un papel siempre activo y son ellas las que llevan el peso de la acción, convirtiendo a los hombres en simples muñecos atentos a sus órdenes y deseos” (2002: 48). La mujer como tema literario en el teatro breve de Vélez de Guevara se aleja de los preceptos e ideales que conformaban la *donna angelicata*, pasando ahora a ser una figura completamente desvirtuada, hasta llegar a ser asemejada a la de una prostituta. En buena medida podemos ejemplificar esta figuración de la mujer con un fragmento de *La burla más sazónada* (1657) de Vélez de Guevara, concretamente con el personaje nombrado de Merluza, en el que nos resulta llamativa la actitud, casi normalizada, con la que la fémina hace un repaso de los hombres que visitaron la noche anterior su hacienda, entre ellos representantes de la Iglesia y del poder político, como el sacristán y el alguacil. De esto deducimos que ni tan siquiera estos personajes se resisten sin pudor alguno a los placeres más mundanos o bien a aquellas “costumbres corruptas” (Urzáiz Tortajada 2002: 192, n. 216). Incluso sorprende la reacción del estudiante, Tabaco, que de forma genérica suele encararse a la autoridad, así como el hecho de relacionarse el alguacil con meretrices, actividad tan frecuente en la corte, y quien refuerza aún más la imagen que proyecta el estereotipo de la ramera. Dicen así los versos 80-95:

MERLUZA

Aquese alguacil de escuelas
me fue anoche a visitar. 80

TABACO

¿Y halló a alguien?

MERLUZA

Casi a nadie:
a un barbero, a un sacristán,
a un capigorrón, a un sastre
y a un tabernero, y no más. 85

TABACO

No son muchos, que más fuera
toda la Universidad.
¡Qué mucho, si eres merluza
que te quisiese pescar,
viéndote tal aliñada 90

conforme a tu calidad,
 gruiendo seda y más seda,
 que haces ruido en el lugar,
 con basquiña de ormesí
 y ropa de gorgorán! 95

(Urzáiz Tortajada 2002: 192).

Esta misma condición prostibularia femenina dentro del mundo áulico se encontraba ya sobre todo en las *Coplas a la Cortesía* de Cristóbal de Castillejo, donde la Cortesía es personificada como una dama que ha viajado por todas las cortes de España, pero que en algún momento participa de la corte de Roma, pues allí el autor mirobrigense

aprovecha esta alusión a la corrupta corte romana como cabeza de la prostitución (*civitas meretrix*) para volver a ese sutil juego de palabras y deturpar el sentido de la doncella con una hábil dilogía del sustantivo *cortesana*, puesto que su nombre implica etimológicamente esa labor y condición de ramera —como ella bien dice— si entendemos la acepción y sentido peyorativos de «prostituta» o «mujer del partido» (Martínez Navarro 2014: 107).

Esta visión misógina es la que se pone de manifiesto en la literatura antiáulica al contraponer el perfil del *buen cortesano*, en su versión femenina, con actos dentro del espacio de la corte que invierten el protocolo de las buenas maneras, dando lugar a que sus miembros se dejen llevar por sus instintos más primarios y extremados. Al regirse allí estos por un sistema de servicio-merced, no es de extrañar que un medio eficaz de ascender socialmente fuera a través del sexo (Martínez Navarro 2018a: 84; 2019). En consecuencia, la dama de palacio queda completamente desvirtualizada de aquella esencia que Castiglione planteaba, así como el amor se ve ahora sometido a su propia compra y al interés. Esta idea estaría también directamente relacionada con lo que Urzáiz Tortajada explica respecto a los diferentes tipos de mujer expresados en el teatro breve, entre los que destaca aquella que se relaciona con “el adulterio y el engaño”, ligando esta imagen a la figura de la malmaridada (2002: 48). Dicho lo cual, Vélez de Guevara, por su parte, emplea un tipo de figura femenina muy característico a lo largo de toda su obra, donde “la sátira misógina es mucho más aguda, presentando mujeres avariciosas, vanidosas y embusteras, cuyas motivaciones tienen más que ver con la ostentación y el afán de riqueza” (Urzáiz Tortajada 2002: 48). Podemos destacar en cuanto a los entremeses que nos ocupan a un personaje que se ajustaría a esta definición como es la suegra en *Los sordos*, de quien podemos visualizar ciertos atisbos que señalan su avaricia, aunque con una preocupación por lo económico que casi alcanza la exageración, rozando incluso lo obsesivo. Junto a ello, hemos de mencionar brevemente el caso de *La serrana de la Vera* (1613), en la que nos topamos con un personaje femenino que, por el contrario, no responde a los cánones de la mujer, pues la misma protagonista,

Gila, se autodescribe con características masculinas en una narración propiamente *ticsoscópica*⁴.

Por último, hemos de volver de nuevo al tema ya apuntado del hambre, al ser uno de los aspectos más recurrentes que plasmaría en sus entremeses *La sarna de los banquetes* (1657) y *El hambriento* (1659) y en los que se muestra una de las figuras más llamativas de este tipo de teatro como es el gorrón de mesa ajena. Como Urzáiz Tortajada refiere, estamos ante una temática llevada en Vélez de Guevara “casi hasta el esperpento” (2002: 51). El gorrón de mesa ajena nos interesa en tanto que simbolizaría la pobreza económica de los personajes, forzados a explotar la lisonja de aquellos que puedan ofrecerle el alimento para no morir. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en el primer parlamento de Tarjeta en *La sarna de los banquetes*, en el que ya imaginamos que el personaje necesita comer porque le aflige ese hambre, entendida como una enfermedad que lo destruye lentamente (vv. 2-4):

TARJETA

Lo que oye vuested, señor Soleta:
es mi sujeto flaco, mi hambre fuerte,
tiéneme en los umbrales de la muerte
(Urzáiz Tortajada 2002: 165).

Es preciso tener en cuenta que en el espacio cortesano destaca este tema del hambre y todo lo que concierne a la comida para denunciar el ya mencionado vicio de la gula y la propia petición de mercedes, siendo utilizados, así, como principales motivos literarios presentados como una más de las miserias de palacio. Los “muertos de hambre”, aquellos personajes sin recursos económicos o menos hábiles en el medro, son ejemplificados con frecuencia como participantes de una serie de banquetes disparatados en entornos de poder y a base de escasas viandas en mal estado o en descomposición y servidas en mesas mugrientas, elementos ya presentes en la obra de Eneas Silvio Piccolomini (*De curialium miseriis*), Ulrich von Hutten (*Misaulus sive Aula*), Castillejo y tantos otros del XVI (Martínez Navarro 2016). Estos entroncan, al mismo tiempo, con el sentido de la pobreza, de la enfermedad y con la idea —también recurrente en la literatura antiáulica— de la corte como hospital y/o manicomio y hasta cuartel, como paradigma de su contaminación moral y de su corrupción física y moral (Martínez Navarro 2015b; 2016; 2018b). Similares intenciones se aprecian en un parlamento de Lázaro en *El hambriento* (vv. 75-80):

se refieren a la temática del hambre, la ambición, la falsedad y a la representación de la figura femenina, así como de otros personajes cercanos al espacio cortesano. Si bien no se dice muy abiertamente en sus piezas breves, haciendo una lectura entre líneas se puede deducir fácilmente que el contexto en el que se movió el dramaturgo le propició retratar a estas figuras y describir sus sufridas peripecias de esa misma forma cómica y burlesca tan propia de la sátira anticortesana. A este respecto, resulta muy pertinente el tratamiento estilístico del autor del motivo del hambre desde el punto de vista humorístico, como se ve en la utilización del personaje del gorrón de mesa ajena, muy afín a los mecanismos expresivos de Castillejo, quien, a su vez, ya presentaba bastantes concomitancias con otro de los autores áureos que con mayor mordacidad abordan el tema de la penuria alimentaria en este período como es Francisco de Quevedo (Martínez Navarro 2011; 2015a).

3. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio, hemos prestado especial atención a una idea que al comienzo presentamos: la pervivencia de la temática antiáulica en el siglo XVII, con nuevos códigos de interpretación adaptados a su propio contexto, pudiendo ejemplificarse con el caso manifiesto de Vélez de Guevara. A partir de su propia biografía vinculada al mundo de la corte y de aquella composición en la que realiza una queja ante el fenecimiento de su último mecenas, Carlos de Austria, con la tripa llena mientras el autor muere de hambre, se establece su obra como punto de conexión con la temática de la miseria del cortesano, añadiéndose, así, a una extensa nómina de autores que utilizaron su escritura para mostrar su descontento con la corte durante el Siglo de Oro.

Hemos intentado demostrar cómo temas de la naturaleza del hambre o del dinero se tradujeron en sus textos como ejes temáticos principales, encajando perfectamente, a la vez, dentro del motivo de la queja del servidor, tan propia de la sátira antiáulica. Contamos, en efecto, con un escritor que utiliza el teatro, al menos el breve, como un poderoso instrumento de profusión de ideas para expresar estos y otros malestares que le atormentaron hasta prácticamente el fin de sus días. Es, pues, su obra un medio idóneo para poder denunciar ante un público la nocividad y los males de la corte y, en concreto, llevar con genialidad a escena aquello que se cocía tras las puertas del poder. La obra breve de Vélez de Guevara entronca con elementos de la tradición antiáulica sin que por ello suponga un caso aislado.

Por otra parte, creemos que no se pueden relegar estas manifestaciones solo al ámbito literario, dado que esta sátira, al poner el foco en esos males de los cortesanos, dispuestos sin escrúpulos a cualquier cosa para conseguir sus ansias de medro, puede extrapolarse a la misma condición humana, en una sociedad como la nuestra donde siguen predominando el interés y el beneficio personal. Este trabajo ha de entenderse, por tanto, como otra pequeña muestra más y una nueva aportación de la excelente versatilidad de un tipo de literatura como es la anticortesana en cualquier época, género y contexto.

Finalmente, con estas páginas hemos querido revitalizar y prestar nueva atención, si cabe, a la gran relevancia del autor astigitano, quien —al igual que ocurre con la sátira antiáulica—, parece tener todavía una presencia insuficiente en los planes de estudio universitarios, por seguir pesando sobre él la percepción de haber estado a la sombra del fénix de los ingenios, a pesar de ser un autor adelantado a su tiempo al que la vida le dio varios reveses. Probablemente, nuestro autor conociese incluso a Lope de Vega y pudiera ser el factor que impulsase a este a pedirle “una composición para estamparla al frente de sus *Rimas* (Sevilla, 1604)”, dejando patente cierta admiración del madrileño por nuestro dramaturgo (Bolaños Donoso *et al.* 2006: 120).

A partir de su propia frustración vital, hemos analizado el proceder de Vélez de Guevara en estas piezas breves en relación con la literatura anticortesana; nunca se había dado este enfoque, al ser considerado y estudiado como un dramaturgo más, lo que deja en evidencia la necesidad de examinar textos de este autor aún poco frecuentados por la crítica y, en otro orden de cosas, de la elaboración de una antología de estas y de otras piezas menores del siglo XVII escasamente conocidas como los sainetes. Con ello, esperamos dejar abiertas nuevas vías y otras propuestas de análisis, pues sería interesante asimismo comparar en futuros trabajos estos mecanismos en la obra breve de Vélez de Guevara con el de sus comedias y apuntar su papel, así como sus posibles singularidades con respecto a otros escritores del momento más o menos críticos con la corte, en un ejercicio de reivindicación de su propio estatus como escritor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arellano, I. (2002). Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón. En *ibíd.* (Ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, septiembre 2000)*. Vol. 2. Kassel, Alemania: Reichenberger (pp. 21-34). Recuperado de http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/20935/1/2002_Arellano_AspectosEmblem%c3%aaticosEnLosDramasDePoder.pdf.
- Bolaños Donoso, P., Martínez Berbel, J. A., Ojeda Calvo, M. V., Raynaud Montero, J. A., Serrano Agulló, A. y Reyes Peña, M. de los (Coords.). (2006). *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVII*. Sevilla, España: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Cherecheș, A. (2016). La violencia en el entremés barroco: una aproximación. En O. Buczek y M. Falska (Eds.), *La violencia encarnada. Representaciones en teatro y cine en el dominio hispánico*. Sevilla, España: Universidad Maria Curie-Sklodowska de Lublin / Padilla Libros Editores y Libreros (pp. 139-153).
- Costa Vigo, L. M. (2017). Por no yr tan solo. Redes clientelares y dinámicas de poder en el virreinato del Perú: el caso del gobierno del virrey conde del Villar, 1585-1590. En M. Suárez (Ed.), *Parientes, criados y allegados: los vínculos personales en el mundo virreinal peruano*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Riva-Agüero (pp. 37-68).

- Cotarelo y Mori, E. (1917). Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas. *Boletín de la Real Academia Española*, IV, 137-171, 269-308, 414-444. Recuperado de <https://biblioteca.org.ar/libros/155969.pdf>.
- Davis, G. A. (1983). Luis Vélez de Guevara and Court Life. En C. G. Peale (Ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Amsterdam, Países Bajos-Philadelphia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company (pp. 20-38). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/luis-velez-de-guevara-and-court-life/>.
- González Martínez, J. J. (2017). *Luis Vélez de Guevara en Écija: su entorno familiar, liberal y cultural*. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 16 (diciembre), 417-421. Recuperado de [http://www.anagnorisis.es/pdfs/m16/JavierJGonzalez\(417-421\)n16.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/m16/JavierJGonzalez(417-421)n16.pdf).
- Iglesias, R. (2001). La estancia en Madrid de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, en 1623: Crónica de un desastre diplomático anunciado. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-estancia-en-madrid-de-carlos-estuardo-principe-de-gales-en-1623-cronica-de-un-desastre-diplomatico-anunciado/html/ff35bfff-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.
- Lundelius, R. (1983). Vélez de Guevara's *El Caballero del Sol* and Calderón de la Barca's *El Castillo Lindabridis* (A response to Professor Valbuena Briones). En C. G. Peale (Ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*. Amsterdam, Países Bajos-Philadelphia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company (pp. 52-57). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/velez-de-guevaras-el-caballero-del-sol-and-calderon-de-la-barca-el-castillo-de-lindabridis-a-response-to-professor-valbuena-briones-0/>.
- Martín Ojeda, M. y Peale, C. G. (2017). *Luis Vélez de Guevara en Écija: su entorno familiar, liberal y cultural*. Newark (Delaware), Estados Unidos: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs.
- Martínez Navarro, M. R. (2011). Castillejo y Quevedo: algunas concomitancias literarias entre dos maestros satíricos del Siglo de Oro. En V. Maurya y M. Insúa Cereceda (Eds.), *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*. Pamplona, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Publicaciones digitales del Grupo de Investigación Siglo de Oro, GRISO) (pp. 405-415). Recuperado de <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/20278/1/MartinezNavarro.pdf>.
- _____ (2014). En busca de la Cortesía: la dama “que se oye y no se vee” en unas *Coplas* de Cristóbal de Castillejo. En: B. Greco y L. Pache Carballo (Eds.), *De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX*. Madrid, España: ALEPH / Biblioteca Nueva (pp. 101-116). Recuperado de http://www.asociacionaleph.com/files/actas/actasaleph2014_I.pdf.
- _____ (2015a). Locos, pasados por agua, pringados de aceite y finalmente engullidos: el tratamiento burlesco del mito en tres poemas de Quevedo y Castillejo. *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 3(1), 97-116. Recuperado de <https://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/10.14643-31D/44>.
- _____ (2015b). “No me agrada / despensa tan estirada”: tratado paródico del hambre y otras miserias de la mesa en el *Aula de cortesanos* (1547). En: J. Murillo Sagredo y L. Peña García (Eds.), *Sobremesas literarias: En torno a la gastronomía en las letras hispánicas*. Madrid, España: ALEPH / Biblioteca Nueva / Fundación San Millán de la Cogolla (pp. 91-104). Recuperado de http://www.asociacionaleph.com/images/sobremesas_literarias.pdf.
- _____ (2016). *La literatura anticortesana de Cristóbal de Castillejo: estudio especial del 'Aula de cortesanos' (1547)*. Vigo, España: Editorial Academia del Hispanismo.

- Martínez Navarro, M. R. (2017). La imagen del *buen piloto* como prudente gobernante en la sátira anticortesana española del siglo XVI. En E. Torres Corominas (Coord.), *Poesía y corte en el siglo XVI*. Número especial de *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 22(1) (Spring), 117-140. <https://doi.org/10.5325/caliope.22.1.0117>.
- _____. (2018a). El *Aula de cortesanos* de Cristóbal de Castillejo y la *Comedia Aulegrafía* de Jorge Ferreira de Vasconcelos: análisis comparativo de dos sátiras contra la corte. *Límite. Revista de Estudios Portugueses y de la Lusofonía*, 12(1), 75-106. Recuperado de http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/8619/1888-4067_12_1_75.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- _____. (2018b). Cristóbal de Castillejo y el *milagro americano*: el palo santo de Indias y el *mal de bubas* en clave bufonesca, política y anticortesana. En C. Moreno Amador y A. Wang Romero (Coords.), *Instantáneas de las Indias en época de los Austrias: religiosidad, imaginario de lo profano y corte*. Dossier monográfico de *Temas Americanistas*, 40 (junio), 92-118. Recuperado de http://institucional.us.es/tamericanistas/uploads/TA-40/05_MARTINEZ.pdf.
- _____. (2019). Rameras, brujas y fulanas con piel de cortesanas: prostíbulo y corte en la obra de Cristóbal de Castillejo. En A. J. Sáez (Ed.), *"Cortesanas enamoradas": la prostitución en el Siglo de Oro*. Madrid, España: Sial (en prensa).
- Reyes Cano, R. (Ed.). (1998). *Cristóbal de Castillejo. Obra completa*. Madrid, España: Biblioteca Castro.
- Tarrête, A., Thomine-Bichard, M.-C. y Peyrebonne, N. (Eds.). (2018). *Le mépris de la cour. La littérature anti-aulique en Europe (XVIe-XVIIe siècles)*. Paris, Francia: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.
- Urzáiz Tortajada, H. (1996). El teatro breve de Luis Vélez de Guevara. En: P. Bolaños Donoso y M. Martín Ojeda (Eds.), *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*. Sevilla, España: Fundación El Monte (pp. 283-288). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-breve-de-luis-velez-de-guevara/>.
- _____. (Ed.). (2002). *El teatro breve de Luis Vélez de Guevara*. Madrid, España-Frankfurt am Main, Alemania: Iberoamericana / Vervuert.
- Vega García-Luengos, G. (2005). Luis Vélez de Guevara: historia y teatro. En: M. Martín Ojeda (Ed.), *Écija, ciudad barroca*. Écija, España: Ayuntamiento de Écija (pp. 49-70). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/luis-velez-de-guevara--historia-y-teatro/>.
- Zugasti, M. (1996). Propaganda y mecenazgo literario: la familia de los Pizarro, Tirso de Molina y Vélez de Guevara. En M. C. Hernández Valcárcel (Coord.), *Teatro, historia y sociedad: Seminario Internacional sobre el teatro del Siglo de Oro Español, Murcia, octubre 1994*. Murcia, España: Universidad de Murcia (pp. 35-52).
- _____. (2011). Teatro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso y Vélez. *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5, 57-85.

FUENTES DOCUMENTALES

- Castillejo, C. de. *Obra completa*. Edición e introducción de Rogelio Reyes Cano. Madrid, España: Biblioteca Castro, 1998.
- Vélez de Guevara, L. *El caballero del Sol. Comedia famosa*. Sevilla: por Francisco de Leefdael, en la Casa del Correo Viejo, [s.a.]. Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig. 33-779 (edición

digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cavallero-del-sol-comedia-famosa/>.

_____. *El teatro breve de Luis Vélez de Guevara*. Edición de Héctor Urzáiz Tortajada. Madrid, España-Frankfurt am Main, Alemania: Iberoamericana / Vervuert, 2002. <https://doi.org/10.31819/9783964563477>.

_____. *Entremés de Los sordos*. Valencia: Véndese en casa Luis la Marca, Mercader de Libros, en la calle de Campaneros, [s.a.]. Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig. (1421)-11 (edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/entremes-de-los-sordos/>.

_____. (1657). *La burla más sazonada*. Madrid: [Antonio del Ribero]. Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig. (648) (edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir de *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores*. Madrid: [Antonio del Ribero], ff. 1r-5r). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-burla-mas-sazonada/>.

_____. (1657). *La sarna de los banquetes*. Madrid: [Antonio del Ribero]. Biblioteca de Menéndez Pelayo. Sig. (648) (edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir de *Flor de entremeses y sainetes de diferentes autores*. Madrid, España: [Antonio del Ribero], ff. 5r-10r). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-sarna-de-los-banquetes/>.



ESTUDIOS LITERARIOS

LA POLÉMICA ENTRE SEDANO E IRIARTE: PUNTA Y RAÍZ DE LA ESPINA

THE CONTROVERSY BETWEEN SEDANO AND IRIARTE: TIP AND ROOT OF THE SPINE

PEDRO RUIZ PÉREZ

Universidad de Córdoba

pruiz@uco.es

ORCID: 0000-0002-1950-9136

Enviado: 06-05-2019

Aceptado: 01-07-2019

Publicado: 23-12-2019

RESUMEN

López de Sedano abrió su *Parnaso español* con la traducción por Espinel del “Arte poética” horaciano. La crítica por Iriarte en 1777, como preámbulo a su propia versión de la epístola, originó una serie de réplicas y contrarréplicas hasta 1785, con la respuesta en el tomo VII del *Parnaso* y el “diálogo joco-serio” de Iriarte *Donde las dan las toman*. La polémica se desplaza de los rasgos de la traducción al diseño y realización de la antología de Sedano. El análisis de la respuesta final en los *Coloquios de la espina* pone de manifiesto las diferencias estéticas entre los dos autores, representantes de dos posiciones opuestas en la concepción del buen gusto y las vías para su actualización. La valoración de las reglas y de la poesía del siglo XVII son dos de los puntos centrales de la discrepancia.

Palabras clave: López de Sedano, Tomás de Iriarte, *Parnaso español*, *Coloquios de la espina*, neoclasicismo.

ABSTRACT

López de Sedano opened his *Parnaso español* with Espinel's translation of horatian “Arte poética”. Criticism by Iriarte in 1777, as a preamble to his own version of the epistle, gave rise to a series of answers and rejoinders until 1785, with the response in volume VII of the *Parnaso* and Iriarte's “joco-serious dialogue” *Donde las dan las toman*. The controversy moves from the features of translation to the design and production of Sedano's anthology. The analysis of the final answer in the *Colloquios de la espina* reveals the aesthetic differences between the two authors, representing two opposing positions in the conception of good taste and the ways to update it. The evaluation of the rules and the poetry of the seventeenth century are two of the central points of the discrepancy.

Keywords: López de Sedano, Tomás de Iriarte, *Parnaso español*, *Coloquios de la espina*, neoclasicism.

ISSN 1132-0265

<http://dx.doi.org/10.12795/PH.2019.v33.i02.04>

Philologia Hispalensis 33/2 (2019) 51-70

Los empeños de la preceptiva y de la crítica por distinguir las variantes entre sátira e invectiva mantienen su pertinencia para la elucidación de algún episodio en la amplia avenida de las polémicas y debates literarios, en particular en la segunda mitad del siglo XVIII. En esas décadas el proceso de institucionalización de la literatura se acelera a impulsos de la consolidación de sus pilares más sólidos: la edición y reedición de los textos, el florecimiento de la crítica literaria, la penetración de la literatura romance en el sistema de enseñanza y el asentamiento del sistema académico, con sus prebendas y su carácter normativo. En este escenario las pugnas entre escritores se multiplican, con una mezcla bastante proporcionada de elementos propios del debate crítico y de manifestaciones de rivalidades no muy larvadas en el campo literario y cultural que se estaba dibujando en esos años (Álvarez Barrientos *et al.* 1995; Aguilar Piñal 1996). En no pocas ocasiones la apelación a lo jocoserio (Étievre 2004), con su aparente tono desenfadado y ligero, disimula el filo de la invectiva personal, y en esta laten de manera más o menos consciente y manifiesta unas diferencias de concepción poética que matizan la imagen del neoclasicismo hasta descubrir en esta noción historiográfica posiciones francamente contrapuestas. Un caso representativo de esta situación es el enfrentamiento que mantienen durante más de una década dos figuras que bien podemos considerar emblemáticas: Tomás de Iriarte, activo polemista, por iniciativa propia o por ataques ajenos, y albacea y continuador de la labor de su tío Juan, y Juan José López de Sedano, referencia inexcusable por su empresa de publicación de los nueve volúmenes del *Parnaso español* entre 1768 y 1778.

No se trata de una polémica desconocida ni desatendida por la crítica, en particular por tener su espoleta en las discrepancias en torno a diferentes propuestas de traducción de la epístola *Ad Pisones* de Horacio, con el valor otorgado por la preceptiva clasicista como *Arte poética*. Así, ya Menéndez Pelayo recogía la noticia en su *Biblioteca de traductores españoles* (243) y la incardinaba con tino en la posición de predominancia en el marco institucional y su tendencia a la polémica por su actitud de dictador del gusto que aquella le permitía; el contexto de la obra del polígrafo santanderino explica lo escueto de la referencia y, en el caso que nos ocupa, lo ceñido de la misma a las discrepancias en torno a la corrección en las versiones del texto horaciano. Antes había dado la noticia Álvarez Baena (1790, III: 31) y con posterioridad la amplió en su estudio monográfico Cotarelo y Mori (1897). En esta perspectiva se incluye el artículo de Fernando Durán (1999), en cuyas páginas se contextualizan algunas de las vertientes de la polémica al inscribirla en la actualización del horacianismo en la segunda mitad del siglo XVIII y el papel que en la recuperación de los modelos clásicos desempeñó la empresa editorial de Antonio de Sancha. Más recientemente, Cáseda Teresa (2010) ha dedicado un artículo a esta polémica, con un enfoque que, pese al título, se centra sobre todo en la crítica de Iriarte, aunque sin una solución de continuidad precisa entre los roces que dieron origen a la pugna, en torno a las traducciones horacianas de Espinel y del propio Iriarte, y el debate acerca de los méritos y deficiencia del *Parnaso español*. Este

es, sin duda, el aspecto que ofrece mayor trascendencia en esta pugna entre dos aspirantes a ocupar el centro del campo literario desde diferentes posiciones y con distintas estrategias, confrontadas abiertamente en una polémica que hizo correr mucha tinta a lo largo de los años y en la que latían algunas diferencias de peso dentro del proyecto ilustrado y neoclásico, si es que podemos seguir manteniendo esta noción de unidad.

1. LA PUNTA DE LA ESPINA

Valga resumir brevemente una historia conocida, y hacerlo en torno a algunos hechos significativos. En 1768, muy posiblemente sin un proyecto bien definido, López de Sedano publica sin revelar explícitamente su identidad el “tomo I” del *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, impreso por Ibarra y promovido por Sancha, en cuya librería se anuncia la venta en la portada del volumen. Ni la empresa, ni sus pretensiones, ni el aparato editorial que la sustentaba propiciaban la indiferencia, pero eran un blindaje suficiente como para preservar a la obra de ataques inmediatos. El flanco débil debía buscarse en otros resquicios del plan, y la traducción de Horacio por Vicente Espinel se perfiló como una puerta abierta, aun cuando no se entrara en todo el alcance de la propuesta de Sedano. De hecho, el antólogo eligió este texto para abrir su volumen y, consiguientemente, toda la recopilación de un muestrario, con muy escasas excepciones, de la poesía del siglo XVI y, más significativo aún, del XVII. Inserta en el volumen de *Diversas rimas* que el poeta y narrador rondeño dio a luz en 1591, no era, ni mucho menos, la composición más desconocida del índice de este volumen pionero, dominado por traducciones, versiones e imitaciones de modelos clasicistas y donde hoy nos sigue llamando la atención la presencia de los entonces inéditos e incluso desconocidos poetas de la llamada escuela antequerano-granadina (Osuna 2003). En este horizonte el texto inicial destaca por su carácter de tintes preceptistas, su consideración de referente oracular y su posición cronológica, en el eje entre las dos centurias. La elección respondía, sin duda, a una lúcida visión de la relevancia del horacianismo en las dos últimas décadas del Quinientos¹ y su proyección en la poética cultista que penetrará y culminará en el primer tercio del Seiscientos. También reflejaba esta *dispositio* la decidida apuesta en la reivindicación de una poética castellana no fragmentada por las distinciones propuestas por Velázquez en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754).

De difícil determinación en el momento y, sobre todo, de impugnación directa, la línea de ataque se desarrollaría en otro flanco, a partir de las ideas normativas y académicas de propiedad y decoro, volcadas sobre la exactitud de la traducción y las debilidades estilísticas. Es la vía escogida por Iriarte, quien despliega la batería

¹ Entre otras elecciones genéricas, con una clara hegemonía de los moldes clasicistas, destaca la opción por la *Ode ad florem Gnidi* como única muestra de la poesía de Garcilaso y como manifestación de lo temprano de la presencia del venusino en la lírica hispana.

de impugnaciones en el preámbulo de su traducción del texto horaciano publicada en 1777, cuando, con ocho volúmenes en la calle, la colección de Sedano se acerca a su conclusión² y cuando el nombre del responsable figuraba ya en portada desde el tomo VI, aparecido en 1772. Nueve años después de su publicación en el *Parnaso* Iriarte arremete contra la traducción de Espinel, sin duda, como una forma de abrir el espacio para situar en el campo su propia versión; y, junto a ello, el autor canario aprovecha para poner en cuestión el conjunto de la empresa de Sedano, cuando ya ostentaba un papel de referencia en el escenario de las letras españolas, y en torno a él se situaban un buen número de iniciativas de recuperación de obras del pasado³ y de relectura del discurso que conformaban. El ataque cobra tintes de virulencia cuando las impugnaciones de los presuntos errores de Espinel en la comprensión del original y las soluciones propuestas en su versión vernácula se desplazan a la elección por parte del “colector” del *Parnaso* y a los juicios críticos con que acompaña el texto, con un tono en que la crítica literaria es sustituida por la descalificación personal.

La respuesta de Sedano no se hizo esperar demasiado. El año siguiente, en las páginas del “juicio” que desde el volumen II (1770) se habían hecho habituales en la colección, se registra la respuesta y el contraataque. El responsable del *Parnaso* y de la reedición del texto de Espinel no se limita a justificar su decisión y defender la calidad de la traducción, avalando sus juicios valorativos previos. En el mismo tono que su impugnador, Sedano devuelve las críticas, poniendo de relieve lo dudoso de algunas decisiones traductológicas de Iriarte, la falta de acierto prosódico de no pocos de sus versos y, en general, lo cuestionable de la labor del crítico en el campo de las letras, incluyendo su papel de editor de las obras de su tío, en la que se manifiestan los mismos rasgos que habían sido señalados como defectos en la colección de Sedano. La guerra literaria quedaba declarada.

En la batalla siguiente la pugna abandona el espacio de los paratextos y asume el completo protagonismo en un volumen dedicado en exclusiva a la contienda y a su carácter global, sistemático. La iniciativa de Iriarte en esta etapa marca los puntos del debate, para extenderlos a todos los aspectos y vertientes del *Parnaso*, desde la ortografía adoptada por Sedano a la repercusión de su antología. Para ello el “oficial traductor de la primera Secretaría de Estado” (como lo presentó Menéndez Pelayo) compone un diálogo entre tres personajes a modo de transparentes máscaras: el ingenuo D. Cándido, que había aceptado la validez del *Parnaso* y se sorprende de las descalificaciones presentadas, D. Justo, que habría de hacer honor a su nombre dictando la sentencia más adecuada en el debate, y el mordaz y vitriólico Traductor, directo portavoz del autor que había sido cuestionado en su ejercicio de

² Sobre el peso de esta crítica en la interrupción del *Parnaso* se manifiesta Sedano en 1785 (II, 170-174). Citaré siempre por esta edición actualizando grafía y puntuación; se trata siempre del tomo IV, dividido en dos partes con diferente paginación, por lo que en lugar del año menciono parte y página.

³ Podrían enumerarse la reedición de Garcilaso tras siglo y medio de silencio editorial o la empresa de recuperación de las obras de Lope de Vega, entre otros ejemplos señeros y una actividad extendida, repertoriada por Bautista Malillos (1988).

romanceamiento de Horacio. Para su respuesta Iriarte compone un volumen de 239 páginas, nada menos, frente a las 9 páginas dedicadas al asunto en el tomo IX del *Parnaso*; lo hace imprimir en la Imprenta Real de la *Gaceta* en 1778 con el explícito título de *Donde las dan las toman, diálogo joco-serio sobre la traducción del "Arte Poética" de Horacio que dio a luz D. Tomás de Iriarte, y sobre la impugnación que de aquella obra ha publicado D. Juan José López de Sedano al fin del tomo IX del "Parnaso Español"; por Tomás de Iriarte, y así se anuncia en la Gaceta del 16 de octubre (Cátedra Teresa 2010: 12). Con la presunta amenidad del diálogo y la no menos presunta buena voluntad de una sociabilidad conversacional, con algo de salón o tertulia de café, Iriarte ordena a través de las intervenciones de su *alter ego* sus diferencias con la obra de Sedano, que se extienden a todas las dimensiones de la colección desde las más superficiales a las más profundas, aunque sean estas, precisamente, las que pasan más desapercibidas, como diluidas en el ácido de un ataque que aprovecha (o inventa) los errores más evidentes, por superficiales, para convertirse en un virulento ataque *ad hominem* dirigido a ridiculizar a su oponente y negarlo en su integridad. El recurso a la correspondencia privada de Vicente de los Ríos para, mediante una adecuada selección y, posiblemente, una manipulación, arrojar piedras ajenas sobre el tejado de Sedano sólo es una muestra de la falta de límites que, bajo la coartada de lo jocosero, se impone en la cada vez más encendida polémica, que Iriarte no dejó de alimentar al incluir *Donde las dan las toman* en el volumen VI de la recopilación de sus obras (1805)⁴.*

El alcance del incendio lo demostrará la respuesta de Sedano, con la misma o mayor pretensión de contundencia, aunque no de manera tan inmediata, pues la contestación se demorará siete años respecto a la primera aparición del *Diálogo joco-serio* de Iriarte. Una posible razón puede hallarse en la extensión que Sedano otorga a su nuevo contraataque, ocupando un millar de páginas; por más que se tratara de un reducido formato en octavo (como el del *Parnaso*), la cantidad de páginas revelaba una voluntad de prolijidad minuciosa, para no dejar crítica sin respuesta, desdoblada en justificación de lo propio y cuestionamiento de lo ajeno. El resultado fue la distribución en cuatro tomos, uno por cada una de las unidades en que se distribuyó lo que mantenía la forma dialogada y el tono jocosero para canalizar su invectiva. Así aparecen en Málaga los *Coloquios de la espina, entre D. Tirso Espinosa, natural de la ciudad de Ronda, y un Amanuense natural de la villa del Espinar, sobre la traducción de la "Poética" de Horacio, hecha por el licenciado Vicente Espinel, y otras espinas y flores del Parnaso español. Los publica el doctor D. Juan María Chavero y Eslava, vecino de la misma ciudad de Ronda*. Como se aprecia, Sedano vuelve a omitir su nombre en la portada, como hiciera en los cuatro primeros volúmenes del *Parnaso*, pero su identidad resulta evidente, como manifestaron anotaciones manuscritas en algunos de los ejemplares conservados. Antes de entrar en el

⁴ Sigo este texto en las citas que no recojo directamente de López de Sedano 1785. En todos los casos aplico a la transcripción de los originales un criterio de modernización ortográfica y de puntuación, respetando la fonología.

contenido, el rótulo inicial es revelador por la referencia al inicio de la polémica y la conversión de la onomástica del primer traductor (Espinel) en base de los juegos de palabras (espina, Espinosa, Espinar, espinas) que condicen también con el filo agudo y el carácter punzante que ha adquirido la contienda⁵. Del ataque de Iriarte mantiene la forma en un diálogo entre D. Tirso, que pregunta, y el Amanuense, que actúa como sombra del autor, asumiendo su punto de vista y sus respuestas y declarándose en ocasiones colaborador de Sedano. Sin manifestarlo expresamente, prolonga también la mezcla de lo serio (en sus respuestas en seso) y lo jocoso (con pullas irónicas y abundante empleo de proverbios y locuciones populares), aunque acaba derivando en cierta chabacanería, que se impone en las palabras que cierran el coloquio IV: “béseme el rabo”. Este último desplante es índice del alto componente de invectiva presente en esta última respuesta, coronando la espiral iniciada con los primeros comentarios de Iriarte contra Espinel y, sobre todo, su editor. La cobertura de las pullas personales la compone una prolija y en no pocos pasajes farragosa revisión de las afirmaciones de *Donde las dan las toman* a la que va dando, en general, cumplida cuenta, sin que falten puntos en que la reticencia se impone, se despachen con una irónica referencia a lo insostenible de la acusación o se responde con una argumentación *ad hominem*, haciendo a Iriarte partícipe de los que se presentan como defectos en la práctica editorial. Generalmente, D. Tirso traslada pasajes literales (y no escuetos) de la sátira de Iriarte, los cuales ya, a su vez, contenían en muchos casos citas de Sedano, con lo que se multiplican los niveles de voces y ecos, con la complicación de las referencias oblicuas y un no siempre inequívoco uso de las marcas tipográficas de mayúsculas, comillas y cursivas; una situación característica es que D. Tirso alude a una crítica del “Traductor”, para transcribir un largo pasaje de la misma donde se incluye una cita de segundo nivel del “Colector” y párrafos de una carta de “su amigo” (Vicente de los Ríos), antes de que el Amanuense la retome para darle respuesta, con cierta frecuencia reiterando partes del pasaje, en cita de cita de cita. Eso sí: lo que se pierde en claridad de la lectura vale como una verdadera recopilación de todo el trazado de la polémica, desde las iniciales notas valorativas de Sedano acerca de la traducción de Espinel.

Sin ser una *rara avis* en las prácticas de la república literaria de la segunda mitad del siglo XVIII (Castañón 1973), al trasladar el enfrentamiento a la palestra delimitada por los diálogos jocosos, se trasponen las fronteras del plano teórico de las discrepancias de ideas poéticas para impregnarse en alto grado del componente de rivalidad personal, con la que el añoso marco del género de raíces clásicas y humanistas ve sustituida su naturaleza dialéctica por la cobertura de una forma de invectiva que mantiene la convención de una polémica literaria mientras se dirime en el fondo como un ajuste de cuentas personales, en listado creciente conforme

⁵ Este carácter se hace explícito en el texto del epigrama inserto entre el largo título y el pie de imprenta en la portada del primer volumen: “Invenias quod quisque velit. non omnibus unum est / Quod placet: hic spinas colligit, ille rosas”, incluido sin referencia de autor y correspondiente Petronio, *Carmina*, 26.

arreciaba la batalla por la ocupación del centro del campo, la preeminencia en la república de las letras del momento (Álvarez Barrientos 2006; De Lorenzo Álvarez 2017).

Tomás de Iriarte y López de Sedano compartían no pocos rasgos y tenían una significativa diferencia de edad⁶, de manera que era prácticamente inevitable el enfrentamiento, comenzando, según hemos comprobado, con el intento de asalto por parte del más joven a las posiciones de referencia ocupadas por el de más edad. Ambos procedían de la periferia geográfica y habían buscado en Madrid una vía de medro social y una puerta de entrada al parnaso. Ambos se apoyaban en una base familiar, en términos de la condición de hidalguía, reclamada hasta su reconocimiento por Sedano, o en términos de herencia de una posición de relieve en el campo intelectual, como hace Iriarte al dejarse conducir por su instalado tío Juan, del que busca presentarse como indiscutible albacea literario. En sus carreras, características de los hombres de letras, ocupan cargos en la administración desde los que saltan a posiciones académicas o 'intelectuales', Sedano desde la Biblioteca Real a la Academia de la Historia⁷, Iriarte desde la Secretaría de Estado a la dirección del *Mercurio histórico y político* (1772) y el paralelo intento de arbitrar en la república literaria con la publicación de *Los literatos en Cuaresma* (1773)⁸; en sintonía con el movimiento general del siglo, las posiciones tempranas se vinculan más al principio de la erudición, mientras que las posteriores adquieren un sesgo más ligado al de la política, siempre en términos de matiz al considerar un período en que se establecieron estrechos lazos entre ambas vertientes de la cultura y la ideología. En medida notable, ambos componentes se encontrarán, junto a lo estrictamente personal, en la contienda suscitada en torno a la traducción de Horacio. Para Iriarte sería una más de su amplia serie de polémicas, con las que se abría camino en el campo literario; para Sedano, cumplida ya la cincuentena, representó algo más: a los ataques del traductor de Horacio cabe atribuir que la publicación del *Parnaso español* se interrumpiera, cuando los indicios apuntaban a que no era esta la voluntad de su compilador. En diversos pasos Sedano, ante las acusaciones de falta de orden formuladas por Iriarte apoyándose en la opinión de Vicente de los Ríos, replica que ha ido dando forma a los sucesivos tomos del *Parnaso* al hilo de los descubrimientos de textos, lo que implica asumir esa falta de plan previo y el carácter abierto de su empresa. De hecho, cuando en el IV de los *Coloquios de la*

⁶ Sedano nació en 1729, e Iriarte lo hizo en 1750. Los 21 años que lo separan es la distancia cronológica que se establece entre dos generaciones sucesivas. La primera alcanza la primera madurez con la llegada al trono de Carlos III (1759); la siguiente asiste ya instalada al cambio de monarca en 1788. Como tendré ocasión de detallar más adelante, las diferencias ideológicas aparejadas tienen su correlato en el plano de las ideas poéticas.

⁷ En ambas instituciones coincidió con Juan de Iriarte, tío de su rival; la relación con el mayor de los escritores canarios sale a relucir como argumento de respuesta a las críticas del sobrino.

⁸ La distancia con la Academia se acrecentó para Iriarte con su derrota ante Meléndez Valdés en el concurso convocado por la "docta casa" en 1780 para premiar composiciones sobre la vida en el campo, a lo que contestó airadamente. La compleja relación se plasmaría en la redacción, a instancias de Floridablanca, de su *Plan de una Academia de Ciencias y Buenas Letras*, en el que veía una opción para la profesionalización y el sustento de los escritores.

Espina (I, 178) recoge la opinión de su impugnador sobre una supuesta intención de que “los tomos fuesen nueve como las musas”, el Colector lo niega de inmediato por boca del Amanuense (I, 179); el personaje vuelve más tarde sobre el asunto y precisa que aún queda para “la conclusión de la *colección principal* del Parnaso, que a lo menos debe constar de una docena de tomos, porque en mi tierra ninguna obra acaba hasta que se concluye” (II, 171); y añade: “Dije poco ha *la colección principal*, y lo dije porque esta, aunque la más sobresaliente, es una parte sola de las cuatro en que se divide el *Plan general y metódico* de la obra del Parnaso español, de cuya noticia y particularidad se instruirá el público cuando el Colector lo determinase” (II, 172). Lo cierto es que estos propósitos, si existieron, debieron de chocar con resultado catastrófico con las críticas de Iriarte, pues lo cierto es que la colección no pasó del tomo IX, pese a que Sedano viviría casi treinta años más tras su publicación y casi veinte tras insistir en su diseño en los *Coloquios*. Iriarte había dejado, pues, el campo abierto para otra empresa, iniciada poco después y más cercana a sus criterios estéticos y filológicos, la colección impulsada por Ramón Fernández, con Pedro Estala al timón en las primeras entregas (Arenas Cruz 2003), antes de ser sustituido en este papel por Quintana, quien muy posiblemente se mantuvo en este papel hasta la aparición del vigésimo volumen, que ponía punto final a la colección.

La colección de Ramón Fernández se convirtió con estos cambios en la dirección en un sutil termómetro de las inflexiones que se iban produciendo en un campo en el que el neoclasicismo mostraba una diversidad de perfiles, antes de su disolución definitiva a lo largo del primer tercio del siglo XIX. El propio Sedano ya había intervenido en fechas tempranas en las disputas resultantes de los intentos de tomar posiciones en el campo e inflexionar en un sentido determinado las doctrinas estéticas relativas a los modelos del pasado, con los debates respecto al valor de los dechados nacionales frente a los foráneos, las prácticas frente a los dogmas, la crítica literaria frente al academicismo y la versión española de la querrela de antiguos y modernos. Adscribiéndose al bando que optaba por los primeros elementos de estos pares opositivos, su modelo confesado en varios pasajes de los *Coloquios de la espina* (II, 78) era el *Diario de los literatos* (tan distante, por ejemplo, de la *Poética* de Luzán), y en los años en que debía de estar preparando el primer volumen del *Parnaso* lo manifiesta con su labor en las entregas de *El Belianís literario: discurso andante (dividido en varios papeles periódicos) en defensa de algunos puntos de nuestra bella literatura*, impreso desde 1765 en los talleres de Ibarra y presentado con el seudónimo de Patricio Bueno de Castilla, toda una declaración de intenciones y preferencias. En medio de las críticas contra lo que se entendía como excesos del barroco y signo de una decadencia, tal como se presentara en los *Orígenes de la poesía española* de Velázquez, la apelación a “nuestra bella literatura” traslucía un propósito que no era muy distinto al del *Parnaso*: sacar lo “bueno de Castilla”, que otorgaba a nuestras letras una condición patricia, no la orfandad que veían sus impugnadores. Iriarte, a su vez, militaba en el bando opuesto, más atento a la latinidad, las normas

clásicas y los modelos franceses⁹. He aquí otra más de las razones del choque a propósito de la traducción de Espinel y el indicio de que había motivos más profundos para una confrontación que movió tantos (y tan duros) ataques y contraataques y consumió tantas resmas de papel impreso.

2. LAS RAÍCES DE LA ESPINA

Antes de intentar profundizar en los programas latentes que se confrontan en el orden estético en la pugna entre los dos protagonistas y sus posiciones, sirva comenzar con un acercamiento a lo que actuó a modo de espoleta, tanto por lo que tiene de significativo en sí mismo como por su conexión con la pólvora conceptual guardada en los dos arsenales crítico-poéticos. No puede pasar inadvertido un hecho capital: la traducción en cuestión no ocupa un lugar cualquiera entre los miles de páginas que acabará teniendo la colección del *Parnaso*; ni siquiera se entremete entre el resto de los textos de un volumen que bien podría haber encabezado Villegas, uno de los referentes poéticos del propio Sedano¹⁰, pero también de Vicente de los Ríos, que lo reeditó con notable aparato unos años después¹¹, y al que ni siquiera Iriarte puede ponerle más objeciones que las motivadas por la selección y algunos juicios del Colector; también podía haber servido de portada Garcilaso, recientemente reeditado por Azara, fray Luis de León o Argensola, todos ellos en el canon de Iriarte (II, 42)¹², o un Quevedo no demasiado cuestionado en el momento. Sin embargo, el elegido es un más bien oscuro Espinel, que sólo vuelve a aparecer en el volumen III. La razón no estriba, a mi juicio, en la calidad del verso del rondeño, por más que Sedano lo reivindicara; lo trascendente debía de ser, a todas luces, la demostración de que España y su poesía contaban en fecha relativamente temprana y en los umbrales del siglo barroco con una muestra de atención a los modelos clásicos y una capacidad de conocer y reconocer sus propuestas. No podían escribir con una carencia completa de arte los herederos del traductor de Horacio, y sobre esta base podría asentarse una reivindicación de una tradición hispana con visos de clasicismo, un modelo al que mirar más cercano e igualmente valioso que el proporcionado por las letras greco-latinas y francesas, y con el valor añadido de pertenecer a la tradición nacional. Como una estrategia complementaria cabría tomar la llamativa inclusión a lo largo de los volúmenes de cuatro nombres recientes y aun

⁹ Ilustrarían la diversidad de posiciones los elementos del horizonte cultural señalados por Françoise Étienne, respectivamente, la búsqueda de un Parnaso (2007) por parte de Sedano y la apuesta por la traducción como factor de renovación cultural (2006) en el caso de Iriarte.

¹⁰ De hecho, sus "Delicias" se transcriben inmediatamente después de la versión por Espinel del "Arte poética" de Horacio.

¹¹ Con este proyecto las diferencias se convirtieron en disputas por la autoría de un trabajo que comenzó siendo compartido o así lo declara Sedano (I, 73).

¹² De manera precisa, en las primeras páginas de *Donde las dan las toman* el Traductor portavoz de Iriarte lo señala con claridad: "¿Por qué se le da el primer lugar en una Colección de poesías escogidas? ¿No había algo de Garcilaso, de los Argensolas o de otro gran poeta nuestro con que encabezar (digámoslo así) el primer tomo del *Parnaso*? ¿No había para este fin obra que no fuese traducción?" (1805: 15).

contemporáneos, con elementos de continuidad con la estética inmediatamente anterior, comenzando por el conde de Torrepalma y concluyendo con Meléndez Valdés (el más joven y más tarde vencedor, ante Iriarte, del mencionado concurso académico), además de un Luzán menos preceptista que versificador y Jorge Pitiillas, seudónimo de José Gerardo de Hervás.

Iriarte pudo sentir la inquina ante estos rivales poéticos y quizá hasta una punzada de decepción, pero no debió de ser este el impulso para su réplica, toda vez que no se trató de defender un texto propio ya compuesto, sino la situación inversa: en 1777 el canario presenta sus ataques a la versión de Espinel al ofrecer su propia traducción, como si hubiera compuesto esta para sostener el ataque, más que contra el poeta quinientista contra quien lo reivindicaba en el marco de las discusiones sobre el (neo)clasicismo y la poesía española (Arce 1981; Sebold 1989). Desde posiciones ilustradas y ortodoxamente neoclásicas Iriarte ofrece lo que él entiende como una versión más canónica del tratadito poético horaciano. Tanto o más que de volver al original, se trataba de negar el valor del acercamiento de Espinel y, por extensión de su recepción en la poesía del siglo XVII y su reivindicación por Sedano en los juicios de su colección; de paso, se cuestionaba la existencia misma de esta y sus criterios de selección y ordenación. En esta vía se nos aparece el foco que alumbraba la aparentemente remota conexión entre el punto de partida de la disputa y el alcance que esta adquiere, tanto en la virulencia del ataque y la réplica como en lo sistemático de la empresa de demolición de Iriarte y el reconocimiento que de ello implica el millar de páginas compuestas por Sedano para darle respuesta. Se entiende en este modo la acumulación de referencias a comentaristas y traductores franceses que Iriarte despliega en *Donde las dan las toman*, como si fuera la esperada respuesta al contraataque del autor del *Parnaso*, y que le sirven para sustentar la solidez de su posición en lo más canónico de la tradición clásica y su actualización en la preceptiva gala, desde la que la colección de Sedano era tan rechazable por su contenido como por sus criterios de ordenación y, sobre todo, por sus pretensiones de proporcionar para la renovación del buen gusto unos modelos procedentes de los tiempos condenados como corruptores del mismo. Por ello, lo que había comenzado como una diferencia de valoración de los méritos de una traducción particular acaba tras las más de doscientas páginas del *Diálogo joco-serio*, con una causa general contra la obra de Sedano, de la que se sintetizan todos los defectos:

Concluyamos, pues, por no hablar más del Parnaso español, que aquella obra, según queda demostrado, no tiene método; que en ella se dan por dignas de imitación poesías de ningún mérito y capaces de pervertir el buen juicio; que los prólogos de ella están llenos de especies contradictorias; que las memorias de los poetas contienen noticias equivocadas y por lo general muy diminutas; que los índices y juicios de las obras insertas en ella, además de ser casi todos copiados unos de otros, dan ideas falsas acerca de la poesía; que el estilo del sr. Sedano tiene los vicios de mala gramática, oscuridad, impropiedad de voces y abundancia de

pleonasmos, cacofonías, repeticiones, etc.; y, últimamente, que carece de corrección ortográfica (1805, 221).

La posición de Iriarte queda suficientemente clara en este dictamen tan poco favorable y tan integral respecto a la empresa de Sedano. Más verboso en su respuesta, llena de pliegues y circunlocuciones, además de transcribir literalmente los ataques recibidos, Sedano es menos preciso. No obstante, el carácter de su réplica la convierte en una palestra privilegiada en que se dirimen las diferencias, al tiempo que las ramificaciones de la argumentación abren perspectivas imprevistas. Seguimos, pues, lo expuesto en el IV de los *Coloquios de la espina* para perfilar el alcance de las diferencias que el *Parnaso* mostraba frente al metódico programa de Iriarte, siendo este precisamente, además de la primera de sus críticas, el punto en que mejor se manifiestan las discrepancias entre dos conceptos de la poesía y de su función.

En su correspondencia con el Colector el inicial compañero de proyectos, Vicente de los Ríos, dio principio a la conversión de un *desideratum* en crítica, convenientemente aguzada por Iriarte haciendo uso de esas cartas. Para ambos la colección ideal debería estar regida por un claro principio organizativo, basado en los géneros, la cronología o, cuando menos, por la reunión de las obras de un mismo autor. Este debía ser el plan o el método que echaban en falta en el *Parnaso*. En su respuesta Sedano no sólo explicita lo incompatible de estos criterios y sus limitaciones (I, 132); también defiende su decisión de primar sobre el orden la incorporación de los textos a que fuera teniendo acceso (I, 141), ante la imposibilidad de esperar a tenerlos todos reunidos antes de establecer el plan e iniciar la publicación. El tono defensivo de este pasaje no debe dejar en el olvido lo que ya había afirmado en su respuesta inicial a la objeción de Iriarte: “no había yo oído hasta ahora que *el método diese amenidad que hallasen los hombres de juicio*, ni los que no le tienen; antes, por el contrario, estaba creyendo que el método muchas veces embaraça e impide la amenidad y la abundancia, y así se ve que los ingenios príncipes, grandes y originales no han querido sujetarse a las prisiones y raterías del método” (I, 63-64)¹³. En términos horacianos, Sedano se inclina por el deleite o “amenidad” y, sin mencionarlas, manifiesta su desdén por las reglas y su capacidad de mejorar lo que se debe al ingenio grande, lo que, más allá de la pretendida uniformidad neoclásica, supone toda una declaración de principios, tan fundamental en su obra que no duda en retomarla cuando los *Coloquios* se aproximan a su conclusión, rechazando la contraposición entre abejas y zánganos propuesta por Iriarte (II, 160-161). Obviamente, el Traductor de Horacio reclama para sí la imagen de la abeja, emblema clásico del poeta, que toma lo mejor de los modelos y produce con ello algo valioso para la sociedad. Frente a ello, el zángano, reproche dirigido a Sedano, no produce nada útil y actúa sólo por diversión. El aludido rechaza la contraposición y el papel que se le adjudica, pero sin renunciar a sus posiciones, regidas por la voluntad del *delectare*, que es lo realmente *dulce*, de nuevo con Horacio. A través del

¹³ Mantengo las cursivas del original para indicar que son citas literales del texto del detractor.

Amanuense reivindica su ideal poético, en el que asume lo que su impugnador de-nostaba como vicios:

si yo hubiera nacido poeta, según me peta esto de metáforas, tropos o *trapos*, hubiera sido un poeta muy oriental y debería haber nacido en los tiempos de las dinastías de los Xerifes en España, que fue *después de la irrupción de los moros*, porque no me agrada la poesía que no está llena de estas figuras y *que [se] arrastra por la tierra como carro* (II, 162).

La referencia a lo oriental (aún antes de la reivindicación romántica) no es en absoluto gratuita, y en ella se concitan los valores de primitivismo, tradición hispana frente a la pureza europea, la inclinación por el adorno y una tendencia a la variedad que es justo lo que le reprochaba Iriarte. Sedano, en cambio, sólo ve en la preferencia de su oponente algo que no se levanta del suelo, sin posibilidades de volar, con todos sus riesgos e imperfecciones. Si el airado Traductor está “imbuido en las reglas del método y el buen orden” (IV, I, 111), Sedano se sitúa en las antípodas: para él, en boca de D. Tirso, la poesía no debe sujetarse a las reglas, sino al deleite:

La poesía es en el país de las artes y ciencias una provincia libre, que, aunque tiene sus leyes peculiares, no se sujeta con gusto a las reglas y establecimientos de otras facultades, porque tiene que atender a los dos principales fines de su institución, *deleitar y enseñar* (I, 144).

No se trata sólo de que la pretendida aspiración de perfección en el método haga imposible la realización de una empresa como la suya, según expresa el mismo personaje acudiendo a uno de sus frecuentes refranes (“por miedo de gorriones no se siembren cañamones”, I, 120), tras alegar la dificultad:

Señor, si a este pozo nadie ha entrado jamás, ¿cómo quiere v.m. que yo me entienda con ese *orden* y esa *cronología*? Yo entraré en el pozo, abriré los cajoncitos y escogeré aquellas [composiciones] que mejor me parezcan según mi inteligencia, y haré mi joya. Pero lo demás de sacarlas todas de un pozo tan profundo y de unos depósitos tan insondables como él, para ir las colocando por esa idea, no hay vida para ello, y v.m. se estará toda la suya sin tener joya (*ibidem*).

La razón es más profunda. Aunque pudiera hacerlo, Sedano rechaza someterse a las normas, marcando una clara diferencia con su opositor. Si este apelaba a las leyes académicas para atacar la expresión y la ortografía del *Parnaso*, su autor se complacía en su afirmación del libre discurrir, sin ceñirse a ningún precepto, ni los más nimios de la gramática ni los que se presentaban como principios universales del arte: la poesía no se sujeta con gusto a reglas.

Se tornan significativas en este punto las referencias a la obra de Tomás Antonio Sánchez y aun a ejemplos más lejanos para sustentar su labor compiladora y antológica. En la extensa nota a pie de página (I, 128-131) la *Colección de poesías castellanas*

anteriores al siglo XV, que se encuentra “tan reciente y chorreando sangre”, se propone como “cimiento de la fábrica del *Parnaso español*”¹⁴, por su recuperación de textos inéditos y desconocidos y su consecuente condición asistemática. El argumento podía ser esperable en el contexto de esos años y el reconocimiento de la paralela empresa del erudito medievalista, pero también arrastraba, como los ecos de lo oriental, el aprecio por unos versos que se compusieron al margen de los preceptos clásicos y conforman la base de la tradición literaria española, aparentemente ajenos a modelos antiguos o foráneos. Frente al clasicismo universalista, la peculiaridad hispana. Posiblemente por ello Sedano aproveche la línea de respuesta a la identificación del número de volúmenes de su proyecto con el de las nueve musas para señalar las que considera referencias para la composición del *Parnaso*: las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa (1605) y las *Poesías varias* de José de Alfay (1654), que le sirven también para reclamar el valor de las colecciones que no siguen un orden preciso (I, 95). Aunque, al margen de los reprobados romanceros, no abundaron las antologías poéticas en el siglo XVI, quizá Sedano podría haber acudido a la de 1554, si estaba en su conocimiento; por su carácter más ordenado o por ignorarla, la elección de modelos rehúye el *Cancionero general de obras nuevas* y recae en dos antologías del cuestionado siglo XVII y altamente significativas para el devenir de su lírica: las *Flores* de Espinosa (además de coincidir con la estética y la escuela de los poetas antequerano-granadinos inéditos que aparecen en el tomo I del *Parnaso*) son una de las más visibles puertas de entrada (al menos, impresas) del cultismo, respondiendo al gusto del poeta que las compuso; por su parte, la segunda es obra de un librero, atento a los gustos del público, el cual con obras de las décadas previas retrata la orientación hacia el concepto y la jocosidad dominantes hasta mediados del siglo XVIII. Tres de los rasgos barrocos con mayores anatemas del clasicismo se materializan en estas antologías, sin que Sedano muestre incomodidad, sino más bien una cierta cercanía. Claramente la hay en lo relativo a los sutiles criterios de ordenación de Espinosa (Molina Huete 2003) y Alfay, asumidos en la reivindicación del valor de la *varietas* tan característica del barroco, y que Sedano anuncia ya desde el primer volumen, como recuerda en los *Coloquios* por boca del Amanuense:

dice aquel bien claro en el *Prólogo* que *no se propuso método alguno en cuanto a graduación de autores u orden de materias, porque cualquiera que se quisiese seguir sería molesto y tal vez insoportable en una obra en que la variedad y diferencia deben constituir su perfección y excitar la curiosidad y el buen gusto* (I, 143).

Sin embargo, el rechazo a las exigencias extremas del orden no implica que en la obra no haya una mínima articulación, “que aun en los otros siete tomos que

¹⁴ Los cuatro tomos de la colección de Sánchez se publicaron entre 1779 y 1790, por lo que es más cierta la referencia a su inmediatez que la sugerencia sobre su valor modélico para el *Parnaso*; lo que Sedano podría encontrar en ella era más bien un aval a su propuesta.

se capitulan procuró el Colector *observar la distribución y orden* que le fue posible” (I, 152). La posibilidad vuelve a aparecer como una conciencia de las circunstancias (principalmente la cantidad de textos sepultados en archivos ignotos), frente a las que el compilador opone su erudición, su empeño y unos criterios, aunque estos no se correspondan con los imperantes en la ortodoxia neoclasicista. A lo largo de las dos páginas siguientes el Amanuense ofrece a D. Tirso y al lector una detallada enumeración de las relaciones existentes entre los textos de cada tomo, con un pormenor que evidencia lo que un lector atento del *Parnaso* puede intuir, siempre que no considere imprescindible los criterios de ordenación impuestos por Iriarte. El asunto atañe, lógicamente, a la validez de la antología del Sedano, pero la trasciende con mucho, como se comprueba al atender a los vínculos con la disputa que los *Coloquios* recogen casi a continuación de lo relativo al orden y la variedad. Iriarte había acudido en su impugnación del *Parnaso* a cuestionar, en relación con su falta de método, el carácter lírico de toda la poesía incluida en él, excluyendo, obviamente, las tragedias del volumen VI; en este punto el censor apela a la distinción de lo que hoy llamaríamos subgéneros o variedades de la poesía lírica, en las que se había detenido en sus *Tablas poéticas* (1617) Cascales, paladín de la preceptiva clasicista¹⁵, esbozando una clasificación. Casi con la misma rigidez con que las estableció el erudito murciano y las aplicó a su impugnación de la poesía de Góngora, Iriarte enumera unas diferencias (bucólica, didáctica, propiamente lírica...) que el Amanuense, en nombre de Sedano, relativiza (“yo llamaría siempre *poesía lírica* a lo que no son *tragedias* ni *poemas épicos*”, I, 164-165) y más adelante satiriza D. Tirso, atacando la pedantería de quien encarna en su actitud la desmesura barroca que se supone que desdeña y que encarnó el protagonista de la sátira de Isla:

a que se sigue la caterva de las demás especies de *composiciones* a que no quiero detenerme a dar la explicación, como son los *epigramas*, los *enigmas*, *escolios*, *himnos*, *encomiásticos*, *peanes*, *epinicios*, *panegíricos*, *yámbicos*, *diras*, *palinodias*, *genetliacos*, *trenos* o *lamentaciones*, *endechas*, *elegías*, *epicedios*, *nenias*, *epitafios*, *parentalias*, *epodos*, *jeroglíficos*, *emblemas* y otra cáfila de cosas que no se conocen, como muchos de estos, acá en nuestra lengua. ¿Está v.m. ya contento con esta lista y enumeración de greguerías con que me ha hecho volver a la edad de los Gerundios y al gremio de los pedantes? (II, 60).

La apelación a “nuestra lengua”, obviamente la de uso corriente en esos años, extiende el rechazo al vincularlo a actitudes arcaizantes o extranjerías, si no es lo mismo en este punto.

En la misma línea, aunque pudiera parecer más anecdótico, se situaría la discrepancia acerca del verso suelto, cuya flexibilidad es apreciada por Sedano frente lo que considera un dogmatismo del “señor Iriarte, porque para él *siempre es prosaico*

¹⁵ Antes lo había hecho el Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (1596), llamándolas “clases” y “especies”, y lo desarrollaría Luzán en su *Poética* (1737 y 1789) ya desde el subtítulo de *Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, aunque sin detenerse en la lírica.

todo lo que no tiene consonante" (I, 193), es decir, lo que no está formalmente codificado de acuerdo con unos valores inmutables; si bien nuestros criterios filológicos llevarían a otorgar al Traductor la razón al cuestionar algunas opciones textuales de Sedano apelando a la libertad métrica, no es menos cierto que en sus grandes líneas entendemos como más moderna la resistencia a la tiranía de la norma.

En definitiva, la apuesta del *Parnaso* y la justificación *a posteriori* oponen a los estrechos principios del orden, de la clasificación y del decoro, tal como los defiende Iriarte, una reivindicación de la *varietas*, la flexibilidad y el rechazo a los preceptos, a medio camino de las pervivencias barrocas en su etapa final y de los albores de una nueva estética que acabará barriendo el neoclasicismo, en ambos extremos con una valoración de la tradición nacional que la obra de Sedano recompone frente a las pretensiones universalistas (por no decir afrancesadas) de la norma clásica.

La valoración de lo nacional por parte de Sedano aflora también en su respuesta a los argumentos de Napoli Signorelli, que Iriarte traslada para impugnar los comentarios vertidos a propósito de la tragedia española. Tras refutar los dictérios del tratadista italiano con argumentos estrictamente filológicos, usa como remate el motivo de desacreditación de sus palabras por los ataques previos a otros autores españoles, como Nasarre, Velázquez, Montiano y Casiri, no todos ellos en la misma posición estética que Sedano, pero dignos de su defensa frente a lo que se extendía en las décadas finales de siglo como cuestionamiento de los aportes españoles a la cultura europea. Otra forma de patriotismo en Sedano, más activa, es la que él considera una aportación a la tradición nacional, con una colección que pretende mejorar el gusto de la nación (I, 166) y que a su juicio cumple con su propósito, frente a la negación de Iriarte. Ya lo había afirmado en el prólogo del tomo VII, reclamando para su obra "la calidad de aquellas cuya aceptación decide del actual estado y gusto de la nación en materia de literatura (...) dicha obra ha conseguido fijar el concepto que teníamos formado de que no era tan deplorable como se presumía, según lo prueba el aplauso que ha merecido a todo género de gentes y la satisfacción con que la recibe el público" (II, 175). Ante la distinción de Iriarte entre un público ilustrado y otro vulgar, para menospreciar la recepción del *Parnaso*, Sedano la reduce a parodia por medio del Amanuense ("*el público que alaba el Parnaso, que no es el ilustrado, sino como si dijéramos el de Lavapiés, el Barquillo, las Maravillas y sus adyacencias*", II, 165), antes de argumentar D. Tirso:

suponiendo como verdad constante *la aceptación que ha merecido esta obra a todo género de gentes*, y cuya prueba real y demostrativa es la fácil *venta* y buen despacho que ha tenido, se manifiesta irrefragablemente que el gusto de la *Nación en materia de literatura* no estaba, en efecto, tan depravado o deplorable como se pudiera y nos lo hacían temer, pues es claro que, a no haber conservado todavía, aunque amortiguado, algún vigor y actividad en el año de 1769 (...) (porque donde hubo fuego cenizas quedaron), seguramente no hubiera *admitido* ni *aplaudido* una obra reducida puramente a fragmentos y producciones de poetas que

florecieron en los tiempos del más acendrado y esquisito gusto que ha tenido ni tal vez logrará *la Nación* (II, 180).

Así, la defensa de su obra se convierte en una abierta reivindicación de la poesía de los siglos XVI y XVII, sin la distinción de Velázquez entre un siglo de oro y otro de decadencia, reivindicación que extiende al tiempo presente contra los ataques sobre su pretendido mal gusto, de modo que el objetivo de su empresa se dibuja como una apuesta por reconectar los elementos de una tradición, para vivificarla sin atender a reglas ni a modelos extranjeros, como podía reprocharse a Iriarte. Refuerza esta postura con la relativización que introduce respecto al papel de las Academias (II, 19) y la declaración de su preferencia por la labor de Feijoo y el *Diario de los literatos*, distantes del clasicismo canónico y volcados en una crítica que desplaza el carácter sistemático por la función de la amenidad, como se le reprocha al *Parnaso*. Esta es la verdadera utilidad de su obra, conseguida, además, por medio del deleite, cumpliendo con las dos vertientes del consejo horaciano en la obra cuya traducción dio origen a toda la polémica.

El *casus belli* fue la elección de la versión quinientista española de la que bien podía considerarse la 'biblia del clasicismo', que Iriarte pudo entender en todo su valor programático e implícitamente declarativo, aunque optó por atacarla desde el punto de vista de su corrección traductológica, para cuestionar al paso el entendimiento de lo clásico en el siglo XVII y zaherir la empresa de Sedano: en lugar de atacar de frente su revalorización de la tradición hispana, Iriarte saltó de los defectos señalados en Espinel a los que se extendieron por toda la empresa de su editor, como si quisiera dejar tierra baldía en este frente y levantar sobre ella los ideales que trataba de fijar en su propia traducción de Horacio. Sedano, por su parte, contestó afirmándose en los principios de su empresa y tratando de dejar al descubierto las debilidades de su oponente y la poética que defendía. A ello obedecía su rechazo explícito del modelo humanista de anotación filológica (I, 193), propugnado por Iriarte al amparo de los consejos de Vicente de los Ríos, y el rechazo lo extiende a todo el modelo de edición, supeditando a través del Amanuense los principios del rigor textual ("¿Qué *doctos* de cucuza serán los que gasten su doctrina y su calor natural en esta *restitución* y *corrección*?", II, 45) a la búsqueda de la amenidad y, a través de ella, su efecto en los lectores. Y este se convierte en el argumento definitivo, cierre del millar de páginas dedicadas a la réplica a los ataques recibidos. Más que una muestra de orgullo o sugerencia de la envidia de su feroz crítico, podemos ver en el modo en que invierte el juicio de Iriarte una oblicua afirmación del valor del gusto (Sánchez Blanco 1989), también para la apreciación de una obra, como si volviera a repetir los argumentos de Lope en el *Arte nuevo* ante la Academia de Madrid. La amplia recepción no es motivo de descalificación; antes bien, es el síntoma del acierto y, con algo de tautología, la demostración de que el buen gusto (Checa Beltrán 1998) no es patrimonio de unos pocos ilustrados, sino que se extiende al conjunto de la nación, al menos de la parte interesada en la materia literaria y que ha

sabido apreciar el esfuerzo de Sedano y, en última instancia, la calidad de la poesía que ha reunido, aun con los lunares que pudiera admitir. La razón es que su obra ha roto el velo de ignorancia y el menosprecio en que era tenida la poesía, como explicitan los dos interlocutores cuando los *Coloquios* entran en su conclusión:

AMANUENSE. (...) Se tenía eso de hacer versos y de ser poeta, generalmente hablando, como una de las cosas más viles y bajas que había que tener, y no solo entre las gentes de pocas obligaciones literarias, sino aun entre las de mucho copete, muchos pelendengues y muchas campanillas científicas. El llamarle a uno poeta o que hacía coplas era uno de los apodos más ridículos para despreciar a un pobre hombre (...) pero el *Parnaso* lo remedió todo (II, 183);

D. TIRSO. (...) El *Parnaso* comprende *la noticia y las mejores obras* de nuestros mayores poetas, de que hasta su publicación se vivía en una casi total ignorancia, así por su grande escasez como por el abandono universal que se padeció entre nosotros en esto de conservar las memorias de nuestros héroes literarios, y solo se conservaban en los rincones de las librerías de una u otra persona curiosa o comunidad. Ahora bien, ya sabe v.m. que el único medio para dar a conocer las buenas obras y los buenos autores es la reimpresión de ellas, con que, habiéndolo conseguido la colección del *Parnaso* en aquella clase que le correspondía, era preciso que suscitase como suscitó y fomentó *el gusto en este ramo de las buenas letras*, que hasta entonces había estado tenido en poco y como por cosa de menos valer (II, 182-183).

La defensa de su obra se convierte en un contraataque. Al reivindicar la función cumplida, devuelve la crítica como si apuntara a que una parte considerable de las razones de la situación, además de en la ignorancia de las obras que se condenan, radica en las posiciones desde las que Iriarte ha formulado su rechazo. El *Parnaso* ha demostrado que, frente a los dictérios neoclasicistas, existe una más que digna tradición hispana, que es posible recuperarla y revivificarla sin incurrir en una fosilización filológica y que el encuentro con el público del momento contribuye a despertar el buen gusto aletargado, en absoluto desaparecido del todo (Molina Huete, 2013). Si el *Parnaso* venía a representar un cuestionamiento del neoclasicismo más estricto, en el debate subsiguiente la confrontación de modelos se hace manifiesta. Ha habido y hay vida al margen de los preceptos o, precisamente, gracias a que se encierran bajo llave, como defendió Lope.

3. UNA CUESTIÓN ESPINOSA

Sin duda lo es el intentar plantearse a través de esta ‘anécdota’ la proyección en unas categorías historiográficas y críticas. No obstante, sí se impone la evidencia de que las aguas del neoclasicismo dieciochesco distaban mucho de permanecer estancadas bajo una lámina que la rutina ha presentado sin fisuras. La polémica entre Sedano e Iriarte a cuenta del *Parnaso* vendría a sumarse a una creciente tarea de

matización y de exploración de las variadas vetas que la segunda mitad del XVIII presenta, en particular en la confrontación de las distintas estrategias desplegadas con el propósito común de restaurar la edad dorada, con sus diferencias respecto a qué es lo que consideraban como tal y las vías que se empleaban para reconectar con ella (Urzainqui Miqueléz 2007). Sin mencionarla, la cuestión del barroco subyacía en el centro de estas diferencias, que actualizaban la dicotomía entre las reglas y el gusto.

Leyendo a la inversa los reproches que Iriarte le formuló al *Parnaso* adivinamos los principios del neoclasicismo que abanderaba. Allí se perfilaba la fe absoluta en las reglas bajo las apelaciones al plan y el método, el valor de un orden que se plasmaba en la exacta clasificación de la poesía, la rigurosa disposición de sus muestras, la subordinación a unos principios como criterio de selección, la exactitud como resultado de las prácticas filológicas y la regularización de las formas tanto en la métrica y la rima como en la gramática y la ortografía.

Bajo la innegable desobediencia de Sedano a estos principios esgrimidos por Iriarte se dibuja una actitud que participa de la mentalidad ilustrada en la voluntad de recuperar e inventariar, de construir una historia orientada a iluminar el presente de la nación¹⁶ y en la fe en el valor de la poesía y la literatura, pero que, sin embargo, se separa del patrón neoclasicista en el rechazo a las normas o, más bien, en la falta de fe en su eficacia y en una reclamación del gusto, sin atenerse a la ortodoxia del “buen gusto”, así como en la confianza en una ‘conciencia nacional’ traducida en reivindicación de lo propio.

En el espacio de intersección se esbozan los principios de un neoclasicismo español (Sebold 1985 y 2003), emergente entre los debates suscitados en torno a lo que luego se formulará como canon, aunque este no ofrecerá a los ojos del autor del *Parnaso* una imagen rígida y excluyente, tal como su amplia selección (que podía haber sido más amplia) muestra, sin confundir espigar con convertir en patrón indiscutible. Así lo manifiesta al admitir parte de los defectos señalados por Iriarte en las fábulas burlescas de Góngora o en lo que aquél considera obras inmorales, pero también al defender su decisión, pese a ello, de incluirlas en su muestrario, pues el concepto de “parnaso” “tiene una extensión que abraza lo que no abrazaría la simple colección, y en el Parnaso sabe v.m. muy bien que tienen cabida todos los poetas de alguna fama, aunque se les distinga en la graduación del lugar, pues los que no pueden montar las cumbres ocupan las faldas” (I, 170). Si en un principio pudo tener algún peso en el propósito de Sedano el deseo de no excluir las piezas curiosas como muestra de su indagación erudita, en debate con Iriarte acaba formulando una noción del parnaso hispano como un conjunto heterogéneo pero orgánico, hallando en sus virtudes y limitaciones, sus cumbres y sus faldas, el discurso que permitirá reavivar el buen gusto al reconectar con su legado.

¹⁶ Véase Álvarez Barrientos 2004 y, en general, los trabajos recogidos en Romero Tobar 2004 y 2008, donde se revisa el papel de la literatura en la construcción de una historiografía no sólo en lo que toca al discurso de las bellas letras.

En términos meramente estéticos, percibimos la emergencia de un principio de gusto frente a las reglas, usadas por Iriarte como armas arrojadas. En otra perspectiva, percibimos la raíz de la construcción de una historia literaria nacional, donde esta condición implica tanto la asunción completa de un pasado como la defensa de su especificidad. Cuestión espinosa esta también, pero que en medio del fárrago de los *Coloquios* de Sedano comienza a apuntar unas líneas de desarrollo y una salida de la situación, aunque encuentre en el camino los abrojos de la polémica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Piñal, F. (Dir.). (1996). *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid, España: Trotta/CSIC.
- Álvarez y Baena, J. A. (1790). *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*. Madrid, España: Benito Cano, t. III.
- Álvarez Barrientos, J. (2004). Nación e historia literaria a mediados del siglo XVIII en España. En L. Romero Tobar (Ed.). *Historia literaria/Historia de la literatura*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 101-114.
- _____. (2006). *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*. Madrid, España: Castalia.
- _____, Lopez, F. y Urzainqui, I. (1995). *La república de las letras en la España del siglo XVIII*. Madrid, España: CSIC.
- Arce, J. (1981). *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid, España: Alhambra.
- Arenas Cruz, M^a E. (2003). *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*. Madrid, España: CSIC.
- Bautista Malillos, M^a T. (1988). *Poesías de los siglos XVI y XVII impresas en el siglo XVIII. Cuadernos Bibliográficos*, 48.
- Cáseda Teresa, J. F. (2010). Sedano polemista. Crítica y pendencias en la república de las letras. *Berceo*, 158, 7-30.
- Castañón, J. (1973). *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)*. Madrid, España: Taurus.
- Checa Beltrán, J. (1998). *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*. Madrid, España: CSIC.
- Cotarelo y Mori, E. (1897). *Iriarte y su época*. Madrid, España: Sucesores de Rivadeneyra.
- De Lorenzo Álvarez, E. (Coord.). (2017). *Ser autor en la España del siglo XVIII*. Gijón, España: Trea.
- Durán López, F. (1999). El jesuita Vicente Alcoverro, Vargas Ponce, Moratín, Gabriel de Sancha y otros literatos dieciochescos: historia de una olvidada traducción de Horacio. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 7, 139-199. https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_Romant.1999.i7.10.
- Étienvre, F. (2006). Traducción y renovación cultural a mediados del siglo XVIII en España. En Fernández Albaladejo, P. (Coord.). *Fénix de España: modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*. Madrid, España: Marcial Pons, 93-118.
- _____. (2007). Entre Mayans y Luzán: la necesidad de un Parnaso. *Bulletin Hispanique*, 109(2), 685-708. <https://doi.org/10.3406/hispa.2007.5305>.
- Étienvre, J. P. (2004). Primores de lo jocoserio. *Bulletin Hispanique*, 106(1), 235-252. <https://doi.org/10.3406/hispa.2004.5190>.

- Iriarte, T. de (1805). *Donde las dan las toman. Diálogo joco-serio....* En *Colección de Obras completas en verso y prosa de D. Tomás de Iriarte*. Tomo VI. Madrid, España: Imprenta Real. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/donde-las-dan-las-toman-dialogo-jocoserio--o/>.
- [López de Sedano, J.J.] (1785). *Coloquios de la espina... los publica Juan María Chavero y Esclava, vecino de la misma ciudad de Ronda. Coloquio IV*. Málaga, España: Félix de Casa y Martínez. Recuperado de <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=398957>.
- Menéndez Pelayo, M. (s.a.). *Biblioteca de traductores españoles*. En *Obras completas de la Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo*. Recuperado de <http://www.larramendi.es/menendez-pelayo/i18n/corpus/unidad.do?idUnidad=101005&idCorpus=1000&posicion=1>.
- Molina Huete, B. (2003). *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las "Flores de poetas ilustres" de Pedro Espinosa*. Sevilla, España: Fundación José Manuel Lara.
- ____ (2013). La poesía del Siglo de Oro a la luz del Buen Gusto: el *Parnaso español* de López de Sedano. En Lara Garrido, J. y Molina Huete, B. (Eds.). *Estudios sobre la recepción y el canon de la literatura española* (II, pp. 39-100). Madrid, España: Visor.
- Osuna, I. (2003). *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: La "Poética silva"*. Sevilla-Granada, España: Universidad de Sevilla-Universidad de Granada.
- Romero Tobar, L. (Ed.). (2004). *Historia literaria / Historia de la literatura*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ____ (Ed.). (2008). *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Sánchez Blanco, F. (1989). Los comienzos de una estética del gusto en el Renacimiento. *Revista de Literatura*, 102, 395-410.
- Sebold, R. P. (1985). *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*. Madrid, España: Cátedra.
- ____ (1989). *El rapto de la mente*. Poética y poesía dieciochescas. Barcelona, España: Anthropos.
- ____ (2003). Los poetas miran la historia de la lírica. En *Lírica y poética en España, 1536-1870*. Madrid, España: Cátedra, 23-179.
- Urzainqui Miqueléz, I. (2007). El Parnaso 'español' en la historia literaria del siglo XVIII. *Bulletin Hispanique*, 109(2), 643-684. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.341>; <https://doi.org/10.3406/hispa.2007.5304>.



ESTUDIOS LITERARIOS

FORNER CONTRA LAVIANO: LA *CARTA DE MARCIAL* EN SU CONTEXTO
(LA RESPUESTA ERUDITA A LOS “COPLEROS” DE 1783)

FORNER AGAINST LAVIANO: THE *CARTA DE MARCIAL* IN ITS CONTEXT
(THE ERUDITE ANSWER TO THE “BAD POETS” OF 1783)

ALBERTO ESCALANTE VARONA
Universidad de La Rioja
alberto.escalante@unirioja.es
ORCID: 0000-0002-1776-8388

Recibido: 02-04-2019
Aceptado: 27-05-2019
Publicado: 23-12-2019

RESUMEN

En este artículo se realiza una edición comentada de la *Carta de M. V. Marcial a Don Manuel Fermín de Laviano*, sátira escrita por Juan Pablo Forner. En primer lugar, se sitúa el texto en el desarrollo de la carrera dramática de Manuel Fermín de Laviano en el periodo 1779-1783 y las celebraciones regias celebradas en agosto y septiembre de 1783. Después, se edita la *Carta* tras el cotejo de los dos manuscritos en que se ha conservado. A continuación, se comenta su contenido como fruto de la respuesta erudita de rechazo a las estrategias autoriales adoptadas por Laviano para construir una imagen pública como escritor culto. Por último, se destaca el lugar de esta *Carta* en la historia de las polémicas literarias españolas del siglo XVIII, en las que la poética neoclásica establece un paradigma reglado y autorizado que condiciona la escritura como acceso a los círculos literarios cultos.

Palabras clave: Pedro Estala, Ilustración española, infantes gemelos, Antonio Barceló, poesía de circunstancias.

ABSTRACT

In this paper, we edit and comment the *Carta de M. V. Marcial a Don Manuel Fermín de Laviano*, a satire written by Juan Pablo Forner. First, we read the text in its context: the development of the theatrical career of Manuel Fermín de Laviano between 1779 and 1783 and the regal celebrations of August and September 1783. Second, we edit the *Carta*, after we have compared its two manuscript testimonies. Third, we comment this text as a result of an erudite answer of rejection against the strategies of self-representation as an author made by Laviano, in order to expose himself as a cultured writer. At last, we focus on the relevance

of this *Carta* as a testimony of the Spanish literary controversies from XVIIIth century, which are characterized by the neoclassical paradigm that rules over the writing process as an access to the cultured literary circles.

Keywords: Pedro Estala, Spanish Enlightenment, twin infantes, Antonio Barceló, celebration poems.

1. INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS DEL ESTUDIO

Dentro de las múltiples controversias literarias surgidas en los círculos neoclásicos contra la poesía “vulgar”, el año 1783 constituye un interesante episodio. El aluvión de composiciones poéticas publicadas por toda España para celebrar los felices acontecimientos políticos y militares acaecidos entre agosto y septiembre constituye una actividad de exagerada propaganda que resulta motivo de escarnio para los poetas clasicistas. Dentro de esta polémica, y en cuanto a los ataques de Juan Pablo Forner al dramaturgo Manuel Fermín de Laviano, ante el reciente descubrimiento de nuevos datos bio-bibliográficos sobre este último, así como la inexistencia de una edición crítica del texto de Forner que contemplase todos los testimonios documentales conocidos, se hacía necesaria una revisión crítica de la cuestión.

En este artículo, ofreceremos una edición de la *Carta de Marcial a Fermín Laviano*, escrita por Forner. En primer lugar, situaremos este texto en diferentes circunstancias: la carrera dramática de Laviano en el periodo 1779-1783 y sus esfuerzos por orientar su figura autorial hacia la escritura culta; la actividad de los tertulianos de la “Academia” de Pedro Estala y su particular inquina contra los malos usos poéticos de sus coetáneos; y los hechos históricos acaecidos en 1783 que suponen el punto de contacto entre los dos agentes anteriores (Laviano y la “Academia”). A continuación, presentaremos el texto editado de la *Carta*, tras un cotejo de los dos testimonios manuscritos en que se ha conservado. Por último, comentaremos el contenido del texto, centrándonos en cómo las burlas de Forner van específicamente dirigidas a las condiciones profesionales de Laviano y a sus estrategias de creación de su imagen pública como escritor aparentemente erudito.

2. LOS PRELIMINARES A LA POLÉMICA: LA CARRERA DRAMÁTICA DE LAVIANO, LA “ACADEMIA” DE ÉSTALA Y LOS CANTOS POÉTICOS A LA PAZ DE 1783

Manuel Fermín de Laviano (1750-1801), escritor madrileño, desarrolló una breve pero intensa actividad como dramaturgo popular en el último tercio del siglo XVIII. Su primer texto teatral conocido, el sainete *La segunda parte de “La crítica”*, se estrenó el 5 de julio de 1779 (Andioc y Coulon 2008: 679). El grueso de su producción para los coliseos de Madrid se concentra en esta fecha y el año 1783; a partir de este año, su presencia en los escenarios se irá reduciendo progresivamente hasta el repentino fin de su carrera dramática, en 1790, en circunstancias aún no esclarecidas y once años antes de su fallecimiento.

El año 1783 marca un punto de inflexión en la biografía de Laviano. Si en febrero de este año escribe el exitoso cierre de temporada para el teatro del Príncipe (con *La afrenta del Cid vengada*, estrenada el día 21), en la temporada siguiente su contribución a las tablas se verá reducida solo a un fin de fiesta (*El examen cómico*, fecha de estreno desconocida, recibo firmado el 2 de abril), una introducción (*Para padrinos, las damas*, estreno en mayo) y una comedia en dos actos que fracasó en taquilla (*Valor y amor de Othoniel*, 7 de julio). Desde entonces, y hasta noviembre de 1785, carecemos de textos teatrales de este autor. Tres hechos podrían explicar esta ausencia. Por una parte, su ascenso profesional: Laviano, oficial de la Secretaría de Hacienda, es nombrado director del Almacén General¹ a finales de 1783. Por otra, su autoría detrás de textos poéticos escritos en el ambiente de corte, que comentaremos a continuación. Y, por último, un creciente interés por parte de Laviano, y que se percibe en los textos que dejó escritos desde al menos el Carnaval de 1782, por labrarse una carrera como escritor culto, al amparo de la Corte².

El ejemplo más representativo de este cambio lo encontramos en los *Endecasílabos*, poema laudatorio que Laviano escribió con motivo del nacimiento de los infantes gemelos, hijos de los futuros reyes Carlos IV y María Luisa, el 5 septiembre de 1783. Este hecho supone la culminación a una serie de acontecimientos que tuvieron lugar entre agosto y septiembre: el bombardeo de Argel comandado por el teniente Antonio Barceló (en la primera semana de agosto) y la firma del Tratado de París (el 3 de septiembre) que ponía paz entre las coronas británica, francesa y española con las colonias norteamericanas. Todos estos sucesos exaltaron el ánimo de una ingente lista de poetas que cantaron a los supuestos éxitos de Barceló y a las bondades que otorgaría el tratado a la corona española; hecho que, por su cercanía con el nacimiento de los infantes (parto significativo, por tratarse de gemelos), se interpretó metafóricamente como una señal providencial de buenos augurios para España.

Laviano fue uno más de estos poetas³. Entrambasaguas le atribuye un *Canto lírico en aplauso de don Antonio Barceló*⁴. Un mes después, podemos fechar los

¹ La solicitud de Laviano, fechada el 2 de octubre de 1783, se conserva en el Archivo General de Palacio (Personal, 25081, Exp. 39). Véase también el estudio de Pastor Rey de Viñas (1994: 503). Para Laviano, constituía una forma de medrar dentro ya no solo del ámbito cortesano y de contaduría, sino sobre todo de la Hacienda, responsable última de la gestión económica de las Reales Fábricas.

² En el Carnaval de 1782, el duque de Híjar preparó en su palacio una función a la que, según Entrambasaguas (1932: 169-171), “asistió, seguramente [...] el ilustre monarca Carlos III, ya viudo, y los príncipes de Asturias”. La pieza central de la función fue la tragedia *Amigo de su enemigo*. Laviano, según Entrambasaguas (1932: 172), también asistió a la función. Carecemos de datos adicionales para sostener o refutar esta afirmación. En todo caso, Entrambasaguas poseyó una *Loa* autógrafa (que comenta y edita en el artículo citado), dedicada al duque por Laviano, en la que el dramaturgo alaba las virtudes poéticas del noble. Cabe señalar que este estudio es el origen de una errónea identificación crítica de Laviano como “secretario del duque de Híjar”: un dato que Entrambasaguas solo sugirió, pero que la crítica posterior ha tomado como cierto. Por nuestra parte, no hemos localizado ninguna prueba al respecto.

³ Véase la prolija lista que ofrece Cotarelo y Mori (1897: 282-283, n. 2); complétese con la que aporta Jurado (2000: XIV-XV).

⁴ Conservado en la Biblioteca Nacional (Mss/12953/13), en un legajo manuscrito junto a dos sonetos: uno dedicado a Barceló y otro a la genealogía borbónica. Entrambasaguas los consideró de

*Endecasílabos al nacimiento de los infantes gemelos*⁵: un texto impreso en los talleres de Joaquín Ibarra, que constituye la primera obra de Laviano que alcanzó las prensas con el beneplácito de su autor. En la portada, Laviano se identifica profesionalmente como “Oficial de la Secretaría de la Superintendencia General, | y Presidencia de la Real Hacienda”.

Con estos textos laudatorios, Laviano aprovecha unas circunstancias propicias para la proliferación de poesía efímera, con la que autores veteranos revalidaban su posición de prestigio y los nuevos intentaban darse a conocer. La competencia es feroz, y algunas estas nuevas voces emplearán los recursos más pomposos e hiperbólicos para hacerse notar. Laviano, que ya había desarrollado una corta aunque interesante carrera teatral, será una de estas voces que optarán por el efectismo. Su empeño será notorio, efectivamente, pero de forma opuesta a como esperaba: Forner atacará duramente todos esos recursos vacuos y bochornosos.

La *Carta de Marcial* se encuadra en los textos que se escribían y leían públicamente en la tertulia erudita de Pedro Estala, su “Academia” particular. Un encuentro de jóvenes poetas reunidos en la celda del convento de los escolapios donde vivía Estala, que se oponían tanto a los “copleros casticistas” de rima fácil e inmediata a los hechos que cantan (como sería Laviano), como a los que desarrollaban temas ilustrados pero emplean formas “frías y prosaicas” (como Iriarte y Trigueros) y los imitadores de Góngora (como García de la Huerta); los poetas de esta “Academia”, por el contrario, abogaban por volver a la poética clasicista como modelo de imitación (Arenas Cruz 2003: 42). Se discutía sobre traducciones, se realizaban competiciones literarias, se debatía sobre poética y se compartían textos propios. Estos tertulianos “inconformistas” con el estado de la literatura española elaboraron incluso sus propios estatutos, siguiendo el modelo de una academia formal (Arenas 2003: 42-44).

En esta tertulia se conocieron finalmente Forner y Moratín hijo, en torno a 1783, tras haber obtenido, respectivamente, el premio y el accésit del premio de la Real Academia a la mejor sátira sobre los “vicios introducidos en la poesía castellana por los malos poetas” (Arenas 2003: 39-40). Ambos compartieron pareceres similares sobre el estado poético de la nación, lo que terminó por poner a Laviano en su punto de mira. En ese mismo año se produjo la avalancha de versos del monón escritos por los “copleros”: la situación era, pues, propicia para que uno de los

Laviano porque la portada del legajo lo identificaba como su autor, con una fórmula idéntica a la que presentan los *Endecasílabos*. Sin embargo, no podemos confirmar que sea un manuscrito autógrafo: no está rubricado y la caligrafía del *Canto* difiere de la de los sonetos.

⁵ ENDECASÍLABOS | QUE EN JUSTO REGOCIO | POR EL FELIZ NACIMIENTO | DE LOS SEÑORES INFANTES | DON CARLOS, Y DON FELIPE, | Y EN DEBIDO OBSEQUIO | DEL REY NUESTRO SEÑOR | Y DE LOS SERENÍSIMOS PRÍNCIPES DE ASTURIAS, | SUS AMADOS HIJOS Y SEÑORES NUESTROS | ESCRIBIA | DON MANUEL FERMIN DE LAVIANO, | *Oficial de la Secretaría de la Superintendencia General, | y Presidencia de la Real Hacienda.* | [Sello del impresor] | MADRID MDCCLXXXIII. | POR D. JOACHÍN IBARRA, IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M. | CON LAS LICENCIAS NECESARIAS. (4º, [2], 8 pp. [2]).

“académicos” de Estala ridiculizase a quien hubiese escrito el canto de alabanza más risible⁶. Este será Forner, con su *Carta de Marcial*.

La polémica continúa con otros textos en los que Forner sigue burlándose de Laviano. A él le dedica también los versos, “pudiera el buen Laviano, / sin ser coplero, ser buen ciudadano”, en su *Carta familiar a Lelio*⁷. Forner prosigue con su ataque hacia los “copleros” en la *Carta del tonto de la duquesa de Alba a un amigo suyo de América* y la *Sátira contra la literatura chapucera del tiempo presente*; en esta última, si bien Laviano no aparece mencionado, sí puede ser incluido como objeto de un nuevo desdén de Forner, cuando este desprecia a los de “la covachuela”⁸, funcionarios escritores, quienes “nada pretenden, nada ostentan / que si en la covachuela distribuyen / los partos que sin término acrecientan, / conocemos, que es solo porque influyen / en la nacion las altas oficinas / y sus hondos discursos las instruyen”. Laviano, por su parte, no responde directamente a ninguno de estos ataques; pero, sabiendo que está en el punto de mira de la crítica neoclásica, en el prólogo de su comedia *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, que lleva a la imprenta en 1787, suplica al “amigo lector” del texto que sea benévolo en su opinión, y que su crítica sea “prudente e instructiva”, cuya intención sea principalmente la de “enmendar mis hierros”, y no “satírica y mordaz”. Los ecos de la afilada pluma de Forner parecen traslucir en el testimonio de Laviano, quien nunca se librará del escrutinio incisivo de los neoclásicos en sus últimos años de carrera literaria (1784-1790).

3. EDICIÓN DE LA CARTA DE MARCIAL A FERMÍN LAVIANO

Para la edición⁹ de la *Carta de M. V. Marcial a Don Manuel Fermin Laviano*, partimos del autógrafo de Forner, contenido en el manuscrito MSS/3703 de la Biblioteca Nacional (que denominaremos A). Cotejamos el texto con la copia en limpio del manuscrito MSS/9584, también en la Nacional, correspondiente al volumen 3 de las *Obras completas* de Forner, dedicadas a Godoy (*Poesías ineditas de D. Juan Pablo Forner y Segarra del Consejo de S. M. y su Fiscal que fué en el Real y Supremo*

⁶ Igualmente, esta burla de Forner se encuadraría en una o varias sesiones de la tertulia en la que sus componentes leerían textos paródicos contra estos autores. El contenido de estas sesiones se ha conservado en una miscelánea de manuscritos localizada en BNE (mss/3703): *Versos y prosas que se han escrito en una Cofradía de hombres de letras en celebridad de las Felicidades de España, para exemplo y escarmiento de los que las han celebrado indignamente*.

⁷ Este poema se conserva en los mismos testimonios manuscritos que hemos cotejado para editar la *Carta de Marcial*. Jurado (1969) aborda el litigio producido entre Forner e Iriarte, situado en el mismo contexto en que Laviano recibe tan afilada crítica: interpreta algunos de los versos de la *Carta familiar a Lelio* no solo como producto del ataque de Forner a los malos autores sino también como expresión de su frustración ante su inminente fracaso en el pleito.

⁸ “Por excelencia se llama la Secretaria del Despacho universal, donde asiste el Secretario con quien el Rey despacha, y donde estan los Oficiales, que por este motivo se denominan de la Covachuela. Diósele este nombre, por estar situada en una de las bóvedas de Palacio” (Academia, *Autoridades*, 1729).

⁹ Ratcliffe (2002) realizó una transcripción de la *Carta* como anexo a sus ediciones de las comedias de Laviano *La afrenta del Cid vengada* y *El castellano adalid*, de modo que la consultamos. Sin embargo, no identifica a su autor y trabaja solo con el manuscrito de BNE, señalando varios pasajes que no consigue leer (cabe señalar que la intrincada caligrafía de este manuscrito dificulta su lectura).

de Castilla; lo denominaremos B)¹⁰. La *collatio* no arroja problemas, más allá de divergencias ortográficas que no señalaremos por tratarse de variantes no significativas. Reconstruiremos el texto partiendo de la transcripción de A, que es el autógrafo original y del que creemos que pudieron realizarse hipotéticas copias para difundir el texto en círculos eruditos, y lo complementaremos con las lecturas de B, manuscrito en limpio y en versión definitiva por su autor, en aquellos pasajes donde las variantes llenen lagunas textuales; dichas lecturas alternativas se indicarán a pie de página.

Mantenemos los usos ortotipográficos del testimonio base, corrigiendo la puntuación únicamente en aquellos casos de errata evidente. Desarrollamos las abreviaturas y separamos las palabras que aparecen unidas sin valor significativo (generalmente, preposiciones más determinantes). Mantenemos las mayúsculas que tienen valor significativo o marcan énfasis y añadimos mayúscula donde sea preciso (por ejemplo, al inicio de oración). Sustituimos la tilde grave por tilde aguda, pues su uso en la época es indistinto y no marca diferencia fónica. Añadimos símbolos de inicio de interrogación y exclamación iniciales si faltan en el testimonio A (en ocasiones, sí aparecen en B).

Carta

de M. V. Marcial á Don Manuel Fermin Laviano.

Señor don Fermin, mi amigo y con-poeta. No puedo menos de dar á usted¹¹ mil norabuenas¹² por el felicísimo desempeño de sus estupendos endecasílabos. Hemos visto en ellos el complemento del arte¹³ de elogiar. Dicen que Plinio el Joven baxó¹⁴ la cabeza para disimular la risa¹⁵, pero yo entiendo que era de avergonzado:

¹⁰ Este es el manuscrito que Luis Villanueva, en su edición a las obras de Forner, daba como perdido (1844: xx), y que más tarde aparece ya como localizado en Menéndez Pelayo (1952-53: 87). Lopez (1976: 491, n. 87), al estudiar el trabajo erudito de Forner sobre la *Historia universal sacro-profana* de Tomás Borrego, consultó una copia no autógrafa pero con censuras del propio Forner sobre la que se realizaría la posterior copia en limpio de la BNE que abre la colección manuscrita de sus *Obras* completas, que el emeritense regaló a su protector, Manuel Godoy. Esa copia censurada que manejó Lopez estaba en posesión de Aristide Rumeau. Lama (2014: 52, n. 6) trató de localizar estos papeles, pero no obtuvo resultados. En todo caso, desconocemos si entre los papeles de Rumeau también se encontrarían otros materiales manuscritos, con anotaciones de Forner, para la elaboración de las *Obras* completas. De ser así, es probable que hubiese nuevos testimonios del texto que aquí editamos, o bien anotaciones inéditas al mismo, que sería indispensable consultar. Puesto que hay diferentes lecturas entre los testimonios A y B de cada texto, es evidente que Forner trabajaría con copias previas a la traslación en limpio, sobre las que realizaría correcciones. En todo caso, y hasta que aparezcan tales testimonios, ofrecemos aquí una edición con las fuentes hoy disponibles, que hemos podido manejar.

¹¹ En A, todos los vocativos *usted* aparecen bajo la abreviatura *Vm.* o *Vmd.* Desarrollamos esta abreviatura siguiendo la lectura de B, donde aparece desarrollada sistemáticamente como *usted* y no otras fórmulas sinónimas, como *vuestra merced*.

¹² B: *enhorabuenas*.

¹³ En A, *del* aparece añadido.

¹⁴ En A, *x* aparece escrito sobre una *j* original.

¹⁵ B: *Plinio el joben bajó la cabeza dicen que para disimular la risa*.

Ausonio se tapó los hoidos: algunos maliciosos han dado¹⁶ en decir, que de compasion, pero yo no puedo creer sino que era de envidia, por lo menos estoy persuadido de que usted¹⁷ lo creara así. Otros Panegiristas de mis siglos havia por alli, de cuyos nombres no me acuerdo ahora; solo si hago memoria que¹⁸ al acabarse el ultimo verso del celebre papelon de usted se siguió un aplauso tan formidable de carcajadas, que juzgué se desternillasen. Virgilio dijo que seria bien entallar en corcho los endecasílabos para su eterna duracion. No sé quien fue el que votó eran mas dignos de lo¹⁹ que allá llaman ustedes madera del ayre; y se siguió este parecer como mas honorifico á la obra.

Y con mucha razon; por que ¿quien²⁰ ha expuesto el elogio del gran suceso con mayor artificio y sublimidad? Singularmente la logica oculta que reyna en el discurso de toda la obra es un Prodigio. Hasta ahora era un axioma lo que allá llaman de Pedro Grullo que la Paz es la consecuencia de la Guerra y que estas dos voces son relativas, como Padre é²¹ hijo, suegro y nuera, coplista y loco, y otras²² á este modo. Pero ve aqui lo que son los divinos raptos de los Poetas. A usted se le antojó separar²³ la paz de la guerra, y hacer por un nuevo y admirable artificio que esta se concluyese no por los tratados de Paz sino por que²⁴ la augusta Princesa tenia dos Ynfantes en sus entrañas. Es literal en los endecasílabos á²⁵ la pagina 3:

¡Pero que digo!²⁶No²⁷ es la paz sin duda
quien logró de la guerra tal vitoria.
que²⁸ son nuestros Ynfantes los que huellan
con tiernas plantas su cerviz furiosa. etc.

y al fin pagina 8.

¹⁶ La versión digitalizada de A no nos permite leer este término correctamente por su mala calidad. Recurrimos a la copia en limpio de B.

¹⁷ B: [...] *persuadido que usted* [...].

¹⁸ B: *de que*.

¹⁹ En A, *de lo* parece añadido posteriormente.

²⁰ Solo se marca el símbolo de inicio de exclamación en B. Como hemos señalado en los criterios de edición, solo añadiremos este tipo de marcas en el caso de que aparezcan en alguno de los testimonios, ya sea A o B. Forner es sistemático en marcar el inicio de exclamación o interrogación solo en B, manuscrito en limpio y de factura mucho más cuidada.

²¹ B: *y*.

²² A: *otros*. Aceptamos la corrección posterior de Forner, sobre una evidente errata

²³ Término repetido y tachado a continuación en A.

²⁴ Relativo añadido sobre el renglón en A.

²⁵ En A, se corrige y añade sobre un término original ilegible.

²⁶ En A, Forner indica exclamación. Sin embargo, en los *Endecasílabos* es interrogación; Forner corrige su error en la redacción definitiva de B.

²⁷ En A, la mayúscula se añade como corrección sobre el renglón original. 27

²⁸ En A, a partir de aquí, Forner no copia el resto de versos, sustituyéndolos por un *etc*. Puede ser señal o de que A fue un texto borrador, o que se destinó para la lectura en público en la Academia, donde todos los asistentes conocerían seguramente el contenido de los *Endecasílabos* y, por tanto, no necesitarían escuchar el ejemplo completo, pues lo reconocerían. En B, sin embargo, puesto que se trata de un manuscrito destinado a la lectura particular, es necesario incluir todos los versos objeto de esta burla.

Una ylustre Princesa²⁹ nos produce
 En dos Ynfantes, dos excelsas Joyas
 que son Yris de Paz, pues á la Guerra
 Huir la hicieron entre negras sombras.

¡O invencion, ó entusiasmo digno solo de don Manuel Fermin de Laviano, oficial de la superintendencia General, y Presidencia de la Real Acienda³⁰; y á mas á mas Escritor de tragedias que hacen reir! La augusta Princesa está embarazada: ergo la guerra debe concluirse. Si Señor, porque los Ynfantes, que aun no havian nacido³¹.

Huir la hicieron desde el noble seno
 de su³² virtuosa madre.

Seria el complemento del primor, si usted huviese tenido á bien consumir otro ciento mas de endecasílabos para referir el modo conque los Ynfantes ocasionaron esta fuga: porque segun la seriedad conque lo afirma usted, debió de presenciar el lance, y se hallará enterado muy por menor. Estos descuidos son sensibles, pero inevitables: y si dormita don Fermin Laviano, ¿que mucho que dormitase³³ Homero^{34, 35}

Yendo fundado el contesto de los endecasílabos en una³⁶ inventiva tan prodigiosa, no es extraño que la obra saliese tan perfectamente acabada. Verdad es que estos socarrones Poetas de la antigüedad no hacen gran caudal de esas maquinas quimericas e imaginarias que parece que son de moda en los modernísimos Poetas de ese Pais. Dicen que un pensamiento delicado, una expresion viva³⁷, un afecto tierno, una narracion elegante valen mas que un millon de Prosopeyas³⁸ imperinentes. Pero ¿que tienen que ver los Poetas del tiempo de Maricastaña³⁹ con los de ahora⁴⁰? Usted y los de su secta han inventado justísimamente un nuevo arte poetico, con que en dos paletas logran embarrar una resma de papel sin maldita la

²⁹ Ocurre lo mismo que se indica en la nota anterior: a partir de aquí, en A, Forner no copia el resto de versos sobre los que ejemplifica su crítica.

³⁰ En A, parece estar escrita una *h* intercalada entre *i* y *e*. Si se trata efectivamente de tal grafía, podría tal vez tratarse de un añadido erróneo, que debió situarse al comienzo de palabra. En B, de hecho, el término aparece escrito como *Hacienda*.

³¹ En A, *ci* aparece escrito sobre el renglón, aunque, al contrario que otras correcciones similares en forma en el texto, esta parece haber sido realizada durante la primera redacción, y no sobre una revisión posterior.

³² En A *de su* aparece repetido y tachado a continuación.

³³ En A, *se* parece añadido con posterioridad.

³⁴ En A, *Homero* se escribe tras un tachón y corrección ilegible.

³⁵ La mala calidad de la reproducción digital de A nos dificulta la lectura de esta oración. No conseguimos identificar si en A está escrito *dormita* o *dormira*. Si está claro que en A no se indica condición con *si*, sino que aparece escrito el pronombre reflexivo *se*.

³⁶ En B desaparece este artículo indeterminado.

³⁷ En A, las grafías *v* se añaden sobre el original, que no conseguimos leer debido a la mala resolución de la copia digitalizada.

³⁸ A: *Prosopeyas*. Corregimos la evidente errata según la lectura de B.

³⁹ B: *Maricastañas*.

⁴⁰ En A, *haora*. Forner tacha la *h* inicial e intercala otra entre las dos vocales, por encima del renglón.

cosa⁴¹ en toda ella ¿Y que no se hayan de premiar en España tan sublimes y estrafalarias⁴² invenciones? Por que en efecto solo quien lo haya experimentado, puede saber el grandísimo trabajo, que cuesta personizar cualquier figuron imaginario, y hacerle hablar á Dios, y á dicha quanto le venga a la mollera al Poeta⁴³ que le hace hablar. Usted da pruebas muy puntuales de tener ingenio figurativo, mérito á que seguramente no llegó nunca Homero.

¿Querrá usted creer que hay gentes tan malignas que ni aun á los grandes hombres saben suplir⁴⁴ un pequeño lunar? ¿Que lunar mas pequeño en la obra de usted que no valer toda ella un comino? Lo infinito que usted dexó⁴⁵ de escribir es indubitablemente lo mejor y con todo eso en atención á este gran mérito, huvo allí un Zoilo, que se puso muy á lo truan, á desmenuzar los pensamientos, y la dición de los⁴⁶ endecasílabos, como si estos fueran lo mejor de la obra de usted: por que como ya digo lo mejor es lo que usted no ha⁴⁷ escrito. Singularmente quando vió que en la pagina 3 llama usted nube á la augusta Princesa creimos⁴⁸ iba á darle a usted de calabazadas⁴⁹: por lo menos la demostracion fue de eso. Y no; hablemos claro: en esto dormitó usted algo, por que llamar nube á una Princesa de tantas prendas, y tan eminentes, quando estará usted⁵⁰ acostumbrado a intitular soles, y auroras, y estrellas, á mas de quatro perdularias á fuer de buen Poeta, yá ve usted que no esta muy puesto en razon. Confío de la docilidad de usted que procurará enmendar este ligero defectillo en la segunda edicion de su obra: y con eso quitaremos á los Zoilos el gustazo de hallar⁵¹ en ella un solo defecto.

Como usted ha escrito para la inmortalidad, y no para sacar algunos dinerillos á costa de cargar de⁵² desatinos la Ynocencia de los Ynfantes, y las gracias de su buena madre, como han dado en decir malas lenguas que lo han hecho otros tan⁵³ celeberrimos Poetas como usted, será muy del caso tener presentes⁵⁴ a lo mas pequenueñas majaderias que se les escaparon⁵⁵ á ese grande ingeniazo, sin duda poco advertidas con el calor del estro y entusiasmo divino. Por exemplo á la pagina 4 hay este verso:

⁴¹ B: [...] *sin decir maldita la cosa* [...].

⁴² En A, *es* aparece como añadido corregido sobre la palabra original, ilegible.

⁴³ En A, *al Poeta* está añadido sobre el renglón, aunque parece ser en la primera redacción del texto.

⁴⁴ B: *suplirles*.

⁴⁵ En A, *x* es corrección sobre una *j* original.

⁴⁶ Añadido sobre el renglón en A.

⁴⁷ Corregido sobre el original, *a*, en A.

⁴⁸ En A, la *e* aparece añadida sobre el renglón.

⁴⁹ A: [...] *iba usted á darle de calabazadas* [...]. Esta lectura no guarda sentido, pues es Laviano el receptor de la reprimenda furiosa, las "calabazadas", de Zoilo. Escogemos la lectura de B, corregida por Forner con posterioridad.

⁵⁰ B: [...] *quando usted estaria* [...].

⁵¹ En A, *h* añadida sobre el renglón.

⁵² En A, añadido sobre el renglón.

⁵³ Añadido sobre tachón y corrección original, ilegible, en A.

⁵⁴ Añadido sobre el renglón.

⁵⁵ En A, *es* parece añadido con posterioridad. Tal vez se deba a confusión de Forner, quien cerró el renglón inmediatamente anterior con el pronombre *les*, que también termina con las grafías *-es*.

Sazona el tiempo y el temporal devora

que, así me ayude Hercules, no ha sido medido con vara de mercader, según ha salido⁵⁶ largo, y cumplido. No parece sino que usted pensaba en el pie de algún Patagon⁵⁷, cuando hizo este pie. Revande usted un poquito y quedará que ni pintado, haciendo una armonía admirable con la excelencia de toda la obra, la cual sería lastima quedase desfigurada por una silabilla mas ó menos

Crisipo, que en materia⁵⁸ en dialectizar⁵⁹ no se las cede á ningún moderno, aunque entre en la cuenta el formidable Vernei, tomó por casualidad los endecasílabos, y después de leer la llorona despedida, que hace la guerra desde la página 6 cayó por sus cabales en el⁶⁰ último terceto de la tal despedida, que dice, si mal no me acuerdo,

Ea, Rey Carlos (prorrumpió iracunda)
ea⁶¹, Principes fuertes, yo huyo absorta:
Haceros dueños del terrestre globo
que yo os juro que nadie se⁶² os oponga⁶³.

Voto al Gallo de Socrates (prorrumpió aquí Crisipo) que en mi vida ha visto contradicción mas inmediata ni mas graciosa. ¿La Guerra va á huir y aconseja al Rey Carlos que se haga dueño del globo terrestre. Poeta endiablado; ¿sin guerra como ha de haber conquistas? Jura que nadie se le opondra. ¿Y por qual causa? ¿Porque la guerra lo dice? ¡Bello pacto! ¡Seguridad magnífica! Y á esto llaman Poesía en España.⁶⁴

Por otra parte un maldito de un engolillado que se apareció por allí sin decir oste⁶⁵ ni moste⁶⁶, y havia estado escuchando⁶⁷ con flema⁶⁸ reverenda, y socarrona, al oír haceros⁶⁹ por haceos pregunto mui subito si el autor havia aprendido a hablar⁷⁰ en las Maravillas: y añadí mui fosco que era una liviandad consentir que se atreviesen los copleros á profanar asuntos⁷¹ tan serios con pensamientos ridiculos y ex-

⁵⁶ B: *sido*.

⁵⁷ En A, la P mayúscula está añadida como corrección posteriormente. El original parece ser una p minúscula.

⁵⁸ A: *Crisipo en materia* [...]. La lectura original, en A, no está completa, y guarda más sentido en B.

⁵⁹ En A, z añadida sobre tachón y corrección; la grafía original es ilegible.

⁶⁰ En A, añadido sobre el renglón.

⁶¹ Debemos leer con cuidado en A, pues la e puede confundirse con una c, y resultar un ca que no guarda sentido con el resto del verso.

⁶² En A, sobre el renglón.

⁶³ En A, la o inicial sobre el renglón.

⁶⁴ En B, cierre con exclamación.

⁶⁵ En B no hay subrayado.

⁶⁶ En A, *nimoste*, que se separan por una línea horizontal en una corrección posterior.

⁶⁷ En A, n añadida en una corrección posterior.

⁶⁸ B: [...] *con una flema* [...].

⁶⁹ En A, h añadida sobre renglón.

⁷⁰ En A, ha añadido sobre renglón. Se debe a confusión de Forner, quien en la primera redacción escribe [...] *aprendido ablar en las* [...].

⁷¹ En A, *asumptos*; la p aparece tachada.

presiones barbaras. Confiesole á usted que me quedé tamañito y propuse en mi corazon aconsejar á usted muy de veras se aplicase antes a plantar verengenas, que volviese á acolorar⁷² la mollera para escribir versos, que llamen asi la embidia de los malignos. Porque ¿de que⁷³ otra causa, sino de embidia han de proceder estos alharacas, y pasmarotadas de estos cerriles⁷⁴?

Apolo les dé á usted paciencia y resignacion, y para sufrirlos y compadecerlos. Yo quedo muy desapasionado al ingenio de usted y deseandole prosperidad en el cuerpo, y en el entendimiento. Si se le ofrece algo acá en el Ynfierno, mande que le serviré con puntualidad.

Entre tanto soy siempre suyo.

Marcial

Amintas⁷⁵.

4. LA POLÉMICA EN SUS TEXTOS: EL DESPRECIO A UN POETA QUE INTENTA SER CULTO

La lectura de los *Endecasílabos* no arroja un texto ni mucho menos original. Laviano se suma a una moda momentánea, imitando a sus coetáneos. De hecho, la escritura del *Canto lírico a don Antonio Barceló*, si se confirma la autoría de Laviano, también va en ese sentido. Forner no desconoce este hecho, pues en varios textos cargó contra la “secta” de malos poetas que han escrito para “ganar algunos dinerillos” con este tipo de panegíricos. Pero su ataque más virulento, por directo y concreto, se dirige a Laviano, como principal representante de la osadía de estos “copleros”.

4.1. La estrategia de Laviano: el autor funcionario y su doble ascenso literario y profesional

Tras el fallecimiento de su padre, Martín José de Laviano, tesorero del Ejército, a comienzos de 1783, Manuel Fermín de Laviano comienza un largo camino para conseguir un ascenso profesional⁷⁶, a la vista de los méritos laborales de su progenitor. Finalmente, lo logra a finales de ese año, al ocupar la vacante de dirección del Almacén General de Madrid. No obstante, cabe señalar que las circunstancias por las que su solicitud fue seleccionada en detrimento de la de otros candidatos aparentemente más aptos para el puesto nos resultan desconocidas y, en cierto modo, despiertan sospechas. En todo caso, resulta evidente que este nuevo empleo impediría la dedicación plena de Laviano a la escritura teatral: cuando fue cesado de ese cargo en 1786, la justificación esgrimida por el marqués de Contreras, subdelegado

⁷² B: [...] á acolorarse [...].

⁷³ En A, añadido sobre renglón.

⁷⁴ B: [...] estos genios cerriles?

⁷⁵ En B., firma como F.

⁷⁶ Véase el citado expediente personal, contenido en el Archivo General de Palacio.

de las Reales Fábricas desde el año anterior, fue que Laviano solo acudía a su puesto al anochecer, cuando había terminado de cubrir sus obligaciones como oficial en la Secretaría de Hacienda, hecho que causaba graves faltas de asistencia y orden entre los empleados del Almacén⁷⁷. Los horarios laborales en Hacienda resultaban agotadores (López-Cordón 2017: 206-209), extendiéndose incluso hasta la una de la madrugada; sumándolo a las nuevas tareas de Laviano como director, se explica que su producción teatral se viese drásticamente reducida.

Pero, al mismo tiempo, esto coincide con su esfuerzo patente por iniciar nuevos caminos en el desarrollo de su carrera literaria, más acordes tanto con sus posibles pretensiones como autor culto, como con sus aspiraciones a medrar profesionalmente: si Laviano, en el Carnaval de 1782, manifiesta su servidumbre poética hacia el duque de Híjar, y en agosto-septiembre de 1783 hace circular sus composiciones laudatorias hacia los hechos principales de la Corte, en noviembre de 1783 conseguirá el ascenso que largamente había ansiado, hecho que sugiere el apoyo de alguna alta instancia que favoreciese la promoción⁷⁸. Es evidente que su nuevo puesto le impediría temporalmente dedicarse al teatro popular, pero también es cierto que resultaría poco meritoria la escritura en los cauces denostados por la crítica erudita por parte de un funcionario que había escalado puestos en la jerarquía y al que, en consecuencia, le convendría mostrarse como escritor culto.

Porque Laviano, en todo momento durante esta controversia, se muestra conscientemente como funcionario. El identificarse plenamente en la portada de los *Endecasílabos* (así como en el *Canto lírico* atribuido a él), con todos sus datos personales y profesionales, se entiende como un lógico proceso de lograr que el receptor lo conozca, pero también lo *reconozca* en su labor de servidor del Estado, y por tanto de la corona: aprovecha el nacimiento de los infantes para públicamente expresar su total dedicación, devoción y amor a la Familia Real. Es un acto, ante todo, de propaganda personal como aspirante a poeta de Corte, mostrando así su valía para esa labor⁷⁹ pese a proceder de las denostadas covachuelas. La coyuntura es ideal, puesto que los *Endecasílabos* tendrán una amplia difusión no solo por su

⁷⁷ Véase Pastor Rey de Viñas (1994: 645-646), quien cita una carta del marqués de Contreras a Pedro de Lerena, Secretario de Hacienda, explicándole los motivos del cese de Laviano.

⁷⁸ El nombramiento se le comunica a Laviano el 24 de noviembre. Si tenemos en cuenta que esta poesía áulica de alabanza podía favorecer el progreso profesional de los autores, cabría suponer si la redacción de los *Endecasílabos* influyó en que Laviano obtuviese este nuevo empleo. Más aún, si Laviano formó parte del círculo literario de la casa de Híjar, esto también pudo suponer un fuerte espaldarazo en sus pretensiones de ascenso profesional. También podemos apuntar a que el conde de Gausa, de la familia Goyeneche y origen navarro, favoreciese a Laviano sobre el resto de candidatos, teniendo en cuenta su linaje familiar: sus padres, Martín José y Manuela, eran también navarros. Caro Baroja (1969) ya apuntó a la existencia de una amplia red clientelar en la Corte madrileña, copada por emigrantes navarros que alcanzaron altos puestos de poder. Sobre este tema también ha trabajado en profundidad Imízcoz; véase uno de sus últimos trabajos (Imízcoz 2016).

⁷⁹ Es una situación similar, aunque no idéntica, a la de Vargas Ponce (Durán 2017: 385), quien en sus escritos indica su profesión de baja calificación como “Guardia Marina de la Real Armada” para seguramente probar que, pese a su escasa relevancia profesional y, sobre todo, su juventud, era capaz de escribir textos sobresalientes. Laviano, sin embargo, cuando escribe los *Endecasílabos* ya ha superado la treintena y lleva en torno a quince años trabajando para el estado en la Secretaría de Hacienda.

condición de impreso (el primero de Laviano), sino también por las celebraciones regias que les dan origen y sentido: se esperaría que el público, eufórico por el acontecimiento, comprase los textos producidos a raíz de él. En estos dos ámbitos, la Administración y la Literatura, se depositaba la utilidad pública y social de las Letras a finales del siglo XVIII, reafirmandolas como instrumento de poder político.

4.2. La respuesta de Forner: la intransigencia de la élite clasicista

Pero, pese a sus esfuerzos, Laviano no consigue escapar del escrutinio crítico de la “Academia” de Estala. El simple hecho de difundir sus *Endecasílabos* a través de la Imprenta de Ibarra implicaba que estos fuesen ampliamente conocidos, lo que inmediatamente los situaba bajo la lectura crítica y atenta de los principales representantes de las Letras cortesanas. Todos esos tertulianos del círculo de Estala conocían ese aluvión de poemas de circunstancias, que leyeron con tanta indignación como ánimo de mofarse de ellos. Forner, en consecuencia, decidió zaherir a Laviano. La probable difusión manuscrita de la *Carta de Marcial* escrita por Forner, o, como mínimo, la circulación como comidilla, entre los círculos de literatos⁸⁰, de la tirria del extremeño hacia Laviano debió de hacer mella en las pretensiones de este por granjearse un puesto en las Letras de prestigio.

La crítica de Forner se estructura en varios aspectos. El principal, la evidente mala calidad de los *Endecasílabos* por motivos formales y por sus superficiales e hiperbólicos recursos retóricos. Forner despliega una amplia variedad de ironías con el objetivo de insultar de forma aparentemente velada a Laviano. Especialmente sarcástico, dibuja un Olimpo literario habitado por las más altas letras clásicas y neoclásicas: Plinio el Joven, Ausonio, Virgilio, Crisipo, Zoilo, Marcial (seudónimo empleado por Forner) y otros “panegiristas de mis siglos”. Las carcajadas y correcciones de estos sabios, en el debate imaginado por Forner, son falsamente rebatidas y, por contraposición, explicitan el insulto que simuladamente se quería contradecir. Así, si los sabios socarrones ridiculizan cada aspecto estético del poema, la conclusión de “Marcial” es que Laviano debería dejar de escribir para protegerse de tales envidias.

Forner, al recurrir a las voces de los clásicos, autoridades reputadas del pasado, contraataca desde una posición de seguridad: la de la “Academia” de Estala, donde sí se reunirían los verdaderos eruditos clasicistas, estudiosos de dichas autoridades, que leerían los *Endecasílabos* y reaccionarían a ellos con la misma chanza que los sabios figurados por Forner en su *Carta*. Forner sustenta su ataque en la puerilidad del lenguaje simbólico empleado por Laviano. De la larga referencia a los clásicos

⁸⁰ Como ya hemos indicado previamente, Forner en su *Carta* indica con puntos suspensivos la elipsis de versos completos de los *Endecasílabos* de Laviano, lo que parece indicativo de que este poema era conocido por los miembros de la “Academia”. Sí serían necesarios en el caso de la posterior copia a limpio para el manuscrito dedicado a Godoy, pues en él se ofrecen las obras completas de Forner, convenientemente revisadas. Además, al ser posteriores en el tiempo, se pierde la inmediatez pretendida de este tipo de “poemas de circunstancias”; Godoy tal vez no conocía los versos de Laviano para los festejos de 1783, ya un hecho del pasado reciente cuando Forner prepara esta copia.

se induce que acusa al madrileño de no conocer a ninguno, ni mucho menos estar a su altura (“¿que tienen que ver los Poetas del tiempo de Maricastaña con los de ahora?”): si este poema ha llegado (metafóricamente) a oídos de tales autoridades y sus estudiosos, se debe a que Laviano, con su texto, ha pretendido alcanzar una posición central en el campo literario que no le corresponde debido a su impericia creativa. Los *Endecasílabos* jamás serán premiados con la inmortalidad destinada únicamente a los poetas canónicos de las reglas⁸¹: al contrario, son “mas dignos de lo que allá llaman ustedes madera del ayre”, esto es, “asta de cualquier animal”⁸²; ni siquiera merecen ser grabados en “corcho”.

La doble intención de Forner es evidente. Por un lado, mofarse de las ínfulas classicistas de Laviano, su pomposa solemnidad (“según la seriedad con que lo afirma usted, debió de presenciar el lance”) y su exagerado empeño por emplear recursos retóricos y formas poéticas clásicas en su poema. Por otro, perfilar un Parnaso literario al que Laviano jamás podría acceder. Así, los dos objetivos de Laviano con los *Endecasílabos*, probar su erudición y valía como escritor de Corte para entrar así en los círculos literarios cultos, son tajantemente anulados por Forner. Se le reprochan su “artificio y sublimidad” en la incongruencia implícita a la metáfora del embarazo de la princesa María Luisa como causa de la paz, y en la imagen de los dos infantes neonatos como héroes triunfantes contra la Guerra. El “ingenio figurativo” de Laviano es objeto de especial chanza por su obscena comparación de la princesa con una nube. También por sus errores de versificación (el verso “sazona el tiempo y el temporal devora”, de doce sílabas) y de conjugación (“haceros” en lugar de “haceos”).

La profesión de Laviano se convierte también en justificante de los ataques de Forner, quien se mofa de que firme en la portada de los *Endecasílabos* indicando su cargo completo (“¡O invencion, ó entusiasmo digno solo de don Manuel Fermin de Laviano, oficial de la superintendencia General, y Presidencia de la Real Acienda [...]!”). Justo a continuación, al tacharlo de “Escritor de tragedias que hacen reir”, nos hace ver que Laviano ya era conocido como dramaturgo prolífico en comedias heroicas: falsas tragedias que tergiversan los argumentos históricos, solo dignos de ser reformulados por las reglas neoclásicas y no por la poética de “maquinas quimericas e imaginarias”. Lo público y lo privado se fusionan bajo el prisma de Forner, quien en un mismo sintagma aúna el cargo en Hacienda con la escritura de comedias: el cargo de Laviano se aprecia tan insignificante y de bajo mérito como su labor dramática.

En relación con esta aspiración a la fama literaria, Forner, además, acusa a Laviano de querer beneficiarse económicamente con la publicación de este poema: “Como usted ha escrito para la inmortalidad, y no para sacar algunos dinerillos á costa de cargar de desatinos la Ynocencia de los Ynfantes, y las gracias de su buena madre [...]”. De nuevo, a través del recurso de la negación de lo verdaderamente criticado, Forner arroja su dardo más afilado. Evidentemente, Laviano pretendería

⁸¹ Sobre el concepto de la fama póstuma en la construcción de la imagen del autor en la práctica literaria dieciochesca, véase Ruiz Pérez (2017).

⁸² *Autoridades*, 1734. Consultado en el *NTLLE*.

obtener beneficios de ello: como funcionario de la Secretaría, tenía un contacto directo con el funcionamiento diario de la Corte y su gestión, de modo que era lógico que quisiese ascender profesionalmente en este ambiente. Pero no parece plausible esta imagen exclusiva de codicia. En estos *Endecasílabos* debemos ver, ante todo, un intento de acceder a niveles superiores de prestigio, tanto en el plano literario y creativo, como en el profesional: ambos ligados en el oficio de Laviano como funcionario.

4.3. Forner contra Laviano: estrategias de representación autorial en el contexto de la autoridad clasicista dieciochesca

Laviano, en definitiva, quiere hacerse conocido. La lectura de los *Endecasílabos* también nos muestra un ejercicio consciente de hacer explícitos los conocimientos supuestamente eruditos que posee como escritor, a partir de influencias clásicas que van desde las referencias a divinidades olímpicas hasta la inspiración en el modelo compositivo de los cantos natalicios grecolatinos. Consciente de que su modelo de creación teatral en el ámbito popular no resultaba adecuada para los nuevos círculos lectores de Corte a los que aspiraba alcanzar, Laviano necesita demostrar que es letrado en esta nueva empresa: en un periodo en el que la Administración precisa de empleados formados intelectualmente, Laviano encuentra ahora la oportunidad de probar su valía. Y, de paso, ganar algún dinero con el que profesionalizar su nuevo proyecto literario. Es, en suma, una muestra más de un autor dieciochesco que sigue los procedimientos habituales y a su alcance de representación propia al público como escritor.

La respuesta de Forner, como miembro del sector poético de prestigio, se concentra, como hemos señalado, en refutar todas estas presunciones. La controversia reside en el choque de la estrategia autorial de Laviano, prototípica, contra la intransigencia de la crítica, que se erige como agente regulador de la actividad literaria: aún no institucionalizado, pero sí con suficiente poder como para establecer unos parámetros clasicistas por los que medir la calidad de la poesía. En la "Academia" de Estala, de intransigente raigambre clasicista, se concentra un influyente sector de estos eruditos neoclásicos que, con su labor crítica, coartan la expresión creativa de quienes no se ajustan a sus parámetros. Los *Endecasílabos* de Laviano, en sí, no son originales, sino fruto de unos esquemas prefijados para la poesía de alabanza en circunstancias concretas⁸³. Aun así, Laviano los escribe para complacer, con su aparente y forzada erudición de inspiración clasicista, a ese sector crítico, al que quiere pertenecer en calidad de funcionario servidor de la corona y, a la

⁸³ El concepto de "poesía de circunstancias" fue propuesto por Arce (1966, 1975). Lama Hernández (1993) lo estudia aplicado precisamente a los poemas escritos en loor de Carlos III y en las composiciones de García de la Huerta al bombardeo de Argel. Lorenzo Álvarez (2002), sin embargo, rechaza este concepto, pues indica acertadamente que su consideración como textos "de circunstancias" no denota ninguna particularidad literaria, interna a ellos, que permita catalogarlos como género característicamente dieciochesco; por el contrario, es un marbete que en sí designaría a cualquier texto laudatorio escrito como consecuencia de su contexto, en cualquier periodo de la Historia de la Literatura.

sazón, poeta de Corte. Fuerza así su escritura para adaptarla a los criterios cualitativos de ese sector, pero su intento es fútil: junto a los deméritos estilísticos, otros motivos externos, como su posición profesional y su inclusión en el circuito comercial de la difusión impresa, justifican, a ojos de los “académicos”, su ridiculizada y consiguiente no aceptación en el Parnaso literario.

5. CONCLUSIONES

La *Carta de Marcial a Fermín Laviano*, escrita por Juan Pablo Forner, constituye un eslabón más en la larga serie de polémicas y controversias literarias ocurridas durante el último tercio del siglo XVIII. En la edición que aquí ofrecemos, la primera realizada a partir de los dos testimonios manuscritos conocidos en los que se ha conservado, queda a disposición pública una obra más de Forner, dentro de su amplio corpus de textos críticos, así como una pieza ineludible en el estudio de la vida y obra de Manuel Fermín de Laviano, autor de quien aún carecemos incluso de una biografía.

El texto de Forner, como puede comprobarse tras su lectura, está cargado de una fuerte ironía que sin duda calaría en el ánimo sarcástico de los miembros de la “Academia” de Pedro Estala, circuito en el que fue escrito y difundido. En el contexto de los numerosos poemas laudatorios escritos con motivo de las celebraciones de agosto-septiembre de 1783, Laviano aportó varias composiciones poéticas que no destacan entre tal maraña de publicaciones impresas y manuscritas. Sin embargo, Forner eligió uno de estos poemas, los *Endecasílabos al nacimiento de los infantes gemelos*, para concentrar en Laviano, como ejemplo paradigmático, todos los vicios estilísticos y profesionales que, a juicio de la “Academia”, habían enviciado la poesía española. Forner, recientemente laureado por la Real Academia a raíz de su *Sátira contra los vicios introducidos en la lengua castellana*, aprovecha la coyuntura de las celebraciones poéticas cortesanas para continuar propugnando la defensa de la pureza de la lengua.

Los *Endecasílabos* de Laviano deben entenderse no solo como un poema ajustado a los estándares de la escritura laudatoria que marcaban las circunstancias, sino también como siguiente paso lógico en la evolución de la carrera literaria de Laviano. Según sus datos biográficos que hemos descubierto recientemente, estos *Endecasílabos* se incrustan en un periodo especialmente importante en su vida. A lo largo de este año, Laviano reduce su producción dramática para los coliseos populares para, de forma pareja a un ascenso al cargo de director del Almacén General de la Real Fábrica de Cristales, iniciar una nueva fase en el desempeño de su oficio literario, ahora como escritor culto de Corte. La controversia se produce cuando su estrategia creativa, que pasa por una réplica hiperbólica y superficial de recursos clasicistas, encuentra la inevitable repulsa de los eruditos neoclásicos: estos no solo rechazarán a Laviano por mal poeta, mal imitador de las autoridades clásicas, sino

también por su procedencia profesional (las “covachuelas” de Hacienda) y literaria (el teatro popular).

El estudio de este texto, por tanto, nos permite adentrarnos en un episodio de la Historia de la Literatura española del siglo XVIII, que constituye un interesante ejemplo de las circunstancias de la época en cuanto a la construcción de la figura pública del autor, sus canales de profesionalización, las vías de difusión de su obra y las tensiones existentes entre los círculos literarios eruditos frente a los populares.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andioc, R. y Coulon, M. (2008). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Madrid, España: Fundación Universitaria Española.
- Arce, J. (1966). Rococó, Ilustración y prerromanticismo en poesía, *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 18(2), 447-477.
- ____ (1975). La poesía del siglo XVIII. En M. Díez Borque (Coord.). *Historia de la literatura española*. Tomo III, Siglos XVII y XVIII (pp. 371-372). Madrid, España: Biblioteca Universitaria Guadiana.
- Arenas Cruz, M.^a E. (2003). *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*. Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Caro Baroja, J. (1969). *La hora navarra del XVIII (Personas, familias, negocios e ideas)*. Pamplona, España: Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana.
- Cotarelo y Mori, E. de (1897). *Iriarte y su época*. Madrid, España: Sucesores de Rivadeneira.
- Durán López, F. (2017). Las vigiliat eruditas de José de Vargas Ponce. En E. de Lorenzo Álvarez de (Coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII* (pp. 373-398). Gijón, España: Trea.
- Entrambasaguas, J. de (1932). Don Manuel Fermín Laviano y unas composiciones suyas inéditas. *Anales de la Universidad de Madrid*, 1, 167-176.
- Forner, J. P. (1844). *Obras de don Juan Pablo Forner*. Edición de Luis Villanueva y Cañedo. Madrid, España: Imprenta de la Amistad.
- Imízcoz Beunza, J. M.^a (2016). Servidores del rey, hombres de negocios, ilustrados. Las élites vascas y navarras en la monarquía borbónica. En *El País Vasco, tierra de hidalgos y nobles. Momentos singulares de la Historia. Ciclo de conferencias* (pp. 125-187). Fundación Banco Santander.
- Jurado, J. (1969). Repercusiones del pleito con Iriarte en la obra literaria de Forner. *Thesaurus*, 24, 228-277.
- ____ (2000). Introducción. En J. Jurado (Ed.). Forner, J. P. *Exequias de la lengua castellana: sátira menipea* (pp. VII-XCII.). Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Lama Hernández, M. Á. (1993). Apuntes sobre la poesía ilustrada de elogio a Carlos III. En Peñalver, Mariano (Dir.). *De la Ilustración al Romanticismo. IV encuentro: Carlos III: dos siglos después* (Tomo I, pp. 87-95). Cádiz, España: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.
- ____ (2014). Nuevos datos sobre las *Observaciones* de Juan Pablo Forner a la *Historia Universal* de Tomás Borrego. *Bulletin of Spanish Studies*, 91(9-10), 51-79. <https://doi.org/10.1080/14753820.2014.962858>.
- Lopez, F. (1976). *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIII^e siècle*. Bordeaux, France: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines, Université de Bordeaux.

- López-Cordón, M^a V. (2017). Del plumista calígrafo al secretario instruido: formación, carrera y promoción social de los oficiales de las Secretarías de Despacho. *Studia historia. Historia moderna*, 39(1), 191-228. <https://doi.org/10.14201/shhmo2017391191228>.
- Lorenzo Álvarez, E. de (2002). *Nuevos mundos poéticos: la poesía filosófica de la Ilustración*. Oviedo, España: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Oviedo.
- Menéndez Pelayo, M. (1952-1953). *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Vol. 55. Santander, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Pastor Rey de Viñas, P. (1994). *Historia de la Real Fábrica de Cristales de San Ildefonso durante la época de la Ilustración (1727-1810)*. Madrid, España: Fundación Centro Nacional del Vidrio, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patrimonio Nacional.
- Ratcliffe, M. (2002). El teatro épico en el siglo XVIII español. El Cid y Fernán González en dos dramas de Manuel Fermín de Laviano. *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 25(extra 2).
- Ruiz Pérez, P. (2017). El sujeto autorial dieciochesco: a partir de una 'Fama póstuma'. En E. de Lorenzo Álvarez (Coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII* (pp. 479-508). Gijón, España: Trea.

Reseñas de libros

Virginia Capote Díaz/ Ángel Esteban: *Escribiendo la nación, habitando España. La narrativa colombiana desde el prisma de lo transatlántico*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2017, 268 pp. ISBN: 978-84-16922-63-5.

El volumen profundiza en las relaciones literarias entre España y Colombia incursionando en lo interdisciplinar. Se centra, sobre todo, en el siglo XX y principios de la nueva década, con reflexiones sobre el XIX. Su acertada organización cubre un vasto horizonte, con pertinentes reflexiones sobre el tema, en tanto permite ver cómo ha funcionado lo transatlántico a lo largo del periodo mencionado. El primer apartado, titulado *Panoramas* y compuesto por tres minuciosos ensayos, es un prólogo muy firme para adentrarse en los tres restantes. El segundo, *Del Boom a la Generación de los cincuenta*, constituye el momento crucial para dichas relaciones, a este le sigue un tercer apartado *Los nuevos ecos*, consagrado a autores recientes; y, finaliza con la sección dedicada a “Estudios Interdisciplinarios” donde, sin dejar de estar presente lo literario, se incursiona en las relaciones históricas, sociales o políticas entre ambos países.

El primer apartado se inicia con el estudio “Tres décadas de literatura colombiana en España (1970-2000)” de la escritora y crítica colombiano-española Consuelo Triviño, protagonista de primera mano de muchas de estas vivencias; en él se lleva a cabo un penetrante análisis tanto en lo que se refiere a los procesos que se sucedieron como a los nombres emblemáticos que formaron parte de ellos; asimismo se acerca con gran pericia a los diferentes motivos por los que se produce el desplazamiento a España dependiendo de las décadas o de las ciudades: Madrid o Barcelona; las revistas en las que se dan a conocer buena parte de los intelectuales colombianos, y cómo la temática anterior se va sustituyendo a medida que avanzan las décadas.

Con el segundo texto “Lazos familiares, una estampa de una relación editorial en cinco nombres” nos situamos de nuevo en una experiencia vivida en primera persona; en él Pilar Reyes directora de la editorial Alfaguara desbroza dicho ámbito, definitivo en todo el proceso, con la eficiencia que le da su conocimiento directo; refiere los aspectos de uno de los sellos que dio mayor visibilidad a la literatura colombiana a ambos lados. Analiza los procesos que influyeron centrándose en nombres concretos (autores canónicos como Álvaro Mutis, a los que se unen nombres de gran peso como Fernando Vallejo, Juan Gabriel Vásquez, Héctor Abad Faciolince

o Laura Restrepo). Pilar Reyes razona concienzudamente cómo Colombia fue ubicándose en el mercado editorial español, en ese sentido atiende a la llegada de grupos editoriales provenientes de España, Planeta o Alfaguara que pusieron en circulación a aquellas novelas que antes solo podían optar a editoriales colombianas como Norma, Tercer Mundo o Áncora Editores.

Esta primera parte concluye con el relevante y necesario estudio de Virginia Capote: “El papel del margen: mujeres transatlánticas y pequeñas editoriales”, cuya competencia en el tema analizado le permite bucear con gran destreza en un aspecto poco tratado. La escritura de la mujer anteriormente relegada a la periferia se ubica de este modo en el centro. Presenta un sagaz estudio sobre la mujer escritora o artista y su peripecia transatlántica y unido a ello aborda con maestría el tema de las editoriales con las que funcionaba la mujer. De acuerdo a sus palabras “se trata de completar el puzzle” y se completa con gran destreza, puzzle en el que encajan autoras como Elisa Mújica, Rocío Vélez, Sonia Truque, Anabel Torres y artistas como Enma Reyes. Con gran acierto se estudian diversas generaciones y estilos variados en Marvel Moreno, Alba Lucía Ángel o Consuelo Triviño. Se acerca no solo a su producción sino a los procesos que han seguido hasta su visibilización para pergeñar la escritura de la nación colombiana.

La segunda sección: *Del Boom a la Generación de los 50*, sin duda, traza el periodo de mayor envergadura para la entidad de la escritura colombiana, con la llegada del *Boom* la dinamización de la literatura llegó a su auge. En el artículo inicial “Crónica de una consagración literaria. Juan Gabriel Vásquez y España”, Yannelys Aparicio se acerca a la importancia que adquirió para algunos autores la figura del dictador, no sólo en García Márquez como indica su título, sino también en cómo la figura del dictador sea de Colombia o de cualquier país latinoamericano, fue esencial en el canon. A través de material de gran peso nos acercamos al proceso de creación o a los propósitos en común en relación con el mundo de los dictadores y también de la España de Franco.

Luz Mary Giraldo en “R.H. Moreno-Durán: lector que escribe” se adentra en las construcciones de Moreno Durán y, alejándolo acertadamente de la literatura testimonial o de consumo, explora con gran habilidad obras canónicas del autor como *De la barbarie a la imaginación* (1976) o *El halcón peregrino* (1995), donde rastrea variantes de la historia literaria de Latinoamérica o sus nexos con las tradiciones hispánicas a través de sus autores. Asimismo, *Denominación de origen. Momentos de la literatura colombiana* (1998), en la dirección anterior, ausculta las obras más reseñables de la literatura colombiana desde sus inicios. Y, sin duda, su obra *El festín de los conjurados, Literatura y transgresión en el fin de siglo* (2000) ofrece una ligazón con España, adquiriendo sentido los vínculos que el autor mantuvo con nuestro país. La autora no deja al margen un libro en el que el autor rinde tributo a uno de sus autores preferidos: el libro *Mujeres de Babel. Voluptuosidad y frenesí verbal en Joyce* (2004). El estudio es una semblanza muy pertinente de uno de los autores más significativos del XX.

Finaliza esta sección con el pertinente artículo de Yadira Segura “Redescubrimiento de América en la novela histórica de Willian Ospina”, en el que sondea de manera muy atinada la obra de Willian Ospina y su relación entre España y América. Bucea, entre otras producciones, en su imponente trilogía del Amazonas, compuesta por las novelas *Ursúa* (2005), *El país de la canela* (2008) y *La serpiente sin ojos* (2013) donde radica la esencia de la España de la conquista, por la que desfilan personajes bien conocidos como Pedro de Ursúa, Gonzalo Pizarro, Francisco de Orellana o Cristóbal de Aguilar y Medina. Nos situamos en lo histórico, pero también poético (en *La serpiente sin ojos*, hay prosa y verso). Lo asemeja, con mucho acierto, a Juan de Castellanos en su imponente *Elegías de varones ilustres de indias*. Además, escruta con gran tino las diferencias que marcan la diégesis de Ospina que lo acercan más a lo real que a lo ficcional.

El tercer apartado titulado *Nuevos Ecos* se centra en autores relativamente jóvenes, nacidos en los setenta. Jasper Vervaeke nos muestra con gran lucidez en “Crónica de una consagración literaria. Juan Gabriel Vásquez y España” los factores que contribuyeron a la coronación literaria del autor mencionado. Se estudian las relaciones editoriales que se fraguan a finales de los noventa e inicios del siglo XXI, momento neurálgico para la industria del libro y la expansión de la literatura. Dicho éxito aparece referenciado tanto en el ámbito editorial como en lo que se refiere a Premios concedidos. En este sentido, una de sus máximas consagraciones fue el Premio Alfaguara de novela otorgado en 2011 a *El ruido de las cosas al caer*, la última de las tres novelas escritas en Barcelona, tras *Los Informantes* e *Historia de Costaguana*, que ya había sido acreedora del Mejor Libro colombiano de Ficción, en este caso en Bogotá.

En el siguiente trabajo de esta serie, “Juan Cárdenas y la otra tradición”, Catalina Quesada indaga en la obra del autor, que, si bien residió en España durante mucho tiempo, en sus obras se aparta de lo trillado y vuelve con una mirada renovada sobre la novela de la selva o sobre lo mítico, en otros casos, pero, en definitiva, miradas que se alejan de la narrativa actual. En su caso, como bien ha apuntado el autor, toma *La vorágine* como modelo para algunas de sus obras (es el caso de *Los estratos*, 2013); sin embargo, Quesada establece de manera perspicaz las distancias con la novela de la selva, que se encontrarían en “la sobriedad narrativa y la ausencia de excesos verbales”. En otras novelas (*Ornamento*, 2015) se ubica la Colombia actual, abordando temas como la droga, el sicariato, el capitalismo y sus efectos; sin embargo, de nuevo nos alejamos de realismos manidos y nos ubicamos en discursos que lo insertan en algunos casos en lo neobarroco. Se explora el mundo y las tácticas de Cárdenas, así como los personajes en los que se focaliza estableciendo también un contrapunto con la tradición.

El apartado último presenta tres trabajos, distintos en apariencia, sin embargo, enlazados a través de las disciplinas que los recorren. En el primero de ellos, Andrea Candelado da cabida al siglo XIX con “La imagen de España en *Viajes de un colombiano por Europa* y el *Ensayo sobre las revoluciones políticas* de José María Samper” y se instala

en un autor y un tema de gran relevancia en ese momento. Dicho tema son las impresiones de viaje por Europa o España, Samper nos ofrece una estampa múltiple de España, que escruta en todas sus regiones su administración y aspectos variados. Todo ello con el detenimiento necesario para dar claves de su estancamiento o de su relación con otros países. El anhelo del viajero, mostrado aquí con gran acierto por Candelero, es el acercamiento a España para, a través de su mirada, evidenciar de dónde procede el rezago de América Latina y también la necesidad de apartarse de ese modelo para el progreso de su lugar de origen. Se plantean muchos temas en este pertinente estudio, entre ellos el tema de la raza en el Ensayo sobre las relaciones Políticas.

Jannet Español Casallas, en “La memoria del crimen. Afinidades y diferencias en la poética de Laura Restrepo y Rafael Chirbes”, se centra en dos autores de la misma generación, pero de ámbitos geográficos diferentes: Laura Restrepo (en su obra *La multitud errante*) y en *La buena letra* del español Rafael Chirbes, autores que tienen en común acercarse a la memoria soterrada, en componer un discurso a contracorriente al hegemónico, ese que trata de borrar las huellas de la “desaparición” o del crimen. Español Casallas se enfrenta con lucidez a una tarea de convergencias y distinciones en dos autores con realidades distintas, pero formas muy similares de comprometerse con la memoria, la “desaparición forzosa”, ya sea a causa del “Bogotazo” o de la represión antifranquista, valiéndose en su análisis de los discursos de Reyes Mate o del filósofo italiano Giorgio Agamben (que a su vez toma la autoridad de Primo Levi).

Para terminar esta serie, Fernando Díaz Ruiz en el artículo “España, ¿madre o madrastra? El despecho de seis escritores colombianos por la imposición del visado a sus compatriotas” se hace ineludible en un volumen como este. Se habla de la lucha llevada a cabo por el mundo intelectual; se muestra con una documentación muy clara la animosidad de seis escritores colombianos bien destacados (García Márquez, Álvaro Mutis, Fernando Vallejo, Willian Ospina, Darío Jaramillo Agudelo y Héctor Abad Faciolince) por la imposición del visado a sus compatriotas en 2001 tras una notificación de la Ley de Extranjería. Se evidencia con gran exactitud la reacción de rechazo de muchos intelectuales españoles. Se trata de un artículo que muestra la rotundidad con la que se luchó para reparar una injusticia; asimismo es de gran valor el detalle con el que se manifiesta todo el proceso.

En definitiva, el libro *Escribiendo la nación, habitando España. La narrativa colombiana desde el prisma transatlántico* viene a llenar un gran vacío en un tema de gran actualidad y necesario dentro de esta disciplina. Acercarse al país que fue tan significativo en el momento del *Boom* marca una nueva forma de ver la nación y las relaciones con España.

La forma eficaz en la que está organizado, en las diferentes secciones, aporta una gran información necesaria y constituye una fuente primordial para especialistas, pero también un valioso testimonio para iniciados que puedan de este modo entender de manera profunda y especializada muchos de los entramados esenciales que han tenido lugar en el periodo abarcado.

En consonancia con lo anterior, los críticos elegidos, versados en sus respectivos campos, auscultan las realidades, las proyecciones o las estrategias literarias de autores conocidos y otros que quizás no lo sean tanto, pero que, a partir de ahora, formarán parte de los estudios de la historiografía colombiana y de sus relaciones con España.

Eva Guerrero Guerrero
Universidad de Salamanca
evaguerr@usal.es

José Manuel González Álvarez. *La impronta autoficcional: (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2018, 182 pp. ISBN: 978-84-8489-379-0.

Bajo el título *La impronta autoficcional: (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea* (Iberoamericana-Vervuert, 2018) el investigador español José Manuel González Álvarez reúne nueve ensayos a cargo de algunos importantes argentinos que en Europa han venido desarrollando una labor investigadora de relieve en el campo de los estudios sobre narrativa contemporánea los últimos años. Varios académicos participantes en el libro constituyen referentes para el estudio de las llamadas narrativas autoficcionales, textualidades signadas por la invención literaria de una existencia o, dicho de otro modo, por la ficcionalización del yo en múltiples niveles en el ejercicio de escritura. Esta ficcionalización del autor marca una de las vetas más ricas de la producción literaria de los siglos XX y XXI en lengua española. El volumen, que edita Iberoamericana-Vervuert, costado con fondos de la Alexander von Humboldt Stiftung, recoge los estudios presentados en el congreso sobre autoficción celebrado en Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (Alemania), entre el 18 y el 20 de enero de 2017.

La naturaleza de las aportaciones es variada. Particularmente valioso resulta el estudio narratológico de Sabine Schlickers, que podría servir como prólogo del libro, en la medida en que recoge una aproximación general a la “auto(r)ficción”. Este último término (que abarca tanto la noción de autoficción, concepto para la autora más limitado, como las diversas fórmulas de autorficción o posibilidades de inscripción ficcional de la figura de autor) es el nombre preferido por Schlickers para titular su ensayo, en tanto que le permite aglutinar con mayor precisión las diferentes posibilidades de la fórmula architextual que se viene analizando en el volumen. Schlickers, partiendo del conocido estudio de Vincent Colonna, apunta otras seis posibilidades que resultan legibles en la narrativa argentina de los siglos XX y XXI. La autora del capítulo señala, en primer lugar, como autoficción “fantástica-paradójica” aquella que vincula “lo fantástico-inverosímil” de Colonna con recursos genuinamente paradójicos. Somete la validez de dicha categoría al estudio de “El otro”, el conocido relato de *El libro de arena* (1975), de Borges. Por otra parte, a la inscripción metaléptica del autor la denomina Schlickers “reescritura autorficcional”, un concepto que ejemplifica con el relato “Historia para un tal

Guaido”, de Abelardo Castillo. Reserva el término de “auto(r)ficción” para la inscripción autorial en la ficción, en el caso que analiza Schlickers (*El secreto y las voces* (2002), la novela de Carlos Gamerro), suponiendo una combinación de recurso engañoso, *mise en abyme* aporética y cierta dosis de autotextualidad. Schlickers apunta, a propósito de *La otra playa*, de Gustavo Nielsen, el concepto de “auto(r) ficción heterodiegética”, donde la inscripción autorial se da a través de un personaje secundario. En cuarto lugar, el concepto de “autorficción redoblada” sirve a la autora para examinar el juego autoficcional que supone *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (2016), de Patricio Pron. Para Schlickers, la autorficción redoblada apunta al juego de inscripción autorial que no identifica autor y narrador; esto es, a una suerte de autorficción en segundo grado. En su análisis de la novela de Pron apunta cómo este tipo de autoficción propone un narrador “homodiegético o heterodiegético” que, en palabras de Schlickers, “presenta biografías y entrevistas con uno o varios escritores que, al tomar la palabra, se auto(r) ficcionalizan”. Por último, particularmente interesante es el concepto de “autoficción fingida”, que Schlickers señala a propósito de *Una muchacha muy bella* (2013), de Julián López, un texto que podríamos describir como una novela sobre el deseo de darle alcance a la condición de hijo de desaparecidos a través de la ficción, en este caso, por parte de un narrador autoficcional, y que podría llevar el subtítulo de “sobre el deseo de ser hijo de desaparecidos” (Gamerro, citado en el trabajo de la autora). Fingida o no, la autoficción que supone la obra de López conecta con la problemática de la posmemoria, que en este volumen también se examina en varios de los trabajos incluidos.

La narrativa de los hijos o nietos de desaparecidos, un corpus textual que podemos señalar como global y que en los últimos años ha ido creciendo exponencialmente, es el tema de interés de los artículos de Ana Casas, Ilse Logie y Anna Forné. Casas, una de las más reconocidas especialistas incluidas en el volumen, ha desarrollado una amplia investigación en el ámbito de la autoficción, particularmente en el campo de la literatura española. El trabajo de Casas, “Memorias del desastre: la autoficción en la literatura de los hijos (y los nietos)”, aporta un estudio panorámico que pone en relación los relatos de filiación argentinos con otros chilenos y españoles, estos últimos a cargo de nietos de la guerra civil. La autora del ensayo examina una serie de constantes en este tipo de relatos: preeminencia de los afectos en la construcción de la memoria, el protagonismo de los lazos familiares, el empleo de procedimientos autofccionales, la reiteración de los tópicos de la resistencia a la rememoración o de la somatización del trauma heredado, la construcción de una identidad vacilante, contradictoria, respecto a la relación que se establece con el pasado, entre otros. Casas recupera la idea del sociólogo Gabriel Gatti en *Identidades desaparecidas*, a propósito de las “narrativas de ausencia de sentido” – ficcionales o no – que, como apunta la autora del capítulo, no pretenden “llenar un vacío reparando, exorcizando y (...) anulando lo acaecido (...), sino que reclaman el vacío como el lugar desde el que se constituye el sujeto”. En esa misma línea se manifiesta

Ilse Logie en “Relatos autoficcionales de filiación que operan un descentramiento lingüístico: *Lenta biografía* de Segio Chejfec, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron y *Más al sur* de Paloma Vida”, centrado en tres novelas de los noventa y del siglo XXI que ponen en juego autoficción, lengua extranjera desde la que se accede al territorio de la memoria, extraterritorialidad del contexto de escritura y nostalgia reflexiva. El ensayo de Anna Forné, “Giros del yo. Los objetos de la infancia en *Aparecida* de Marta Dillon y *Pequeños combatientes* de Raquel Robles”, se ocupa del papel de la cultura material como catalizador de la memoria y de la noción de filiación en estas novelas. Estos tres ensayos constituyen una buena prueba de la específica conexión entre posmemoria y autoficción en América Latina, un fenómeno que proyecta quizás las significaciones políticas más potentes en el campo de la autoficción.

El resto de contribuciones consiste en estudios centrados en autores y obras que podrían integrar una suerte de canon de narrativas autoficcionales en el Río de la Plata. González Álvarez, editor del conjunto, parece organizarlos con cierto criterio cronológico, si bien intercala capítulos de este corte con otros más panorámicos y teóricos, como los que antes mencionábamos. El editor sitúa en primer lugar dos colaboraciones, a cargo de José Manuel González Álvarez (“Una autobiografía escrita por otro: desidentificación y paradojas del yo en Macedonio Fernández”) y Julien Roger (““La certidumbre de ignorar si he detallado”, Norah Lange y la autoficción”), centradas en un autor y una autora de vanguardia, Macedonio Fernández y Norah Lange. Ambos son examinados y valorados como anticipaciones del concepto de la autoficción, originado como es sabido mucho tiempo después, en los años setenta, y manejado con cierta normalidad por la crítica desde los noventa. Roger habla a propósito de Lange de una progresiva desreferencialización que se produce en el juego entre lo confesional, lo intertextual y el fragmento, que lo lleva a pensar en la autora de *Cuadernos de infancia* (1957), *Antes que mueran* (1944) y *45 días y 30 marineros* (1933) como protoautoficcional. La última de las obras de la autora que acabo de mencionar, de hecho, fue evaluada por Borges como “una invención a partir de recuerdos”, es decir, como apostilla Roger, a fin de cuentas, como una autoficción. Afiliándose a los estudios de Premat, Manzoni o Bueno, a propósito de la obra de Macedonio Fernández, González Álvarez centra su atención en la propuesta rupturista desestructuradora del yo del autor porteño, señalándolo como protoautoficcional por dos motivos: “la frecuencia con que se prodiga en construir una figura de autor” y “las reflexiones teóricas – copiosas y asistemáticas-, que efectúa en torno a la (auto)biografía, la otredad y la (im)posibilidad del yo encarnado en la ficción”. Así, González hace un recorrido pormenorizado de estas estrategias desestructuradoras y desdiferenciadoras en la obra de Macedonio.

Pablo Decock, uno de los más destacados especialistas en la obra de César Aira en Europa, dedica su trabajo a la experimentación con la autoficción que desarrolla el autor pringlense. Decock define esta experimentación como la combinación de máscaras autoficcionales y metaliteratura, en los siguientes términos: “la exposición

(...) de una figura desacralizada del autor (...) o desautomatización irónica del yo autor-narrador-protagonista” (43) y la puesta en escena de “mecanismos” de una “escritura que a veces tiende trampas al lector y boicotea sus expectativas” (43). El autor del capítulo analiza varias novelas que permiten ilustrar este juego autoficcional airiano, comenzando por *Las curas milagrosas del doctor Aira* (1998), que, pese a quebrar la identificación autor-narrador-personaje, como el propio Decock advierte, permite ser leída en clave autoficcional merced a un conjunto de analogías (la presencia de un personaje protagonista conocido como doctor Aira, la referencia a un “sistema estético-biográfico- personal”, el juego con las ideas de Aira a propósito del arte y la literatura, la exhibición de una genealogía cultural que se identifica con la que Aira suele hacer en presentaciones y ensayos, las ideas de producción serrial o enciclopédica y de artesanía en la fabulación del proyecto del protagonista, etc.). Elige Decock autoficciones “atípicas” (51), pues tanto *Las curas...* como *El error* (2010) están escritas en su mayor parte en tercera persona. En su análisis de *El error*, como en su ulterior comentario a propósito de *Una novela china* (1984), el autor señala cómo la obra airiana se propone como la ilustración o ejemplificación de procedimientos narrativos. Para Decock, las novelas impiden o vuelven radicalmente cuestionable cualquier lectura en clave hermenéutica-contextual, cobrando importancia el señalamiento de los mecanismos de ficción y la descripción de una asistemática teoría poética. La promoción de sus ideas artísticas, atribuidas de modo ora corrupto ora alegórico a diferentes narradores y personajes, resulta obvia en estas novelas, y esto puede pensarse como una primera función del empleo de mecanismos de desidentificación propios del espectro autoficcional legibles en ellas. Si bien Aira ha escrito otros muchos textos más claramente autofccionales, como los que recientemente clasifica Pedro Pujante, siguiendo a Colonna, como “autoficción fantástica” (Pujante 2018), y particularmente los analizados por Decock aquí podrían catalogarse con menos problemas como “metaficciones”, concuerdo con Decock en su idea de que incluso en estos últimos puede leerse esa impronta autoficcional que se viene explorando en el libro.

“La autoexposición en la obra de Abelardo Castillo”, de Daniel Mesa, recupera la obra de Castillo, que ha tenido una repercusión mucho menor de la que merece fuera de las fronteras de su país. Mesa parte de la autopercepción del propio autor argentino, quien llega a emplear esta metáfora visual para referir la inadecuación entre vida y biografía. Mesa recoge en este sentido la siguiente cita de Castillo: “no coincido con mi propia realidad. Como una fotografía movida”. Al hilo de esta metáfora, el capítulo de Mesa recorre con detalle la articulación de estrategias de exposición pública que Castillo lleva a cabo desde los años sesenta, para después centrarse en la figura de su avatar ficcional más específicamente vinculado con lo autoficcional, Esteban Espósito. Como apunta Mesa, el Aberlardo Castillo real confiere rasgos de su biografía a diversos avatares ficcionales, particularmente a “Esteban Espósito”, a quien, por ejemplo, en *Crónica de un iniciado* (1991), hace – casi literalmente– su gemelo. Mesa prueba cómo esta obra parece “signada por esa vacilación entre la

identidad y la diferencia”, donde Espósito se revela como otro yo que parece “destinado a la experimentación con esos fragilísimos componentes” (94).

Este volumen sobre autoficción argentina se cierra, paradójicamente, con la atención a un autor fundamental en la narrativa rioplatense, aunque, bien es verdad, uruguayo. El título del volumen de González Álvarez, en ese sentido, resulta inadecuado, si el lector entiende que únicamente va a encontrar estudios sobre autoficción argentina. Si el marco es la literatura rioplatense, tal vez sería deseable una atención mayor al corpus oriental, pues, como hemos visto, el resto de contribuciones versa sobre narradores del país vecino. En “Apuntes autoficcionales: Mario Levrero se divierte mientras el yo es dibujado y el autor agoniza”, Julio Prieto se aleja de las aproximaciones a la autoficción como género literario para situarse en una concepción de autoficción como “irrupción”. Más allá de la construcción de un pacto de verosímil ambiguo, en los textos diarísticos de Levrero (básicamente, *Diario de un canalla* (2003), *El discurso vacío* (1996), *Burdeos 1972* (2003), *La novela luminosa* (2004)), cabe entender de un modo más próximo a lo antropológico la idea de autoficción, en la medida en que este concepto retórico permite iluminar la condición artificial o construida de toda “instancia egoica”, como señala Prieto en su trabajo “Apuntes autoficcionales: Mario Levrero se divierte mientras el yo es dibujado y el autor agoniza”, así como su representación literaria. De este modo, Prieto lee la existencia de un “factor Levrero” –idea que toma de Fogwill –, como puede afirmarse que existe un factor Borges o un factor Kafka, una conciencia narrativa que “otorga cohesión autorial a un determinado corpus textual” (150), lo cual conferiría rasgos novelescos a sus diarios así como aspectos “realistas” a sus textos más fantásticos. Prieto, siguiendo a Paul de Man, lee esta irrupción del factor Levrero a cada página en su obra como una suerte de desviada prosopopeya, que hace que, particularmente, la operatoria por la que se obra esta irrupción de su figura autorial logre que categorías como las de fantástico, autobiografía o realismo se vuelvan inestables en la literatura levreriana. Una literatura que, como señala Prieto, transcribe a modo de “confesión a contraluz”, ante todo, un “tenue pero innegable deseo de vivir” (172).

La impronta autoficcional: (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea, a cargo de José Manuel González Álvarez, supone una contribución sumamente valiosa al campo de los estudios sobre autoficción latinoamericana. Los ensayos que se incluyen en el libro constituyen ricos aportes para la articulación de un canon de las escrituras del yo de los siglos XX y XXI, corren a cargo de una nómina de especialistas reconocidos en la temática, examinan la genealogía del concepto en la narrativa de vanguardia, atienden a algunas poéticas fundamentales del presente y señalan la productividad del concepto para ayudar a pensar los modos de construcción de la memoria en la literatura más reciente. González Álvarez nos ofrece, así, una muestra de la vitalidad de la autoficción como instrumento para leer la literatura de las dos orillas del Río de la Plata en las últimas décadas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

González Álvarez, J.M. (Ed.) (2018a). *La impronta autoficcional: (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. Madrid, España: Iberoamericana. Impreso.

Pujante, P. (2018). *La autoficción fantástica. El yo imaginario e irreal en César Aira y Mario Bellatin*. Tesis doctoral. Andrés Suárez, J.A. y Pozuelo Yvancos, J.M. (Dirs.). Universidad de Murcia.

Jesús Montoya Juárez
Universidad de Murcia
jesusmontoya@um.es

Antonio Sánchez Jiménez: *Lope. El verso y la vida*. Madrid: Cátedra, 2018, pp. 468.
ISBN: 978-84-376-3862-1.

Lejos quedan ya los estudios que, siguiendo el modelo de “vida y obra de”, se multiplicaron en las tesis de los años setenta y primeros ochenta en las Universidades españolas. El positivismo de viejo cuño acabó siendo desplazado por la ola estructuralista que nos llegaba con cierto retraso y con unos efectos que, sumándose a la ley del péndulo, borraron la atención al autor y su historicidad, en la senda del decreto de muerte firmado por Barthes (1968) y sancionado por Foucault (1969). Su inevitable resurrección¹ vino acompañada por un aparato teórico más sólido y desarrollado que permitió recuperar el positivismo previo con una renovación profunda, marcada esencialmente por dos componentes mayores: de un lado, la superación del estricto individualismo, con la inserción del autor en un marco social codificado a partir de la noción de “campo literario” debida a Bourdieu y su escuela; del otro, la atención a las estrategias específicamente autoriales en la actitud del escritor, en su proyección en los textos y, particularmente, en sus prácticas dirigidas a la inserción de su obra y su consiguiente reconocimiento, como las formas de autorrepresentación o el diseño y realización de una “carrera literaria”².

En este marco se inscribe la biografía de Lope de Vega por Antonio Sánchez Jiménez, como una de sus realizaciones más cumplidas. No faltan precedentes para otros autores, como la obra de Jorge García López³, pero, sobre todo, hay una base muy sólida en los trabajos de Sánchez Jiménez dedicados al Fénix en la última década, entre los que destacan su acertada disposición editorial de los romances de Lope (Cátedra, 2015-2018), su iluminación de la estrategia virgiliana en la edición del *Isidro* (Cátedra, 2010) y, en la raíz de todo, su fundamental y germinal estudio *Lope pintado por sí mismo* (Tamesis, 2006). Sin embargo, estos mimbres no bastaban para componer una obra monumental como esta. Era precisa una labor de decantación y maduración, tanto en el tratamiento crítico de los materiales como en la elección de la más adecuada retórica expositiva. La magnitud de la obra de Lope así lo demandaba, y Sánchez Jiménez lo ha cumplido sobradamente. A tal señor tal honor.

Vayamos por partes. Siendo uno de los autores más relevantes de la literatura española y, muy posiblemente, el de vida más apasionante de los que conformaron la época dorada de nuestras letras, Lope de Vega carecía de una biografía actualizada.

La que compusieron hace exactamente un siglo Hugo Rennert y Américo Castro dejaba ya notar el paso de los años, pese a la actualización que realizara en 1969 Fernando Lázaro Carreter. En el medio siglo que dista desde entonces, no han faltado las aproximaciones a esta faceta del Fénix, destacando las realizadas por Felipe Pedraza, hasta la más reciente en este apartado⁴. Esta tradición crítica ha aportado una rica veta de materiales, pero no siempre con el necesario rigor crítico, neutralizado en ocasiones por la dimensión legendaria de ciertos pasajes de la vida del escritor, que él mismo contribuyó decisivamente a mixtificar en sus escritos, cuando no se aplicó directamente a deformar episodios o rasgos de carácter. Desde los romances juveniles hasta sus últimas piezas de teatro Lope se proyectó de forma más o menos programada en sus escritos, dotándolos de una inconfundible vitalidad al tiempo que poetizaba o literaturizaba su vida, con fronteras difíciles de distinguir por momentos, máxime cuando asume un marcado carácter confesional, como en el ciclo de vejez, desde la reelaboración biográfica de *La Dorotea* a las églogas funerales dedicadas a la pérdida de sus seres queridos, con esa joya de la conversión de la anécdota pequeña en categoría de dimensión humana que es el *Huerto deshecho*. Su correspondencia, por otra parte, sin perder del todo esos rasgos, es un impagable y único testimonio vivencial (quizá sólo equiparable a la de Quevedo entre los escritores de este siglo), pero ese torrente impetuoso no se ha canalizado editorialmente hasta hace muy poco⁵ y espera aún un estudio sistemático para esclarecerla como testimonio de vida, como construcción retórica y como estrategia de composición autorial e inserción en un campo literario donde el mercado no había desplazado del todo la institución del mecenazgo, siendo las complejas y poliédricas relaciones con el duque de Sessa una de las claves, tanto del epistolario como de la trayectoria vital y literaria de Lope.

La dificultad hermenéutica de unos textos con abundante información, pero alejados de la objetividad documental, puede amenazar la labor del biógrafo, pero le proporcionan al mismo tiempo una clave fundamental, que Antonio Sánchez Jiménez aprovecha con tanto conocimiento de la materia como sabiduría en su tratamiento, que revela desde su "Prefacio" con una aparentemente sencilla fórmula: esclarecer en la vida de Lope "sus constantes, evolución y elementos determinantes" (17), esto es, acceder al núcleo vital y artístico que funciona como clave, establecer sus variaciones a lo largo de los años y seleccionar los hitos que pueden sintetizar los rasgos constitutivos de un perfil, tanto caracteriológico como estrictamente biográfico. Es a la primera labor a la que el biógrafo dedica el capital de conocimiento adquirido a través de más de dos décadas de arduo y, a la vez, fino trabajo (de edición y de interpretación) de la obra de Lope en todas sus facetas genéricas y en todos los períodos de su prolongado medio siglo de producción inagotable. Es fundamental para ello la detallada y contrastada cronología que abre el volumen, en la que se disponen junto a relevantes noticias del contexto histórico y cultural

⁴ *Lope de Vega: pasiones, obra y fortuna del "Monstruo de la naturaleza"*, Madrid, EDAF, 2009.

⁵ Lope de Vega, *Cartas (1604-1633)*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2018.

precisas informaciones sobre la actividad vital y literaria del Fénix, en un adelanto de lo que serán dos claves del relato biográfico que sigue: el entrelazamiento de hechos de vida y hechos de pluma y el atento seguimiento de una temporalidad irreductible a una estricta linealidad. A la ordenación de los hechos relatados precede una necesaria segmentación, en la que, con atención constante a la doble dimensión de la trayectoria lopesca, se sientan las bases para la determinación de los rasgos esenciales de su perfil, en busca de un núcleo definidor, pero no restrictivo. Los ocho grandes apartados en que se articula el libro arrancan con un inicial repaso por los orígenes y formación de Lope, donde el lector encuentra los cimientos de su carrera literaria, tanto en sus rasgos materiales como en su orientación pragmática. Como cierre, el capítulo “El carácter y el mito” se acerca a la posteridad del escritor y combina las notas sobre su recepción con una propuesta de lectura de un carácter único, sin incurrir en la hagiografía ni en la presuntamente científica y fría crónica de un personaje. Entre ambos polos del relato se despliegan en una disposición diacrónica, no exenta de alguna inevitable digresión y pliegue analéptico, seis períodos que en su definición particular van aportando los componentes de la figura vital del Fénix, como sus pasiones sentimentales, su dialéctica relación con la corte madrileña, su empeño por asentarse en la república literaria, su reconocimiento en vida, sus avatares espirituales, sus ambiciones y los enfrentamientos que conllevaron. La segmentación, desde esta atención privilegiada a las diferentes facetas, es coherente con la trayectoria vital y, de manera sutil, iluminadora de las inflexiones en la creación, sin desdeñar, la asentada articulación de su obra en ciclos temático-formales y vitales. Queda así resuelto de manera sintética el propósito inicial de resaltar las constantes de un carácter en la diversidad de sus inflexiones y peripecias biográficas, todo ello con una gran economía de medios y una brillante claridad en la decantada información y en su desarrollo expositivo.

Esto nos lleva al segundo problema de toda biografía: ¿cómo contar una vida, una vez depurada la veracidad de sus huellas y decantados los hitos que la configuran? Un primer paso, el de la *dispositio*, resulta de lo expuesto en el párrafo anterior. Se trata de contar la historia de una persona real en su devenir cotidiano, sin olvidar que entre sus actividades más significativas se encuentra la de la escritura, con la decidida voluntad de convertirla en instrumento de su inserción socioeconómica. Esta complejidad justifica las escasas decisiones de remansar el hilo temporal en algunos nudos significativos, que, más que resolver un problema narrativo, señalan núcleos relevantes desde la cortesía con el lector, sin énfasis ni actitudes profesoras hipertrofiadas, porque se mantiene en todo momento el designio (trasladado a la colección que el mismo Antonio Sánchez Jiménez codirige⁶) de que el resultado sea apto para todo tipo de lectores, y eso, cuando se aúna con una vida con la intensidad de la lopesca, permite un trazado casi novelístico, y así puede disfrutarlo

⁶ La colección “Biografías”, codirigida con Luis Gómez Canseco, ha recuperado la biografía de Dante por Marco Santagata y ha actualizado la de sor Juan Inés de la Cruz a cargo de Francisco Ramírez Santacruz.

cualquier lector que, al margen de preocupaciones filológicas o literarias, se interese por un personaje asentado en el imaginario colectivo y que mantiene un atractivo confirmado en la acogida de una no muy añosa versión cinematográfica de la vida de Lope (2010). Sin duda, el lector poco atraído por la historia literaria puede recorrer estas páginas con ligereza, sin sentir como un lastre las noticias sobre la actividad de Lope como escritor, es más, viendo en sus inflexiones una manifestación reveladora del agitarse vital de un representante de un grupo social en busca de ubicación en la estructura de la Monarquía Hispánica y en la frontera de la modernidad. Al mismo tiempo, el estudioso interesado, desde el alumno de un grado a no pocos lopistas consagrados, puede encontrar, a veces entre líneas y siempre como al paso, brillantes, esclarecedoras y bien medidas claves para una lectura actualizada de la obra del Fénix.

Esta lección magistral comienza ya desde la elección del título. Si ya “la vida y el verso” hubiera transparentado con exactitud la imbricación de vida y obra en esta biografía, la inversión de los términos refuerza la doble direccionalidad de su relación, al tiempo que, con la implícita evocación de la frase hecha “la bolsa o la vida” apoyada en la paronomasia, se pone sobre la mesa sin estridencias uno de los perfiles más relevantes del Fénix en su papel pionero en la abierta profesionalización del escritor. Escribir para publicar y para representar, hacerlo para comer. El empeño constante por ganarse la vida y sostener a su intrincada red familiar (la oficial más la real), si no explica la genialidad de una obra, sí nos da cuenta de algunas de sus características y se sitúa como uno de los puntos de intersección más reveladores entre el hombre y el escritor. Sugerente clave de lectura para quien se acerca al volumen desde su portada, este feliz título decanta la labor la labor crítica de un lopista orientada a su recomposición biográfica.

Se cruzan en ella con tanta intensidad como discreción el rigor de la historiografía y su manejo de los datos, donde la acumulación es quizá menos importante que el contraste y la organización; el interés de una verdadera novela, apoyado no solo en la emoción que puede suscitar al lector la intensidad de una vida y la diversidad de sus episodios, sino también en el pulso con que el narrador (porque aquí el filólogo asume este rol) sostiene la atención de un lector tan seducido como avisado; y, bajo todo ello, la penetración de un sutil estudio literario, como tercer componente de este discurso, quizá el que menos aflora en la superficie, pero uno de los de mayor solidez en la cimentación del edificio biográfico, al proporcionar las claves interpretativas que le otorgan un sentido, que encauzan y unifican la diversidad de los avatares. Esta proporcionada mixtura es una de las claves distintivas de esta “nueva biografía”, con rasgos compartidos con lo más decantado del *new historicism*, y hay que pensar en este punto en la no muy lejana aportación de Stephen Greenblatt a Shakespeare en su vida y en su obra⁷, buscando los hilos que engarzan una realidad histórica, una vivencia personal y el trasfondo o los detalles de una escritura.

⁷ *El espejo de un hombre. Vida, obra y época de William Shakespeare*, Barcelona, Penguin Random House, 2015.

Los mejores logros del creador de la noción de *self-fashioning*, tan aplicable a Lope, aparecen en nuestra biografía, que los supera en el plano de la organización narrativa, avanzando desde un muestreo de elementos significativos a una verdadera narración de una vida.

Como señalaba al principio, y a modo de conclusión, Antonio Sánchez Jiménez parte de la mejor herencia del positivismo para superarlo con creces, recoge y decanta una casi oceánica labor de estudio (en la que no son menores sus propias aportaciones) y, siempre desde la consideración de una realidad estrictamente humana y personal, nos presenta a un Lope que se define en cuanto autor, desde la práctica constante de la escritura, como mecanismo expresivo de una personalidad y como instrumento de sustento material y simbólico. Para ello, sin olvidarlos en ningún momento, es necesario no quedarse en los hechos, en su mera factualidad, sino avanzar en su consideración en cuanto componentes significativos de una vida y de un discurso, de un doble discurso, podemos decir, el que en su momento tejió el propio Lope, entre la declaración explícita y la estrategia autorial, y el que ahora compone su biógrafo con el mayor respeto que se le puede tener a un autor: atendiendo a sus declaraciones y posiciones y, de seguido, revisándolas en su veracidad, para acomodarlas a una perspectiva histórica que pone en diálogo la temporalidad del Fénix y la contemporaneidad del lector de su biografía, sin detrimento de la dimensión literaria de la figura y del interés de una buena parte de los lectores.

El resultado, como no podía ser de otra manera es la mejor introducción a la obra del Fénix y la biografía lopesca para el siglo XXI. Estos dos rasgos otorgarían sobradamente al resultado de la labor de Sánchez Jiménez la más alta de las consideraciones. Sin embargo, no se queda aquí, porque sin duda la de Lope en manos de tan sabio gobierno se ofrece como un modelo del género, una apuesta firme y acabada por reunir en clave de presente la investigación más exigente con la divulgación más eficaz, la sociología de la literatura y una historia de vida, la crítica filológica y la narración amena. A tal señor tal honor.

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba
pruiz@uco.es

Matthew Bush y Luis Hernán Castañeda (eds.): *Un asombro renovado. Vanguardias contemporáneas en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2017, 262 pp., ISBN: 978-84-16922-59-8.

Un interesante y utilísimo libro que pone en circulación Ediciones de Iberoamericana/Vervuert; un atrevido ejercicio crítico que se toma o se deja, dada la naturaleza de la tesis general del volumen y las que encierran los ensayos que lo conforman. *Un asombro renovado* propone una resemantización de un segmento del canon literario latinoamericano, a partir de una serie de miradas novedosas sobre la obra de autores contemporáneos (algunos no tanto) de difícil o esquivada clasificación como son: Hilda Mundy, Mario Levrero, Copi, Osvaldo Lamborghini, Diamela Eltit, Mario Bellatin, Lorenzo García Vega, Roberto Bolaño o César Aira.

En esta nueva propuesta hermenéutica, adquieren igual protagonismo que los autores, los “ismos” y temas recurrentes de la historiografía literaria del último siglo. Como señalan los editores del volumen en su “Introducción”, tanto autores como temas son presentados desde la perspectiva de una pregunta que recorre y unifica el libro:

¿son las neovanguardias que vemos prosperar en ciertos experimentos literarios y artísticos contemporáneos, como la obra del mismo Bolaño, las de César Aira o Mario Bellatin –por citar ejemplos bien conocidos–, proyectos legítimos y programas vigentes que logran renovar la senda trazada por los “ismos” de la vanguardia histórica, o acaso debemos ver en ellos casos perdidos y artimañas del desconcierto, semejantes a los cadáveres exquisitos y *performances* de los real visceralistas una vez concluida se edad dorada? (p. 10).

Por supuesto que en la respuesta a esta pregunta están las claves de lo que los editores consideran “una contestación positiva” a la problemática discutida en cada uno de los ensayos que componen el libro y, en consecuencia, a un enunciado mayor que sería la ostensible crisis de los paradigmas que ya venía observándose desde los años del llamado “boom” de la narrativa latinoamericana. La fuerza centrífuga ejercida por el modelo privilegió a los narradores y a la novela como género “con la excepción de Borges”, a los críticos y a los centros emisores de opinión y lecturas canonizadoras. Revistas especializadas, prensa en general y universidades parecieron enredarse en la madeja del éxito comercial “respaldado, por supuesto por

la indiscutible calidad de la nutrida nómina de escritores y obras de la época” y se hizo una peligrosa y empobrecedora tábula rasa que llevó a catalogar como “pre-boom” a un gran segmento de la literatura escrita antes de la eclosión de los sesenta y, lógicamente, como “posboom”, a todo lo que no entró en el privilegiado “cogollito” del “boom” y la literatura posterior. Diamela Eltit, presente en el volumen que comento, es un buen ejemplo de esta crisis de los paradigmas que la llevó a ser incluida en ese vago rótulo genérico de “posboom” y luego en otro no más feliz de “literatura escrita por mujeres”.

Seguramente por la alta identificación con la obra de los autores tratados y sin desdeñar la influencia de ciertas herencias de la poscrítica, *Un asombro renovado* se nos presenta como un impecable volumen de empaque académico, matizado con ciertos guiños creativos que lo convierten en un ejemplo del “dulce et utile” horaciano.

La propuesta concreta de los textos que conforman *Un asombro renovado* es la de ver a los autores estudiados como una literatura de neovanguardia, con todos los riesgos que esto implica, pues el término ha sido utilizado en varios sentidos, una vez decretada la muerte natural de las vanguardias históricas. Justamente en este punto radica el aporte esencial del libro y también su punto polémico, dado lo atrevido de sus tesis. Quizás quien mejor ejemplifique lo que señalo es el ensayo dedicado al escritor cubano Lorenzo García Vega, miembro del grupo “Orígenes”, liderado por José Lezama Lima y, por lo tanto, alejado generacionalmente de los restantes autores estudiados en el volumen. “Orígenes” suele verse por muchos estudiosos como un botón de muestra de la literatura trascendentalista que, aunque no la rechaza, pretende distanciarse de la literatura vanguardista. Quizás sabiendo esto, Julio Prieto, autor del ensayo, comienza su texto con una cita del propio García Vega que reza: “¡Buen anacronismo!” (p. 173).

En general, los diez ensayos que conforman el libro son presentados en dos partes iguales, que tratan de los autores y algunos temas generales. Bajo el epígrafe “Reconceptualizaciones”, se reúnen los cinco primeros trabajos: “Hilda Mundy y la Dislocadura de la lógica”, de Emilio Paz Soldán; “Los hilos de la vanguardia: el colectivismo como teoría del arte”, de Karen Benezra; “(Des)aparecer en la escritura: sujeto y fracaso en la Trilogía involuntaria de Mario Levrero”, de César Barros; “Vanguardia y neobarroco en Copi”, de Daniel Link, y, “Gramáticas de la exasperación: del neocriollo a *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini”, de Martín Arias.

Esta primera parte lanza una mirada retrospectiva a autores y temas más cercanos a la vanguardia histórica, justamente porque arrojan luz sobre la influencia de esta sobre las vanguardias contemporáneas. Así, Paz Soldán se ocupa de la obra de la escritora vanguardista boliviana Laura Villanueva Rocabado (1912-1982), que escribió bajo el seudónimo Hilda Mundy. Este artículo nos acerca a la obra de una escritora poco conocida, de un país con poca tradición vanguardista. Por su parte, Karen Benezra se ocupa del estudio de los Grupos, conjunto de asociaciones de artistas visuales mexicanos de finales de los años 60 y principios de los 80 que renovaron el “activismo” de la vanguardia tradicional. A continuación, los trabajos de

Soldán y Benezra aportan un panorama complementario, al presentar una visión “individual” el primero y, otra colectiva y desde el arte visual, la segunda.

César Barros retorna al análisis literario con el estudio de la *Trilogía involuntaria* (*La ciudad, París y El lugar*), del escritor uruguayo Mario Levrero, narrador de estirpe surrealista. La experimentación lingüística en la obra del escritor argentino Copi (seudónimo de Raúl Dalmonte) es estudiada por Daniel Link a partir de la tensión estética entre la escritura de vanguardia y el neobarroco latinoamericano. Finalmente, Martín Arias, en el último ensayo de esta primera parte del libro, analiza la obra del argentino Leonidas Lamborghini, también desde una perspectiva lingüística. En él estudia la invención de un lenguaje en la novela *Tadeys*, ejercicio de clara raíz vanguardista que ya tenía como antecedente, por ejemplo, la narrativa de Roberto Arlt.

La segunda parte del volumen, “Actualizaciones”, recoge cinco ensayos sobre autores que transitan la llamada literatura de “neovanguardia”. Donoso Macaya se acerca a la narrativa de la escritora chilena Diamela Eltit “a través de la teoría de los afectos” para, entre otros enunciados, analizar los aportes de las vanguardias históricas. Por su parte, Julio Premat estudia la temporalidad en la novela *El Gran Vidrio* del escritor mexicano-peruano Mario Bellatín. Su trabajo constituye un interesante análisis acerca de la influencia del “yo” en la fragmentación del discurso narrativo de la vanguardia y la multiplicación de voces en el texto, de la polifonía de sujetos narrativos. A continuación, Julio Prieto se ocupa de la obra del cubano Lorenzo García Vega en un trabajo muy bien hilvanado y discutidor, dada la ostensible contradicción o asincronía, según cómo se mire, de la obra de García Vega, que puede resultar anacrónica en el contexto de las vanguardias. Prieto no es ajeno a esto y quizás por ello siga una línea de análisis donde la temporalidad ocupa un lugar esencial.

Carlos Villacorta, por su parte, estudia la novela experimental, de alto contenido visual, *80M84RD3RO*, del escritor peruano César Gutiérrez, obra que relaciona el terrorismo contemporáneo con la vanguardia a través de un narrador que va por el mundo escuchando a David Bowie a la vez que presencia actos de terrorismo, como el derrumbe de las Torres Gemelas de Nueva York. En el trabajo final, los editores del libro acometen una lectura comparada de la obra novelesca de César Aira y Roberto Bolaño. Un valioso texto que funciona a manera de cierre de muchos de los contenidos plasmados en los anteriores. Del análisis documentado y de inmersión en las fuentes teóricas del debate acerca de las vanguardias, los autores concluyen que Bolaño quizás sea “el paladín de la nostalgia vanguardista”, mientras que Aira se revela como el negador del tiempo histórico de las vanguardias y, por tanto, el referente de la “afirmación vitalista del presente como el tiempo real de las vanguardias”.

Todos los textos se complementan de un modo u otro y, sin faltar al necesario rigor científico, entretejen una trama un tanto lúdica, en coherencia con la materia tratada: vanguardia-neovanguardia, desafíos desde la literatura, ruptura de los paradigmas y las concepciones anteriores, reescritura de la escritura, dinamitación de

la literatura. Por ello, no faltan en los ensayos las citas de los autores, trabajadas en el estilo tradicional, junto a la recreación de otras citas y textos de los mismos autores. No por esto deja de sorprender un tanto el “Posfacio” de Unruh, que comienza citando el hecho del polémico otorgamiento del Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan, en 2016. Aunque enseguida argumenta lo que parecía alejarse del tema central del volumen y adelanta unas interesantes conclusiones:

“Disparate” para algunos, acto “deslumbrante” para otros (García Michel), la decisión desató intensos debates que hicieron eco de los debates desencadenados por los movimientos vanguardistas de los años veinte y treinta, tanto en Latinoamérica como a nivel internacional: sobre la legitimidad literaria de la producción artística de Dylan; sobre el desafío que supone ese corpus frente a las normas genéricas y disciplinarias; sobre las movedizas fronteras de “lo literario”; y sobre la vulnerabilidad de las instituciones culturales oficiales. [...] Tanto la reacción internacional al laureado Dylan como la presente colección de estudios y los proyectos artísticos que la constituyen, destacan que la capacidad de “asombro” de los tropos, las estrategias, el espíritu crítico y el rico imaginario cultural de las vanguardias ha probado ser, hasta ahora, infinitamente renovable en nuestros contextos.(p. 246)

En definitiva, la propuesta central y las parciales del volumen son presentadas con un alto grado de profesionalidad, identificación total con el tema y un amplio manejo de fuentes que lo hacen, en mi opinión, un libro de consulta indispensable en los actuales estudios literarios. Sin duda, un texto necesario, cargado de actualidad, muy bien impuesta en la materia que trata y provocador por las lecturas temporales que propone en los acercamientos teóricos al espíritu de las vanguardias. La publicación apuesta por la continuidad de las lecciones de las vanguardias artísticas leídas con el prisma de la actualidad, y propone, identificado con el espíritu renovador de las ellas, una sacudida intelectual en el terreno de los estudios literarios necesaria para la actualización de los modelos y paradigmas, por lo tanto, del canon literario latinoamericano contemporáneo.

Ernesto Sierra Delgado
 Universidad de Castilla-La Mancha
 sierramicu@yahoo.com



FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA