PATRIMONIO TEXTUAL Y HUMANIDADES DIGITALES

VI

CONFLUENCIAS DIECIOCHESCAS

CARTOGRAFÍAS DEL SABER EN EL SIGLO ILUSTRADO

IEMYR hd
USAL

SALAMANCA
2020

CONFLUENCIAS
DIECIOCHESCAS

PUBLICACIONES DEL IEMYRhd

Director
Pedro M. Cátedra

Coordinación de publicaciones
Javier Burguillo

CONSEJO CIENTÍFICO

Francisco Aguilar Piñal
Francisco Bautista Pérez
Gian Paolo Brizzi
José Antonio Cordón García
María Isabel Fierro Bello
Mercedes García Arenal
Alejandro García Reidy
Juan Gil Fernández
Juan Antonio González Iglesias
Bertha M.ª Gutiérrez Rodilla
Maximiliano Hernández Marcos
Elena Llamas Pombo
Miguel Ángel Manzano Rodríguez
Vicente José Marcet Rodríguez
Antonio Moreno Hernández
José Antonio Pascual Rodríguez
José Luis Peset Reig
Mariano Peset Reig
Luis Enrique Rodríguez San-Pedro Bezares
M.ª José Rodríguez Sánchez de León

PATRIMONIO TEXTUAL Y HUMANIDADES DIGITALES

dirigido por Pedro M. Cátedra & Juan Miguel Valero

VI

CONFLUENCIAS DIECIOCHESCAS

CARTOGRAFÍAS DEL SABER EN EL SIGLO ILUSTRADO

edición al cuidado de

Miguel Amores Fúster

& Claudia García-Minguillán

IEMYR hd

USAL

SALAMANCA

Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales

Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas

2020

La publicación de este volumen se ha realizado con financiación del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad y del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España (ref. FFI 2016-80168-P)

© la SEMYR & IEMYRhd
Maquetación: Jáser proyectos editoriales
ISBN: 978-84-121557-6-1
ISBN obra completa: 978-84-121557-0-9

TABLA

La idea de imitación en Alexander Gerard como fundamento para la interpretación literaria y la correcta configuración social
MIGUEL AMORES
[9-23]

El «Cantar de Mio Cid» en sus copias dieciochescas. Fuentes primarias y breve estado de la cuestión
ALBERTO ESCALANTE VARONA
[25-40]

Léxico de la química en el «Tratado del Añil». Fuentes de referencia y léxico de especialidad: nomenclatura e instrumentos
MARÍA DEL MAR ESPEJO MURIEL
[41-64]

Esperando al tiempo. Jean-François de La Harpe y la historia de la literatura
CARMEN GARCÍA CELA
[65-84]

Prolegómenos a Homero:
la teoría de la épica en la Ilustración
CLAUDIA GARCÍA-MINGUILLÁN
[85-100]

Bodoni y sus griegos: nuevas aportaciones tipográficas
en la correspondencia con José Nicolás de Azara
NOELIA LÓPEZ SOUTO
[101-143]

Francesco Petrarca y Garcilaso de la Vega
en los comentarios de Ludovico Antonio Muratori
y José Nicolás de Azara
LAUREANO NÚÑEZ GARCÍA
[145-161]

Problemas de transmisión de un poema atribuido
a Benito Jerónimo Feijoo en contra de Francisco de Soto Marne
RODRIGO OLAY VALDÉS
[163-177]

Consultas consiliares y patrimonio histórico textual:
la consulta de viernes del Consejo de Castilla
REGINA Mª POLO MARTÍN
[179-203]

Pérez Bayer, la Universidad de Salamanca
y el pandemonio de la obtención de cursos y grados
JUAN LUIS POLO RODRÍGUEZ
[205-229]

El pasado literario como problema hermenéutico en la Ilustración:
reflexiones teóricas a propósito de Garcilaso
MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN
[231-251]

LA IDEA DE IMITACIÓN EN ALEXANDER GERARD COMO FUNDAMENTO PARA LA INTERPRETACIÓN LITERARIA Y LA CORRECTA CONFIGURACIÓN SOCIAL

MIGUEL AMORES
(IEMYRhd, Universidad de Salamanca)

Una de las aportaciones fundamentales del siglo XVIII al estudio de las artes es la consolidación teórica de la noción de *gusto*. Como es bien sabido, se trata de un concepto cuyos primeros precedentes se remontan hasta al menos Cicerón [Rodríguez Sánchez de León 2010, 37], pero cuya primera gran teorización cabe atribuir a Baltasar Gracián en su obra *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647). El concepto de *gusto*, casi siempre asimilable al de *buen gusto*, posee una enorme amplitud semántica que en buena medida se explica por las decenas de tratados que se escribieron sobre él en la Europa del Setecientos. Sin embargo, el nexo común de todas estas concepciones sobre el gusto es el de una cierta irrupción de la subjetividad de creadores y público en todo lo referente al desarrollo y despliegue de la experiencia artística. Se trata de una subjetividad que, en concepciones anteriores del arte, siempre había estado supeditada a la existencia de unos cánones ideales y trascendentes situados más allá de los gustos pasajeros de una determinada persona, comunidad cultural o época.

En el siglo XVIII, sin embargo, y en la estela de una Ilustración que a todos los niveles favoreció la primacía del hombre y de lo humano

frente a cualesquiera valores que no emanaran libre y directamente de él, se publicaron multitud de tratados en los que se defendía la importancia de las emociones y del placer estético en lo relativo al juicio de una obra de arte. Queda fuera del objeto de este artículo desgranar los múltiples matices que sobre la noción de *gusto* expusieron los diferentes teóricos de Inglaterra (Hutcheson, Hume, Alison, Addison, Steel), Francia (Batteux, Du Bos, Bouhours, De Boyer, Mercier, Merivaux, Duclos), España (Luzán, Feijoo, Jovellanos, Sempere, Nasarre), Alemania (Kant, Mendelssohn) o Italia (Muratori). En lugar de ello, aquí pretendemos limitarnos a la obra *Essay on taste* (1755), del filósofo escocés Alexander Gerard (1728-1795). En particular, nos centraremos en las implicaciones que en su pensamiento posee el concepto de *imitación* como uno de los siete principios o sentidos del gusto.

Por un lado, cabe reconocer que, en muchos aspectos, las ideas de Gerard sobre la imitación son un calco aristotélico explícito, una teorización sin mayor apariencia de novedad o incluso de interés. Sin embargo, la tesis fundamental que se tratará de defender aquí es que, en el marco del siglo XVIII, esta teorización sobre la imitación adquiere una dimensión novedosa y plural. En el marco de lo que Dickie denomina «el siglo del gusto» [2003], la teorización sobre la imitación de Gerard sitúa a esta última como un componente fundamental tanto para la nueva forma dieciochesca de entender el arte como, en último extremo, en tanto que elemento clave para la nueva forma burguesa e ilustrada de establecer las configuraciones y las identidades sociales.

GUSTO E IMAGINACIÓN EN GERARD

Tal como indica en las primeras líneas de la introducción de su *Essay*…, para Gerard el buen gusto («good taste») es una potencialidad humana que, a pesar de que encuentra su fundamento innato en la propia naturaleza de la mente del hombre («certains powers natural to the mind»), solo puede hallar su desarrollo y culminación gracias a la cultura [1759, 1]. Para Gerard, existen una suerte de capacidades humanas básicas, como por ejemplo el establecimiento de diferencias entre cosas distintas, que cabe identificar con lo que él denomina «sentidos externos» («external senses») [1759, 166]. Se trata de capacidades que de alguna forma poseen

un carácter natural y unitario, es decir, que no son mezcla de más de una capacidad cognitiva humana básica. El gusto, sin embargo, es como mínimo «a derivative and secondary power» [*ibidem*]. El gusto, en tanto que potencialidad humana compleja y sofisticada, es la unión de múltiples capacidades naturales y culturales. Y aquello que hace posible esta unión de capacidades diferenciadas es la *imaginación*, entendida como aquella capacidad cognitiva capaz de establecer entre cosas diversos nexos que ni existen de forma natural ni son producidos por la mente humana de forma rutinaria o predeterminada. De este modo, en Gerard, la imaginación es aquella aptitud humana capaz de generar vinculaciones entre conceptos más allá de la semejanza, la proximidad, la coexistencia, la causalidad, la memoria de un vínculo ya establecido o la costumbre de establecerlo [1759, 167-168]. La imaginación, por el contrario,

> […] by its associating power, confers upon new ties, that they may not lie perfectly loose, ranges them in an endless variety of forms. Many of these being representations of nothing that exist in nature, whatever is fictitious or chimerical is acknowledged to be the offspring of this faculty, and is termed imaginary [1759, 167].

Ahora bien, la libertad de esta vinculación conceptual no es absoluta, sino que a menudo sigue algún tipo de esquema de patrones, obedece a algún tipo de regla general («general rules») [1759, 167]. Y es en este sentido, en esta dinámica de vinculación de conceptos dentro de unas determinadas normas generales, como cabe entender que Gerard se refiera a los siete sentidos o principios que en su opinión conforman el gusto (novedad, sublimidad, belleza, imitación, armonía, ridículo y virtud) como poderes de la imaginación («powers of imagination») [1759, 1]. Es así como la imaginación, que de alguna forma supone un puente entre las percepciones sensoriales y las facultades racionales y morales [1759, 159], se erige como la condición necesaria del gusto: «All the objects that affect taste, and excite its sentiments, are certain forms or pictures made by fancy, certain parts or qualities of things, which it combines into complex modes» [1759, 169].

De este modo, y tomando la imaginación como aquella capacidad humana que permite el establecimiento de relaciones complejas y no predeterminadas entre objetos, Dickie define a Gerard, junto a Alison y Kant, como uno de los principales representantes de la corriente «asociacionista» [2003, 18] dentro de los teóricos dieciochescos del gusto.

EL CONCEPTO DE IMITACIÓN EN GERARD

Como se ha afirmado más arriba, en apariencia la teorización de Gerard acerca del concepto de *imitación* no reviste mayor novedad. El autor escocés, en línea con otros autores dieciochescos que abordan esta cuestión como Batteux o Diderot, sigue en lo fundamental la teoría aristotélica de la mímesis expuesta en la *Poética*. Gerard, al igual que Aristóteles [*Poética* IV, 1448b], reconoce en la capacidad general de imitación un atributo consustancial al hombre («a natural sense») [1759, 49] cuyo modo de significación básico es su semejanza con un referente real [*Poética* I, 1447a]. Y, de forma análoga, para Gerard la contemplación de la imitación artística supone un placer por sí mismo [1759, 49], con independencia de que el referente real de lo imitado pueda ser feo o desagradable, del mismo modo que para el Estagirita cabía encontrar deleite incluso en las representaciones artísticas de animales repulsivos o de cadáveres [*Poética* IV, 1448b]. El seguimiento de Gerard de las tesis aristotélicas, de hecho, es tan explícito que, en ocasiones [1759, 50, 52-53 y 58], remite en nota al pie a los pasajes concretos de la *Poética* en los que se apoya.

Por otro lado, en lo que implica ir algo más allá de la teorización primigenia de Aristóteles, los postulados de Gerard siguen la línea de textos más o menos contemporáneos que también tratan el tema de la imitación. Así, por ejemplo, en pasajes como los siguientes

> When excellent originals are imitated, the copies derive their charms, not merely from exactness of imitation, but also from the excellence which they represent; and the gratification which these copies afford may almost as properly be ascribed to beauty or sublimity as to imitation.
>
> […]
>
> Exactness of resemblance may be carried so far in any work of genius, as to degenerate into disagreeable servility; and is easily dispended with, when the deviation from similitude appears to be the result of superior art. However, that instrument of imitation is doubtless the most perfect, which is capable of producing the most perfect likeness [1759, 51-56].

Gerard reconoce que, en la imitación artística, la fidelidad al referente real puede llegar a supeditarse a razones estéticas superiores. Esto identifica su pensamiento con el de Charles Batteux, en cuyo tratado *Las bellas artes reducidas a un único principio* (1746) sostiene que el objeto de la imitación del artista no ha de ser la realidad tal cual es percibida, sino la «Belle nature», es decir, los objetos reales no como son realmente, sino como podrían ser en toda su perfección potencial:

> Il faut conclure que si les Arts sont imitateurs de la Nature ; ce doit être une imitation sage & éclairée, que ni le la copie pas servilement ; mais que choisissant les objets & les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles. En un mot, une imitation, où on voye la Nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'esprit [1746, 24].

Algo similar ocurre en el tratado de Diderot *La paradoja del comediante* (1769), en el que se afirma que la verosimilitud en el teatro no se corresponde con representar las cosas «comment elles sont en nature», sino en hacerlo en conformidad con un «modèle idéal» imaginado por el poeta y a menudo exagerado en su interpretación por el actor [1895, 33-34].

En esta línea, podría afirmarse que Gerard, al igual que Batteux y Diderot, son teóricos que sirven de puente entre lo que Javier Gomá denomina, en el ámbito de la imitación artística, paso de la estructura «modelo-copia» a la estructura «sujeto moderno» [2014, 222]. Esta fórmula describiría, en el ámbito limitado de la mímesis, el citado proceso de «subjetivación de lo bello» [De la Calle 2006, 15], que, como se afirmó más arriba, es propio de la teorización artística dieciochesca. Según Gomá, dicho cambio consistiría en el paso de un paradigma imitativo fundado en la emulación de una serie de modelos tenidos por trascendentes, perfectos e inalterables (Ideas, Naturaleza y Antiguos) en favor de una nueva imitación que estaría mediatizada por las potencialidades de un nuevo sujeto ilustrado y por tanto emancipado de esquemas coactivos externos a él (creatividad, individualidad, experiencia, autoconciencia, etc.). Así, si bien es cierto que, como se acaba de ver, la teorización de Gerard sobre la imitación es claramente deudora de las tesis clásicas de Aristóteles, no por ello deja de supeditar todos sus argumentos a la consecución del placer estético subjetivo del espectador, algo que se identifica de forma clara con la nueva sensibilidad artística del XVIII.

Por todo ello, se puede concluir que, en apariencia, la teorización de Gerard sobre la imitación no implica mayor novedad; que se trata simplemente de un texto perfectamente representativo de la sensibilidad artística de su tiempo. Ahora bien, en la medida en que en Gerard la imaginación es matriz y condición necesaria del gusto, y también en la medida en que la imitación es uno de los siete atributos de dicho gusto, cabe plantear dos perspectivas en las que las ideas miméticas del autor escocés sí revestirían cierta novedad.

La imitación como imaginación acotada

Como se ha afirmado en el apartado segundo, en Gerard la imaginación es de forma simultánea matriz y condición de posibilidad del gusto. *Imaginación* es aquello que permite relaciones cognitivas complejas entre objetos que van más allá tanto del nexo natural y precodificado que le pudieran atribuir nuestros sentidos como del vínculo socialmente establecido por la lógica o la costumbre; *imaginación*, por tanto, es aquello que permite establecer relaciones complejas entre elementos cuya relación, en mayor o menor medida, ni es natural, ni es obvia, ni está sistematizada o predeterminada en un alto grado. De ahí que quepa hablar de la imaginación como de un requisito cognitivo indispensable en todo lo relativo a la experiencia artística; una experiencia artística donde las diferentes relaciones entre objetos y conceptos son particularmente ambiguas, subjetivas y artificiales. Afirma Gerard:

> When a number of distinct ideas are firmly and intimately connected, it [la imaginación] even combines them into a whole, and considers them as all together composing one perception. This is the origin of all our complex perceptions. It is fancy which thus bestows unity on number, and unites things into one image, which themselves, and in their appearance to the senses, are distinct and separate [1759, 168-169].

Ahora bien, como también se ha apuntado anteriormente, en Gerard, por más que la aptitud imaginativa pueda ser potencialmente ilimitada, y por tanto potencialmente caótica y arbitraria hasta el infinito, de igual modo siempre deberá estar sujeta a una serie de normas generales. El potencial asociativo de la imaginación puede no tener límites, pero desde

luego el buen gusto se fundamenta en una serie de delicados equilibrios cognitivos que sí necesitan ajustarse a reglas. Es por esta razón que los siete principios o sentidos del gusto, que Gerard significativamente denomina «poderes de la imaginación», puedan concebirse de forma global como matrices de articulación (y por tanto, de limitación) de este potencial imaginativo. O dicho de otra forma: en Gerard, novedad, sublimidad, belleza, imitación, armonía, ridículo y virtud son «poderes de la imaginación» en la medida en que cada uno de ellos constituye una determinada estructuración normativa para los objetos habilitados a la percepción del gusto por parte de la aptitud imaginativa.

De todos los principios del gusto, tal vez aquel que remite de forma más clara a esa voluntad de poner coto al impulso imaginativo es la imitación. Así, si para el autor la imaginación es aquella aptitud humana capaz de sacar a los mecanismos cognitivos de asociación de sus «conexiones naturales» y engendrar «nuevos vínculos» [1759, 166-167], la imitación, en tanto que poderoso principio de asociación [1759, 49], operaría justamente al contrario. La imitación supone un «sentido natural» [1759, 49] que está detrás de la «fuerte tendencia a la comparación» [1759, 49] del hombre, y que se justificaría por el notable placer estético que nos producen las imitaciones, por más feo o desagradable que sea lo imitado. De este modo, las diversas indicaciones que da Gerard acerca de cómo ha de ser la imitación (la preferencia general por las imitaciones fieles al original frente a las que no lo son [1759, 51]; la dispensa de esta imitación fiel a favor de la excelencia de la representación en sí, lo que remite al concepto de *Belle nature* [1759, 51]; la recomendación de que sean objeto de imitación aquellos referentes que remitan a ideales nobles [1759, 52], etc.) podrían concebirse en tanto que límites al libre impulso imaginativo.

Lo novedoso de la teorización de Gerard sobre la imitación, por tanto, no son sus contenidos en sí, que en último término remiten en su mayoría a la *Poética* aristotélica y se ajustan además con bastante exactitud a las ideas sobre la imitación expresadas por otros teóricos dieciochescos [Checa Beltrán 1998, 78-98]. Lo novedoso es que concibe la imitación como un poder de asociación limitante que sirve como contrapeso al asociacionismo potencialmente caótico e infinito que implica la imaginación. Y esta novedad se articula en dos expresiones concretas.

La primera, que establece la aptitud imitativa como uno de los pilares fundamentales del gusto en la medida en que dicha aptitud supone el

criterio natural y central de limitación del asociacionismo desmesurado de la imaginación. Frente al impulso imaginativo desatado, la imitación, que con todos sus matices impone siempre algún tipo de sujeción de la representación artística a un referente real, se convierte en pieza fundamental de los complejos mecanismos y equilibrios cognitivos que para el autor constituyen el buen gusto.

El segundo elemento novedoso que se puede colegir del análisis de Gerard es que, al concebir la imitación como una suerte de *articulador* del impulso imaginativo, sitúa dicha imitación en tanto que objeto susceptible de ser estudiado desde una perspectiva cognitiva. Con esto queremos decir que Gerard no se limita a hablar de la imitación como de una capacidad innata al hombre, como hace no sólo Aristóteles, sino también la mayoría de los teóricos dieciochescos que tratan el asunto. Gerard, al concebir la imitación como aquello que encauza y limita el asociacionismo potencialmente ilimitado de la imaginación, está yendo un paso más allá; un paso que alinea sus tesis, de forma quizá algo sorprendente, con los científicos contemporáneos que abordan el estudio de mecanismos cognitivos de asociación como las neuronas espejo. Así, por ejemplo, para Corballis [2010], es precisamente la privilegiada capacidad del hombre para con la imitación, capaz de interiorizar lo que ve no sólo como replicación física, sino también como representación mental compleja, lo que supone el fundamento primero de nuestra capacidad para la simbolización y la comunicación mediante signos no icónicos. De este modo, sería este sistema de neuronas espejo basado en la imitación el que nos dotaría en último término de lenguaje, de capacidad para concebir el pasado y el futuro y, en último término, de capacidad para entender de la forma que les es propia las ficciones y representaciones artísticas.

Con esto, por supuesto, no se quiere afirmar que deba considerarse a Gerard un precursor de la neurociencia aplicada al estudio de la literatura y el arte. Tan sólo se quiere destacar que su intuición de colocar la capacidad humana para la imitación como una suerte de limitador del impulso imaginativo se ajusta en lo fundamental a las teorías científicas modernas que, del mismo modo, ven en el impulso mimético un destacado articulador cognitivo. Se trata de una correlación sin duda indirecta, pero que no cabría establecer en otros autores contemporáneos de Gerard que se limitan a afirmar, en un sentido lato, que la imitación es *connatural* al ser humano.

La imitación adecuada como correlato estético del hombre y la sociedad ilustrados

En su teorización moderna, cuyo inicio cabe situar con la publicación de la obra de Baltasar Gracián *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), el concepto de gusto no remitía directamente al ámbito artístico. En lo fundamental, Gracián entiende el gusto como un atributo del hombre prudente que, desde la rectitud y la virtud, pretende alcanzar de forma legítima el éxito social. Por todo ello, en este primer momento no cabe hablar del gusto en tanto que refinamiento de la sensibilidad estética, sino más bien como una capacidad personal, a medio camino entre lo moral, lo intelectual y lo mundano, que, como demuestra el formato de decálogo de la obra del jesuita español, puede ser aprendida. Es evidente, sin embargo, que con el paso del tiempo, y especialmente durante el siglo XVIII, la noción de gusto se fue deslizando desde su ámbito original de la civilidad y las buenas maneras hacia el terreno estético. E incluso desde éste se proyectó más allá, hasta lograr un alcance social general. Así, en opinión de autores como Jürgen Habermas [1991] o Terry Eagleton [1984], el concepto de gusto, que como demuestra la propia obra de Gracián era una aptitud que podía ser aprendida y depurada, se convirtió en un elemento importante en los procesos de formación y estructuración socio-cultural modernos. Como afirma Hontanilla siguiendo a estos autores:

> La novedad está en que, junto al origen, encarnar ideales específicos de educación, sensibilidad y gusto también concede el acceso a los espacios de privilegio. Esto da pie a una República literaria que se concibe y articula, no por el privilegio de la sangre, sino por conversar y compartir sentimientos e ideas en áreas como la belleza y el buen gusto en las artes. Aunque el nacimiento subyace como principio objetivo de afinidad, el sentimiento compartido de placer asociado a la experiencia estética es signo de pertenencia legítima a los grupos de la élite [2010, 13].

En lo que respecta al caso concreto de Inglaterra, en el que se enmarca el tratado de Gerard, el gusto, en su dimensión general, fue uno de los elementos que influyó en la consolidación del orden social burgués. Como afirma Hontanilla [2010, 34-42], de la mano de teóricos del gusto como Addison, Steel, Hume y Hutcheson (al que nosotros añadimos a

Gerard, continuador explícito de las ideas de este último autor) se fue consolidando una nueva sensibilidad cultural que conectaba con los valores de corte ilustrado de la naciente burguesía capitalista (igualdad política, libertad económica, democratización de la cultura y el arte, etc.) frente a los valores culturales tradicionales de la aristocracia terrateniente. Un ejemplo de este giro de las concepciones estéticas fueron los ensayos de Addison en la publicación periódica *The Spectator*, donde se destacaba el carácter subjetivo de la belleza y el placer estéticos y se tachaba de pura abstracción la idea de la existencia de un paradigma objetivo de belleza [Hontanilla 2010, 41].

Ahora bien, como se ha afirmado, lo verdaderamente característico de la sensibilidad artística del siglo XVIII (o al menos, de su segunda mitad), no es tanto la subjetivización del gusto como la tensión que se manifiesta entre dicha voluntad de subjetivización y la voluntad contrapuesta de establecer para con el arte unos parámetros objetivos de juicio. En nuestra opinión, esta encrucijada estética encontraría su correlato político-ideológico en el hecho de que las nuevas ideas sobre el gusto, aunque en apariencia pudieran parecer compatibles con una pretendida democratización del arte, respondían sin embargo en buena medida al interés de establecer un nuevo mecanismo de diferenciación y por tanto de jerarquización social [Hontanilla 2010, 33 y De la Calle 2006, 25]. Así, y a pesar de que en apariencia este impulso subjetivador de las artes pudiera identificarse con una voluntad de igualdad social, en la práctica sirvió para la consolidación ideológico-cultural de la nueva clase dominante, la burguesía capitalista. El motivo es que la nueva sensibilidad artística, aunque diese cabida a cierto grado de subjetividad e incluso admitiera cierto relativismo en el juicio del arte, no era ni mucho menos algo que pudiera estar al alcance de todos los ciudadanos, sino sólo de unas élites intelectuales.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, el análisis del concepto de *imitación* en Gerard, a pesar de su aparente falta de novedad, admite nuevas perspectivas. En primer lugar, se podría detectar en él la citada tensión entre subjetividad y objetividad normativas propias de su tiempo y especialmente de su país, Inglaterra. De este modo, hay pasajes en los que se refiere a las formas que ha de adoptar la imitación artística en que recomienda de forma simultánea postulados de raigambre clasicista, como la imitación fiel de objetos identificados con nobles ideales,

> Hence the main excellence of poetical or eloquent descriptions; the characteristical perfection which arises from the author's judiciously selecting the most essential and striking qualities of his subject, and combining them into such a picture as quickly revives in the reader, and strongly impresses on his mind a lively idea of the original […]. Improbability, which is a want of resemblance to natural things, always renders a fable or story less entertaining; and if the improbability be very great, or extend to the material parts, it often makes it wholly nauseous.
>
> When excellent originals are imitated, the copies derive their charms, not merely from exactness of imitation, but also from the excellence which they represent; and the gratification which these copies afford may almost as properly be ascribed to beauty or sublimity as to imitation […]. A comparison, however nicely suited to the subject, will please still more, if it is taken from what conveys no ideas, but such as are noble and agreeable: and indeed by suggesting such as strongly the reverse, it will be sufficient to turn the most magnificent subject into ridicule [1759, 50-53].

con otros más conectados con la sensibilidad moderna, en los que dispensa tanto la fidelidad de la imitación como la virtud de lo imitado en pos de metas artísticas más elevadas:

> A perfect imitation of characters morally evil, can make us dwell with pleasure on them, notwithstanding the uneasy sentiments of disapprobation and abhorrence which they excite. The Character of Iago is detestable, but we admire Shakespear's [*sic*] representation of it […] The pleasant sensation resulting from the imitation is so intense, that it overpowers and converts into delight even the uneasy impressions, which spring from the objects imitated […] Suspense, anxiety, terror, when produced in tragedy, by imitation of their objects and causes, and infused by sympathy, afford not only a more serious, but a much intenser and nobler satisfaction, than all the laughter and joy, which farse or comedy can inspire.
>
> […]
>
> But even the imperfection of the instrument of imitation may sometimes add merit to the effect. Thugh it renders the resemblance less accurate, this very circumstance enhances the pleasure, by producing a consciousness of greater sagacity in discovering the original [1759, 53-56].

De este modo, no se podría afirmar que las reflexiones de Gerard sobre la imitación artística (como se ha visto, a menudo contradictorias), sean el correlato teórico directo de una cierta ideología social. Pero lo que sí podría afirmarse es que, en tanto que ejemplo representativo de la encrucijada teórico-estética dieciochesca, las reflexiones de Gerard sobre la imitación se encuadran en esa dinámica general del gusto como agente de expansión y consolidación de la ideología burguesa. Repetimos que sus opiniones sobre el apoyo o el rechazo de la representación artística de lo moralmente censurable no tiene un correlato político social directo; lo que sostenemos, sin embargo, es que las contradicciones que soporta en Gerard el concepto de *imitación*, que como se vio es uno de los más básicos atributos del gusto, se ajustan perfectamente a esa nueva sensibilidad estética también contradictoria que la nueva clase dominante burguesa trató de imponer, de forma particularmente acusada en Inglaterra.

CONCLUSIONES

A pesar de que la *Poética* de Aristóteles se escribió hace más de dos milenios, resulta sorprendente la vigencia que, aún hoy, mantienen buena parte de sus afirmaciones. De ellas, tal vez las que mejor han envejecido han sido las que tienen que ver con la imitación como principio fundamental de las representaciones y ficciones artísticas. En efecto, la idea de que si somos capaces de entender las obras artísticas y literarias en sus justos términos es debido a que tomamos como base un conocimiento previo de la realidad, sigue presente en las más modernas teorías de la ficción y la representación. Desde luego, dicha idea llegó intacta al siglo XVIII, lo mismo que el cierto aire preceptivo de las deducciones aristotélicas, algo esto último de lo que sin embargo los teóricos modernos se han ido desembarazando. En este sentido, y tal como se ha visto a lo largo del artículo, el tratado de Gerard es un buen ejemplo de la vigencia casi absoluta de que gozaba el texto aristotélico en los círculos ilustrados del siglo XVIII, particularmente en todo lo relativo al concepto de *imitación*. Gerard se apoya de forma explícita en la *Poética*, y las ligeras modificaciones que incorpora, estaban presentes en tratados anteriores, como los de Batteux o Diderot.

Ahora bien, como se ha tratado de demostrar en los últimos apatados, el hecho de enmarcar las tesis del autor sobre la imitación en contextos más amplios proyecta sobre ellas renovadas perspectivas de interés. En primer lugar, porque el autor escocés no se limita a afirmar que la capacidad de mímesis es consustancial al hombre. Aunque por supuesto parte de esa base, va más allá al considerarla una suerte de poder asociativo restrictivo que sirve de contrapeso fundamental al asociacionismo de ideas potencialmente ilimitado que propugna la imaginación; una imaginación que, en Gerard, es matriz y condición necesaria del gusto. De este modo, al considerarla como articulador cognitivo, Gerard sitúa la imitación como elemento fundamental de la formación del gusto. Además, con ese mismo gesto teórico, el autor pone en conexión sus intuiciones sobre la imitación con las teorías neurocientíficas contemporáneas, que de forma análoga consideran la privilegiada capacidad de imitación del hombre como la premisa fundamental de su aptitud racional y, por extensión, artística.

En segundo lugar, cabría afirmar que el tratado sobre el gusto de Gerard se sitúa, en línea con otras obras contemporáneas, más allá del ámbito estético-artístico. El gusto, que en la teorización moderna primera de Gracián se concebía en términos morales, intelectuales y de civilidad, en el siglo XVIII se revela también como un instrumento de conformación de los órdenes e identidades sociales. En particular, y más en el caso de Inglaterra, el gusto es uno de los medios de expresión de la pujante burguesía capitalista. Se trata de una burguesía llamada a convertirse en la clase social dominante, pero que junto a la introducción de nuevos valores ilustrados centrados en la libertad y en la preponderancia de lo individual asumía otros postulados tradicionales. La teorización sobre la imitación de Gerard replica esta tensión. Y lo hace en la medida en que en ocasiones sostiene que se debe emular fielmente lo virtuoso, y en ocasiones dispensa tales fidelidad y virtud en beneficio de un arte y una sensibilidad superiores. De este modo, no cabe encontrar un correlato directo de sus ideas sobre la imitación en el ámbito político-ideológico. Sin embargo, sí es posible adivinar en el texto de Gerard esa tensión entre subjetivización y objetividad normativa característica de la ideología cultural de la burguesía ilustrada británica.

BIBLIOGRAFÍA

Aristóteles, *Poética*, edición, traducción y notas de A. López Eire, Madrid: Istmo, 2002.

Batteux, Charles, *Les Beaux arts réduits à un même príncipe*, París: Durand, 1746.

Calle, Román de la, *Gusto, belleza y arte. Doce ensayos de historia de la estética y teoría de las artes*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.

Checa Beltrán, José, *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, Madrid: CSIC, 1998.

Corballis, Michael, «Mirror neurons and the evolution of language», *Brain & Language*, 112 (2010), págs. 25-35.

Dickie, George, *El siglo del gusto. La odisea filosófica del gusto en el siglo XVIII*, Madrid: Antonio Machado libros, 2003 (original *The Century of Taste*, Oxford: Oxford University Press, 1996).

Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, París: Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1895.

Eagleton, Terry, *The Function of Criticism*, Londres: Verso, 1984.

Gerard, Alexander, *Essay on taste*, Londres & Edimburgo: A. Millar, A. Kinkaid & J. Bell, 1759.

Gomá, Javier, *Imitación y experiencia*, Barcelona: Crítica, 2005.

Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge: MIT Press, 1991.

Hontanilla, Ana, *El gusto de la Razón. Debates de arte y moral en el siglo XVIII español*, Madrid & Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010.

Rodríguez Sánchez de León, María José, «La teoría del gusto y la constitución del realismo burgués en el siglo XVIII», *Res publica*, 23 (2010), págs. 37-55.

RESUMEN: La teorización del concepto de *imitación* en el ensayo de Alexander Gerard *Essay on Taste* (1755) aparentemente no presenta mayor novedad. El motivo es que, en gran medida, sus tesis sobre la mímesis coinciden con las de la *Poética* de Aristóteles y con la de otros teóricos del gusto del siglo XVIII. Sin embargo, un examen atento del texto revela matices interesantes. Por un lado, Gerard, al concebir la imitación como una suerte de articulador cognitivo que moldea el poder de asociación potencialmente ilimitado de la mente humana, hace una descripción del concepto mucho más precisa que las contemporáneas y además la pone en relación con las teorías neurocientíficas modernas. Y por el otro lado, la teorización de Gerard sobre la mímesis, con sus consejos sobre qué

y cómo imitar, podría considerarse una suerte de correlato teórico de la ideología política de la burguesía industrial. Una clase social que, a mediados del siglo XVIII, ya se estaba convirtiendo en el grupo social dominante en Gran Bretaña.

PALABRAS CLAVE: Alexander Gerard, imitación, gusto, *Poética* de Aristóteles, ideología cultural burguesa.

ABSTRACT: The theorization of the concept of *imitation* in Alexander Gerard's *Essay on Taste* (1755) apparently provides no new ideas. The reason is that, to a large extent, his theories on mimesis coincides with those developed by Aristotle in his *Poetics* and by other theorists of taste of the eighteenth century. However, a careful examination of the text reveals interesting nuances. On the one hand, in conceiving imitation as a kind of cognitive articulator that shapes the potentially unlimited association power of the human mind, Gerard makes a description of the concept much more precise than the contemporary descriptions and also puts his ideas on mimesis in relation with modern neuroscientific theories. And on the other, Gerard's theories, in which he gives advice on what to imitate and how, could be considered a kind of theoretical correlate of the political ideology of the industrial bourgeoisie. A social class that, in the mid-eighteenth century, was becoming the dominant social group in Great Britain.

KEYWORDS: Alexander Gerard, imitation, taste, Aristotle's *Poetics*, bourgeois cultural ideology.

EL «CANTAR DE MIO CID» EN SUS COPIAS DIECIOCHESCAS. FUENTES PRIMARIAS Y BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN[*]

ALBERTO ESCALANTE VARONA
(Universidad de La Rioja)

La transmisión literaria de la leyenda narrativa cidiana comprende numerosas tipologías textuales y formatos editoriales que dan cuenta de su amplia difusión. Bien es sabido que la leyenda del héroe burgalés se conoció principalmente a lo largo de los siglos xv-xviii, a través de continuas reescrituras sobre la versión contenida en las crónicas alfonsíes, al igual que de reformulaciones épicas tardías. Del mismo modo, estos textos (la *Crónica popular del Cid* y la *Crónica particular del Cid*, el romancero y las *Mocedades de Rodrigo*) constituyen la fuente de numerosas comedias escritas sobre el personaje durante los siglos xvii y xviii. Por el contrario, el *Cantar* épico disfruta de una difusión mucho más reducida, debida al limitado acceso al códice original, custodiado hasta el siglo xviii en el concejo de Vivar.

El *Cantar*, sin embargo, no se trató de un texto desconocido. Hasta su edición por parte de Tomás Antonio Sánchez, en 1779, se localizan diversas noticias sobre él, especialmente dentro del ámbito eclesiástico.

* Este trabajo se encuadra dentro de las actividades financiadas por las Ayudas a la Formación del Profesorado Universitario (FPU14/00928), del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Aun así, y exceptuando la copia realizada por Ruiz Ulibarri, no tenemos constancia de que el códice fuese copiado en su totalidad desde finales del siglo XVI hasta 1779, lo que restringió su transmisión, lectura y comentario crítico. La leyenda, o «historia» del Cid[1], se conoce ante todo gracias a la difusión de las versiones alfonsíes, y no de la narración épica en prosa.

En suma, el *Cantar de Mio Cid*, ya sea de forma parcial o total, se conserva en diversos testimonios, tanto manuscritos como impresos, desde la Edad Media hasta el siglo XIX. En ellos encontramos desde copias del texto completo, las menos, hasta fragmentos de versos escogidos, que varían en extensión. El listado completo, en continua actualización ante la aparición sucesiva de nuevos testimonios, es el siguiente:

- Códice de Vivar[2] (Biblioteca Nacional de España: Vitr/7/17).
- Manuscrito de la Real Academia de la Historia (ms. N-34). Sin fecha exacta: siglo XVI. Copia de los versos 1-197.
- Manuscrito de Ruiz Ulibarri (Biblioteca Nacional de España: MSS/6328). Año 1596. Copia manuscrita del códice original completo.

1. En relación con el *Libro* (o *Poema*) *de Fernán González*, indica Baker 2001, 825 a propósito de la noticia que da Argote de este texto en su *Discurso de la poesía antigua castellana*: [...] desde la perspectiva de una supuesta literatura española, que ni existía ni podía existir en el siglo XVI, la descripción que da Argote al poema sobre el conde castellano es precisamente de «una historia antigua en verso». En el inventario de la biblioteca el PFG figura como «Crónica del Conde Fernán González en verso antiguo castellano». En definitiva, para Argote el PFG es una «historia» o una «crónica» en verso cuya publicación no interesaría especialmente en un siglo XVI en que la *Crónica de Fernán González* andaba impresa en numerosas ediciones. En definitiva, para Argote el PFG *no era un poema*. Era otra cosa, mejor o peor pero otra cosa que no merecía la pena trasladar al mundo de los impresos porque había ya una versión en prosa, una crónica que contaba las hazañas del conde castellano y que estaba al alcance de todos los inteligentes en aquella materia. La misma situación se daría con el *Cantar de Mio Cid*, frente a las numerosas impresiones de la respectiva crónica particular sobre el héroe que circularon desde el siglo XVI hasta el XVIII.

2. Cuenta con ediciones paleográficas a cargo de Menéndez Pidal 1961, Riaño Rodríguez y Gutiérrez Aja 2003. Junto a la edición realizada por Montaner 2011, son los textos críticos que tenemos presentes a la hora de consultar las lecturas del códice de Vivar para el presente trabajo.

– Fray Prudencio de Sandoval: *Primera parte de las fundaciones de los monesterios del glorioso Padre San Benito* [...], Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, 1601. Copia de los versos 1-4.
– Fray Francisco de Berganza: *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus reyes y condes de Castilla la Vieja* [...], parte primera, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1719. Versos 998-1013.
– Fray Martín Sarmiento:

  • *Obras* manuscritas (Biblioteca Nacional de España: ms. 20377, BNE). Hacia 1745. Copia de fragmentos del *Cantar* completo.
  • *Obras póstumas del Rmo. P. M. Fr. Martín Sarmiento benedictino*, tomo primero, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1775. Versos 1-10.

– Cándido María Trigueros:

  • *Disertación sobre el verso suelto y la rima* (Biblioteca Nacional de España: MSS/20056). Año 1766. Versos 1-197.
  • *El poeta filósofo o poesías filosóficas*, Sevilla, Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez y compañía, 1775. Versos 1-13.
  • Copia de la *Disertación* (Biblioteca Colombina: manuscrito 84-4-33). Sin fecha exacta: finales del s. XVIII - comienzos del siglo XIX (antes de 1809). Versos 1-197.

– Copia de las historias de Fernán González y el Cid (Biblioteca Colombina: manuscrito 59-2-13). Sin fecha exacta: siglo XVIII. Versos 1-197 (manuscrito 59-2-13)
– Tomás Antonio Sánchez: *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, tomo I, *Poema del Cid*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1779. Cantar completo.
– *El Cid. Poema antiguo* (Biblioteca Universitaria de Oviedo: M-290). Cantar completo. Sin fecha exacta: siglo XIX (antes de 1851).

Podemos clasificar estos testimonios en tres grupos, atendiendo a su posición en el estema:

– Copias del códice de Vivar: por una parte, encontramos copias del cantar completo, que proceden directamente del códice de Vivar. Se incluyen en este grupo la copia de Ulibarri, la edición de Tomás Antonio Sánchez de 1779 y la copia de Oviedo. Por otra

parte, fragmentos de unos pocos versos que se copian también a partir de la lectura directa del códice de Vivar: los testimonios de Berganza y Sandoval.

– Copia de los primeros 197 versos del *Cantar*: se incluyen en este grupo las copias manuscritas de la RAH, la Biblioteca Colombina y la *Disertación* de Trigueros, tanto en su autógrafo de la BNE como en la copia conservada también en la Colombina. Igualmente, Trigueros remite a su propia copia de los 197 versos para reproducir una pequeña muestra en sus *Poesías filosóficas*. Montaner [2017, 57] considera que las copias tardías, del siglo XVIII, provienen del manuscrito de la RAH.
– Copias de *codex descripti* modernos: los testimonios de Sarmiento, quien no accede directamente al códice de Vivar sino a copias intermedias, modernas (los manuscritos de Ulibarri y RAH, como veremos más adelante). Estrictamente, también se incluirían en este apartado los testimonios por los que se transmiten los 197 versos, si bien estos los hemos comentado en una categoría aparte por constituir un único grupo en la transmisión del texto cidiano: un «traslado» parcial y cerrado, un extracto concebido como tal desde su primer testimonio conocido.

La brevísima noticia de Sandoval [1601, fol. 41 r-v] remite al códice de Vivar, que Sandoval o bien consultó directamente, o bien conocía a través de una copia intermedia hoy desconocida. Dice así (las cursivas son del texto original):

> En vnos versos barbaros notables, donde se llora el destierro deste cauallero, y los guarda Viuar con mucho cuydado, le llama mio Cid, que dizen assi:
>
> *De los sos ojos fuertemente lorando*
> *Tornaua la cabeça, es estaualos catando,*
> *Uio puertas abiertas, e vzo sin candados,*
> *Alcandaras vcias sin pielles et sin mantos.*

Berganza [1719, 449] copia los versos 998-1013 del códice de Vivar, que dice haber visto: así es, ya que el cotejo con Ulibarri no arroja similitudes en las lecturas divergentes de este con el códice, así como es imposible

que Berganza utilizase las copias que solo contienen los primeros 197 versos del *Cantar*.

Sarmiento remite en dos ocasiones al texto cidiano, pero en ninguna de ellas al códice de Vivar. En un manuscrito cercano a 1745, copia a Ulibarri [1745, fol. 148r]:

> El Códice, que pasa por original, se conserva en el Archivo del Concejo de Vivar. [...]
> Y por octubre de 1596 Juan Ruyz de Ulibarri y Leyba, sacó una copia del dicho original, y és la que tengo presente, y que me há prestado un curioso.

A lo largo de varios folios (hasta el fol. 155v), Sarmiento copia fragmentos de la copia de Ulibarri, comentando sus peculiaridades métricas y léxicas, así como resume el argumento en breves oraciones. Por el contrario, la segunda vez que remite al *Cantar* [1775, 244] copia solo sus diez primeros versos. La fuente, en este caso, no es Ulibarri:

> A esta clase [de versos] pertenece un fragmento poético de la Historia del Cid, que he visto manuescrito. Sacóse de un Códice en pergamino, que se guarda en el Archivo del Concejo de Vivar, patria del mismo Cid Campeador; pero sumamente alterado dicho fragmento, así en la medida, como en los consonantes. [...] He copiado puntualmente la copia moderna; y me parece quimérico que esté tan alterado, é inconexo el contexto en el antiquísimo manuescrito de Vivar; pero como no he visto dicho Códice, ha sido forzoso contentarme con lo propuesto.

Esta «copia moderna» podría ser Ulibarri, pero también el manuscrito de la RAH. Parece evidente, en primera instancia, que Sarmiento remitiese de nuevo a Ulibarri, documento que ya conocía. Pero el cotejo de los testimonios arroja otra hipótesis. Los diez versos copiados, pese a ser una muestra cuantitativamente insuficiente, parecen guardar una estrecha relación con RAH, antes que con Ulibarri. Transcribimos estos versos a continuación:

> De los sos ojos tan fuertemente lorando,
> Tornaba la cabeza, é estábalos catando,
> Vió puertas abiertas, é uzos sin canadas,
> Alcandaras vacías, sin pieles, é sin mantos,
> E sin Falcones, et sin Adzores mudados,

Sospiró mio Zid, cá mucho avíe grandes coidados.
Fabló mio Zid bien, é tan mejorado:
Grado á tí, Señor Padre, que estás en alto:
Esto me han envuelto mis enemigos malos:
Allí piensan de aguijar, alí soltan las riendas.

Sarmiento no puede copiar a Ulibarri en este caso. En el v. 7, la lectura «mejorado» no procede de Ulibarri (donde se lee «mesurado»); tampoco en el v. 8, «Señor Padre» (frente a «Senor»); ni «envuelto», en el v. 9 (frente a «an buelto»); ni «alí soltan», en el v. 10 (frente a «alli sueltan»). Sin embargo, todas estas lecturas separativas de Sarmiento, errores significativos, sí se encuentran en la copia RAH: un «mesorado», en el v. 7, cuya grafía para «s» puede ser confundida con «j»; «señor Padre», en el v. 8; «an em buelto» en el v. 9; y «ali soltan» en el v. 10. Por tanto, la «copia moderna» a la que se refiere Sarmiento podría ser el manuscrito RAH, o bien una copia posterior, también «moderna», que se ha perdido. No obstante, y como ya hemos señalado, la muestra es insuficiente para establecer conclusiones fehacientes, aunque los lugares críticos localizados en estos diez versos nos parecen significativos como para plantear nuestra hipótesis de filiación.

Las copias de los 197 primeros versos del *Cantar* resultan más interesantes, pues evidencian la transmisión tardía del texto épico cidiano pero no a través de la lectura directa del códice, sino a partir de un «traslado» moderno, que Montaner identificó como el manuscrito de la RAH. Sobre este, se realizaron las copias de Trigueros en la *Disertación* y otra conservada hoy en día en la Biblioteca Colombina.

La copia de Trigueros está contenida de la *Disertación sobre el verso suelto y la rima*. Leída en sesión pública de la Academia de Sevilla, en 1766, ha sido ya estudiada por Aguilar Piñal [1984]; por su parte, Román Gutiérrez [2017] edita la *Disertación* completa, junto a los versos. Se conserva en dos manuscritos. Por un lado, un autógrafo del propio Trigueros (BNE: MSS/20056); por otro, una copia realizada seguramente a caballo entre los siglos XVIII y XIX (Biblioteca Colombina: manuscrito 84-4-33), pues presenta firma de Bartolomé José Gallardo de «1809» [fol. 58r], quien tal vez manejó este manuscrito mientras fue bibliotecario de las Cortes de Cádiz[3].

3. Bien conocida es la bibliofilia de Gallardo, así como su interés por la lengua castellana del Medievo y los Siglos de Oro. La firma de Gallardo aparece identificada en la ficha

En lo referente a los versos del Cid, Trigueros los juzga «muy antiguos», y los emplea como ejemplo de un amplio estudio sobre los primeros testimonios poéticos de la lengua castellana y sus particularidades métricas. A similares conclusiones había llegado Sarmiento, al indicar que el *Cantar* no guardaba similitudes métricas y estilísticas con los otros poemas medievales conocidos por entonces, como eran el *Libro de Aleixandre*, las obras de Berceo y el *Libro de buen amor*. Al igual que Ulibarri, Trigueros copia el texto del *Cantar* y añade anotaciones en los márgenes laterales con aclaraciones léxicas. En principio, la voluntad de Trigueros no es la de manipular el texto, sino tan solo la de «conservar un fragmento a mi parecer de los mas antiguos de nuestra poesia» entre «los papeles de esta erudita comunidad» [Román Gutiérrez 2017: 23, 30]. Le guía, ante todo, un interés documental; independientemente de los juicios estéticos que pudiese manifestar sobre el texto cidiano, lo considera como de crucial relevancia como testimonio de la historia de la lengua española. Este protonacionalismo ilustrado es el que igualmente inspira a Tomás Antonio Sánchez[4] cuando inicia su proyecto de recuperación y edición de textos medievales castellanos, frente a las burlas de Forner, quien le reprocha su interés por «antiguallas» de un lenguaje «bárbaro»[5].

---

bibliográfica del manuscrito, contenida en el catálogo de la Colombina. Igualmente, Lama Hernández 2015, 184 localizó esta firma en un volumen facticio de la *Colección de Cortes de los Reinos de León y Castilla*, de 1836, en la que se conservan «marcas indiciarias de propiedad y de lectura» realizadas por Gallardo: le agradecemos que realizase el cotejo de la rúbrica de este manuscrito de la Biblioteca Colombina con la contenida en dicho volumen de las *Cortes*, lo que terminó de confirmar la huella de Gallardo en la copia de la *Disertación*.

4. Aguilar Piñal 1984, 229 señala un curioso caso de silenciamiento crítico en la edición de Sánchez, con respecto a la *Disertación*, anterior en el tiempo: «En la página 220 cita [Sánchez, en su edición] los versos ya publicados por Sandoval y por Berganza, pero nada dice de Trigueros, autor al que conocía perfectamente por ser compañero de academia y por haber mantenido con él correspondencia y alguna que otra disputa literaria sobre la inscripción del sepulcro sevillano de San Fernando. No sólo esto. Estaba también al corriente de la publicación de los poemas filosóficos de Trigueros, ya que hace alusión a ellos [...] en la página 122 del mismo tomo primero. El silencio de Sánchez, lo mismo que sus irónicas palabras sobre su amigo y corresponsal, han pesado extraordinariamente en la crítica posterior de nuestra poesía medieval, que ha tomado la *Colección* de Sánchez como punto único de partida y ha ignorado todo lo anterior».

5. Señala Baker 2001, 828: «Los "siglos bajos" ciertamente pertenecían a la antigüedad, mas por su falta de luces eran los peores momentos de la misma. De ahí que el

No obstante, y en relación con la posición de todos estos testimonios dieciochescos en el estema cidiano, cuando Trigueros regresa al *Cantar* lo hace de forma muy peculiar. En sus *Poesías filosóficas*, de 1775, vuelve a copiar los versos [1775, h. sign. c1r] remitiendo a lo que ya ofreció en su *Disertación* (de nuevo, como ejemplo de lo que él consideró una muestra del hexámetro yámbico castellano medieval). La muestra es muy breve (solo los diez versos iniciales), y por tanto insuficiente como para establecer conclusiones. Sin embargo, se aprecian variantes que debemos comentar.

Disertación (1766)	*Poesías filosóficas* (1775)
Fuertemente	Fuertemiente
Y uzos	E uzos
Grandes cuidados	Grand cuidado
Fablo mio Cid	Fablo mio Sennor Cid
Que estas en alto	Que, y estas en alto

Curiosamente, «fuertemiente» se acerca más al «fuertemientre» del códice de Vivar; mientras, las copias de la RAH, de la *Disertación* y de la Colombina optaron por «fuertemente». Trigueros también cambia de plural a singular en «grand cuidado» sin motivo aparente (podría tratarse de una alteración consciente, pues no modifica sustancialmente el sentido del verso). Sorprende la adición del apelativo «sennor», que completa la medida octosilábica del verso pero que no está presente ni en el códice de Vivar ni en el resto de copias. Lo mismo ocurre con el adverbio «y», que no se trataría de una adición errónea de Trigueros puesto que él mismo añade una nota al pie en la que interpreta el verso como «Que estas ay en lo alto, en el Cielo»; no obstante, este adverbio no se encuentra en ninguno de los testimonios restantes, ni siquiera en el códice de Vivar.

---

gran polemista y defensor de las ideas ilustradas, Juan Pablo Forner, recibiera la publicación de la *Colección* con sorna, reprochando a Sánchez su erudición "tan ducha en el conocimiento de *nuestras antiguallas*" Forner se queja, a continuación, de los "gruesos tomos de notas sobre algún cartapelón del siglo XIII en loor de las bragas del Cid...". [...] Si las primeras poesías en lengua castellana eran *nuestras antiguallas* en lugar de *nuestras antigüedades* para nada se necesitaba una Edad Media, pues con la burla y el denuesto bastaba, pero en una narrativa histórica abarcadora de toda la poesía y de características protonacionalistas sí [...]».

Es difícil precisar si Trigueros, al redactar sus *Poesías filosóficas*, vuelve a copiar estos diez versos a partir del manuscrito «del siglo 1500» sobre el que realizó su *Disertación*, o si emplea la propia *Disertación*, bien una copia de su propiedad, bien el autógrafo de BNE. Solo indica a este respecto [1775, h. sign. b4v]:

> Presentè algunos años hace a nuestra Academia una copia de este MS. [el *Cantar*] que poseo manco al principio, y fin, y mui poco correcto, para que sirviese de Apéndice à mi *Disertacion sobre la Rima, y el verso suelto, ó blanco*; mas por si Vm. no la tiene presente le copiarè aqui el principio, y en èl verà Vm. ser quasi todos Pentàmetros.

Especialmente interesante resulta también el manuscrito de la Biblioteca Colombina. Aunque en él se transmiten los mismos 197 versos, no incluye la *Disertación* de Trigueros sino solo dicho fragmento del *Cantar*. El manuscrito completo es una miscelánea en la que se incluye el texto cidiano a continuación de una copia de la llamada *Historia arlantina*: una crónica de los relatos de Fernán González y los Siete Infantes de Lara[6], copia de fragmentos escogidos de la *Crónica Geral de 1344*. Dicha *Historia arlantina* se conservaba en un manuscrito fechado en 1492 y actualmente en paradero desconocido[7]. Posteriormente, se difundió en dos impresos del taller de Juan de Junta, en 1537 y 1546. Existe también otra copia manuscrita fechada en el siglo XVII, conservada en la Biblioteca Histórica de Salamanca (manuscrito 1949).

Los motivos por los que se realizó esta miscelánea, en la que se unieron dos textos que hasta entonces habían circulado por separado, no están claros. Sin embargo, no resulta incoherente. En 1562 ya se había publicado impresa una *Summa de las coronicas de los muy valerosos y Esforçados Caualleros Castellanos Cid Ruy Diaz de Bivar y el conde Fernan Gonçalez*. Del mismo modo, fray Gonzalo de Arredondo, abad del monasterio de San

6. Sobre esta *Historia arlantina*, remitimos a una breve nota nuestra, en la que revisábamos el estado de la cuestión de fuentes primarias literarias en las que el conde Fernán González aparece como personaje principal, Escalante 2018a. El estudio fundamental sigue siendo el de Menéndez Pidal 1896, 397, quien localiza todos estos testimonios y los coteja (menos el manuscrito de 1492, que Pidal solo hipotetiza y que descubrió posteriormente Gómez Pérez).

7. Gómez Pérez 1959 fue el único en aportar un dato, aunque mínimo, sobre el paradero del códice, al indicar que estaba en posesión de un coleccionista particular.

Pedro de Arlanza[8], también escribió la *Crónica arlantina de los famosos y grandes hechos de los bienaventurados sanctos cavalleros conde Fernand Gonzales y Cid Ruy Dies* […], conservada en un «extracto-manuscrito» de 1755; también la *Corónica brevemente sacada de los excelentísimos fechos del bienaventurado caballero de gloriosa memoria conde Fernán Gonçales* […], compuesta entre 1492 y 1504, y la *Chrónica de los ermosos fechos y exemplos del excellentisimo y fuerte cavallero conde don Fernán González*, entre 1502 y 1526 [Vaquero 1987]. El Cid, Fernán González y los Siete Infantes forman parte del imaginario heroico medieval en el colectivo popular: como tales, sus leyendas fueron ampliamente difundidas a través de pequeñas historias caballerescas breves, en formato de 4º, que se vendieron ininterrumpidamente desde la primera década del siglo XVI hasta 1755, cuando el censor Juan Curiel ordena el cese de su impresión y circulación[9]. En este sentido, véanse los trabajos de Lopez [1993], el ya citado de Vaquero [2003] e Infantes [2014][10].

Finalmente, el impreso de Tomás Antonio Sánchez y la copia manuscrita de la Biblioteca Universitaria de Oviedo parecen estar relacionadas. La edición de Sánchez se realiza sobre el propio códice del *Cantar*, que se extrajo expresamente de Vivar para tal fin gracias a Eugenio de Llaguno. Montaner [2011, CCCI] aporta más datos sobre esta cuestión, extraídos tanto del prólogo de Sánchez a su edición, como a notas manuscritas de Pellicer contenidas al final del manuscrito de Ulibarri:

> [...] a finales de la década de 1770, siendo abadesa María Teresa Ruiz de la Peña, lo sacó de allí Eugenio de Llaguno y Amírola, oficial de la

8. El abad fracasó en su intento de llevar a la imprenta estas obras, tal y como estudió Vaquero 2003, quien también editó unos versos que servían como resumen de la vida de Fernán González, contenidos en una de las crónicas de Arredondo, Vaquero 1987. Estas crónicas han sido editadas parcialmente por Toscano 1980, 1981a, 1981b, 1982.

9. De hecho, la *Historia arlantina* constituyó una de las fuentes principales para Arredondo en la redacción de sus crónicas. La *Historia* aparece definida como el «libro antiguo» en las portadas de las mencionadas impresiones de 1537 y 1546, y se conservaba en el monasterio de Arlanza como una de las pruebas de la veracidad de la historia del conde, junto a otros tantos objetos (la tumba del conde, el propio monasterio, el retablo en el que se mostraban sus hazañas Escalante Varona 2018b).

10. Súmese también un artículo que en un volumen recopilatorio de las aportaciones presentadas al seminario *En los inicios ilustrados de la historiografía literaria española*, dirigido por el profesor Jesús Cañas Murillo y celebrado en San Millán de la Cogolla, del 9 al 11 de octubre de 2018.

primera secretaría del Despacho Universal y académico de la Real de la Historia, para que el también académico y bibliotecario de la Biblioteca Real Tomás Antonio Sánchez pudiese emplearlo en la edición que proyectaba. Según explica el mismo Sánchez [1779, 210], tuvo conocimiento del *Cantar* y de su códice único a través de Sandoval y Berganza, aunque sin duda también mediante el apógrafo de Ulibarri (ya entonces custodiado en dicha biblioteca), al que se refiere en términos poco halagüeños: «un tal Juan de Ulibarri ... sacó una mala copia de este códice, la cual he leído y cotejado con su original ... En fin, sacó una copia de ninguna estimación, como suelen ser las que después de hechas no se cotejan con sus originales, mayormente si son de letra y cosas antiguas» (págs. 228-229). Sobre este cotejo, declara su colaborador, Juan Antonio Pellicer, miembro también de la Biblioteca Real, en una nota puesta al fin de dicha copia, que: «El original estaba en el lugar de Bibar. Húbole el Sr. Sánchez por intercesión del Sr. Llaguno, secretario del Consejo de Estado. Emendamos por él esta copia y así ésta equivale al original, pero por él le publicó el referido Sr. Sánchez en sus *Poesías antiguas*, tom. 1. J. Ant. Pellicer. Madrid y Agosto 21, de 1792» (ms. BNM 6328, fol. 93). En efecto, el manuscrito de Ulibarri está repleto de correcciones marginales o, más rara vez, interlineadas hechas por mano de Sánchez y, sobre todo, de Pellicer. Ahora bien, como éste declara, don Tomás Antonio hizo su edición a partir de un nuevo traslado del códice único, lo cual ratifica lo expresado por él al principio de su introducción: «por medio del señor don Eugenio de Llaguno y Amírola, ya citado, he logrado tenerle [*sic.* el códice de Vivar] en mi poder el tiempo necesario para leerle y copiarle; lo que he hecho con la más escrupulosa puntualidad» (pág. 210). No parece cierto, pues, que, como a veces se ha dicho, Sánchez se valiese de la «mala copia» de Ulibarri, meramente cotejada con el original, para dar el *Cantar* a la estampa [...].

Como vemos, Sánchez no dice nada de las noticias de Berganza sobre el texto cidiano, ni mucho menos de las de Trigueros (como ya hemos indicado en una nota anterior), pese a que de esta última es muy probable que sí tuviese conocimiento. Poca atención presta, pues, al «extracto» de 197 versos que, a lo largo del siglo XVIII, se copiaría en varias ocasiones.

Por su parte, el manuscrito ovetense no puede ser fechado con exactitud. En una de sus primeras hojas de guarda aparece una nota rubricada por «S. Soto», en la que se indica «Madrid año d 1851»: se trata ex-libris de

su poseedor en esta fecha, Sebastián de Soto[11]; carecemos de más datos que nos permitan suponer siquiera que dicho año corresponde también al momento aproximado de copia.

Montaner [2017, 57] indicó que esta copia es «muy similar, aunque no idéntica» a la edición de Sánchez, y que podría ser «una copia similar al *original de imprenta* o copia de impresor, pero que también podría ser una copia manuscrita del texto impreso»[12]. Somos más partidarios de la segunda opción, aunque carecemos de datos positivos (por ejemplo, rasgos del propio documento manuscrito que nos den pistas sobre su transmisión) que nos permitan sostener más fehacientemente cualquiera de las dos opciones, más allá del cotejo entre ambos documentos. En efecto, la copia ovetense es prácticamente idéntica a la edición de Sánchez, y conserva incluso las lecturas divergentes de Sánchez sobre el códice original por fallos de lectura paleográfica. Las variantes más significativas en este manuscrito se deben seguramente a errores de copia; otras variantes no significativas las encontramos en cambios de acentuación o de grafía para grupos consonánticos que puedan plantear duda ortográfica («b-v», por ejemplo).

En consonancia con lo expuesto por Baker [2001], y a modo de conclusión, el siglo XVIII supuso, en el campo de los estudios sobre literatura, la instauración de un método positivista en cuanto al manejo de fuentes primarias. Manejo que estuvo motivado, a grandes rasgos, por posturas que podríamos considerar protonacionalistas, relativos a un creciente interés por la conservación del patrimonio documental patrio por parte de diversos eruditos españoles. En un contexto ilustrado, propugnaron la revisión, recuperación, transcripción y publicación de numerosos fondos documentales medievales, como testimonio del pasado español (lo que, a su vez, vino motivado por una lectura crítica de estas fuentes). En el caso del *Cantar de Mio Cid*, serán las brevísimas noticias sobre un antiquísimo y extraño códice medieval, conservado en Vivar, las que llamarán la atención de Sarmiento, Trigueros y Sánchez. Estos dos últimos perpetuarán las

11. Sebastián de Soto Cortés (1833-1915) fue un ilustre arqueólogo asturiano, cuya biblioteca particular «[...] era la mejor de Asturias y una de las más destacadas de España en cuanto a la singularidad y la rareza de sus fondos, gran parte de la cual se conserva hoy en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo» Rodríguez Álvarez, donde se localiza hoy esta copia del *Cantar*.

12. Traducimos al español las citas del original, en inglés.

dos ramas ya existentes en el estema de transmisión moderna del *Cantar*: Trigueros, la copia de los primeros 197 versos; Sánchez, la primera edición moderna del texto completo. Históricamente, será la labor de Sánchez la que supondrá un hito crucial para el origen de los estudios textuales y críticos sobre el *Cantar* que tuvieron lugar en las décadas posteriores. No obstante, ambas ramas son especialmente importantes dentro de su propio contexto: tanto Sarmiento como Trigueros y Sánchez se sitúan dentro de una pequeña pero interesante tradición en la recepción y comentario del texto cidiano, pero aumentan su relevancia gracias a su propia visión erudita. Ello los lleva a comentar aspectos lingüísticos, métricos, históricos y textuales desde metodologías y perspectivas inéditas hasta entonces. De ahí, por tanto, el interés que tiene esta pequeña muestra de los orígenes ilustrados de la historiografía española en relación con uno de los textos fundamentales del canon literario castellano. Muestra que, a tenor de los recientes descubrimientos bibliográficos que hemos recopilado en este trabajo, podría verse aumentada en un futuro con nuevas aportaciones de fuentes primarias hasta ahora inéditas o poco difundidas.

BIBLIOGRAFÍA

[Anónimo], *Historia del Cid, en versos antiguos*, Madrid: Real Academia de la Historia, ms. N-34.

Aguilar Piñal, Francisco, «Cándido María Trigueros y el Poema del Cid», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 23 (1984), págs. 224-233.

Baker, Edward, «Nuestras antigüedades: la formación del canon poético medieval en el siglo XVIII», *Hispania*, 61, 3, 209 (2001), págs. 813-830.

Berganza, Francisco de, *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus reyes y condes de Castilla la Vieja [...]*, Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1719, parte primera.

Escalante Varona, Alberto, «Para una bibliografía de Fernán González. Actualizaciones en la evolución textual de un argumento literario», en G. Lalomia & D. Santonocito, coords., *Literatura Medieval (Hispánica): nuevos enfoques metodológicos y críticos*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2018a, págs. 191-202.

——, «Unas redondillas inéditas sobre Fernán González: la transmisión de la leyenda arlantina por el cauce de la tradición», *Cuadernos de investigación filológica*, 44 (2018b), págs. 103-127.

——, «De censuras y canon, la *Historia verdadera* de Fernán González y la recepción de la ficción caballeresca breve en los albores de la ilustración», en Jesús Cañas Murillo & José Roso Díaz, coords., *En los inicios ilustrados de la historiografía literaria española*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, págs. 89-110.

Gómez Pérez, José, «Una crónica de Fernán González escrita por orden del emperador Carlos V», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 64, 2 (1959), págs. 551-582.

Infantes, Víctor, «Fingir la historia. La *Colección de varias historias de Hilario Santos Alonso* y Manuel Joseph Martín (1767-1780), un testimonio editorial de (re) escritura literaria», *Historias fingidas*, 2 (2014), págs. 25-48.

Lama Hernández, Miguel Ángel, «Bartolomé José Gallardo y la Colección de Cortes de los Reinos de León y Castilla (1836)», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 23 (2015), págs. 183-212

Lopez, François, «Antonio Sanz, imprimeur du roi et l'édition populaire sous l'Ancien Régime», *Bulletin Hispanique*, 95, 1 (1993), págs. 349-378.

Menéndez Pidal, Ramón, *La leyenda de los Infantes de Lara*, Madrid: Hijos de José M. Ducazcal, 1896.

——, *Poema de Mio Cid*, Madrid, [s. n.], 1961. [En línea], Alicante & Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes & Biblioteca Nacional de España, 2002. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/poema-de-mio-cid--0/> [Consulta: 10 enero 2019].

Montaner Frutos, Alberto, ed., *Cantar de Mio Cid*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011.

——, «The *Poema de mio Cid* as Text: Manuscript Transmission and Editorial Politics», en Irene Zaderenko & Alberto Montaner, eds., en colaboración con Peter Mahoney, *A companion to the* «*Poema de Mio Cid*», Leiden & Boston: Brill, 2017, págs. 43-85.

Riaño Rodríguez, Timoteo, & Mª del Carmen Gutiérrez Aja, eds., *El Cantar de Mio Cid. Tomo I: El manuscrito del Cantar*, [en línea], Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/cantar_de_mio_cid/obra/el-cantar-de-mo-cid-tomo-i--el-manuscrito-del-cantar-0/> [Consulta: 10 enero 2019].

Rodríguez Álvarez, «Sebastián de Soto Cortés», *Diccionario Biográfico*, [en línea], Madrid: Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/biografias/35489/sebastian-de-soto-cortes> [Consulta: 10 enero 2019].

Román Gutiérrez, Isabel, ed., Cándido María Trigueros, *Disertación sobre el verso suelto y la rima* [en línea], Universidad de Córdoba: Proyecto de Investigación PHEBO, 2017. <http://www.uco.es/phebo/sites/default/files/trigueros.pdf> [Consulta: 10 enero 2019].

Ruiz de Ulibarri y Leyva, Juan, *Historia del famoso cauallero Rodrigo de Bibar llamado por otro nombre Çid Campeador*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, MSS/6328, 1596.

Sánchez, Tomás Antonio, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV, tomo I, Poema del Cid*, Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha, 1779.

Sandoval, Prudencio de, *Primera parte de las fundaciones de los monesterios del glorioso Padre San Benito [...]*, Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1601.

Sarmiento, Martín, *Obras*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, MSS/20377.

——, *Obras póstumas del Rmo. P. M. Fr. Martín Sarmiento benedictino*, Madrid: Imprenta de Joaquín Ibarra, 1775, tomo primero.

Toscano, Nicolás, «Edición crítica de los versos inéditos de Arredondo sobre Fernán González [1]», *Boletín de la Institución Fernán González*, 195 (1980), págs. 273-326.

——, «Edición crítica de los versos inéditos de Arredondo sobre Fernán González [2]», *Boletín de la Institución Fernán González*, 196 (1981a), págs. 53-110.

——, «Edición crítica de los versos inéditos de Arredondo sobre Fernán González [3]», *Boletín de la Institución Fernán González*, 197 (1981b), págs. 321-360.

——, «Los versos inéditos de la Crónica Arlantina de Fray Gonzalo de Arredondo», *Boletín de la Institución Fernán González*, 199 (1982), págs. 317-339.

Trigueros, Cándido María, *Disertación sobre el verso suelto y la rima*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, MSS/20056, 1766.

——, *El poeta filósofo o poesías filosóficas*, Sevilla: Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez y compañía, 1775.

Vaquero, Mercedes, ed., Gonzalo de Arredondo, *Vida Rimada de Fernán González*, Exeter: Universidad de Exeter, 1987.

——, «La crónica del Cid y la crónica de Fernán González entre editores, copistas e impresores, 1498-1514», *Romance philology*, 57, 1 (2003), págs. 89-103.

RESUMEN: En este trabajo se realizará una revisión bibliográfica de testimonios manuscritos e impresos en los que se ha transmitido el *Cantar de Mio Cid*, desde el códice medieval hasta el siglo XIX. A partir de los estudios realizados sobre esta cuestión, se comentarán los testimonios datables del siglo XVIII, indicándose sus particularidades textuales. En el caso de los fragmentos breves, se precisará, en la medida de lo posible, su situación en el estema de transmisión del texto cidiano. Por último, se centrará el estudio en las copias de 197 versos contenidas en la *Disertación sobre el verso suelto y la rima*, de Cándido María Trigueros, y un manuscrito conservado en la Biblioteca Colombina; sobre este último, se abordará su relación con la leyenda de Fernán González, en su tradición arlantina, relatada en una copia de la *Crónica Geral de 1344* contenida en dicho manuscrito.

PALABRAS CLAVE: bibliografía, estado de la cuestión, ecdótica, épica, ilustración.

ABSTRACT: In this paper, we offer a bibliographic revision of manuscript and printed textual versions of the *Cantar de Mio Cid*, from the original Medieval codex to XIXth century. From the reading of the main studies about this issue, we comment the versions dated in XVIIIth century. We precise, if it's possible, the situation in the *stemma* of brief copies with only a few verses from the *Cantar*. At last, we will focus our revision in a copy of the first 197 verses from the *Cantar*, included in the *Disertación sobre el verso suelto y la rima*, by Cándido María Trigueros, and a manuscript preserved in the Biblioteca Colombina of Spain. We briefly study the relation of this manuscript with the tale of Fernán González, in its tradition from the Monastery of San Pedro de Arlanza, as it was told in a copy of the *Crónica Geral de 1344*, the main resource of the referred tale of the count.

KEYWORDS: bibliography, state of the art, ecdotics, epics, enlightenment.

*LÉXICO DE LA QUÍMICA EN EL «TRATADO DEL AÑIL». FUENTES DE REFERENCIA Y LÉXICO DE ESPECIALIDAD: NOMENCLATURA E INSTRUMENTOS**

MARÍA DEL MAR ESPEJO MURIEL
(Universidad de Almería)

Ha sido tema ampliamente debatido la trascendencia de las ideas de Lavoisier en Europa. Muchos grupos de investigación se han dedicado a profundizar en este interesante momento histórico de la ciencia. Acerca de la difusión de los nuevos conceptos en España, en particular sobre la química moderna, hay que agradecer los avances de los estudios desarrollados por Garriga y Bertomeu[1]. En cambio, la difusión de las ideas de Lavoisier en la periferia, concretamente en la Nueva España, ha sido una cuestión escasamente tratada desde el ámbito filológico. El motivo de nuestra investigación es detenernos en este enclave estratégico sobre la estandarización de la nueva terminología de la química a finales del siglo XVIII en Méjico; para ello, hemos elegido

* El estudio se enmarca en el Proyecto de Investigación Léxico Histórico del español tardocolonial salvadoreño (1650-1822). Investigador responsable: J. Luis Ramírez Luengo, Universidad Nacional Autónoma de Querétaro (México). Grupo CySoc, Universidad de Almería.

1. Garriga 1996, 1997, 1998, 2003a, 2003b, 2004, 2015; Bertomeu 2010a 2010b; 2012; Muñoz Armijo 2014; Muñoz Bello 2012, 2016; Vidal Díez, 2015; Gómez de Enterría 2003, 2010.

una obra en la que se recoge esta lucha de repertorios léxicos: el primer *Tratado del Añil* de J. Mariano Mociño, publicado en México (1799) una década después de que apareciera el *Curso elemental* de Lavoisier, Fourcroy, Mourveau, Berthollet (1787).

Aunque conocemos la existencia de numerosas traducciones de la obra de Lavoisier en nuestro país, hemos seleccionado la versión de Pedro Gutiérrez Bueno (1788), por ser la más inmediata y la que tuvo mayor repercusión; la de Vicente Cervantes (1797) por tratarse del primer estudio que ve la luz en Nueva España; y, por último, nos ha resultado interesante la decisión adoptada en la obra de Fourcroy de 1827, en la que revisa el *Tratado elemental de Química* con la inclusión de un suplemento con las marcas de uso de los términos más conocidos[2].

Señalamos a continuación con brevedad el contexto histórico en que se producen las obras que hemos consultado: Pedro Gutiérrez (1788), Vicente Cervantes (1797) y Antoine Fourcroy (1827).

La influencia de las ideas de Fourcroy en la química moderna y la farmacia española de esos años resulta patente cuando se analizan tanto las instituciones como los libros publicados durante el período estudiado. Los Colegios de Farmacia creados en 1804 estaban claramente inspirados en las Écoles de Pharmacie establecidas un año antes. Las disciplinas enseñadas en las dos instituciones eran bastante similares aunque con diferentes requisitos[3]. Los escritos de Fourcroy tuvieron gran difusión en España a través de traducciones y de obras de autores españoles, obras que sirvieron como pilares fundamentales para los libros de texto de la química a finales del XVIII y principios del XIX. Uno de los hitos principales en la difusión de la química moderna en el siglo XVIII se debe a Pedro Gutiérrez Bueno y Domingo García Fernández, entre otros; en México, Vicente Cervantes fue el primer testimonio divulgador de las ideas de la

2. También se ha consultado la versión de Domingo García Fernández, aunque la información obtenida no ha sido relevante para nuestro estudio. La terminología moderna de la tabla periódica defendida por A. Lavoisier fue desarrollada a partir de los 33 elementos que se conocía en ese momento, se llegó a 55 en la centuria siguiente, y en la actualidad se ha alcanzado un total de 128 elementos.

3. Las dos legislaciones limitaban el papel de los gremios en el control del ejercicio de la farmacia y establecían una enseñanza académica junto a la tradicional formación práctica en las boticas Bertomeu & García Belmar 2001, 548.

nueva química[4]. P. Gutiérrez Bueno desempeñó la cátedra de química del Colegio de Cirugía San Carlos de Madrid, desde 1801 a 1804[5]. Durante estos breves años publicó en dos volúmenes un libro de texto de química dirigida a los estudiantes médicos y farmacéuticos que ampliaban sus conocimientos.

Vicente Cervantes (1797) ocupa un lugar señero en la historia científica hispanoamericana, en particular de México. A los 25 años se inició como mancebo de botica, alcanzó el título de farmacéutico y se convirtió en uno de los discípulos predilectos en el Real Jardín Botánico de Madrid dirigido por Casimiro Gómez Ortega. Fue elegido para la dirección científica de la expedición a Perú y Chile (1777-1788) [Puerto 2009, 101-116]; y en los años 1787-1829 desarrolló una fecunda labor en el terreno de la botánica, la farmacia y la sanidad. Los postulados de la química de Lavoisier se inician en sus trabajos en el Real Jardín Botánico de México (1793-1794). Fue nombrado Boticario mayor del Hospital de San Andrés en 1791, cargo que ocupó durante 19 años dedicado a promover la mejora de la instrucción farmacéutica. Utilizó con precisión y de manera sistemática la nueva nomenclatura química y explica que la prefiere porque sus voces están «ya adoptadas generalmente por los mejores químicos de Europa y por ser muy común en México, la obra de la nueva nomenclatura química» [Aceves 2009, 103-108]. Es notorio señalar que V. Cervantes se hallaba inmerso en la red de comunicación científica internacional y que el intercambio de conocimientos Europa-América se realizaba en ambas direcciones. Esto se manifiesta tanto en el empleo de la bibliografía de la época como en la actualidad de los temas de investigación abordados [Aceves 2009, 104].

JOSÉ MARIANO MOCIÑO Y JOSÉ ANTONIO LIENDO GOICOECHEA. FUENTES DE REFERENCIA

J. Mariano Mociño pertenece al grupo de Ilustrados mexicanos de la segunda mitad del siglo XVIII que mostraron un elevado interés intelectual. Participó en la II Expedición Científica de la Nueva España (1795-1799)

4. *Vid.* Garriga 2004; Bertomeu & García Belmar 2001, 547.
5. Bertomeu & García Belmar 2001, 542-560.

destinada al Reino de Guatemala, y dirigida por Carlos III para fomentar el estudio de la flora mexicana. Durante los siglos XVIII y XIX el principal producto de exportación del Reino de Guatemala fue el añil o *xiquilite* que alcanzó sumas de hasta dos millones de pesos anuales [Muñoz Calvo 1989, 16]. Mociño trabajó intensamente en la producción añilera y a finales del siglo XVIII, cuando ya decaía, la Sociedad Económica de Amantes de la Patria le solicitó sus resultados para que preparara un estudio sobre su explotación. El tratado se presentó a la Sociedad a finales del mes de mayo de 1798 y se designó a J. A. Goicoechea para su revisión. La repercusión de la obra fue importante, ya que el Consejo de Indias requirió a Mociño su deseo de rehacer el Tratado enriqueciéndolo con nuevas experiencias, pero esta labor nunca se vio realizada por la invasión napoleónica a España [Muñoz Calvo 1989, 6].

En cuanto a las fuentes de referencia de los químicos o físicos conocidos, Mociño cita en su obra importantes tratados como los de Beauvais Raseau; J. B. Leblond; Fr. Rozier; Fr. A. Descroizilles; Denis B. Quatrèmere D'Isjonval; J. E. Rumphio y Ch. Plumier.

J. A. Liendo Goicoechea (1735-1814). Nace en Costa Rica en 1735 pero fue llevado a Guatemala. Ingresa en el convento de los franciscanos y se traslada a Chiapas para iniciar sus estudios de Teología. Llegó a ser Arzobispo de Guatemala. Se formó el escolasticismo, en la Filosofía racional y en la Física experimental. Ocupó la Cátedra de Filosofía en la Universidad San Carlos y fue nombrado Rector de la misma. Contribuyó a la fundación de la Sociedad de Amigos del País (1795). Realizó viajes por España para ampliar sus conocimientos de Física y Teología. Se le atribuye la introducción de la Física experimental en Guatemala en el XVIII. Las anotaciones que inserta en el *Tratado del Añil* se restringen al campo de la física y la química, respondiendo de esta manera a la inquietud del espíritu reformador de la Universidad de San Carlos por introducir la nueva química[6].

Las fuentes de referencia que cita en su obra en relación con la química son las siguientes: D. B. Quatrèmere D'Isjonval; Louis B. Guyton de

6. Muñoz Calvo 1989, 12. Más información en Henríquez Ureña 2008; Enríquez Solano 2005 y Chinchilla 1953, entre otros.

Morveau; Fourcroy; Fr. Rozier; J. Le Camus; H. Maret - J. F. Durande; J. L. Philippe de Marbet; J. L. Leclerc [Bufon] y J. Pristley.

LA TRANSICIÓN A LA NUEVA NOMENCLATURA: V. CERVANTES, MOCIÑO Y GOICOECHEA

La nueva nomenclatura cristalizada por cuatro químicos de excepción: L. B. Guyton de Morveau, Antoine L. Lavoisier, Antoine Fourcroy y Claude L. Berthollet (1787), supone «el interés ilustrado por construir un lenguaje racional y sistemático de las ciencias»[7]. Se propuso un método binominal de nomenclatura basado en la composición que incorporaba la teoría del oxígeno de Lavoisier [Solís-Sellés 2013, 734]. Conviene conocer la postura de la primera transmisión de estos conocimientos en la Nueva España. La traducción de V. Cervantes (1797), figura emblemática de la física y botánica en el antiguo Reino de Guatemala, aporta reflexiones importantes al respecto. En uno de sus capítulos señala la relevancia que tiene para la ciencia el buen uso del lenguaje: «La perfección de la ciencia debe preceder a la del habla, y aún falta mucho para que esta parte de la Chímica se vea en el punto de perfección a que debe llegar algún día» [1797, 93]. En otro momento siente la necesidad de justificarse ante el uso de la nueva nomenclatura:

> no me he creído obligado a guardar el mismo respeto a las denominaciones modernas propuestas últimamente por los Físicos. He pensado que tenía derecho para desecharlas y substituirlas por otras menos expuestas a error; y aun quando he determinado admitirlas, no he tenido dificultad en modificarla, sujetándolas a unas ideas más justas y exactas [1797, 38].

Decisión le supuso tener que enfrentarse a algunos detractores de la época, como reza en el siguiente fragmento:

7. «Lo que anteriormente había sido denominado *aceyte de vitriolo* (por su consistencia y su modo de obtención) pasaba ahora a denominarse ácido sulfúrico (lo que indicaba la presencia del elemento Azufre en su composición). Se abandonaron los nombres basados en características físicas (color y sabor), los modos de preparación o las propiedades terapéuticas» Muñoz Bello 2016, 238-252.

> Muchos químicos han desaprobado mi condescendencia con las antiguas denominaciones […] habrían querido estos que hubiese puesto todo mi conato en la perfección de la nomenclatura, y que hubiese erigido enteramente el edificio del lenguaje chímico... y de este modo me he visto expuesto así a la crítica como a las quejas de los dos partidos [1797, 57].

La actitud moderna de aceptar la nueva terminología también se refleja en la decisión adoptada tanto por Mociño como por Goicoechea. El corpus de voces recogido en el *Tratado* lo hemos organizado en cinco grupos:

- Tendencia de consolidación, para aquellas formas que se mantienen sin otra alternancia hasta la versión de Fourcroy (1827).
- Tendencia de resistencia, para las formas conservadoras que han persistido y se incluyen en la revisión del Tratado de Fourcroy con la marca *U*.
- Tendencia conservadora.
- Tendencia innovadora.
- Convivencia de repertorios: innovador-conservador.

Veamos las muestras con más detenimiento[8]:

a) Formas que se consolidan en 1827 sin otra propuesta de cambio:

- Mociño: *extracto resinoso* (M 167); *extracto jabonoso* (M 125, 128, 135); *aire atmosférico* (M 15); *agua de cal* (M 15).
- Goicoechea: *agua de cal* (n. 4); *aire atmosférico* (glosario G).

Para V. Cervantes [1797, 37] con la palabra *ayre* se alude al conjunto de fluidos elásticos que componen nuestra atmósfera; es decir, el *gas flogisticado* o *mofeta* según Lavoisier. De la misma manera se acepta en Lavoisier (1787) la conservación de *aire atmosférico* sin cambio.

b) Tendencia de resistencia. Son formas antiguas pero que se utilizan con éxito y que están marcadas con la letra U según Fourcroy (1827):

8. Los textos se pueden consultar en el anexo final. En adelante M para Mociño, G para Goicoechea; n: indicará el número de la nota comentada por Goicoechea. Se irá proporcionando las reflexiones de V. Cervantes. Se puede consultar la Ilustración 1 que corresponde a la página 140 de la traducción.

– Mociño:

[nuevo: alcohol] = ant. e*spíritu del vino* (M 118, 166, 167).
[nuevo: tartrite acídulo de potasa] = ant. *cremor de tártaro* (M 159).
[nuevo: ácido sulfúrico (M 175)] = ant. *aceite de vitriolo* (M 162); ácido vitriólico [conviven los dos repertorios (M 157)].

En Lavoisier se acepta también para alcohol la denominación antigua de *espíritu ardiente*; y el tartrite acídulo de potasa se presenta con la equivalencia con la antigua *cristales de tártaro*.

– Goicoechea:

[nuevo: ácido sulfúrico] ant. *ácido sulfúrico vitriólico* (s.v. ácido).

V. Cervantes indica que el ácido se saca del nitro y de la sal marina [1797, 50]. Sobre el ácido del azufre señala que en la edad primera de la Chímica se sacaba este ácido del vitriolo de hierro o caparrosa, y lo llamaron ácido vitriólico porque se ignoraba que este ácido fuese el mismo que se obtenía del azufre por medio de la combustión [1797, 52].

c) Tendencia conservadora:

– Mociño

[nuevo gas[9]] = ant. *fluidos aeriformes* (M 126).
[nuevo: éter sulfúrico] = ant.: éter (M 168); *éter vitriólico* (M 167)
[nuevo sulfate de potasa, potasio] = ant. *tártaro vitriolado* (M 162)
[nuevo: carbonate de manganesa, manganesio] = ant. *manganesa* (M 177)
[nuevo amoniaco] = ant. *sal amoniaco* (M 155, 156); ant. *álcalis* (M 135, 162); *álcali volátil flúor* (M 166); *álcali cáustico (*M-152).
[potasa] = *mofeta* (M 166); *mofeta de potasa* (M 163), álcali fijo vegetal cáustico (M 135); álcali fijo del tártaro (M 156); *sal de tártaro* (M 162).

Para Lavoisier, la nueva voz *gas* equivale a las ant. *gas*, *fluidos elásticos* y *fluidos aeriformes*. La ant. *tártaro vitriolado* junto con *vitriolo de potasa*, *sal de duobus*, *arcano duplicado* y *sal polycresta de Glaser* serían equivalentes al

9. Puede consultarse Garriga 2004 para más información sobre *nuevo gas*.

moderno sulfate de potosa (sulphas sodae). El ant. *álkali fixo vegetal cáustico* con la nueva potasa.

– Goicoechea:

[potasa] = carbonate de potasa (n. 9)
[nuevo: gas amoniacal] = ant. álcali volátil (n. 9).
[nuevo: ácido carbónico (G. n. 8, n. 15); gas] = ant. *aire fijo* (n. 9).

Según Lavoisier *el ayre fixo* ant. convive con *ayre sólido de Hales*, *gas ácido gredoso* y *gas ácido mefítico* para designar la nueva denominación gas ácido carbónico.

Acerca de *gas*, Cervantes apunta que se trata de «un nombre genérico que señale el último grado de saturación de cualquier sustancia con el calórico, cuya expresión indica una cualidad de los cuerpos... ej. *gas aquoso*, *gas etéro*, *gas alkoólico*, *gas ácido muriático*, *gas amoniaco*» [1797, 38].

El álcali volátil lo identifica con el *amoniaco* [*ibidem*]. Lavoisier introduce para gas amoniacal [*gas ammoniacalis*] las voces antiguas *gas alkaliano*, *ayre alkalino* y *gas álkali volátil*.

Sobre el *ayre fijo*, lo considera como una denominación antigua que luego se convirtió en ácido aeriforme [1797, 52]. Aporta la idea de que aún se ignoraba que este ácido fuese el resultado de la combinación del carbono con el oxígeno. Indica que el *ayre fixo* pasó a ser ácido carbónico [1797, 53].

Para el término *oxígeno*, V. Cervantes apunta que es la base de la porción respirable del aire.. la unión de esta base con el calórico... Señala que no estando aún bien conocidas las propiedades químicas de la parte no respirable del aire de la atmósfera, se ha contentado con «deducir el nombre de su base, de la propiedad que tiene este gas de privar la vida a los animales que lo respiran, y así lo he llamado *azoeto*» [1797, 38][10].

d) Tendencia innovadora.

– Mociño:

[nuevo: óxido de manganesa (M 177)] = ant. *cal blanca de manganesa*

10. Para ampliar información sobre *azoe*, *vid.* Garriga 2004.

[nuevo ácido muriático oxigenado (M 177) = ant. *ácido marino deflogisticado*
[nuevo: ácido nitroso (M 105, 157, 158, 165)] = ant. á*cido nitroso flogisticado*; *ácido nitroso fumante*; *ácido nitroso rutilante.*

Sobre este aspecto, conviene destacar la atinada decisión de Goicoechea al incluir un glosario que se añade al final de las anotaciones para explicar el uso de los nuevos términos y que puede consultarse en el anexo final del estudio que ofrecemos.

Según Lavoisier el *ácido nitroso fumante* antiguo alterna con otras voces como ácido nitroso flogisticado, ácido rutilante o espíritu de nitro fumante para designar la nueva denominación ácido nitroso. El nuevo ácido muriático oxigenado se correspondería con las antiguas ácido marino deflogisticado y ácido marino ayreado. El nuevo gas ácido muriático oxigenado [gas acidum muriaticum oxigenatum] se complementa con las antiguas *gas ácido muriático ayreado o ácido marino deflogisticado.*

e) Convivencia de repertorios:

– Mociño:

[nuevo: oxígeno (M 165)] = ant. *aire vital* (M 166)
[nuevo: ácido sulfúrico (M 157)] = ant. *ácido vitriólico* (M 157, 162)
[nuevo: ácido carbónico (M 15, 105, 118, 127, 134, 166); gas (M 162, 166)] = ant. *aire fijo* (M 135)
[nuevo: hidrógeno (M 105)] = ant. *gas inflamable* (M 166).

Para Lavoisier, el gas oxígeno (nuevo) es equivalente a las antiguas *ayre vital, ayre deflogisticado y ayre puro*. El ácido carbónico (acidum carbonicum) forma una red sinonímica con las voces antiguas *gas silvestre*, *espíritu silvestre*, *ayre fijo*, *ayre fixado*, *ácido aéreo*, *ácido atmosférico*, *ácido mefítico* y *ácido carbónico.*

INSTRUMENTOS: EL NEUMÁTICO DE HALES[11]

Dice Mociño:

> Para hallar las 6 ochavas, o 3 quartas de onza que le faltaban, empleó el aparato *pneumático* de Hales, y recogió una cantidad de ayre haciendo ver que este fluido componía en el estado de convinación todo el exceso que se hechaba menos en la destilación [1799, 153].

– Origen: lat. PNEUMATICUS y éste del griego πνευματικός «relativo al aire», «soplo, aliento, respiración», derivado de *nein* «soplar», «respirar» (DCECH s.v.).
– Documentación (CORDE): L Proust [1791, 11]: «He aquí esos Cursos de Química a la moda, que empiezan con el brillante aparato de juegos eléctrico y *pneumáticos*, el estallido de las fulminaciones, el lustre del colorido de los tintes» (*Anales del Real Laboratorio de Química de Segovia*).
– Historia: Durante el siglo XVIII, varios químicos estaban estudiando los simultáneamente en Europa, los gases y sus propiedades[12] y era usual designar un referente con el nombre de quien lo descubre, así surgió esta denominación que convivió con *pneumático* o *neumático,* incluso llegó a hablarse de una generación de *químicos neumáticos*[13].

El descubrimiento de la cubeta neumática se debe a Stepehn Hales (1677-1761). Clérigo inglés y catedrático de la Royal Society, al que le fue concedida la medalla Copley en 1739 por los importantes hallazgos alcanzados, que a su vez fueron determinantes para otros avances posteriores. De entre ellos destacamos el fenómeno conocido como «la cubeta neumática de Hales», dicho aparato consistía en una «campana de

11. *Vid.* Ilustración 2.
12. En Alemania, G. Stahl (1660-1734); en Gran Bretaña, Stephen Hales (1677-1761); Joseph Black 1728-1799); Henry Cavendish (1731-1810); Joseph Priestley (1733-1804); en Francia, Antoine Lavoisier (1743-1794); Guyton de Morveau (1737-1816); C. L. Berthollet (1748-1822); A. F. Fourcroy (1755-1809); N L. Vanquelin (1763-1829); en Suecia: T. Bergman (1735-1784); Scheele (1742-1786); Cartwright 2000.
13. Solís-Sellés 2013, 713-738; Bertomeu-García 2006.

cristal invertida sobre un cuenco de porcelana, para encontrar la manera de separar un gas a partir de una reacción química dada, manteniéndolo aislado dentro de un recipiente rellenado parcialmente con agua, de forma que no se mezclara con los gases que componen el aire... a lo largo del siglo XVIII llegó al descubrimiento del anhídrido carbónico, el hidrógeno, el oxígeno y el nitrógeno, entre otros». El experimento se conoce como la *ley de Boyle*. Es decir, la experiencia demuestra que a mayor volumen las partículas –átomos o moléculas– del gas tardan más en llegar a las paredes del recipiente y por lo tanto chocan menos veces por unidad de tiempo contra ellas. Esto significa que la presión será menor, ya que esta representa la frecuencia de choques del gas contra las paredes; cuando disminuye el volumen, la distancia que tienen que recorrer las partículas es menor y por tanto se producen más choques en cada unidad de tiempo, de manera que aumenta la presión. La revolución neumática aparece, en última instancia, como la historia del declive del concepto que se tenía a comienzos del siglo XVIII, de los gases como formas corruptas de aire o *pneuma*; y supone el establecimiento basado en la investigación empírica, de una visión más coherente de los gases como elementos y compuestos en el sistema articulado por Lavoisier, llamado *oxígeno*, que significa «generador de ácidos» [Cartwright 2000].

Repercusión lexicográfica, según el NTLLex:

– *Pneumático*:

a) Ss. XVIII-XIX: En Bluteau (1721) y Terreros (1788) como voz especializada de la mecánica «adj. instrumento, o máquina que obra por la modificación o compresión del aire […] que da este nombre a los instrumentos de aire o viento. Pero *Pneumatia* se dice hoy en particular de la máquina que inventó Otton de Guerike, Burgo-Maestre de Magdebourg, y la empezó a usar en Ratisbona en el año 1654.

b) Academia: tiene vitalidad desde 1737 hasta 1817. En 1737 se ofrece la etimología: «Cosa de espiritu, u viento. Viene del Griego Pneuma, que significa espiritu. Lat. *Pneumaticus*, a, um». En la edición de 1780 se amplía la definición: «Cosa de espiritu o de viento. Pneumaticos. Instrumentos pneumáticos. Los instrumentos músicos que animados con el viento, causan la variedad de sones que experimentamos; como el clarín, pifano militar, &c. Instrumenta seu machinae pneumaticae». A partir de 1817 se

simplifica la definición: «lo que pertenece al aire o viento, como máquina neumática, instrumentos neumáticos».

c) Fuentes lexicográficas no normativas (siglos XIX-XX). Tan solo se incluye en la obra de Domínguez (1860) y en Rodríguez Navas (1914). Domínguez Supl. (1860): adj. Que se refiere al pulmón o es propio de él. Concerniente al aire respirable //Pneumaticos: s. m.pl. Ciertos hereges anabaptistas que negaban el Viejo y Nuevo Testamento. En Rodríguez Navas (1914): Máquina pneumática. La que por medio de una bomba extrae de un recipiente el aire. Vasos pneumáticos. Cavidades llenas de aire que se forman en el tejido de las plantas a consecuencia de una ruptura del tejido celular. Del gr. *pneyma*, viento, aire.

– *Neumático*:

a) Academia:

Desde 1817 hasta 1852: adj. Lo que pertenece al aire o viento, como máquina Neumática, instrumentos neumáticos. La marca diatécnica referida a la Física se introduce en la edición de 1869: adj. Fís. Se emplea particularmente en esta expresión: *cubeta neumática*, que es aquella que, por medio de una bomba, extrae de un recipiente el aire. En 1884 se mantiene con algunos cambios en el significado: (del gr. *neumatikos*) adj. Físc. Aplícase a varios aparatos destinados a operar con el aire. Tubo neumático; máquina neumática. En la edición de 1914 se introducen varias acepciones: (del lat. *Pneumaticus*, y éste del gr. *pneumaticos*, relativo a la respiración) adj. Fís. Aplícase a varios aparatos destinados a operar con el aire. Tubo neumático // 2. V. Bomba, máquina neumática. // 3. m. Tubo de goma que lleno de aire comprimido sirve de llanta a las ruedas de los automóviles y bicicletas. En las ediciones de 1927 y 1950 se suprime la segunda acepción. En 1956: se modifica la tercera acepción: «Llanta de caucho que se aplica a las ruedas de los automóviles, bicicletas, etc. Consta generalmente de un anillo tubular de goma elástica llamado cámara, que se llena de aire a presión, y de una cubierta de caucho vulcanizado muy resistente». Se reduce a dos acepciones en 1984 Manual: 1. adj. Fís. Aplicase a varios aparatos destinados a operar con el aire. Tubo neumático. // 2. m. Tubo de goma que lleno de aire comprimido sirve de llanta a las ruedas de los automóviles, bicicletas, etc; y así se mantiene en la edic. 1992; se recupera la tercera acepción de la edic. 1956. En la edición de 2014: 1. adj. Que

funciona con aire u otro gas. Martillo neumático.// 2. m. Pieza de caucho con cámara de aire o sin ella, que se monta sobre la llanta de una rueda. // 3. f. Fís. Estudio de los gases. Bomba neumática, campana neumática, instrumento neumático, máquina neumática, martillo neumático.

b) Fuentes lexicográficas «no normativas» (siglos XIX-XX):

En Salvá (1846), Gaspar y Roig (1855) y Rodríguez Navas (1855): adj. Lo que pertenece al aire o viento, como máquina neumática, Instrumentos neumáticos. *Pneumaticus*. Del gr. *pneymatikos*, del mismo significado; de *pneyma*, viento, soplo. La marca diatécnica de pertenencia al dominio de la física se incluye a partir de Zerolo (1895): (del gr. *neumatikos*) adj. Físc. Aplícase a varios aparatos destinados a operar con el aire. Tubo neumático; máquina neumática. Se mantiene en Toro y Gómez (1901): adj. Físc. Aplícase a los aparatos que operan con el aire. Tubo neumático, máquina neumática. En el s. XIX la voz recibe mayor expansión semántica, en Alemany (1915) y Pagés (1925): (*neumaticus*, y éste del gr. *pneumatikos*, relativo a la respiración). Adj. Fís. Aplícase a varios aparatos destinados a operar con el aire.// V. Bomba, máquina neumática// 3. m Tubo de goma que lleno de aire comprimido sirve de llanta a las ruedas de los automóviles, bicicletas y otros vehículos. Pagés (1925): incluye citas textuales de Jaime Vera, J. Echegaray, Jovellanos y Hervás.

– Repercusión textual:

i) CORDE, s.v. *pneumatica*. En Nebrija (1495), Vocabulario español-latino: órganos de plomo, organa penumatica. Organo cualquiera instrumento. Organum, i.

ii) CDH, s.v. *pneumatica*: en B. Feijoo (1728), *Teatro crítico*: «lleno de aire en su estado natural, quitóle después el aire por medio de la máquina pneumatica, y pesandole de nuevo, le halló una onza menos de peso».

iii) CDH, s.v. *pneumaticos*. En Covarrubias (1611): Ambrosianos... Tomaron de un Ambrosio. Con el significado que nos interesa en L. Proust (1791): «He aquí esos Cursos de Química a la moda, que empiezan con el brillante aparato de juegos eléctrico y pneumaticos, el estallido de las fulminaciones, el lustre del colorido de los tintes» (*Anales del Real Laboratorio de Química de Segovia*, pág. XI, CORDE s.v.).

VALORACIÓN FINAL

El habernos detenido en este enclave histórico nos ha permitido ofrecer algunos resultados en relación con la transmisión de conocimientos de la química moderna en la Nueva España. La aportación de V. Cervantes deja entrever un testimonio fiel del sentir europeo en la estandarización de la nueva terminología; del mismo modo, sus discípulos, Mociño y Goicoecha, fueron testigos directos de la nueva tendencia y receptores de la inquietud intelectual iniciada en Europa. Esperamos que el estudio haya servido para aportar algo de luz y ampliar las líneas de investigación.

ANEXOS

1) Textos de Mociño

[15] No quiero reprobar por esto el uso del *agua de cal* ni las lejías. La *agua de cal* absorbe con avidez, y violencia el *gas ácido carbónico*; el batido lo expone al *aire atmosférico*: este al momento se combina con el gas por la superior afinidad que con el *aire atmosférico tiene*; y queda libre la fécula.

[105] Entre tanto se ve salir de la cuba mayor porción de aire. Por las observaciones de Leblond, consta que una gran porción es del fijo, llamado *ácido carbónico*, y la historia de la putrefacción nos indicaría que no faltaba allí el inflamable (*) cuando no hubiera experiencias de haberse con efecto incendiado en las mismas pilas este gas. (* El gas o *tufo hidrógeno* mezclado con el *carbónico* que despide el xiquilite en su maceración, es inflamable).

[118] No ha faltado quien presuma que saturada el agua con el ácido carbónico, disuelve el añil [...] sino se interpone otra sustancia, con la cual sea mayor la afinidad de estos principios, como puede verse en las disoluciones de las sales, gomas, y jabones por el agua, en las de la resinas por el *espíritu de vino*, o el *éter* y en las de los metales por los ácidos.

[125] El color verde del agua, en que se ha macerado el xiquilite, resulta de la combinación de la fécula azul con el e*xtracto amarillo jabonoso*.

[126] Hay por consiguiente una verdadera descomposición en las operaciones del añil, y como de ordinario en la mayor parte de ellas se desprenden varios *fluidos aeriformes*.

[127] El ácido carbónico es según Leblond, el que se va disipando en el batido. Este gas, como presume el mismo autor, es el que mantiene divididas las moléculas colorantes.

[128] El *extracto jabonoso* tiene según mi opinión mayor adherencia con el añil.

[134] En la Guayana, alguna de las Antillas, y en una u otra hacienda de la provincia de S. Miguel se emplea en lugar de otro cuajo el *agua de cal* con resultas favorables. Leblond dice, que provienen de que combinado el ácido carbónico (15) con la *cal*, se liberta la fécula azul de este gas, que la mantenía en el estado de suspensión.

[135] Sea esto lo que fuere es de presumir que todos los álcalis, especialmente los cáusticos, aceleren muchísimo la precipitación del añil o uniéndose con el *aire fixo*, o con el ácido del *extracto jabonoso*.

[157] El color azul del añil no se deja atraer por los ácidos vitriólico o marino (llamados *sulfúrico* y *muriático*) los cuales hacen solamente una ligera efervescencia sobre él, cuando lo encuentran reducido a polvo.

[158] *El ácido nitroso* descompone el color azul con la fuerte efervescencia.

[159] El agrio del limón, el *cremor del tártaro* y el vinagre, no han podido alterar el color del añil, sin embargo de haberse puesto en digestión con esta fécula.

[162] Discurrió que ninguno sería mejor que la neutralización del ácido vitriólico por un álcali y su tentativa tuvo el efecto más afortunado. Incorporó con 6 onzas de *aceite de vitriolo*, una de polvos finísimos del mejor añil, y poco a poco otra de álcali. En el momento que empezó a ponerse esta sustancia en contacto con el resto de la mezcla se manifestó un calor y una efervescencia más considerable que las que se notan en la unión del mismo ácido con la *sal de tártaro*, para la formación del *tártaro vitriolado*: se infló de modo el licor, que sobre pujaba de las paredes de la vasija, en que se estaba haciendo la operación. Algunos minutos después cesó el inflamiento, disipado el gas (ácido carbónico) y se redujo toda la mezcla al estado de la más perfecta fluidez ... luego es indispensable concluir de estos hechos que los álcalis no solo tienen influencia sobre el añil, sino que lo hacen más penetrante, y le comunican la mayor facilidad de fijarse.

[163] El añil se compone de carbón mezclado con un poco de hierro, de *mofeta de potasa*, y de extracto amarillo, siendo estas dos últimas sustancias las constitutivas del mucílago que es el recipiente del color.

[165] No sucede lo mismo cuando se fija el *oxígeno* sobre las féculas, y de aquí es que la del xiquilite, saturada de aquel principio no permite la descomposición del ácido de donde resulta que el añil no rojea con estas substancias con tal que no sean ellas capaces como el ácido nitroso de recargarlas del aquel gas.

[166] Cuando el agua en las pilas del remojo descompone con el movimiento de la fermentación al xiquilite, los principios de este obran también sobre una parte de los de ella. Unido el carbón con el *aire vital* resulta el ácido carbónico o ayre fixo. De la unión de la *mofeta* con el *gas inflamable* se forma el álcali volátil fluor. Del extracto amarillo y la potasa se compone un jabón disoluble en el agua, y el *espíritu de vino.*

[167] Por medio del *espíritu de vino* y del éter vitriólico procuró disolver el *extracto resinoso*, que según su opinión estaba degradando la calidad de añil.

[175] Disuelve en siete partes de *ácido sulfúrico* concentrado una parte del flor de añil, mezclando estas dos sustancias en una cucúrbita.

[177] El *ácido muriático marino* se combina con el *oxígeno*, y se llama ácido muriático oxigenado: pero para esta combinación el oxígeno debe haber perdido el estado elástico. Así se halla en el óxide de la alabandina, o manganesa del comercio, en donde está en gran cantidad. Luego que se mezcla una parte de óxido de manganesa con cuatro partes de *ácido muriático humeante*, una porción de ácido se combina con el óxide de manganesa, y separa una parte del oxígeno, que es superflua a esta combinación; y combinándose inmediatamente con otra porción de óxido muriático, forma así el ácido muriático oxigenado; y se completa la operación por la acción del calor. El ácido muriático oxigenado toma en su forma el estado gaseoso; pero en este puede disolverse con agua, y el licor que queda es de un amarillo verdoso y de un olor muy penetrante.

2) Anotaciones de J. A. Liendo Goicoechea

[n. 8] … las plantas expuestas a los rayos de Sol, y a la luz del día, derraman en la *atmósfera* un fluido invisible, que es un *ayre vital*, un vapor saludable que se llama *oxígeno*, por ser de la misma naturaleza que el que se saca de muchos óxidos metálicos.

[n. 8] Mas estas mismas hojas de los vegetales puestas en sombra, y encerradas en maceración, y pudrimiento despiden un *tufo ácido carbónico* muy perjudicial; es de sabor picante y acídulo; si se expone una luz a que reciba a aquel tufo, al instante se apaga; si se expone un páxaro a que solo respire aquel vapor, se muere.

[n. 9] Encontró Quatremer Dijonval..., en la analysis que hizo, álcali volátil, 2 especies de azeyte, algunas partículas de hierro, y gran parte de carbón contenidas en el añil.

[n. 9] El duende más perjudicial que interviene en las fábricas de añil es el *gas ácido carbónico*. Es el que con la *cal* compone el que llamamos *carborante de cal*, que no siendo esta convinación soluble, cae al fondo; pero si una nueva cantidad desde *gas carbónico* se une al *carborate*, lo vuelve a disolver, y desaparece el precipitado.

[n. 13] Morveau, Maret y Durande (*Elem. de Quím., lección segunda fol. 38*) hablan así: para hacer una disolución clara no es preciso que las partes sean reducidas a los elementos de su primera composición … esto lo experimentamos en el mármol disuelto en ácido nitroso.

[n. 15] No quiero reprobar por esto el uso del *agua de cal* ni las legías. El *agua de cal* absorbe con avidez, y violencia el *gas ácido carbónico*; el batido lo expone al *ayre atmosférico*: este al momento se convina con el gas por la superior afinidad que con el *ayre atmosférico* tiene: y queda libre la fécula.

[n. 15] El Abate Rozier dice que haciendo hervir el aguardiente se saca más *espíritu*, o *alcohol* que el que tenía antes del hervor. El Gobierno con

facilidad dará las licencias necesarias luego que sepa el importante destino que se da a los aguardiente.

Glosario

ÁCIDOS. Es un cuerpo que exerce sobre los cuerpos que toca acción viva rápida y destructiva... El ácido sulfúrico vitriólico se saca del azufre destilado en retorta, el ácido muriático de la sal común, y el *nitroso* del nitro, o salitre.

ÁLCALI. Es de un sabor urinoso, ardiente, caústico. Se saca de la potasa o zeniza de los vegetales.

ALCOHOL. El vino, y otros licores vegetales, puestos en destilación dan un espíritu que llamamos *aguardiente*: el aguardiente refinado da un alcohol, o aguardiente superfino.

AYRE ADMOSFÉRICO. Es un fluido invisible, insípido, elástico y de un cierto peso. Este ayre no es simple, sino compuesto de tres ayres, o tufos elásticos. Cien partes de *ayre atmosférico* se compone de 72 de tufo *mofeta*, 27 de ayre *oxígeno* o *vital*, y una de tufo o *gas carbónico.*

AYRE VITAL. Llamado *oxígeno*, y por los Ingleses principio sorbil, sirve para la respiración y para la combustión, y se llama *oxígeno* porque se saca de los óxides metálicos. Es el más hermoso y apreciable de los *fluidos elásticos.*

AYRE GAS CARBÓNICO. Es un tufo aeriforme, que llaman algunos *ayre mefítico*: existe en la atmósfera en una centésima parte. En los subterráneos se encuentra puro: de la fermentación de las plantas, de la creta, y del carbón sale mucho: una piedra de cal cuando se calcina pierde las más veces más de la mitad que sale de gas carbónico: no sirve para la combustión ni para la respiración: los hombres y animales cuando respiran, despiden un tufo que uniéndose al oxígeno de la atmósfera forma *gas ácido carbónico.*

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Fourcroy, Antoine, *Filosofía química o verdades fundamentales de la química moderna*, trad. R. Piña, La Habana: Imprenta de los Díaz de Castro, 1827.

Hales, Stephen, *Vegetable staticks, or An Account of some statical experiments on the sap in vegetables*, Londres: W. y J. Innys & T. Woodward Ebooks, 1727. En línea: <https://library.si.edu/digital-library/book/vegetablestatick00hale> [Consulta: mayo 2018].

Lavoisier, Antoine L., *Tratado elemental de chimica*, trad. V. Cervantes, Ciudad de México: Real Seminario de Minería, 1797. Edic. facs. (con estudio preliminar de Patricia Aceves), Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1990.

——, *Tratado elemental de química*, trad. J. Munárriz, Madrid: Imprenta Real, 1798.

Mociño, José Mariano, *Tratado del Xiquilite y Añil de Guatemala*, San Salvador: Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación. Colección antropológica e histórica, 1799.

Morveau, L. B. Guyton de, & A. Lavoiser, & C. L. Berthollet & A. F. Fourcroy, *Método de la nueva nomenclatura química*, trad. P. Gutiérrez Bueno, Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha, 1788.

Morveau, L. B. Guyton de *et al.*, *Méthode de nomenclature chimique*, París: Chez Cuchet, 1787.

Diccionarios y enciclopedias

CDH: Real Academia Española. Banco de datos. *Corpus Nuevo diccionario histórico del español.* En línea: <*http:www.rae.es*> [Consulta: mayo 2018].

CORDE: Real Academia Española. Banco de datos. *Corpus diacrónico del español* En línea: <http:www.rae.es> [Consulta: mayo 2018].

DCECH: Corominas, Joan & José Antonio Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid: Gredos, 1980-1991.

Juarros, Domingo, *Compendio de la Historia de la ciudad de Guatemala*, Guatemala: Beteta, 1857.

NTLLE, Real Academia Española. Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española. En línea: <http:www.rae.es> [Consulta: mayo 2018].

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., Madrid: Espasa, 2014.

Estudios generales

Aceves Pastrana, Patricia, «Botánica, Farmacia y Química en México: V. Cervantes (1787-1829)», en Antonio Doadrio, ed., *En el 250 aniversario del nacimiento de Vicente Cervantes (1758-1829). Relaciones científicas y culturales entre España y América durante la Ilustración*, Madrid: Real Academia Nacional de Farmacia, 2009, págs. 101-116. En línea: <http://www.analesranf.com/index.php/home/issue/view/371> [Consulta: mayo 2018].

Bertomeu Sánchez, J. Ramón & Antonio García-Belmar, «Pedro Gutiérrez Bueno (1745-1822) y las relaciones entre la Química y la Farmacia durante el último tercio del s. XVIII», *Hispania*, 61, 2 (2001), págs. 539-562.

——, *La revolución química. Entre la historia y la memoria*, Valencia: Universidad Politécnica, 2006.

Bertomeu Sánchez, José Ramón & Rosa Muñoz Bello, «Resistencias, novedades y negociaciones: la terminología química durante la primera mitad del s. XIX en España», *Dynamis*, 30 (2010), págs. 213-238.

Bertomeu Sánchez, José Ramón, «Azoote y sulfureto. Debates y propuestas en torno a la terminología química durante la primera mitad del siglo XIX», *Revista de Investigación Lingüística*, 13 (2010), págs. 279-306.

——, «La terminología química durante el siglo XIX: retos, polémicas y transformaciones», *Educación Química*, 23, 3 (2012), págs. 405-410.

Cartwright, John, *Del flogisto al oxígeno. Estudio de un caso práctico en la revolución química,* Santa Cruz de Tenerife: Fundación Orotava de Historia de la Ciencia, 2000.

Chinchilla, Ernesto, *La inquisición en Guatemala*, Guatemala: Ministerio de Educación Pública, 1953.

Enríquez Solano, Francisco, «Fray José A. Liendo y Goicoechea y el desarrollo de las Ciencias Físicas en Centro América», *Diálogos*, 6, 1 (2005), págs. 247-259.

García Belmar, Antonio, «La evolución de la química en Europa (1789-1939)», *Cronos*, 1 (1998), págs. 143-148.

García Belmar, Antonio & José Ramón Bertomeu, «Viajes a Francia para el estudio de la Química, 1770 y 1833», *Aesclepio*, 53, 1 (2001), págs. 95-139.

Garriga Escribano, Cecilio, «Apuntes sobre la incorporación del léxico de la química al español: la influencia de Lavoisier», *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, 18 (1996), págs. 419-435.

——, «La recepción de la Nueva nomenclatura química en español», *Grezgänge*, 8 (1997), págs. 33-48.

——, «El Diccionario Universal de Física de Brisson (1796-1802) y la fijación lexicográfica de la terminología química en español», en Claudio García *et al.*, eds., *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Logroño: AHLE, 1998, págs. 179-190.

——, «La química y la lengua española en el s. XIX», *Aesclepio*, 55, 2 (2003a), págs. 93-117.

——, «Aspectos de la adaptación de la nueva nomenclatura química al español», en Bertha Gutiérrez, coord., *Aproximación al lenguaje de la ciencia*, Burgos: ICLL, 2003b, págs. 301-343.

——, «El *Curso de química general* y la estandarización del léxico químico a principios del siglo XIX», en Victòria Alsina, coord., *Traducción y estandarización: La incidencia de la traducción en la historia de los lenguajes especializados*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2004, págs. 127-141.

——, «Historia del léxico y lexicografía especializada: el Diccionario industrial: artes y oficios de Europa y América (1888-1891) de Camps y Armet como fuente», *Études Romanes de Brno*, 36, 1 (2015), págs. 61-84.

Gómez de Enterría, Josefa, «Notas sobre la traducción científica y técnica en el siglo XVIII», *Quaderns de Filologia. Estudis Lingüistics, Historia de la Traducción*, 8 (2003), págs. 35-67.

Gómez de Enterría, Josefa & Natividad Gallardo, «Las versiones de Medicina Botánica y la nueva terminología científica en el siglo XVIII», *Cuadernos del Instituto de Historia de la Lengua*, 4 (2010), págs. 55-75.

Henríquez Ureña, Pedro, *Historia cultural y literaria de la América Hispánica*, Madrid: Verbum, 2008.

Muñoz Calvo, Mª Luisa, «Las actividades de José Mariano Mociño en el Reino de Guatemala (1795-1799)», en José Luis Peset, coord., *Ciencia, vida y espacio en Iberoamérica*, Madrid: CSIC, 1989, págs. 3-19.

Muñoz Armijo, Laura, «La difusión de la nomenclatura química en la lexicografía académica española: el sistema derivativo para la formulación de sales y compuestos», en Pilar Garcés, coord., *Lexicografía especializada: nuevas propuestas*, La Coruña: Servicio de Publicaciones, 2014, págs. 209-224.

Muñoz, Rosa & José Ramón Bertomeu, «La terminología química en los diccionarios de medicina y farmacia durante la primera mitad del siglo XIX», en Graça Río, coord., *Léxico de la Ciencia: tradición y modernidad*, Múnich: Lincom GmbH, 2012, págs. 238-252.

Muñoz, Rosa, «La terminología química y los libros de enseñanza de la química durante la primera mitad del siglo XIX en España», en Cecilio Garriga & José Ignacio Pérez Pascual, coords., *Lengua de la ciencia e historiografía*, La Coruña:

Servizo de Publicacions. Anexos de Revista de Lexicografía, 35 (2016), págs. 193-206.

Puerto, Javier, «El 250 aniversario del nacimiento de Vicente Cervantes Mendo», en Antonio Doadrio, ed., *En el 250 aniversario del nacimiento de Vicente Cervantes (1758-1829). Relaciones científicas y culturales entre España y América durante la Ilustración*, Madrid: Real Academia Nacional de Farmacia, 2009, págs. 9-18.

Solís, Carlos & Manuel Sellés, *Historia de la Ciencia*, Madrid: Espasa, 2013, págs. 713-738.

Vidal Díez, Mónica, «Léxico de la química en el Diccionario de ideas afines y elementos de tecnología (1899) de Eduardo Benot», *Études romanes de Brno*, 36, 1 (2015), págs. 85-101.

RESUMEN: El *Tratado del Añil* de José Mariano Mociño (1799), es una publicación clave en la historia de la nomenclatura química. Mociño fue alumno destacado de Vicente de Cervantes, y participó en la II Expedición Real Botánica de la Nueva España. Nos detenemos en un periodo de transición que se encamina hacia la nueva nomenclatura química que se inicia en 1787, a partir de las ideas defendidas por A. Lavoisier, principalmente. Se han consultado las traducciones que tuvieron un eco importante tanto en España como en México, desde P. Gutiérrez Bueno (1788), a V. Cervantes en Xochimilco (1797), pasando por Domingo García Fernández y la revisión del Tratado de Fourcroy de 1827. Se pretende conocer el grado de acomodación de la terminología de especialidad, la lucha entre la competencia de usos que va desde la tendencia más conservadora y resistente, a la innovadora, pasando por la incertidumbre creada a consecuencia de la convivencia de ambas corrientes. Del mismo modo, se atiende al conocimiento de la historia del léxico de algunos instrumentos comentados en la obra neumático de Hales.

PALABRAS CLAVE: historia de la química, lexicología histórica, lexicografía histórica, siglo XVIII, léxico histórico del español centroamericano.

ABSTRACT: This paper is a part of the Project on the historical lexicon of late colonial Salvadorian Spanish (1650-1822). The Treaty of Indigo from J. M. Mociño (1799) was particularly consulted because of its important scientific impact in the history of the chemical nomenclature. Mociño was a prominent student of Vicente Cervantes and took part in the II Royal Botanical Expedition of New Spain. As the new chemical nomenclature proposed by A. Lavoisier begins in 1787, this period of transition would be the background of this work.

The most important translations consulted were those of Pedro Gutiérrez Bueno, Vicente Cervantes, Domingo García Fernández and the revision of the Fourcroy Treaty of 1827. It is intended to understand the degree of accommodation of the terminology of speciality as one thing and the struggle between the competence of different uses as another. Those uses would be encompassed by the most conservative and resistant trend as well as the most innovative one. All this would be developed by going through the uncertainty associated to the coexistence of both currents. At the same time some instruments that are taken into consideration in the lexical history of instruments such as the Hales Pneumatic are mentioned.

KEYWORDS: history of chemistry, historical lexicology, historical lexicography, 18th century, historical central american lexicon.

ESPERANDO AL TIEMPO JEAN-FRANÇOIS DE LA HARPE Y LA HISTORIA DE LA LITERATURA[*]

CARMEN GARCÍA CELA
(IEMYRhd, Universidad de Salamanca)

Entre los monumentos literarios del siglo XVIII, las obras de M. de la Harpe siempre ocuparán un rango distinguido y, entre estas obras, el *Curso de Literatura antigua y moderna* ocupará sin objeción alguna el primer lugar» [Peignot 1820, 3][1]. Así presentaba el eminente bibliógrafo Gabriel Peignot (1767-1849) a Jean-François de la Harpe (1739-1803) en la biografía que le dedicó en 1820. Nacido en París, en 1739, La Harpe, huérfano de padre, fue recogido por las Hermanas de la Caridad de Saint André des Arts, cuyo capellán, el padre Claude Léger, no dudó en mediar para que le fuese concedida una beca con que poder ingresar en el Collège de Harcourt, donde despuntó por su inteligencia.

Al término de sus estudios, se inscribió en la Sorbona, pero pudieron más los placeres de la sociedad y la atracción por el mundillo literario

* Este estudio se inscribe en el marco de las actividades del Proyecto de investigación nacional *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración (1750-1808) edición y estudio de fuentes documentales y literarias* (FFI2016-80168-P), cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

1. Las referencias al *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* de Jean-François de La Harpe, siguen su primera edición (1798-1804). Incluyen en abreviatura del nombre del autor (LH) y el tomo a que se refieren.

que la disciplina del Derecho [Todd 1972, 7]. Su primera tragedia, *Le Comte de Warwick*, estrenada en la Comédie Française en noviembre de 1763, le trajo su primer triunfo. Tal vez a causa de su tono anticlerical, la obra fue alabada por Voltaire (1695-1778), que se carteó con él, se hizo su protector y hasta lo invitó a su refugio de Ferney. La Harpe creía haber encontrado su camino componiendo tragedias –en torno a diez escribió–, aunque el éxito de la primera no volvió a repetirse. Empezó entonces a participar en los concursos convocados por las Academias para ganarse la vida. A partir de 1769 fue contratado por *Le Mercure de France* como redactor de crítica literaria y teatral. La Harpe coronó su ascenso en 1776 cuando, apadrinado por Voltaire, ingresó en la Académie Française: la segunda generación de filósofos estaba llegando a las instituciones culturales.

Trabajador infatigable, combinó sus obligaciones de académico con una intensa actividad de escritura. El 4 de diciembre 1786, fue llamado a participar en el Lycée donde pronunció semanalmente dos conferencias [Todd 1972, 42] sobre las literaturas antigua y moderna. El Lycée era una suerte de sociedad de sabios que sustituyó al Musée, fundado por Pilâtre du Rozier (1756-1785). Tras la muerte de Du Rozier –que perdió la vida en el incendio de su aerostato cuando se preparaba a cruzar el Canal de la Mancha–, el conde de Provenza, hermano de Luis XVI y futuro Luis XVIII, lo compró y satisfizo a sus acreedores. El Musée cambió entonces su nombre por el de Lycée [Rozoir 1815, 507-509]. Allí impartiría La Harpe su curso junto a algunas celebridades del siglo como Marmontel (1723-1799) y Condorcet (1743-1794) [Peignot 1820, 98-99].

El Lycée vivió sus mejores días entre 1785 y 1789. Pero, con la Revolución, la penuria financiera hizo peligrar su continuidad por negarse el gobierno de la Primera República (1792-1804) a costear instituciones del antiguo régimen. Sometido a severas inspecciones, un Lycée renovado volvió a abrir sus puertas el 2 de diciembre de 1793, bajo el nombre de Lycée Républicain. La Harpe, entusiasta convencido de la Revolución, no dudó en asistir a la sesión inaugural del 11 de diciembre tocado con el gorro frigio de los *sans-culottes* y proclamando: «Ce bonnet qu'on dit fait pour les têtes républicaines, ferait bouillir la mienne» [Todd 1972, 112].

No duró mucho su idilio con la Revolución que ya había entrado en las turbulencias del Terror (17 de septiembre de 1793-26 de junio de 1794): en marzo de 1794, fue arrestado y recluido en la prisión del

Luxemburgo [Todd 1972, 55]. Cuando fue liberado, el 1 de agosto de 1794, el poder ya había pasado a manos de la Convención Termidoriana (28 de julio de 1794-20 de octubre de 1795). El presidio dejaría en él una huella indeleble: durante su reclusión, había descubierto *La Biblia* y traducido al francés el *Libro de los Salmos*; se había convertido al catolicismo, había abjurado de la Revolución y renegado de los Enciclopedistas. La Harpe transformó su tribuna del Lycée, a la que regresó en 1794, en catapulta contra el jacobinismo revolucionario. Sus libros *De la Guerre déclarée par nos nouveaux tyrans à la raison, à la morale, aux lettres et aux arts* (1796), *Du Fanatisme dans la langue révolutionnaire* (1797), *Réfutation du livre de l'Esprit d'Helvétius* (1797) y *La Philosophie du dix-huitième siècle* (1798) dan fe de su giro antirrevolucionario.

La política del Directorio (26 de octubre de 1795-9 de noviembre de 1799), poco afín a las embestidas de La Harpe contra filósofos y Revolución, acabó por cerrarle las puertas del Lycée en 1797. Perseguido, logró librarse de la deportación a Guyana y tuvo que esconderse en Corbeil, en casa de Mademoiselle Bezard, donde permaneció oculto dieciocho meses [Peignot 1820, 128]. Durante su encierro, se dedicó a recoger sus clases del Lycée en su obra cumbre, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, cuyos 18 tomos fueron publicados entre 1798 y 1804 por su fiel editor Agasse. La Harpe se apagó en 1803.

EL *LYCÉE* O LA HISTORIA ARGUMENTADA

Los discursos que La Harpe pronunció en el Lycée fueron un éxito rotundo y, aunque contó con una asistencia de unas doscientas o trescientas personas, sus detractores no se privaron de insinuar que sus intervenciones sirvieron de distracción «pasajera» a un público de gente ociosa formado en su mayoría por mujeres [Peignot 1820, 100].

Los destinatarios aparecen retratados en el *Lycée* que, para su autor, no era ni un libro de iniciación escolar, ni un libro de erudición sino «autant que je l'ai pu, la fleur, le suc, la substance de tous les objets d'instruction, qui sont ceux de mon ouvrage; c'est le complément d'études pour ceux qui peuvent penser plus loin celles qu'ils ont faites; c'est le supplément pour les gens du monde qui n'ont pas le temps d'en faire d'autres» [LH I, IV-V]. Desde una perspectiva enunciativa, el *Lycée* fue, antes de llegar a

la escritura, palabra oral. Es pues un objeto peculiar que aglutina, por un lado, el trabajo docente de toda una vida en su doble vertiente de crítica literaria y enseñanza de la literatura, y, de otro, una práctica discursiva que ilustra y prolonga una herencia al tiempo que la convierte en objeto de transmisión y de saber [Goulemot 1976, 51].

Los compendios literarios con fines didácticos de este tipo existían sin duda desde antiguo. Sin embargo, La Harpe quiso distanciarse de ellos [LH T1, iv]. Del primer cuarto del siglo XVIII data, a la sazón, la suma literaria del jurista Estienne Pasquier (1529-1615) titulada *Recherches sur la France* (1723) que, siguiendo un criterio geográfico y nacional, se extiende desde la época de los Galos hasta los primeros años del siglo XVII. En 1733 también empezará a publicarse la *Histoire de la littérature de France*, llevada a cabo por la comunidad de Benedictinos de Saint Maur bajo la dirección de Dom Rivet de la Grange (1683-1749), que presenta los textos por orden cronológico, con biografías de los autores y descripción de las distintas ediciones. Pese a ser novedosa en su metodología, no obtuvo el éxito esperado, probablemente por ceñirse a textos religiosos y latinos[2]. Por último, cabe mencionar los *Éléments de littérature*, publicados por Marmontel (1723-1799). En su introducción, Marmontel revela que la obra recoge todos los artículos que dedicó a la literatura en la *Encyclopédie* [1846, i ss.] y añade artículos nuevos así como su célebre «Essai sur le goût» [1846, 1-54], que encabeza el volumen.

Frente a estas obras, La Harpe define la originalidad de la suya: «c'est ici, je crois, la première fois, soit en France soit même en Europe, qu'on offre au public une histoire raisonnée de tous les arts de l'esprit et de 'l'imagination', depuis Homère jusqu'à nos jours» [LH I, iv].

El *Lycée*, en efecto, no es un repertorio literario de la nación, sino una extensa síntesis crítica que arraiga a la literatura francesa en la de la Antigüedad clásica creando un efecto de contigüidad entre ambas. De la Antigüedad provienen no solo los modelos imitables sino también el procedimiento que fundamenta la validez de los textos, juzgados en función de su grado de aproximación a reglas y preceptos recogidos tanto en la *Poética* de Aristóteles como en el *Tratado de lo sublime* de Longino:

2. Entre 1733 y 1763, la comunidad de Benedictinos elaboró los doce primeros tomos de la obra, que fue continuada, en el siglo XIX, durante la Restauración, bajo el patronazgo del Institut, que agrupaba todas las Academias.

«faire de l'art un tout régulier, l'assujettir à une méthode, distribuer ses parties, classer les genres, s'appuyer sur l'expérience des faits pour établir la certitude des principes, et porter jusqu'à l'évidence l'opinion des vrais connaisseurs» [LH I, 3-4], tal es el método de La Harpe que exige obediencia a la clasificación por géneros de la Retórica y ratifica la autoridad de los expertos.

La Harpe concibe su *Lycée* como una «Historia razonada», aunque entre el siglo de Augusto y el siglo XVII francés nada haya salvo «un desierto y la noche» [LH IV, 4]. En la brevedad de la descalificación comprime el crítico más de mil quinientos años que permanecerán en la oscuridad para dejar que resplandezca el siglo de Luis XIV, es decir, únicamente la segunda mitad del siglo XVII, que corresponde al reinado del Rey Sol (1643-1715), época en que surge, según La Harpe, el genio literario francés ahormado por una retórica clásica remozada por Boileau en su *Art poétique* (1674).

Este salto en el vacío contraviene, con todo, una vaga idea de progreso implícita en el *Lycée*. En el tomo IV, dedicado al siglo XVII, La Harpe se cura en salud insertando unas decenas de páginas destinadas a rellenar el intervalo a través del cual cabalga enlazando hitos en los que se atisba el retorno del molde clásico y algún resplandor esporádico. Así, La Harpe se retrotrae a los Padres de la Iglesia, pero inmediatamente se aparta por considerar que es asunto de la Iglesia hablar de ellos. Después de este breve destello, a partir del siglo V, reinará la barbarie y los San Bernardo, Abelardo, Focio, Teodorico e incluso el propio Carlomagno no bastarán para volver a poner en pie «las letras degradadas y las artes corrompidas». Por su parte, la época de las cruzadas no produjo más que «entumecimiento del espíritu» [LH IV, 5-20]. Solo en el siglo XIV renacerá la erudición, pero en latín, si se exceptúan la poesía «audaz» de Dante y Petrarca o la prosa de Boccaccio vertidas en lengua vernácula. En cuanto al siglo XV, vio nacer la imprenta y el XVI florecer en España a Lope de Vega y a Calderón, en Inglaterra a Shakespeare y en Francia a la Pléiade que aúna a Rabelais, Ronsard, Du Bellay y Montaigne. En un puñado de páginas La Harpe liquida igualmente la primera mitad del siglo XVII, para no dejarlo truncado, ensalzando la época del Hôtel de Rambouillet visitado por el propio Richelieu [LH IV, 20-70]. Llega así a la segunda mitad del XVII, siglo monumental encerrado en su perfección atemporal, en que Racine incluso superó la tragedia clásica [LH IV, 262], sobre el que se explayará ampliamente.

Esta historia asindética, procede por acumulación argumentativa. La tímida división en períodos que presenta se desentiende de las fechas concretas, prescinde del discurrir del tiempo y desaprovecha ocasiones para hacer surgir el contexto. La comparación entre Corneille y Racine hubiera podido dar pie a una explicación de la Querella entre los Antiguos y los Modernos –fugazmente nombrada en la introducción [LH IV, 5-6]– que enfrentó a los escritores franceses entre 1687 y 1694; la referencia al Hôtel de Rambouillet, obvia la efervescencia del salón literario de la marquesa de Rambouillet (1588-1665); la creación de la imprenta aparece huérfana; el elogio de Carlomagno como creador de una escuela supuesta precursora de la Universidad de París –aludiendo tal vez a la fundación, en Saint-Denis, de una escuela vinculada a su corte de la que poco se sabe– no mostrará la *Renovatio Carolingia* [LH IV, 17-18].

En el *Lycée*, la Historia, profusamente nombrada, se asemeja al decorado de un escenario donde se atesoran libros y autores. Externa al texto y a la propia construcción del discurso, es una Musa [LH IV, 4] que contempla los hechos desde fuera. La prosopopeya se expande a todo el volumen: la Historia ve [7], responde [30], dice [32], evalúa [36] y juzga el retorno de los modelos en un recorrido cíclico donde el tiempo se hace esperar. No sorprende que el medioevo brille por su ausencia: La Harpe no se olvida de él; más bien, la taxonomía que aplica no repara en objetos literarios ajenos a la matriz clásica y expresados en una lengua que «corrompe el latín». La lengua francesa alcanzará su mítica perfección en el siglo XVII, bajo el reino de Luis XIV donde, para él, comienza la literatura francesa.

Este imaginario del tiempo cíclico poco comparte con el devenir histórico y, como afirma Jean-Marie Goulemot en el artículo que dedica a la Historia de las ideas en La Harpe, sus incesantes referencias a la historia no demuestran su presencia sino su expulsión del discurso poniendo así de manifiesto una primera carencia: la de la expresión de la historia como proceso de modificación [Goulemot 1976, 60].

LA IDEA, AUTORA DE LA HISTORIA

Si la literatura francesa alcanza la perfección durante el siglo XVII, ¿cómo calificar entonces la época que le sucede? Reducir el siglo XVIII a una mera prolongación del anterior o tildarlo de decadente equivaldría

a negar uno de los siglos más prolijos de la historia de Francia en lo que a producción literaria se refiere. Y, sin embargo, los criterios con que el autor del *Lycée* pudo clasificar y juzgar las obras del siglo XVII demuestran su insuficiencia frente a las obras de su tiempo: las reglas ya no se respetan y los géneros literarios proliferan por doquier frustrando todo intento de clasificación. La ruptura de las antiguas categorías dejaba abolido su orden y la literatura del siglo XVIII se convertía en un «peligroso suplemento» [Goulemot 1976, 55]. La Harpe confiará en su propia lectura de los textos para intentar restablecer un sistema de organización, buscar su principio rector y despejar la incógnita del modelo al que responde.

En el tomo IV del *Lycée*, afirma: «Le dix-huitième siècle ouvre devant nous un spectacle d'autant plus intéressant qu'il forme presque en tout un contraste avec l'autre, particulièrement par la nouvelle philosophie» [LH IV, 73]. Al nombrar «la nueva filosofía», La Harpe identifica el común denominador de la literatura de su tiempo, la filosofía, que, en su andadura a través del siglo, mutó entre su principio y su final sin cambiar nunca de nombre. La «buena filosofía», aquella que «réduisant en méthode les actes de l'entendement et de la volonté [la metafísica] et les conséquences qui en dérivent pour la conduite de la vie [la moral], rentre dans toutes les théories de l'ordre social et politique» [LH 1828, I: 16] se transformó en otra filosofía «qui n'a d'autre mobile que la vanité de renverser les vérités établies» [LH 1828, II, 72-73], pero que, al igual que la primera, también acabó penetrando en todas las esferas de la vida política y social. En *Philosophie du dix-huitième siècle* (1828) –el mismo tema es abordado en el tomo XV del *Lycée*– La Harpe, atreviéndose con el neologismo, conservó el nombre de Filosofía para la primera y llamó Filosofismo a la segunda. Y también distinguió entre filósofos de primera clase y de segunda a los que llamó «sofistas». En el primer grupo incluyó a Fontenelle, Montesquieu, Buffon y D'Alembert; en el segundo a Helvetius y Diderot. A estos últimos acusó La Harpe de haber desarrollado una crítica y una erudición totalmente diferentes [LH XV, 11-12], logrando que la filosofía rompiera el orden de las categorías operativas en el siglo XVII y, vadeando todos los géneros literarios, acabara postulándose a su vez como nueva categoría [Goulemot 1976, 55].

Gradualmente, el filosofismo se impuso y alimentó la «filosofía revolucionaria» [LH 1828, I, 16] que cambió el rumbo de los acontecimientos. La Harpe compadece a quienes desconocen la «dependencia secreta y

necesaria entre los principios que fundan el orden social y las artes» [LH XIV, 77] porque en ese vínculo entre arte y sociedad, según él natural e indisoluble, se concertó la degeneración social determinada por la degeneración de las ideas de donde surgió la Revolución.

Un ejemplo tomado del Tomo XV del *Lycée* puede ayudar a ilustrar la operación. La Harpe plantea la hipótesis de que el principio de soberanía del pueblo instaurado durante la Revolución resulta de tergiversar la idea de los «poderes intermedios» enunciada por Montesquieu (1689-1755) en *El Espíritu de las leyes* (1748). Tras su muerte, los filósofos entronizaron a Montesquieu convirtiéndolo en pedestal de su *Encyclopédie*. Tomando sus textos al pie de la letra, los difundieron a la opinión pública. Pero, a medida que la Revolución se iba fraguando en libros como los de Rousseau (1712-1778), una lectura más atenta reveló que cuanto dijo Montesquieu, siendo él noble y jurista, lo refirió a la nobleza y no al pueblo. Desde ese momento, la opinión pública se distanció de él y sus ideas fueron sometidas a una serie transformaciones que poco a poco las pervirtieron:

> travestissant dans l'opinion l'écrivain qui avait examiné les gouvernements sous les rapports de l'ordre à conserver, et de l'abus à modifier, ils [les philosophes] en parlèrent comme d'un satyre qui avait tout blâmé, hors le gouvernement anglais, qui devint en conséquence l'objet de tous les éloges et de tous les vœux. À mesure qu'on approfondit davantage la révolution, et depuis que Rousseau eut écrit, l'opinion s'éloigna un peu de Montesquieu, et, en révérant toujours son nom, se servit pour discréditer sa politique, d'un moyen fort dispendieux pour l'esprit, celui de respecter tout ce qu'il avait dit en faveur de la noblesse et des parlements, attendu qu'il était noble et magistrat: de là le premier discrédit des *pouvoirs intermédiaires*, remplacés bientôt par les *pouvoirs représentatifs*, surtout d'après l'exemple de l'Amérique, et enfin la *souveraineté du peuple*, mise en principe général d'après Rousseau, principe qu'on expliquait fort mal, puisque lui-même ne l'appliquait qu'aux petits états; principe que de plus Rousseau lui-même avait follement exagéré jusqu'à la rigueur métaphysique, en dénaturant ce qu'il avait pris dans le *gouvernement civil* de Locke. Telle fut la marche de l'esprit français quand Montesquieu et les économistes l'eurent tourné vers la législation, et qu'il suffit de rappeler ici, et qu'il sera temps de suivre de plus près à l'article, de Rousseau, dont l'influence a été autrement puissance que celle de Montesquieu, et devait l'être, puisque celui-ci avait écrit pour les hommes qui pensent, et celui-là pour les multitudes [LH XV, 54-55].

El fragmento muestra el tránsito de las ideas de Montesquieu: sus «poderes intermedios» se convierten en «poderes representativos» gracias a la Constitución americana (1777); merced principalmente al *Contrato social* (1762) de Rousseau, estos se transforman en «soberanía popular», idea que también pervierte la de «gobierno civil» expuesta por Locke en *Dos tratados sobre el gobierno civil* (1689). Será la idea degenerada –«soberanía del pueblo»– la que engendre su puesta en práctica. Obviados hasta el siglo XVII por La Harpe, realidad y contexto emergen en las postrimerías del siglo XVIII, pues solo a través de ellos puede manifestarse la idea y la trayectoria que ésta ha seguido. Extraña pragmática que da forma a la reversibilidad tautológica: donde las ideas producen la realidad, la realidad determina la emergencia de las ideas [Goulemot, 1976, 60].

Un segundo aspecto llama la atención: el recorrido de la idea hacia el acontecimiento no despeja el hilo del tiempo gracias al cual poder establecer una relación dialéctica entre el presente y el pasado. En el fragmento propuesto, el acontecimiento (la implantación de la soberanía popular), anclado en el presente revolucionario, no revela la *marcha de la historia francesa* sino, como dice La Harpe, la *marcha del espíritu francés*, sumando ideas leídas y analizadas en los libros, girando sobre su propio eje hasta adquirir el volumen necesario para pasar al acto. La Revolución se nutre en los libros: historia y literatura se implican así en un juego de remisión especular circular [Goulemot, 1976, 57] donde los sucesivos autores de la degradación de la idea acabarán siéndolo también de la historia. Se entiende así que Montesquieu sea copartícipe en la aparición del acontecimiento, pero menos que Rousseau que, añadirá La Harpe, aun sin ser entendido por ellos, estaba hecho para los *revolucionarios* [LH XV, 67]. Asimismo, esta autoría se hace extensiva a los lectores que, haciendo suyas las ideas de los filósofos, se constituyen en cuerpo social como opinión pública y comunidad de lectores. Con Montesquieu, esa comunidad era la de «los hombres que piensan»; en el caso de Rousseau la comunidad la forman «las multitudes». De este modo, incrementar el número de lectores equivale a propulsar la deriva de las ideas y ampliar consensos para que éstas lleguen a producirse como acontecimiento. Pero, en todo el proceso de transmisión y transformación de la idea, el tiempo no fluye, «se engrosa» [Goulemot 1976, 60].

El misterio de la relación entre la idea y los hechos interroga incesantemente los textos de La Harpe donde la Revolución, palimpsesto

latente y siempre activo, es omnipresente. Es en *Du fanatisme dans la langue révolutionnaire* (1797) donde el autor desenmascara las claves de su unión. Para el *logócrata* [*EN* Roger Introduction à LH, § 20; ver nota 5] que fue La Harpe, todo se gesta en las palabras –que permiten que la idea se manifieste– y en una lengua, la de la Revolución, hija del «charlatanismo» [LH t. XV, 43] de la «secta filosofista» [LH 1828 t. II, 132], que logró que «las palabras, al igual que las cosas» fueran «monstruosas» [LH 1797, 14]. La Harpe se hace hermeneuta de este «poderoso jeroglífico» [LH 1797, 70] cuyo «diccionario» [LH 1797, 70] aún no está en condiciones de ofrecer. Escarbando en sus arcanos, encuentra el código de la lengua «llamada *revolucionaria*» [LH 1797, 9], contraria al neologismo: «il ne faut pas oublier –dice La Harpe– que le propre cette langue révolutionnaire est d'employer des mots connus, mais toujours en sens inverse » [LH 1797, 35]. Bajo un significante inmóvil proliferan los significados movedizos e inasibles: «ces variations, cette perpétuelle versatilité, sont un vice inhérent du métier de sophiste» [LH 1828 t. II, 99], dice el autor. Asimismo, los campos semánticos se mezclan forzando la palabra, el signo, a perder la relación biunívoca entre forma y sustancia, a ser fuente de interferencias. Ésa es la razón por la cual la idea se revela en el acontecimiento: la idea se adhiere a un significante que se reitera idéntico a sí mismo sin levantar la menor sospecha; pero, en el retorno del significante, el significado rompe el consenso e itera hasta dotarse de una significación inesperada, arbitraria, y contraria a la que poseía cuando inició su recorrido. Solo el acontecimiento histórico descubre esta acción subrepticia porque él mismo da cuerpo al nuevo significado demostrando así los subterfugios semánticos alojados en el significante de la idea.

De hecho, fue éste el procedimiento por el que la filosofía renovó en la Francia de las Luces su campo conceptual: fue parca en la invención de significantes, pero prolija en la renovación de significados. Cuando La Harpe trataba de definir los conceptos de «genio» y «gusto», que no existen en el mundo clásico, ya se topaba con la imposibilidad de atribuirles un único significado dado que, además de poseer distintas acepciones «imprecisas e indefinidas», también podían presentar sinonimias parciales. La Harpe instaba entonces a no aplicar la invención a las palabras [LH t. I, 23] –siendo así que un significante desbordado por sus significados rompía su umbral de comprensión [LH t. I, 23]– sino a las obras –es decir, a la

organización del discurso [LH t. I, 23], como si el rigor discursivo pudiese poner diques a la crecida que aún estaba por llegar.

La desestabilización de los conceptos de la retórica no sería más que la fase inicial de una subversión que, para La Harpe, llegará a su apogeo durante la Revolución. En *Du fanatisme dans la langue révolutionnaire*, batiéndose a brazo partido con una maraña de palabras, explorará los límites a los que llegó la desarticulación extrema entre el significante y el significado, observando los desvaríos de las ideas convertidas en actos que él recoge en su visión alucinada de la Revolución.

Primera palabra: «Fanatismo». Primera definición: «Le fanatisme est proprement un zèle de religion, aveugle et outré» [1797: 1]. La definición prosigue su curso especificando el término: significa «entusiasmo» si traduce «opiniones ilusorias o exageradas»; «superstición» si alude a «prácticas minuciosas y frívolas»; «un ridículo tipo de locura» si procede de «ensoñaciones iluminadas» [1797, 1]. «Toutes ces sottises –concluye La Harpe– se sont rencontrées et se rencontreront toujours dans toutes les religions parce que l'erreur est de l'homme» [1797, 1-2]. Éste es el significado del término «fanatismo» cuando lo expresa «la lengua del sentido común» [1797, 9], la que todo hombre razonable se lleva a la boca y al entendimiento [1797, 9]. Sin embargo, la «lengua inversa» [1797, 9], la «lengua monstruosa» de la Revolución perpetró la identificación entre «fanatismos» y la creencia en cualquier tipo de religión [1797, 9].

A esta inversión se llegó por el abuso de las teorías sobre la religión de la *nueva filosofía* que, convertida en *filosofía patriótica* [1797, 45], hizo posible que un sueño filosófico llegase a ser proyecto de gobierno y acto legislativo [1797, 52]. Es el acto legislativo –hecho de habla performativo–, el que, según La Harpe, convirtió la idea en acontecimiento cuando, en 1790, fue promulgada la Constitución civil del clero. La Constitución civil del clero aspiraba a incorporar al clero al funcionariado estatal previo juramento de la constitución. Una parte, el llamado clero constitucional, aceptó; la otra, formada por el clero refractario, se negó y fue declarado enemigo de la Revolución. Con ello, la Revolución, abanderada de la lucha contra el fanatismo, había encontrado en el clero su brazo ejecutor. La palabra «fanatismo» sufrió entonces una propagación fulgurante a todos los estratos de la sociedad: todos aprendieron «la gran palabra de fanatismo», un neologismo que ingresaba en su lengua [1797, 54]. Paralelamente, la Revolución, visceral, entraba en una fase de proliferación de hechos anticlericales:

persiguió al clero, cerró y saqueó iglesias y, en 1793, tras la abolición del culto católico, autorizó la conmemoración de sus mártires, en las Fiestas de la Razón. Dando una última vuelta de tuerca a las palabras, la «lengua inversa» engendró su propio monstruo: una razón orgiástica, obscena y blasfema que festejaba en las iglesias su culto fanático.

La Harpe encerró a la Revolución en una fabulación apocalíptica. Pero no es su juicio sobre los hechos lo que interesa aquí sino el procedimiento por el cual su escritura muestra el advenimiento del acontecimiento histórico amasado en la subversión de las palabras. Como por ósmosis, de libro en libro, de boca en boca, las palabras mutaron y acabaron engendrando el acontecimiento, atraídas hacia el presente inmóvil de la Revolución donde se produjo el contagio entre la palabra y el hecho histórico. Plegando el léxico a la figura de la inversión, La Harpe quiso demostrar que la Revolución había pervertido el espacio retórico [Goulemot 1976, 55], un espacio que también es semiótico dado que interviene el proceso de constitución de los signos. Espacio que no tiempo, porque La Harpe prescindió de él, tanto por la propia forma argumentativa de su discurso como por la ausencia de fechas, introducidas aquí para dar sustento a su reflexión. Por eso, como dice Goulemot, en el universo de La Harpe, la Historia nada produce. Su discurso también podría haberse constituido en Historia de las ideas, pero para ello, debiera haberse temporalizado, insertando el contexto en el tiempo y mostrándose como lugar de producción de las propias ideas, que son su objeto [Goulemot 1976, 60]. La Harpe se aproximó a este lugar, pero no entró en él.

LA LITERATURA EN LA ÉCOLE NORMALE DEL AÑO III

En 1795, Jean-François de La Harpe simultaneó sus cursos en el Lycée con los que impartió en la École Normale del año III, una «impresionante utopía científica y pedagógica» [Hültenschmidt 1990, 105], que únicamente permaneció abierta entre el 10 de enero y el 19 de mayo de 1795, y cuya creación se gestó en el *Rapport sur l'établissement des Écoles Normales* presentado en 1794 por Joseph Lakanal (1762-1845) durante la Convención.

Se trataba de una institución destinada a formar el profesorado de las futuras escuelas de enseñanza primaria en Francia instruyéndolos no en las ciencias sino en el «arte de enseñarlas» [Lakanal 1794, 8]. El legislador

establecía que todas las disciplinas debían atender a un mismo «método» [Lakanal 1794, 8]. Las clases, que habrían de demostrar su utilidad a la nación, estaban organizadas en conferencias y debates, razón por la cual se establecía la preceptiva presencia en las aulas de estenógrafos para copiar los cursos impartidos, que serían imprimidos y distribuidos a los estudiantes antes de los debates[3].

Matemáticas, Física, Geometría descriptiva, Historia natural, Química, Agricultura, Geografía, Historia, Moral, Arte de la palabra, Análisis del entendimiento, Literatura: poco quedaba del *trivium* y el *quadrivium* en la nueva ordenación disciplinar. De entre estas materias, tres estaban dedicadas a la enseñanza de la Literatura: Literatura, Gramática o de Arte de la palabra y Análisis del entendimiento. El Análisis del entendimiento fue impartido por Joseph Dominique Garat (1749-1833) –abogado y político activo durante la Revolución, perteneciente al círculo de los Ideólogos–; el Arte de la palabra por Roch Amboise Sicard (1742-1822) –sacerdote refractario y director de la Escuela de sordomudos de París desde 1785– y la Literatura por La Harpe.

En su Programa, La Harpe delimita la materia enumerando los seis ámbitos que abarca la Literatura: Gramática, Poesía, Arte oratoria, Filosofía, Historia y Crítica [*EN* LH Programme, § 10]. Reduciendo de manera sustancial la extensión que la Literatura había tenido durante el siglo XVIII y estableciendo una autonomía disciplinar que se mantendrá hasta nuestros días, La Harpe procede por descarte: no abordará la Crítica, práctica escolástica envejecida [*EN* LH Programme, § 12]; tampoco la Gramática, la Filosofía y la Historia a las que ya se ha asignado un profesor específico; la Poesía –que incluye todos los géneros de la imaginación–, a pesar de su utilidad, tampoco será objeto de su curso. La Harpe no repetiría los cursos que impartía simultáneamente en el Lycée y la República tenía otras urgencias [*EN* LH Programme, § 12].

3. Ver, el decreto del «24 nivôse», de Lakanal y Deleyre en *Le Centenaire de l'École Normale (1795-1895)*, capítulo IX, págs. 162-179. Gracias al trabajo de los estenógrafos se conserva hoy la práctica totalidad de los cursos impartidos en la École Normale del año III. Con ocasión del bicentenario de L'École Normale Supérieure, la integridad de los cursos y los debates volvieron a ser publicados en 4 tomos (1995) y, en 2008, fue puesta en línea una excepcional edición que seguimos aquí. Las referencias a la versión electrónica de *L'École normale de l'an III* (2008) se indicarán de la siguiente manera: *EN* autor título, número de párrafo.

Solo queda el Arte oratoria: La Harpe dará un curso de Elocuencia para formar oradores capaces de regenerar la República [*EN* LH Programme, § 62]. En la primera lección, expone su método, anclado los procedimientos de la Antigüedad [*EN* LH Leçon 1, § 1-2], aunque, curiosamente, aconseja a los estudiantes no conceder a las clasificaciones más importancia de la que merecen [*EN* LH Programme, § 3]. Apartándose de los oradores contemporáneos como Mirabeau (1741-1791), acudirá a Demóstenes y Cicerón, para, como lo sugiere Philippe Roger, acometer, bajo la apariencia clásica de sus clases, una crítica solapada de la historia inmediata [*EN* Roger Introduction à LH 2, § 3-4].

La Harpe desconcierta a Garat, que lo percibe a la zaga de la renovación metodológica que él defiende. En efecto, Garat rompe con la Antigüedad para definir una ciencia nueva iniciada por Francis Bacon [*EN* Garat Programme, § 30] (1561-1626) y que Locke (1632-1704), Charles Bonnet (1720-1793) y Condillac (1714-1780) continuaron.

Esta ciencia nueva, que, según Garat, debe ocupar un lugar preeminente frente al resto de disciplinas, es lo que Condillac designa como «Analyse» o «ciencia de las ciencias» en su *Cours pour l'instruction du prince de Parme* [1778, 90], es decir lo que conocemos hoy como Epistemología. Nunca la Literatura habrá tenido una preponderancia igual en un programa de enseñanza.

Sicard, seguidor de Condillac ejemplificará el método aunando el análisis del entendimiento y el análisis del lenguaje. Trayendo ante el auditorio a sus sordomudos, Sicard demostrará cómo un hombre «condenado al silencio eterno» [*EN* Sicard Leçon 1 2008, § 2] aprende a hablar y a razonar. Los discípulos de Sicard pudieron así observar en la práctica la génesis del lenguaje [Sicard Leçon 1 2008, § 1], en un ejercicio que recuerda a Diderot (1713-1784) en la *Carta sobre los sordos y los mudos* (1751). Sicard desarrolla dos cursos paralelos: el de Gramática –que descompone el lenguaje en sus elementos mínimos–; el de Teoría de los signos –que recompone los distintos elementos obtenidos a partir del análisis en la fase previa y describe las relaciones entre estos elementos– [Désirat y Hordé 1975, 43].

Así considerada, la descripción del proceso de formación de las ideas adolece de circularidad. Garat resuelve el problema abordando la cuestión central de la propagación del conocimiento [Hültenschmidt 1990, 109]. La razón no es universal, afirma Garat: está sometida a variaciones diacrónicas, sincrónicas y se halla sometida a la influencia de contextos culturales

distintos [*EN* Garat Programme, § 2-9]. Es la observación de la influencia de la cultura sobre las ideas la que permite introducir la dimensión temporal: para Garat, la historia ni es cíclica, ni repite modelos, sino que es un proceso que revela las etapas a través de las cuales evoluciona [Désirat y Hordé 1975, 42].

La École Normale del año III representa un punto de inflexión determinante: si supone el agotamiento de la Retórica y de las Bellas Letras, que se apean del programa de instrucción, también marca la entrada de la Historia Literaria en Francia. Garat y Sicard pertenecían al grupo de los Ideólogos –cuyo jefe de filas fue Destutt de Tracy (1754-1836)–, los primeros en modificar en el espacio francés el método de interpretación de los textos introduciendo las variables de espacio, tiempo y contexto [Gengembre 1990, 100]. Tras la desaparición de La Harpe, en 1803, Étienne Vigée (1858-1820) tomó su relevo en el curso de literatura que impartió en el Athénée –que sucedió al Lycée en 1802–[4]. Pero el ideólogo Pierre-Louis Ginguené (1748-1816), dedicará el suyo a la Historia de la literatura, planteando una aproximación inductiva al fenómeno literario [Gengembre 1990, 100], opuesta al dogmatismo estético y al fijismo de La Harpe. En este curso se gestó su *Hisoire littéraire de l'Italie* (1811), que, para algunos, constituye el discurso inaugural de la historia literaria en Francia [Guitton 2001, 39].

EL TIEMPO QUE LLEGA

Los cursos Vigée y Ginguené en el Athénée, no ilustran sin embargo un relevo de tendencias, sino su cohabitación. De hecho, el *Lycée* de La Harpe no cayó en el olvido sino que fue objeto de varias reediciones durante la Restauración borbónica (1814-1830), propicia a este desertor de la Revolución.

Las historias de la literatura francesa del primer tercio del siglo XIX, reflejan esta ambivalencia metodológica: sin renunciar al modelo retórico de La Harpe, irán rellenando las zonas de silencio del *Lycée* introduciendo una reorganización paulatina de la literatura a partir de la individuación de

4. El Lycée pasó a llamarse Athénée tras la creación, en 1802, de los establecimientos de Enseñanza Secundaria, también llamados Liceos, para evitar confusiones.

siglos y periodos [v. Fraisse 2002]. Así, la reedición del *Lycée* de 1826, editada por Dupont, incluye un añadido dedicado a la literatura medieval inspirada en los cursos dispensados por Marie-Joseph-Blaise Chénier (1764-1811) en el Athénée entre 1806 y 1807 [LH 1826, 53-396]. La brecha se abría para que la historia de la literatura francesa incorporase otras épocas: Abel François Villemain (1790-1870), admirador de La Harpe, ampliará el estudio de la literatura medieval dedicándole dos volúmenes de su *Cours de littérature française* (1828-1829); en 1828, Philarète Chasles (1798-1873) se centrará en la literatura del siglo XVI al igual que Désiré Nisard [1855]; Eugène Géruzez, por su parte, concebirá una periodización en la que la Edad Media corresponde a la infancia, el Renacimiento a la adolescencia y el siglo XVII a la madurez [1861, 14-18].

Un segundo rasgo caracteriza estas sumas literarias: la concepción la literatura francesa como modelo para las demás literaturas europeas. Para Claude Fauriel (1772-1844), la poesía lírica provenzal se difundió a toda Europa e influyó en la formación de todos los tipos de epopeya caballeresca [1832: 4]; Jean-Jacques Ampère (1800-1864) repara en el «genio viajero y conquistador» de Francia cuya literatura «subyuga a Europa» [1833, 22]; Nisard une a la grandeza de la lengua francesa la de su literatura, «el libro de las promesas para todas las naciones que poseen un gran destino» [1844, 39].

No obstante, es en Alemania y no en Francia donde se desarrolla la historia literaria. En la joven Alemania de principios de siglo –afirma Michaël Werner–, «la primacía de la literatura garantiza a la historia de la literatura una misión específica: reconstruir un devenir histórico de la nación» [1994, 7] que se legitima gracias a su literatura. En Francia, en cambio es la historia nacional como «proceso de construcción orgánica a través de los siglos» [Werner 1994, 7] la que desemboca en el Estado nación. A pesar de la importancia que posee para Francia, la literatura cumple una «función cultural interna» [Werner 1994, 7] donde se perfila su carácter hegemónico.

Es esa dimensión supremacista la que empuja a Alemania a construir su base identitaria sobre criterios que la diferencien de lo francés. Así, donde Francia reivindica la Antigüedad clásica como punto de partida, Alemania se reclama de la Edad Media. Alemania, con su abrumadora

producción de historias literarias[5], se adelantó a Francia a la vez que determinó la llegada del medioevo a la de la literatura francesa. Sin embargo, esa misma porosidad no se produjo con la historización de la literatura, frenada por la vocación civilizadora y universal del país galo. Habrá que esperar al último tercio del siglo XIX para que el método histórico se instale de manera duradera gracias a figuras como Gustave Lanson (1857-1934) que, como lo ha visto Luc Fraisse, contrariamente a lo que cabría esperar, no convirtieron la literatura medieval en su campo de batalla, sino que tomaron al asalto «la fortaleza de la antigua escuela» [Fraisse 2003, 5] volviendo a leer las obras desde parámetros históricos y subjetivos [Fraisse 2003, 12] para arrebatar a la Harpe su imperio sobre el siglo XVII, Gran Siglo modélico y atemporal de la literatura francesa. Pero el éxito del «lansonismo» tampoco acabó con la retórica y el abordaje inmanente de los textos, que siguen hoy coexistiendo con la historia literaria: la *Revue d'histoire littéraire de la France* y *Poétique*, dos revistas faro en el ámbito de la investigación literaria, siguen demostrando hoy la vitalidad de sendas vías de análisis.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Le Centenaire de l'École Normale 1795-1895*, París: Hachette, 1895.

Ampère, Jean-Jacques, «De la littérature française dans ses rapports avec les littératures étrangères au moyen âge», *Revue des deux mondes, période initiale*, 1 (1833), págs. 22-34.

Benedictinos de Saint Maur, *Histoire littéraire de la France*, París: Imprimerie nationale, 1733-1763, 12 vols.

Chasles, Philarète, *Tableau de la marche et des progrès de la langue et de la littérature françaises; depuis le commencement du XVIe siècle jusqu'en 1610*, París: Firmin Didot, 1828, vol. 1.

Condillac, Étienne Bonnot de, *Cours pour l'instruction du prince de Parme*, París: Ch. Huel, 1778, vol. 3.

5. Frente a la centena de *Historias de la literatura* que vieron la luz en Alemania en la primera mitad del siglo, las que se escribieron en Francia se cuentan con los dedos de una mano (Werner 1994, 27).

Dhombres, Jean & D. Béatrice, dirs., *L'École normale de l'an III*, París: Éditions Rue d'Ulm, 2008, vol. 4. <http://books.openedition.org/editionsulm/1445>. [Consulta: 1 noviembre 2019].

Désirat Claude, Hordé Tristan, «Les écoles normales: une liquidation de la rhétorique ? (Littérature et grammaire dans les programmes de l'école normale de l'an III)», *Littérature. Frontières de la rhétorique*, 18 (1975), págs. 31-50.

Fauriel, Claude, *De l'origine de l'épopée chevaleresque au Moyen Âge*, París: Auguste Auffray, 1832.

Fraisse, Luc, «Un théoricien en Sorbonne de la périodisation littéraire : Saint-René Taillandier d'après ses cours inédits. (1843-1877)», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 5, 102 (2002), págs. 771-788.

——, «La littérature du XVIIe siècle chez les fondateurs de l'histoire littéraire», *Dix-septième siècle*, 1, 218 (2003), págs. 3-26.

Gengembre, Gérard, «L'Esthétique des Idéologues et le statut de la littérature», Michel Espagne & Michaël Werner, eds., *Philologiques. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe siècle*, París: Éditions de la Maison de la science, 1990, vol. 1, págs. 89-104.

Géruzez, Eugène Nicolas, *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'à la Révolution*, París: Didier et Cie, 1861 [1ª ed. 1852], vol. 1.

Goulemot, Jean-Marie, «Le *Cours de littérature* de La Harpe, ou l'émergence du discours de l'histoire des idées», *Littérature*, 24 (1976), págs. 51-62.

Guitton, Édouard, «Histoire littéraire ou science littéraire? Avantages et inconvénients d'une terminologie», *Histoire littéraire: ses méthodes et ses résultats*, Luc Fraisse, ed., Ginebra: Droz, 2001, págs. 38-46.

Harpe, Jean-François de la, *Philosophie du dix-huitième siècle*, París: Deterville, 1828 [1ª ed. 1805], 2 vols.

——, *Du fanatisme dans le langage révolutionnaire*, París: Migneret, 1797.

——, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, París: Agasse, 1798-1804, 18 vols.

——, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, París: Dupont, 1826, vol. 6.

Hültenschmidt, Erika, «L'École Normale de l'An III», Michel Espagne y Michaël Werner, eds., *Philologiques. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe siècle*, París: Éditions de la Maison de la science, 1990, vol. 1, págs. 105-133.

Lakanal, Joseph, *Rapport sur l'établissement des Écoles normales*, París: Imprimerie nationale, 1794.

Marmontel, Jean-François, *Éléments de littérature*, París: Firmin Didot frères, 1846, 1.ª ed. 1797.

Nisard, Désiré, *Histoire de la Littérature française*, París: Firmin Didot, 1854, vol. 1.

——, *Études sur la Renaissance*, París: Michel Lévy, 1855.

Pasquier, Estienne, *Les Œuvres d'Estienne Pasquier*, Ámsterdam: Compagnie des libraires associez, 1723, 2 vols.

Peignot, Gabriel, *Recherches historiques, littéraires et bibliographiques sur la vie et les ouvrages de M. de la Harpe*, Dijon: Frantin, imprimeur du Roi, 1820.

Rozoir, Charles du, *Le Dauphin, fils de Louis XV et père de Louis XVII ou Vie privée des Bourbon*, París: Alexis Eymery, 1815.

Todd, Christopher, *Voltaire's Disciple: Jean-François de la Harpe*, Londres: M.H.R.A., 1972.

Villemain, *Cours de littérature française*, París: Pichon et Didier, 1828-1829, 5 vols.

Werner, Michaël, «'Histoire littéraire' contre *Literaturgeschichte*. La genèse d'une vision historienne de la littérature en France et en Allemagne pendant la première moitié du XIXe siècle», *Genèse*, 14 (1994), págs. 4-26.

RESUMEN: El poeta y dramaturgo francés Jean-François de la Harpe (1739-1803), apóstata de la Revolución francesa, también es recordado por su *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (1798-1804), que recoge las conferencias que pronunció en el Lycée desde 1795. A pesar de la insistencia con que La Harpe acude a la historia para fundamentar su obra, su discurso parece excluirla de manera recurrente, obviando la categoría del tiempo, pasando del siglo de Augusto al siglo XVII francés sin solución de continuidad, relegando a la oscuridad la literatura de la Edad Media y del Renacimiento. Incluso cuando aborde el contexto inmediato de la Revolución, la operación con la que describe la génesis de los acontecimientos lo llevará a apartarse del tiempo para centrarse en las ideas que determinan la emergencia de los hechos. Sin embargo, el *Lycée* de La Harpe, calificado de «monumento del gusto clásico», se convirtió en guía para los historiadores de la literatura de la primera mitad del siglo XIX. ¿Cuál es el tratamiento que confiere La Harpe a la historia en su propia obra? ¿Qué permitió la supervivencia de esta obra, basada en la clasificación de los géneros, cuando el método de interpretación de los textos introdujo los parámetros de la historia y de la subjetividad? El objeto de este artículo es tratar de dar respuesta a estas preguntas.

PALABRAS CLAVE: lectura y hermenéutica, historia de las ideas, historia de la literatura, filosofismo, École Normale de l'An III.

ABSTRACT: The french poet and playwright Jean-François de la Harpe (1739-1803), an apostate of the French Revolution, is also remembered for his *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (1798-1804), which collects the lectures he gave at the Lycée since 1795. Despite La Harpe's persistence on history to inform

his work, his speech seems to exclude it on a recurring basis, by ignoring the category of time, going ahead from Augustus century to the 17th French century in a lack of continuity, consigning to darkness the Middle Ages and the Renaissance literature. Even considering the immediate context of the Revolution, the operation through which he describes events origin will lead him to push time into the background and focus on the ideas that determine events emergence. However, La Harpe's *Lycée*, described as a «monument of classical taste», became a guide for historians of literature during the first half of the nineteenth century. What are La Harpe's views on history in his own work? What allowed the survival of this work, based on genres classification, while historical and subjective parameters were introduced in texts interpretation method? The aim of this article is to try to find an answer to these questions.

KEYWORDS: reading and Hermeneutics, history of Ideas, history of literature, philosophism, École Normale de l'An III.

PROLEGÓMENOS A HOMERO: LA TEORÍA DE LA ÉPICA EN LA ILUSTRACIÓN[*]

CLAUDIA GARCÍA-MINGUILLÁN
(IEMYRhd, Universidad de Salamanca & Université de Poitiers)

El debate sobre el género épico sostenido durante el siglo XVIII queda aún pendiente de ser puesto en relación con los avances que incitó en el campo literario. La épica, género que no ha recibido tanta atención de la crítica del siglo ilustrado[1], debía competir con el nuevo gusto que dirigía la demanda literaria hacia géneros más democráticos e innovadores, más orientados al relato de la vida cotidiana y privada, como fue el género de la novela en sus primeras manifestaciones dieciochescas. A pesar de su incisiva obsolescencia, la presencia de la épica en la vida cultural de la Ilustración resulta, sin embargo, innegable por estar acompañada de figuras universales de la epopeya grecolatina. Con

* Este trabajo se ha realizado con el sustento de un contrato predoctoral en el marco del proyecto de investigación «Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración: edición de fuentes documentales y literarias (1750-1808)» (FFI2016-80168-P) del Ministerio de Economía y Competitividad con fondos FEDER.

1. Salvo por trabajos que tratan la épica en el marco de la querella entre antiguos y modernos –esencialmente Hepp 1961-1962, 1977, 1994 y Fumaroli 2001– o en el estudio del nacimiento del poema histórico –Backès 2003, 35-50, Csűrös 1999, Maskell 1973 o Moore 2009, 1-28– todavía no hay un estudio compilatorio que analice el género épico bajo tintes ilustrados y desde la perspectiva de la teoría literaria en un marco europeo. En un contexto hispánico véase la tesis de Nerlich 1964, y los trabajos centrados en la épica sobre los certámenes de la Real Academia y la materia de Cortés, Rodríguez Sánchez de León 1987 y O'Hagan 2009.

especial relevancia es Homero quien mantiene la pervivencia del género a lo largo de la historia, cuyo estilo sublime capaz de hacer ver al lector las emociones de sus héroes incitó a destacados nombres del momento, como Alexander Pope o Voltaire, a dedicar espacios para razonar sobre el mismo y su obra, deliberación ciertamente generalizada en la mayoría de intelectuales que comienza en los albores del siglo y se extiende hasta las últimas poéticas de inicios del romántico; es decir, la figura de Homero abarca todo el siglo ilustrado. Asimismo, este razonamiento incitó cierto interés por relatar la paralela desaparición del género, por ejemplo, el teórico formalista Bajtín [1989] relató la génesis de la novela como una innovación necesaria dentro de las limitaciones de la epopeya, género al cual reconoce como acabado y fosilizado tras sus manifestaciones clásicas, entendiendo así que las manifestaciones épicas permanecieron inmóviles a lo largo del desarrollo de la historia literaria. Nuestro estudio parte de identificar dos aspectos; por un lado, el paradójico estancamiento del género épico junto a un renovado interés por las normas de su poética y, por otro, la discusión de cómo la apreciación de Homero tensiona la pervivencia del género con las posibles innovaciones para evitar su desaparición. Para ello proponemos una breve pero detallada relación del enfrentamiento sobre la figura de Homero en el marco de la querella entre antiguos y modernos, junto a una propuesta de periodización de las contribuciones teóricas al género. Finalmente, resolveremos la tensión entre estos dos aspectos para entender cómo la figura de Homero y su concepción acompañan junto a su propia restauración, la del género épico.

TO THE HEALTH OF HOMER: EL 'ORIGEN' DE UN DEBATE

El 5 de abril de 1716, Jean-Baptiste-Henri de Valincour (1653-1730), académico e historiógrafo de Luis XIV, hombre de letras cercano a Racine y a Boileau, celebraba una velada junto a los enfrentados traductores de Homero, Anne Dacier y Houdar de la Motte, en el que uno de los asistentes alzó un brindis dedicado a Homero. Este suceso anecdótico apaciguó el campo de batalla en el que se había convertido el marco intelectual

francés durante los últimos años[2]. La *querelle d'Homère*[3] avivó el enfrentamiento entre los antiguos y los modernos protagonizado por miembros de la *Académie* entre los que destacaban relevantes figuras como Perrault y Fontanelle. El ataque y la defensa de Homero propició un enfrentamiento centrado en los comentarios sobre sus epopeyas, que posteriormente fue extendido a cuestionar su estilo, su aportación e incluso su identidad. Las reflexiones parten de las traducciones emprendidas durante la segunda mitad del siglo XVII y el primer decenio del XVIII entre Francia e Inglaterra, algunas de las cuales seguían con fidelidad el texto griego, mientras que otras realizaban una nueva traducción sin tener en cuenta apenas el texto original, obviando y, en consecuencia, deturpando su sentido original. En Francia, el debate quedó plasmado en los títulos[4] *Lettres sur Homère et sur les Anciens* (1713-1714) y *Discours sur Homère* (1714), ambos documentos como breves testimonios de la aportación de Houdar de La Motte a este debate; a la que le siguen acaloradas respuesta como *Lettrè a Monsieur*** sur l'Iliade de Monsieur de La Motte* (1714) o *Seconde lettre à Madame Dacier* (1715) de Saint-Hyacinthe; el prefacio de Alexander Pope a su traducción a Homero traducido aquel mismo año al francés *Homère anglais* (1715); discursos académicos como el del *abbé* d'Aubignac *Conjectures académiques ou dissertations sur l'Iliade* (1715), defensas y apologías como *Apologie d'Homère et Bouclier d'Achille* (1715) de Jean Boivin; *Homère en arbitrage* (1715) de Claude Buffier; *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère* (1715) de Jean Terrason; cuestiones centradas en aspectos que pertenecen al alcance de la más pura teoría literaria como el empleo de las figuras divinas paganas o cristianas, *Réflexions sur les dieux d'Homère* (1715) de Claude-François Fraguier, o, por mencionar solo uno entre los múltiples textos elaborados por la cono-

2. Se ha considerado el discurso de ingreso a la Académie Française de François Le Métel de Boisrobert pronunciado en 1637 como el inicio de este enfrentamiento –véase Rigault 1856, 69-80 y Fumaroli 2001, 81–, discurso con el que iniciaba la diatriba contra Homero y sus textos que se mantendrá hasta entrado el siglo XVIII. Este discurso se ha reconocido como una preparación del terreno para el violento escenario que se mascará entre Boileau y Perrault, y otros tanto seguidores y detractores de los autores clásicos.

3. «Querella de Homero» o también conocida como «Segunda Querella». Véase Assaf 1987.

4. Esta breve nómina no se corresponde con la totalidad de textos. Estos se citan a modo de ejemplo, pero la tirada de nombres es amplia. Contrástese con la, también abreviada, propuesta de Lecoq 2001, 853-862.

cida helenista Anne Dacier *Homère défendu contre l'apologie du père Hardouin* (1716), material que abanderaba el «Partido homérico», como así hace referencia García Malo a la dimensión *quasi* política del conflicto [1788, LX]. Otros tantos títulos engrosan el debate hasta alcanzar una dimensión internacional con réplica británica liderada por Jonathan Swift en *Battle of Books*. Como se señala en Nisbet & Rawson [1997, 55], este conflicto desbordó la dimensión lingüística y teórica del debate para suscitar un interés conducido a una intensa labor de investigación sobre Homero y su época[5]. Por el elevado número de títulos, resulta evidente el interés que generó la querella por la figura del autor clásico en particular, que sin lugar a duda influyó en un resurgido interés parejo por el género épico.

LA TEORÍA DE LA ÉPICA: POÉTICAS, TRATADOS Y PRECEPTIVAS

Si bien toda arte poética reflexiona sobre los tres grandes géneros reconocidos tras la doctrina platónico-aristotélica, no es tan común la presencia de obras dedicadas en exclusiva al género épico. De ahí que encontremos numerosas poéticas como *L'art poétique* (1674) de Nicholas Boileau, *Della perfetta poesia italiana* (1706) de Muratori o *La Poética* de Luzán, publicada en 1737 –reeditada y ampliada en 1789–, entre otros ejemplos. Las obras teóricas dedicadas al poema épico cuentan con un número inferior al de las poéticas «orgánicas», como las denominó Bajtín [1989, 451], como fue el caso de *L'Art Poétique* (1674). La poética de Boileau, conocido en su época como *maître du classicisme*, apenas aporta alguna innovación en las normas de composición de los géneros literarios ya que sostiene su teoría en las obras canónicas de teoría literaria y presenta un texto cuyo tono jocoso se enmarca en pleno enfrentamiento en la Academia Francesa contra Perrault y sus seguidores. El principio de composición es el equilibrio que, considerado casi un dogma de fe, se repite de manera cacofónica sin profundizar en el significado de esta norma horaciana. Boileau escribe su poética para recordar, casi reescribir, las ideas de los teóricos de la antigüedad. De ahí que aplique dicho ideal al hablar sobre el rasgo de fantasía y verosimilitud en el poema, los cuales no deben resaltar

5. Ejemplo de este interés por la figura del bardo griego es la obra de Blackwell *Enquiry into the Life and Writings of Homer* (1736).

ni sobresalir el uno sobre el otro. El mismo principio es aplicable a la norma de la caracterización del héroe, del que dice, atendiendo de nuevo a la idea de equilibrio, «aux grands coeurs donnez quelques foiblesses» [Menant 1998, 103-104].

El contexto de Boileau demandaba más la corrección que una nueva propuesta de principios teóricos y, en consecuencia, el teórico corrige a sus coetáneos a través de la sátira crítica, siendo uno de sus objetivos el autor de poemas heroicos de materia cristiana Desmarets Saint-Sorlin (1595-1676). De esta manera identifica los vicios de la poesía épica del momento. Se refiere, por ejemplo, a aquellos autores que elaboran el personaje del héroe a su imagen y semejanza, tras ceder el heroísmo clásico a la cotidianeidad vulgar de una persona corriente. El menosprecio por los referentes clásicos propuestos en los cantos homéricos, provocan, siempre según Boileau, que el autor moderno, «poète ignorant», llame a sus héroes por nombres alejados de los referentes de Ulises o Aquiles, y se decante más bien por algunos de tono menos grandilocuente como «Childebrand» [Menant 1998, 242]. La crítica de Boileau entra en comunión con los vicios que Horacio en su carta *ad Pisones* denuncia y condena. Entre ellos, el comienzo del poema con la promesa de un gran héroe, que emprenda grandes hazañas, para finalmente no corresponder con esa promesa exacerbada. El juicio del teórico queda enmarcado por la querella entre los antiguos y los modernos, de ahí que la reivindicación de Boileau sea la de defender a ultranza la figura de Homero, del que afirma: «Tout ce qu'il a touché se converti en or»[6] [Menant 1998, 298].

Las obras dedicadas a la reflexión del poema épico se permiten glosar de una manera más técnica y escueta los pasos y las reglas que debe seguir

6. Precisamente Ludovico Muratori, sin llegar a ser miembro activo de la querella, se pronuncia contra dicha afirmación, al tratar con cierta ligereza y burla la postura del teórico francés. En su obra *Della perfetta poesia italiana* (1706) elabora un gran comentario sobre la teoría de la poesía con el referente de Italia, y participa del debate también producido sobre esa época de la preferencia épica por Tasso. En sus reflexiones acerca de la poesía heroica italiana, trata de desbancar la figura inalcanzable de Homero, al reconocer su valor e identificar los vicios que desautoriza. Entre ellos se encuentra el excesivo empleo de las deidades paganas como máquina del poema, aspecto poco aceptable para el razonamiento sobre las hazañas del héroe. Muratori no clausura el tema, tan solo menciona que ese excesivo uso no es apto entre «uomini saggi». Este tema, sin embargo, será uno de los grandes tópicos en la discusión sobre las capacidades del héroe y su dependencia de la figura divina.

todo poeta que aspire a conquistar la cima de la jerarquía de los géneros literarios y dar, en este caso a Francia, un poema épico nacional. En la segunda mitad del siglo destacan dos poéticas; la de Michel de Marolles, *Traité du poëme epique, pour l'intelligence de l'Eneïde de Virgile, le quel doit estre joint aux remarques de la traduction qui en a esté faite* aparecida en París en 1662 y *Traité du poème épique* de Le Bossu, publicada en 1675. Ambas preservan un afianzado enlace con la preceptiva más tradicional, delimitado en firme compromiso con el método cartesiano. La composición del género épico se percibe, por tanto, como una lista de aspectos universales que todo poeta debe seguir y que es, además, la única garantía para alcanzar el verdadero camino hacia la moral, que era una de las dimensiones pedagógicas del género. La primera de ellas, la de Michel de Marolles publicada en 1662, es fruto, según sostiene Rotger [2014, 68], del círculo de Habert de Montmor en el que se reunían bajo los principios del cartesianismo fieles creyentes en el progreso y en el nuevo método de *sapientia universalis*, que sostenían una crítica racionalista que abandonase el ejercicio de la preceptiva como *une profession de foi* y abrazase la crítica del *hecho*. Así, Marolles propone su definición del poema épico en el primer capítulo para, posteriormente, desarrollar largas glosas de cada elemento que conforma la estructura del género: la materia de la fábula, la unidad del tiempo y de la acción, de la maquinaria divina o de la moral en él desarrollada. Hasta aquí, este tratado no resulta apenas innovador con respecto a otros. Sin embargo, el pensamiento de Marolles anticipa las reivindicaciones que serán posteriormente abanderadas por los poetas: la crítica a los teóricos y la defensa de la libertad del genio creador. A medio camino entre la siguiente poética, destaca la obra del ya mencionado Desmarets de Saint-Sorlin, autor de poemas heroicos de temática bíblica y cristiana como el *Clovis ou la France chrétienne* (1657) o *Esther, poème heroïque*, autor también de *La defense du poème heroïque* salido de imprenta en 1674. Esta interesante obra plantea a modo de diálogo entre tres voces –Dorante, Philene y Damon–, un debate sobre la mejor manera de elaborar un poema épico. La conclusión ofrecida no será otra que la propuesta por Desmarets para sus poemas épicos: una épica actualizada, alejada de los críticos que atacan a los modernos, de materia cristiana, y con un propósito que agrupe un sentido nacional. Por último, se encuentra el tratado de René Le Bossu (1631-1680) publicado en 1675, apenas un año después de la poética de Boileau. Tras su publicación, fue considerado por la crítica el gran conocedor de

los entresijos teóricos de la epopeya, dejando prácticamente eclipsado al tratado de Marolles. El presente tratado supone una de las obras más completas de teoría y reflexión sobre el poema épico en su concepción clásica. Siendo una obra de grandes dimensiones, sobrepasa el valor de la *Poética* de Boileau que, a pesar de mantener el respeto y la autoridad de los clásicos, aporta profundas reflexiones sobre el género, siendo, un gran tratado racionalista-cartesiano, como será posteriormente la obra estética del *abbé* Dubos *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), como sostiene Paul Hazard sobre esta «philosophie de l'art»:

> Il y a avait les philosophes; et non point eux seulement, mais tous ceux qui, même non philosophes, par habitude, par entraînement, par mode, ne se fiaient qu'à l'esprit géométriques pour trouver des solutions. Ils disaient, nous les avons entendus déjà, que le beau était le vrai, ou du moins le vraisemlable; qu'étant la verité, il contribuait pour sa part à la morale, à la vertu; que le bon goût se fondait sur des príncipes, sur des modèles, et qu'en conséquence il pouvait prononcer des arrêts certains, suivant des règles bien fixées […] La beauté, c'est la raison mise en recettes […] [1935, 424-425]

Le Bossu, siguiendo la estela de Homero y Virgilio, analiza y alaba su estilo, la forma y la enseñanza moral, elemento que identifica como principal fin del poema épico. Este rasgo debe sobrepasar los vicios presentados en el estilo de Estacio en su *Aquileida*. La manera de conseguirlo es atender a la norma, para la cual indica que la fábula del poema debe ser abstracta y general, con el fin de que su enseñanza no dependa de un evento puntual y sea, por tanto, universal. Este sistema será repetido de una manera sorprendentemente fiel por Hegel, lo que indica que responden al mismo sistema epistemológico. Por la elaboración de este sistema, de base profundamente clásica, Le Bossu fue considerado el mayor teórico sobre el género épico del momento. Su repercusión en Inglaterra fue destacada, de ello dan testimonio la traducción publicada en Londres en 1695 y las reimpresiones a las que fue sometido el texto.

No obstante la relevancia del tratado de Le Bossu para la crítica de la orilla de los antiguos, no fue venerado ni creó escuela entre la de los poetas modernos, generando interesantes réplicas. A esto responde la de Voltaire, publicada en 1728 en Londres, titulada originalmente *An Essay upon the Civil Wars of France, extracted from curious Manuscripts and also upon*

the Epick Poetry of the European Nations, from Homer down to Milton[7] que no pasó desapercibida entre los epígonos del tratadista francés. El escritor emprendió un proyecto de producción épica, publicado inicialmente bajo el título *La Ligue* –referencia a uno de los bandos participantes de las Guerras de Religión de Francia (1562-1598)– conocido posteriormente por *La Henriade* –*La Henríada* en su traducción al español–. Este poema fue publicado junto al ensayo que será posteriormente conocido bajo el título de *Essay on the epic poem*. La aproximación de Voltaire a los poetas y filósofos ingleses durante su exilio (1726-1729) generó que una obra, esperada como una forma preceptiva, fuese concebida a modo de ensayo[8]. La naturaleza de esta obra no es teórica, el propio nombre ensayístico ya proclama una disertación sobre el tema, y no una propuesta de reglas normativas. Así lo confiesa el de Ferney en una misiva dirigida a Puchot, el 11 de abril de 1728, en respuesta a enviar su ensayo a Francia: «I think I am not to let the french court know that I think and write like a free englishman» [William 1993, 47]. Así las cosas, es importante recordar, no solo que Voltaire no autorizó en una primera instancia la traducción de su ensayo al francés, sino que además quiso modificar el texto que sus compatriotas iban a recibir. Como sostiene William [1993, 51] es posible identificar una modificación voluntaria de Voltaire en el planteamiento de su ensayo, con el que, en su primera versión, se presta más a alabar a Alexander Pope[9]. Por otro lado, como rasgo que refleja el cambio de paracer de Voltaire es importante recalcar que, al describir a Rousseau sus planes para la composición de *La Henriade*, confiesa que pretende seguir estrictamente las reglas de composición, es decir, al amparo de la preceptiva clásica [White 1915, 52].

El ensayo sobre el poema épico persigue recuperar la voz de los poetas sobre sus producciones. El encorsetamiento al que el género había sido sometido provoca la reivindicación del poeta sobre su propio genio. Voltaire relaciona el exceso de reglas a la falta de talento de algunos autores, y defiende que los grandes clásicos, Homero, Virgilio, Tasso y Milton

7. Se debe tener en cuenta a Donnell 1915, iv-vi, quien identifica las diferencias existentes entre la versión original en inglés del autor, la traducción al francés no autorizada y la realizada por el propio Voltaire, diferencias que él mismo advierte.

8. Ballantyne 1919 documenta el exilio de Voltaire en Inglaterra.

9. Pope recibe en 1724 una edición de la *Henríada*, a la que reconoce su mérito y valor, como revela Donnell 1915, 3.

«n'ont gueres obéi à d'autres leçons qu'à celles de leur génie» [1807, 259]. El canon de Voltaire trata de aunar las dos tendencias manifestadas tras la querella, cuya clave reside en alabar a los autores clásicos sin imitarlos a ciegas y emplear el juicio para identificar los errores que presentan. De ahí su consideración de los teóricos como figuras tiránicas de la literatura, a las que acusa de despreciar los clásicos y pretender que «le rest du monde est peu de chose & qui a vu Versailles, a tout vu» [1807, 264]. El principal desencuentro entre la norma de Bossu y el principio poético de Voltaire es aquel relacionado con la composición de la fábula. Para mantener ese principio de universalidad que garantice la repercusión y el éxito del poema, debe elegirse el tema de la obra y su argumento general antes que los personajes o el suceso histórico en el que se enmarca el argumento. Ante esto, afirma: «Tout poete épique qui suivra la regle de le Bossu, sera sûr de n'être jamais lu» [1807, 285].

* * *

Trescientos años antes de que Roland Barthes declare la muerte del autor, la querella por Homero ya temía su fallecimiento o, más bien, su sacrificio. Como indicó el crítico francés: «el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» [1987, 71]. Paul Rolli, en su respuesta al ensayo de Voltaire, clama en referencia a Homero: «Ce grand poete n'a pas besoin du secours de ma plume» [1728, 4]. A pesar de la innecesaria defensa, lo cierto es que Homero sí necesitó una nueva consideración, no demasiado lejana de los teóricos, pero sin ceder todo principio a los nuevos poetas. La prolífica producción por el ataque y defensa de Homero, además de los textos de la crítica del género épico, muestran el trato hipersensible que gozaba –o sufría– la figura del autor clásico. El más leve comentario era percibido como un primer desequilibrio que haría sucumbir al sistema de los modelos antiguos y, por extensión, llevaría a la pérdida de los principios básicos de la cultura universal. Voltaire, acusado de estar afectado de este mal, es la diana, junto a La Motte, de la respuesta al ataque de Homero[10]. La opinión sobre las obras de aquellos autores estaba en sintonía con una voluntad censora: «Il seroit même dangereux de laisser ces sortes

10. *Cf.* «Chapitre II. Homère» Voltaire 1807, 273-282.

d'ouvrages sans replique», así comienza Paul Rolli su querella[11] contra Voltaire y su «maniere d'écrire séduisante» [1728, 4]. Esto mismo es lo que replica Rolli a Voltaire en su obra *Examen de l'Essai de M. De Voltaire sur la poésie épique*. Se procede a una defensa enajenada y a ultranza de la figura de Homero, como si el desprendimiento de una única figura y la apertura a la renovación, trajesen consecuentemente el fin de la poesía épica y, por tanto, de la enseñanza moral plasmada en los símbolos heroicos.

Si bien Voltaire llama a los teóricos de la literatura «tyrans», «prétendus législateurs» o «astronomes qui inventaient tous les jours des cercles imaginaires» [1807, 259], Rolli asume el mismo tono. Tras la publicación de su *Examen de l'Essai*, el nombre de Voltaire adquiere el acompañamiento de «notre jeune censeur». El nuevo epíteto ligado a la figura del escritor francés hace referencia a su osadía y alteración de los modelos clásicos. La queja de Rolli, sin embargo, no se plantea alejada de intereses personales ligados a la defensa de la nación. Cuando insiste «Il n'a parlé en bien d'aucun poete, si ce n'est de Virgile», deberíamos reelaborar el planto por la ausencia de autores italianos en el texto de Voltaire. Como indica White sobre las «unfavorable observations on Italian taste»:

> It is at this point that Voltaire begins the unfavorable observations on Italian taste which recur persistently in the course of the essay […] All the adverse criticism finds its places at the end of the chapter and has to do with the excesses which Tasso allowed himself in certain episodes of his poem. The episodes in question are related by Voltaire in a half-mocking tone which tends at once to prejudice the reader […] [1915, 56-58]

La mera reflexión y la valoración a los textos es un desencadenante del principio de duda, principio que hace alterar los firmes cimientos de la preceptiva. Ante un mero balance de rasgos positivos y no tan positivos de los textos considerados canónicos, la reacción de los teóricos, en especial la de Paul Rolli, genera una causa que adquiere el tono y la importancia de un enfrentamiento bélico:

> Il se flatte apparemment d'un genie superieur, je souscris volontiers à la haute idée qu'il a de lui-même, mais n'y a-t-il pas un peu de temerité à

11. Como huella de esta «voltairefobia» recuérdese el panfleto aparecido en 1738 *Voltairomanie* del abad Desfontaines.

> venir de gaieté de coeur attaquer toute une nation & une nation qui en matiere de poeme epique avoit l'Arioste & le Tasse prês de deux siecles avant que le ciel eût donné M. de Voltaire à la France! [Rolli 1728, 33-34]

La satisfacción de «rire aux dépends de ce nouveau critique» [1728, 4] es el deseo de Rolli para Madame Dacier, para que pudiera ver cómo Voltaire se posicionaba a favor de La Motte. Mientras que, para Voltaire, la querella por la traducción de Homero carecía de sentido puesto que ya sea por Madame Dacier o por La Motte o por Pope, se ha de leer a Homero en su lengua original, tal y como defiende en el *Essai*:

> Qui n'a lu que madame Dacier, n'a point lu Homère, c'est dans le grec seult qu'on veut le style du poëte, plein de négligences extrêmes, mais jamais affecté, et paré de l'harmonie naturelle de la plus belle langue qu'aient jamais parlée les hommes [Voltaire 1807, 282]

Al margen de las razones teóricas del ensayo, hay una por la que entender definitivamente la argumentación de Rolli como un menosprecio hacia la figura de Voltaire, que quita valor al posicionamiento a favor de La Motte. Cuando Voltaire estuvo en la prisión de la Bastilla como recluso, solicitó a su amigo Thieriot diccionarios, ejemplares de las obras inglesas del momento y «un Virgile et un Homère (non pas celui de La Motte) [*sic*]» [White 1915, 51]. En el marco de la querella sobre Homero, la figura de Voltaire sufrió la demonización de los autores partidarios de Madame Dacier, considerado a la vez partidario acérrimo de La Motte. Ni lo uno ni lo otro, pues él mismo alaba a la traductora no sin reconocer cierto prejuicio «remplie des superstitions des commentateurs» [1807, 278]. Tampoco idealiza y alaba ciegamente la obra de La Motte, al reconocer que no ha alcanzado las bellezas de Homero al no ser conocedor de la lengua original. Una vez más, Voltaire reivindica el acceso directo al texto homérico, sin intermediarios, tratar con el autor tal y como se presentó al mundo:

> En un mot, admirons les anciens, mais que notre admiration ne soit pas une superstition aveugle, et ne faisons point cette injustice à la nature humaine et à nous-mêmes de fermer nos yeux aux beautés qu'elle répand autour de nous pour ne regarder et n'aimer que ces anciennes productions, dont nous ne pouvons pas juger avec autant de sureté [Voltaire 1807, 271]

CONCILIER HOMÈRE AVEC LUI-MÊME: NOTAS FINALES

La teoría literaria formulada durante los años previos a la plena Ilustración se ha presentado como su naturaleza indica: una dicotomía entre acérrimos partidarios de los clásicos inalcanzables y los apasionados poetas guiados por su genio. No se observa una teoría absolutamente racional y objetiva, dado que un apenas surgido nacionalismo estriba la tendencia hacia la defensa por un bando u otro. A modo de ejemplo, Voltaire alaba en su primera versión del ensayo a Milton para generar un efecto reclamo ante el público inglés, como ha señalado Williams [1993, 47]. Por su parte, Muratori y Rolli aquejan la labor teórica de Boileau y Voltaire, respectivamente, por no contar con autores italianos. No obstante, como rastro para relatar la reconversión del género épico, podemos analizar la concepción de los autores clásicos grecolatinos, en particular, la ya relatada percepción de la figura de Homero. La figura del bardo griego adopta una visión universal y atemporal que lo dispone a convertirse en un referente artístico, histórico, literario y filosófico. El interés por Homero genera un interés, además, antropológico por la civilización de la que proviene, obviando, sin embargo, su antigüedad y manteniendo su presencia en la teoría del progreso ilustrado. De este modo un interés generalizado por todo aspecto del poeta sostiene una admiración que desborda la creación de cualquier autor moderno. Así se mantiene a lo largo del siglo como refleja Ignacio García Malo en la dedicatoria al conde de Floridablanca de su traducción de *La Iliada*:

> para que se animen a corregir mis defectos, y el no dudar que de Pintura tan sublime, solo un bosquexo puede fecundar las imaginaciones de los curiosos, formar el gusto a lo grande, a lo enérgico, a lo majestuoso; y excitar una noble emulación de imitar el modelo que ha servido de guía a los mayores poetas [1788, IV-V]

Alimentar la imaginación con algo «enérgico y majestuoso» como es la obra de Homero señala a la idea del estilo sublime, aquel efecto estético casi indescriptible que Boileau persiguió recuperar con su traducción a Longino pero que, tal y como señala Hazard, el sublime es «une valeur qui échappe en partie au contrôle de la raison» [1935, 414].

Wolf, autor de *Prolegomena ad Homerum* (1795), comenzaba, según se afirma en Nisbet & Rawson, «with a eulogy on systematic recension and an attack upon reliance upon divination alone[…]» [1997, 748-749]. El elogio a la recopilación sistemática de información y la condena a la adivinación engloba la teoría literaria del siglo. El cisma se produce cuando esta degenerada concepción de los clásicos, formulada en la figura del autor de la *Odisea*, se transforma con el sujeto romántico en la exaltación genérica de la figura clásico-heroica, pasando a ser «vessels for a system of manners, symbols, and customs recoverable by historical investigation and archaelogical excavation as well as by literary analysis» [1997, 576], que sustenta el *Altertumwissenschaft* –el conocimiento e interés por lo antiguo– de Winckelmann. Acorde está, por tanto, la exclamación de Johann Gottfried Herder (1744-1803), maestro de Goethe, quien alaba, lejos de concepciones teóricas, «die Humanität des Homer» [Wohlleben 1990]: «Menschlicher Homer, wie liebe ich dich in allen deinem Formen und Gestalten![12].

BIBLIOGRAFÍA

Obras

Menant, Sylvain, ed., Nicolas Boileau, *L'art poétique*, París: Garnier-Flammarion, 1998.

Bossu, René Le, *Traité du poeme epique*, París: Le Petit, 1675.

——, *Tratise of the epick poem: containing many curious reflexions, very useful and necessary for the right understanding and judging for the excellencies of Homer and Virgil*, Londres: T. Bennet, 1695.

García Malo, Ignacio, *La Iliada de Homero, traducida del griego en verso endecasílabo castellano*, Madrid: Pantaleón Aznar, 1788.

Falco, Giorgio & Fiorenzo Forti, eds., Ludovico Muratori, *Opere di Lodovico Antonio Muratori*, Milán & Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1964.

12. Traducimos: «Homero humano,/ ¡cuánto te aprecio en todas tus formas y figuras!». Cita que acompaña al busto de Homero, perteneciente a Herder y posteriormente a Goethe, localizable en la *Goethe-Haus* de Frankfurt am Main.

Ramsay, Andrew Michæl, *Discours de la poésie épique et de l'excellence du poème de Télémaque*, París: Delaulne, 1717.

——, *Discurso apologético sobre el poema épico del Telémaco e impugnación de la llave que corre con el título de Llave de Telémaco*, José Linares y Montefrío, trad., Madrid: Gabriel Ramírez, 1756.

Rolli, Paul, *Examen de l'Essai de M. de Voltaire sur la poesie epique*, París: Rollin Fils, 1728.

Sebold, Russell P., ed., Ignacio de Luzán, *La Poética*, Madrid: Cátedra, 2008.

Voltaire, *An Essay Upon the Civil Wars of France, extracted from curious Manuscripts and also upon the Epick Poetry of the European Nations, from Homer down to Milton*, Londres: N. Prevost and Comp., 1728.

——, *La Henriade, poeme avec les notes et variantes, suivi de l'Essai sur la poesie epique*, París: Le Prieur, 1807.

Estudios

Assaf, Francis, «La deuxième Querelle (1714-1716): pour une gènese des Lumières», en Louise Godard de Donville, ed., *D'un siècle à l'autre: Anciens et Modernes*, Marseille: CMR, 1987, págs. 277-292.

Backès, Jean-Louis, *Le poème narratif dans l'Europe romantique*, París: Presse Universitaires de France, 2003.

Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.

Ballantyne, Archibald, *Voltaire's visit to England 1726-1729*, Londres: John Murray, 1919.

Barthers, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós, 1987.

Batllori, Miquel, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos. Españoles-Hispanoamericanos-Filipinos. 1767-1814*, Madrid: Gredos, 1966.

Checa Beltrán, José, «El debate literario español en el prólogo del romanticismo (1782-1807)», *Revista de Literatura*, 56 (1994), págs. 391-416.

Csűrös, Klara, *Variétés et vicissitudes du genre épique de Ronsard à Voltaire*, París: Honoré Champion, 1999.

Fumaroli, Marc, «Les abeilles et les araignées», en Anne-Marie Lecoq, ed., *La Querelle des Anciens et des Modernes XVIIe-XVIIIe siècles*, París: Gallimard, 2001, págs. 7-220.

Hazard, Paul, *La crise de la conscience européenne(1680-1715)*, París: Boivin Éditeurs, 1935.

Hepp, Noemi, «Homère en France au XVIe siècle», *Atti della Accademia delle Scienze di Torino. II: Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, 96 (1961-1962), págs. 389-508.

——, «Virgile devant la critique française à l'époque de Boileau», en Marc Fumaroli, ed., *Critique et création littéraires en France au XVIIe siècle*, París: CNRS, 1977, págs. 39-54.

——, «De l'épopée au roman. L'*Odyssée et Télámaque*», en Alain Lanavère, ed., *Je ne sais quoi de pur et de sublime*, Orléans: Paradigme, 1994, págs. 223-235.

Lecoq, Anne-Marie, ed., *La Querelle des Anciens et des Modernes XVIIe-XVIIIe siècles*, París: Gallimard, 2001.

Maskell, David, *The Historical Epic in France, 1500-1700*, Oxford: Oxford University Press, 1973.

Moore, Fabienne, *Prose Poems of the French Enlightenment: Delimiting Genre*, Londres: Ashgate Publishing, 2009.

Nerlich, Michael, *Untersuchungen zur Theorie des klassizistischen Epos in Spanien*, Ginebra: Droz, 1964.

Nisbet, Hugh Barr & Rawson, Claude, eds. *The Cambridge History of Literary Criticism. The Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

O'Hagan, Ciara, «Rewriting Spanish Epic Poetry in the Enlightenment Period: Two Competing Interpretations of *Las naves de Cortés destruida*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 87 (2009), págs. 83-103.

Preminger, Alex, ed., *Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, Princeton: University Press, 1974.

Rigault, Hippolyte, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, París: L. Hachette et Cie, 1856.

Rotger Cerdá, Neus, *La Querella de la Novela: disputa y creación en el primer campo literario francés (1670-1700)*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014. Disponible en línea: https://hdl.handle.net/10803/284929

Rodríguez Sánchez de León, María José, «Los premios de la Academia Española en el siglo XVIII y la estética de la época», *Boletín de la Real Academia Española*, 67 (1987), págs. 395-426.

Sebold, Russell P., *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Barcelona: Anthropos, 1989.

Tietz, Manfred, «Die Polemik um die spanische Literatur im 18. Jahrhundert: der Streit zwischen Tiraboschi, Bettinelli und Llampillas», Gehrard Schmidt y Manfred Tietz, eds., *Stimmen der Romania*, Wiesbaden: Festschrift fur W. Theodor Elwert, 1980.

William, David, «Voltaire's 'True Essay' on Epic Poetry», *The Modern Language Review*, 88, 1 (1993), págs. 46-57.

White, Florence Donnell, *Voltaire's Essay on Epic Poetry: a study and an edition*, Albany (N.Y.): Brandow Printing, 1915.

Wohlleben, Joachim, *Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung von Winckelman bis Schliemann*, Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990.

RESUMEN: La cuestionada relevancia del género épico en el siglo ilustrado resulta evidente ante la irrupción de otros agentes en el campo literario. Sin embargo, en el marco conceptual de la pervivencia de los clásicos grecolatinos se motivan agitados debates sobre las figuras de Homero y Virgilio que perpetúan así tanto su influencia literaria como la del género que abanderaban. De esta manera, ante un campo desolado de producción épica, el género se vuelca en la teoría literaria destacando su protagonismo especialmente en la orilla francesa de la conocida querella entre antiguos y modernos. Con este trabajo proponemos una propuesta de periodización de la teoría de la épica de la Ilustración y su relación con la figura de Homero, para abordar la transición de clásico imperturbable a la de modelo universal, marco conceptual por el que tendrán que pasar los grandes autores de la época clásica.

PALABRAS CLAVE: épica, Homero, teoría literaria, ilustración, géneros literarios

ABSTRACT: The questioned relevance of the epic genre in the Enlightenment century is evident in the face of the irruption of other agents in the literary field. However, within the conceptual framework of the survival of the Greco-Latin classics, agitated debates are motivated about the figures of Homer and Virgil, thus perpetuating both their literary influence and that of the genre they stood for. In this way, faced with a desolate field of epic production, the genre is turned over in literary theory, highlighting its prominence especially on the French side of the well-known dispute between the ancient and modern. With this work we propose a proposal of periodization of the theory of the Enlightenment epic and its relationship with the figure of Homer, to deal with the transition from an imperturbable classic to a universal model, a conceptual framework through which the great authors of the classical period will have to pass.

KEYWORDS: epic, Homer, literary theory, enlightenment, literary genres.

BODONI Y SUS GRIEGOS: NUEVAS APORTACIONES TIPOGRÁFICAS EN LA CORRESPONDENCIA CON JOSÉ NICOLÁS DE AZARA[*]

NOELIA LÓPEZ SOUTO
(IEMYRhd, Universidad de Salamanca)

La apertura de nuevas dimensiones de estudio en torno a los epistolarios ha ido cobrando mayor peso en las últimas décadas, lo que ha ayudado a tener cada vez un conocimiento más preciso de ciertos intercambios de conocimiento, influencias entre correspondientes y opiniones o noticias en primera persona sobre hechos o actividades que antes se nos escapaban o que conocíamos con mayor distancia y superficialidad: cuestiones biográficas, sociopolíticas, económicas, culturales y también artísticas. El interés que han despertado las cartas, en particular las privadas, desde los estudios culturales, filológicos e históricos, resulta más significativo si cabe por lo que se refiere al siglo XVIII, centuria en la que se desarrolló una «auténtica sociedad epistolar» [Castillo Gómez 2014, 29] y en la que esta práctica se consolidó, no solo como un hábito comunicativo cotidiano, característico de los miembros de la República de las Artes y las

* El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto *Público, libro y bibliofilia en el Siglo de las Luces: innovación tipográfica, programa editorial y redes internacionales de Giambattista Bodoni,* llevado a cabo en la Universidad de Salamanca bajo la dirección de Pedro M. Cátedra. Este estudio forma parte, además, de la tesis doctoral López Souto 2018b, cuya edición de las cartas entre Azara y Bodoni puede consultarse en la *Biblioteca Bodoni*, incluidas cada una de las cartas citadas en estas páginas: <http://bibliotecabodoni.net/epistolario>. Agradezco la cesión de las imágenes a este portal y a la Biblioteca Palatina de Parma.

Letras; también como canal de cultivo de todo tipo de vínculos sociales, públicos o privados, profesionales o personales: esto es, entre políticos, diplomáticos, amigos, familiares, tertulianos o partícipes en salones, miembros de sociedades o de academias, eruditos, comerciantes, etc.[1].

He ahí, en ese mundo de cartas, donde topamos el mayor testimonio de la amistad mantenida entre el aragonés José Nicolás de Azara (1730-1804), bibliófilo, coleccionista y culto diplomático familiarizado con las letras, la filosofía y el arte, y el impresor de Saluzzo Giambattista Bodoni (1740-1813), afincado en Parma, director de su Stamperia Reale y uno de los maestros de la tipografía neoclásica. Ambos personajes, célebres en su tiempo en sus respectivos oficios, sostuvieron un amistoso diálogo epistolar durante casi treinta años y, de hecho, alimentaron ese vínculo con diversas colaboraciones editoriales y una activa relación en la que Azara fungió de mecenas y de consejero estético-editorial del artista italiano, aparte de constituir su enlace más firme y fiel con la Corona española, de la que Bodoni llegó a ostentar –a partir de 1782– el título de Tipógrafo Oficial [Cátedra 2010, 24, & 2015, 69-84].

Destinado como representante del gobierno de España ante la Santa Sede entre 1765 y 1798, en principio como agente de Preces y a partir de 1784 en calidad de ministro plenipotenciario, el Caballero encontró en la Roma cosmopolita de entonces, cuna del neoclasicismo, el escenario idóneo para practicar todas sus inquietudes intelectuales. Por tanto, no solo se aclimató a la ciudad como testigo de sus excelencias artísticas, teórico-filosóficas, anticuarias, librescas o político-diplomáticas, sino como protagonista en todas ellas, en las que, además, sobresalió[2]. Cierto que en general el coleccionismo y el mecenazgo de artistas se habían convertido en el siglo XVIII en una moda que todo hombre distinguido, aristócrata o buen intelectual, debía practicar, pero fue precisamente en Roma donde ese fenómeno eclosionó, sobre todo entre la aristocracia y los hombres de Estado, caso para el que Azara resulta paradigmático [Maier 2010, 8][3].

1. Acerca de la relación entre epístolas y círculos artístico-literarios véase Pellegrini 2008, 11-39. Sobre la importancia de los epistolarios para el estudio del Siglo de las Luces puede considerarse Dauphin & Poublan 2014, 203, o Sánchez Espinosa 2001.

2. Considérese García Portugués 2000, 1083.

3. Para un profundo análisis sobre el coleccionismo en Roma a lo largo del siglo XVIII véase Barroero 2001. Acerca de la práctica del mecenazgo en esa capital italiana cabe considerar la panorámica de García Sánchez 2007.

La experiencia de Nicolás de Azara con el mundo editorial, no obstante, ya había comenzado en España, antes de su embajada romana y de su amistad con Bodoni. Interesado desde joven en las artes del diseño –si hacemos caso a su biógrafo decimonónico Basilio Sebastián de Castellanos[4]–, hasta entonces su contacto más relevante con la imprenta había sido la publicación en 1765 de las *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas* (Madrid: Imprenta de la Gaceta), impresión que el Caballero debió de supervisar muy de cerca durante su etapa como covachuelista en la Secretaría de Estado[5]. Este libro mostró, sin duda, una clara implicación de Azara en la línea oficial de publicaciones al servicio de la política nacional-cultural de Carlos III, puesto que se trataba de un poeta clásico, representante de una época gloriosa para la Nación española y al que el intelectual aragonés quiso reivindicar como modelo lingüístico y de erudición [Martín Puya 2014, 69].

Ahora bien, muy diferente resultó su contacto con la imprenta en Italia: la prestigiosa realización político-cultural que le ofrecía el tipógrafo Giambattista Bodoni, al que debió de conocer en 1773[6] y con el que colaboró de forma intensa durante su residencia en Roma (con proyectos editoriales documentables y continuos entre 1779 y 1796)[7], y el desarrollo técnico y estético de la imprenta en la península itálica le condujeron a un nuevo concepto de libro en el que cuidar la excelencia del contenido

4. Conforme a los comentarios que su sobrino y heredero Agustín de Azara hubo de proporcionar a Castellanos 1849-1950, I, 15, José Nicolás de Azara mostró pronto inclinación hacia las artes del diseño y tomó clases de dibujo y de grabado durante sus años de estudio en la Universidad Sertoriana de Huesca.

5. Antes de las *Obras de Garcilaso* Nicolás de Azara había publicado, *ex aequo* con su amigo y colega en la Secretaría de Estado Bernardo de Iriarte, la traducción *Profecía política verisifada en lo que está sucediendo a los Portugueses por su ciega afición a los Ingleses…* (Madrid: Imprenta de la Gaceta, 1762), opúsculo anónimo con el que ambos buscaban ya el favor de su superior, el entonces ministro Ricardo Wall. Asimismo, Azara había escrito y leído en Aranjuez, el 6 de junio de 1760, la *Oración gratulatoria a la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* (1760), texto que permaneció inédito (Academia de Buenas Letras de Sevilla, ms. 25-I-7, fol. 183-187). Para más detalles acerca de estas primeras obras de Nicolás de Azara véase Gimeno Puyol 2010, XVIII-XIX.

6. Acerca de este posible primer encuentro en Parma véase Gómez Román 1996, 88; Sánchez Espinosa 2000, 13; y Cátedra 2013a, 213.

7. Después de 1796, Azara solo intervendrá de forma indirecta en el Correggio 1800, *cf.* 1797-XII-08 y 1798-I-25, pues la traducción española contenida en este –elaborada por Esteban de Arteaga– será conseguida gracias a la mediación del diplomático.

y la forma, del discurso y la materialidad visual. En este caso, la línea editorial del español con ese maestro italiano de la imprenta no hubo de someterse, como en Madrid, a las directrices del programa político reformista de la Corona, sino que fue independiente. Azara se rigió por criterios mucho más personales con Bodoni y persiguió con él el prestigio de su propia Nación desde presupuestos más europeístas y neoclásicos, con referentes en la Antigüedad tanto para la selección de títulos como para la consideración de un modelo de belleza.

Sin duda, su influencia y consejo contribuyeron a modelar de manera decisiva el catálogo del prometedor Giambattista, en quien estimuló la preocupación por la perfección técnica y estética de sus ediciones de cara a su entrada en la posteridad como buen tipógrafo; así como la selección cualitativa de sus títulos, o bien libros clásicos o bien de calidad intelectual. Su ayuda, orientación y patronazgo ciertamente beneficiaron al salucense y a la difusión de su nombre por Europa, pero no puede obviarse que de igual forma el apoyo ofrecido por el Caballero para que Bodoni lograse fama y notoriedad redundaba en la conquista de su propia inmortalidad junto al amigo impresor, al que el diplomático soldó su nombre[8]. Ambos se confirmaron, pues, como perfectos compañeros y amigos, dado que a los dos les unía un interés y beneficio recíproco, al margen de un afecto mutuo y una fecunda sintonía intelectual[9].

El maestro italiano quiso destacar y destacó en su época por el cuidado estético de sus ediciones, por su perfeccionamiento material y por la exhibición en ellas de sus destrezas tipográfico-fusorias, antes que por el contenido o corrección de sus libros[10]. Bodoni fue un artista –orientado en especial hacia la élite bibliófila de la Europa de las Luces– y quiso reivindicar esa categoría de arte de la tipografía con sus exquisitos trabajos. Fue su deseo elevar esta disciplina a una perfección nunca antes conocida y equipararla a las demás bellas artes, cometido para cuya consecución hubo de potenciar y priorizar el perfil estético de sus libros y liberar a la imprenta de su supeditación al texto –como vehículo de unos contenidos– a

8. A propósito del intercambio de ideas estético-editoriales entre Azara y Bodoni, conviene consultar su tratamiento detenido en el artículo López Souto 2019a.

9. Acerca de la amistad cultivada entre Azara y Bodoni, considérese López Souto 2018a.

10. Sobre la poca originalidad del catálogo bodoniano y sus temas véase Gatti 2008, 88-91.

fin de convertirla en la protagonista principal de sus selectos productos[11]. El salucense afirma en su *Manuale*:

> Osservo che si può la Tipografia promuovere con far meglio e con far più, le quali due cose benché giovi operando congiungere, meglio mi sembrano discorrendo potersi dichiarare separatamente. […] si richiede a far meglio […] quel meglio che nell'opera finita si scorge e nella bellezza de' bene impressi libri la maestria dimostra degli artefici che vi ebber parte [Bodoni 1818, iv-v].

El propio Bodoni confiesa, además, su tentador impulso hacia la búsqueda de la pura belleza, aspiración irrefrenable presente en todo verdadero artista:

> È certo che chi più si studia di dare al pubblico capi d'opera di tipografia, men vorrebbe che alla pristina utilità venisse la bellezza sacrificata, che nel contrasto si scorge del contrasto non interroto candor delle margini col vergato del testo ch'esse inquadrano [Bodoni 1818, xvii].

En consecuencia, la tendencia bodoniana hacia el aspecto estético-tipográfico del libro es evidente a través de sus obras y también de su discurso teórico. En su siglo, de hecho, fue ya posible reivindicar el estatus artístico de la tipografía dados los eficientes y poderosos progresos y logros que hasta entonces había alcanzado la imprenta. El mismo Giambattista Bodoni, en la introducción a su *Manuale tipografico* autoriza e invita a asimilar su arte tipográfico-fusoria con otras bellas artes del diseño, pues la equipara con la escultura y la arquitectura. En este sentido, no fueron pocos los que sugirieron una relación entre los productos bodonianos y las artes plásticas: sobresalen, entre esos nombres, Bertieri [1910], Samek Ludovisi [1963], Mosley [2008] o Gatti [2008, 82], estudioso que abiertamente se pregunta por el estatus artístico de los libros de Bodoni:

> Non è più la stampa che serve al testo, ma il contrario? Diremo che la stampa si fa arte nel momento in cui cessa di svolgere la sua funzione preminentemente pratica e si offre come oggetto di pura contemplazione.

11. Para comprender el protagonismo de la tipografía en los libros de Bodoni, conviene leer Cátedra 2013b.

Bodoni procura elevar, en definitiva, la tipografía a Arte y la imprenta como protagonista del objeto libro (racional-sensitivo) frente al texto conceptual. Estudia y experimenta, innova y se afana para perseguir la perfección y la entrada en la Historia del Libro al lado de grandes nombres como Jensen, Manuzio, Estienne, Plantin, Baskerville, Fournier, etc. Todos ellos se rodearon en su momento de excelentes colaboradores e intelectuales: el director de la Stamperia, por su parte, tuvo también su propio círculo de artistas y eruditos en Parma, aunque siempre reservó a su mecenas español un lugar preeminente, ya que le reportaba prestigio, buenos contactos y óptimos consejos editoriales y profesionales. A través de la correspondencia Azara-Bodoni es posible constatar y documentar que el ilustrado español, enemigo del lujo superfluo y del gusto *gótico* por los detalles, veló por el respeto a los principios de la razón y del gusto neoclásico en las empresas editoriales más exquisitas del amigo. Asimismo le inculcó el interés prioritario hacia la impresión de clásicos latinos y griegos, puesto que la línea más útil y conveniente para consagrarse en los anales de la imprenta no pasaba por la publicación de obras de baja calidad sino de grandes clásicos. Además, también le aconsejó incluir en su programa editorial este tipo de libros porque –dada la bondad y dignidad de sus contenidos– consentían ser tratados con magnificencia, como objetos artísticos, y con ellos, por tanto, Bodoni podía exhibir toda su maestría y utilería tipográfica. Esa suerte de ediciones son, en opinión de Azara, las que en verdad perviven y las que representan al auténtico libro bello, pues lo bello verdadero solo se alcanza mediante un deleite «fecundo, útil e instructivo para hacernos mejores» [Ceán-Bermúdez 1823, 44], como Milizia y el propio Azara defendían[12].

Por lo que se refiere, en concreto, a la letra griega, esta siempre ha supuesto un reto técnico-artístico para los grandes tipógrafos e impresores:

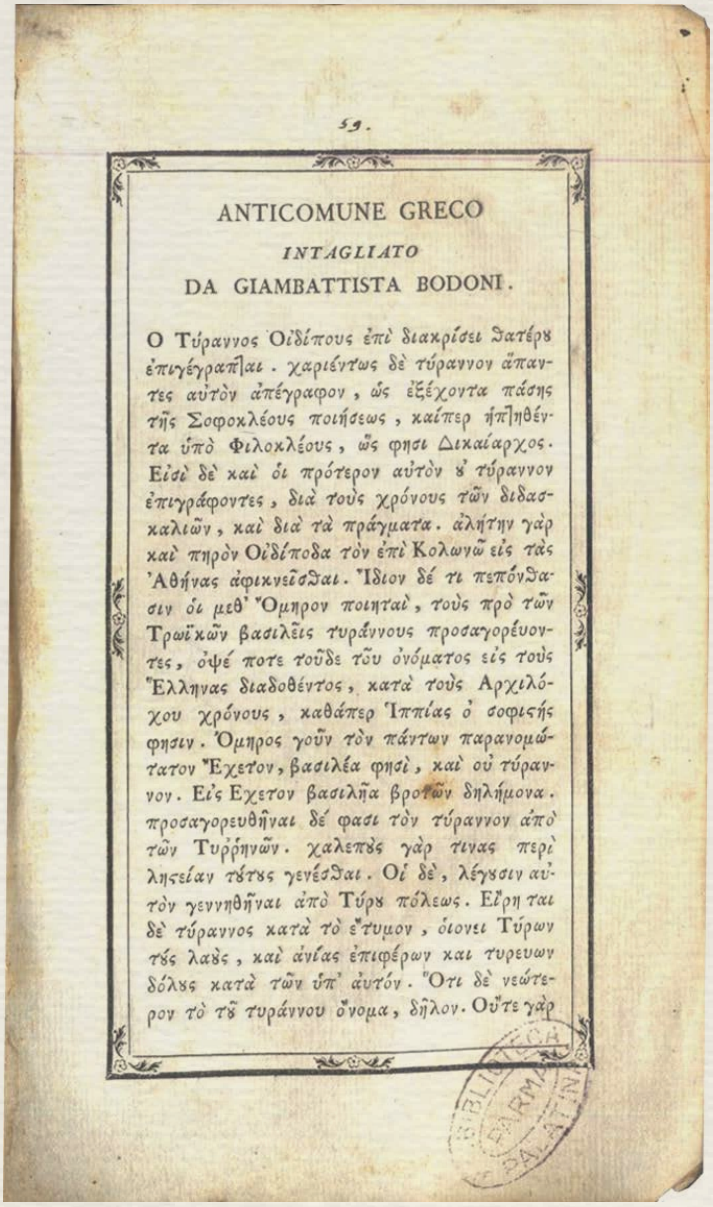
12. También véase Ceán-Bermúdez 1823, 44. El selectivo y exquisito criterio que Azara le recomienda a Bodoni no debe entenderse como una simple actitud elitista o una voluntad desmedida de procurar la fama o el aplauso, sino que sintoniza y puede responder al ideario de un programa ilustrado expuesto y defendido en esas décadas entre los teóricos más notables de las artes: «Las bellas artes son medio eficaz para inspirar la pasión general al bien» Ceán-Bermúdez 1823, 45 y, sobre todo, al buen gusto, que tanto reivindicó en su «Comentario» Mengs 1780, 66-67. Además, aun el propio concepto de fama se concibe entonces como necesario para el crecimiento del artista y su obra: Milizia 1785, 350-351.

el diseño de los caracteres, la impresión regular de los tipos sobre la página, la disposición de los acentos y espíritus sobre las letras, la integración de mayúsculas y minúsculas en un mismo texto, las variantes gráficas de una misma letra, la apariencia homogénea de los caracteres, el cuidado de la legibilidad, tanto en relación con el interletraje como con los espacios entre palabras o líneas, etcétera. En calidad de tipógrafo del Duque de Parma y director de su Stamperia y, sobre todo, tras establecer su propia oficina privada en la Pilotta en 1789, asimismo Bodoni se preocupó por la producción de tipos de letra griegos: en su *Manuale tipografico* datado en 1788[13], el salucense incluyó ya unas 28 páginas de letra helénica[14], junto a los 99 diseños latinos –aunque, si se consideran individualmente las formas redondas, cursivas, mayúsculas, números y signos de puntuación, e incluso las orlas, la suma total asciende a unas 148 muestras tipográficas. En todo caso, la cifra de letras griegas superaba en 1788 la ofrecida años antes en sus *Fregi e majuscole incise e fuse da Giambattista Bodoni* de 1771, donde el salucense presentó una única serie griega. En 1818, el *Manuale* contendrá un total de 34 diseños griegos[15].

13. Este libro debió de concluirse en realidad a comienzos de 1790, de acuerdo a las referencias a él contenidas en el epistolario entre Azara y Bodoni. No obstante, proyectado para presentar la oficina bodoniana en Madrid, Cátedra 2013a y 2015, se convirtió en una obra en curso y que fue ampliándose y modelándose con el paso de los años, hasta dar lugar al famoso y definitivo *Manuale tipografico* de 1818, Bodoni 1818.

14. Ese mismo año de 1788, Bodoni publica también su *Serie de' caratteri greci* en formato 4º, libro que, como bien explica Brooks 1927, 66, «forma una parte del precedente [o sea, del *Manuale* de 1788]», aunque es editado exento.

15. Véase, acerca de estas ediciones, Brooks 1927, 4, 65 & 214. Cabe señalar, asimismo, que en algunas pruebas en pergamino de las *Serie*, Bodoni imprime dos que figuran en la versión final: unos diseños que denomina *Alessandrino* y *Vaticano*.



59.

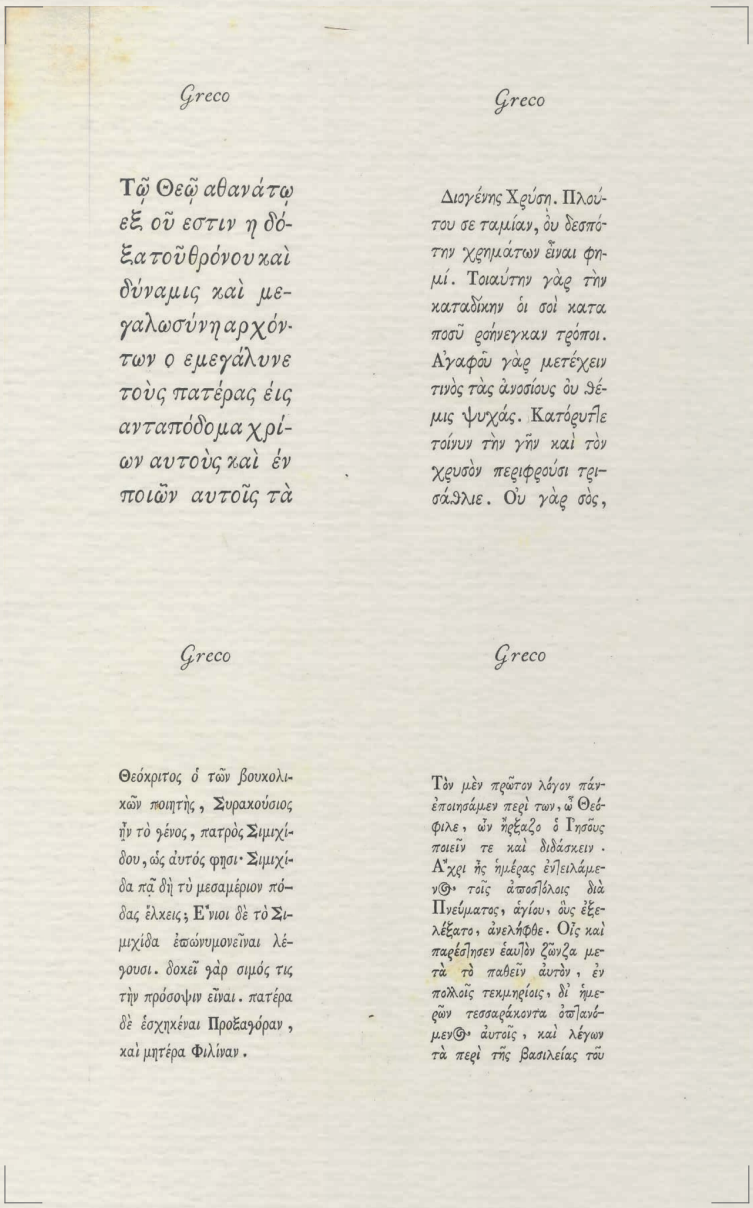
ANTICOMUNE GRECO

INTAGLIATO

DA GIAMBATTISTA BODONI.

Ο Τύραννος Οἰδίπους ἐπὶ διακρίσει ϑατέρȣ ἐπιγέγραπ]ται. χαριέντως δὲ τύραννον ἅπαντες αὐτὸν ἀπέγραφον, ὡς ἐξέχοντα πάσης τῆς Σοφοκλέους ποιήσεως, καίπερ ἡπ]ηθέντα ὑπὸ Φιλοκλέους, ὥς φησι Δικαίαρχος. Εἰσὶ δὲ καὶ ὁι πρότερον αὐτὸν ȣ̓ τύραννον ἐπιγράφοντες, διὰ τοὺς χρόνους τῶν διδασκαλιῶν, καὶ διὰ τὰ πράγματα. ἀλήτην γὰρ καὶ πηρὸν Οἰδίποδα τὸν ἐπὶ Κολωνῶ εἰς τὰς Ἀθήνας ἀφικνεῖσϑαι. Ἴδιον δέ τι πεπόνϑασιν ὁι μεθ᾽ Ὅμηρον ποιηταὶ, τοὺς πρὸ τῶν Τρωϊκῶν βασιλεῖς τυράννους προσαγορέυοντες, ὀψέ ποτε τοῦδε τοῦ ὀνόματος εἰς τοὺς Ἕλληνας διαδοθέντος, κατὰ τοὺς Αρχιλόχου χρόνους, καθάπερ Ἱππίας ὁ σοφιςής φησιν. Ὅμηρος γοῦν τὸν πάντων παρανομώτατον Ἔχετον, βασιλέα φησὶ, καὶ οὐ τύραννον. Εἰς Εχετον βασιλῆα βροτῶν δηλήμονα. προσαγορευθῆναι δέ φασι τὸν τύραννον ἀπὸ τῶν Τυῤῥηνῶν. χαλεπȣ̀ς γὰρ τινας περὶ ληςείαν τȣ̓τȣς γενέσϑαι. Οἱ δὲ, λέγȣσιν αὐτὸν γεννηθῆναι ἀπὸ Τύρȣ πόλεως. Εὕρη ται δὲ τύραννος κατὰ τὸ ἔτυμον, ὁιονει Τύρων τȣ̀ς λαȣ̀ς, καὶ ἀνίας ἐπιφέρων και τυρευων δόλȣς κατὰ τῶν ὑπ᾽ αὐτόν. Ὅτι δὲ νεώτερον τὸ τȣ̀ τυράννου ὄνομα, δῆλον. Οὔτε γὰρ

figura 1a
Fregi e majuscole, 1771



Greco

Τῷ Θεῷ αθανάτῳ εξ οῦ εστιν η δόξα τοῦ θρόνου καὶ δύναμις καὶ μεγαλωσύνη αρχόντων ο εμεγάλυνε τοὺς πατέρας έις ανταπόδομα χρίων αυτοὺς καὶ έν ποιῶν αυτοῖς τὰ

Greco

Διογένης Χρύση. Πλούτου σε ταμίαν, ὀυ δεσπότην χρημάτων εἶναι φημί. Τοιαύτην γὰρ τὴν καταδίκην ὁι σοὶ κατα ποσῦ ρσήνεγκαν τρόποι. Ἀγαφῦ γὰρ μετέχειν τινὸς τὰς ἀνοσίους ὀυ θέμις ψυχάς. ΚατόρυτΛε τοίνυν τὴν γῆν καὶ τὸν χρυσὸν περιφρούσι τρισάθλιε. Οὐ γὰρ σὸς,

Greco

Θεόχριτος ὁ τῶν βουκολικῶν ποιητὴς, Συρακούσιος ἦν τὸ θένος, πατρὸς Σιμιχίδου, ὡς ἀυτός φησι· Σιμιχίδα πᾷ δὴ τὸ μεσαμέριον πόδας ἑλκεις; Ἔνιοι δὲ τὸ Σιμιχίδα ἐπωνυμονεῖναι λέγουσι. δοκεῖ θὰρ σιμός τις τὴν πρόσοψιν εἶναι. πατέρα δὲ ἐσχηκέναι Προξαφόραν, καὶ μητέρα Φιλίναν.

Greco

Τὸν μὲν πρῶτον λόγον πάνὲποιησάμεν περὶ των, ὦ Θεόφιλε, ὧν ἤρξαζο ὁ Ιησοῦς ποιεῖν τε καὶ διδάσκειν. Ἄχρι ἧς ἡμέρας ἐνΛειλάμενΘ· τοῖς ἀποσΛόλοις διὰ Πνεύματος, ἁγίου, ὀυς ἐξελέξατο, ἀνελήφθε. Οἷς καὶ παρέσΛησεν ἑαυΛὸν ζῶνζα μετὰ τὸ παθεῖν ἀυτὸν, ἐν πολλοῖς τεκμηρίοις, δὶ ἡμερῶν τεσσαράκοντα ὀπΛανόμενΘ· ἀυτοῖς, καὶ λέγων τὰ περὶ τῆς βασιλείας τοῦ

figura 1b
Serie di maiuscole e caratteri cancellereschi, 1788

Con estas letras clásicas, evocadoras de la idea y formas de la Antigüedad, Bodoni se puso en firme competencia con los demás tipógrafos de la historia que ofrecieron, cada uno, su propia versión de escrituras griegas. A más, dado el hincapié del italiano en la vertiente tipográfica de sus libros, desprovistos de ilustraciones y de ornatos accesorios, enseguida entró en «una rivalidad directa con los más importantes tipógrafos del siglo XVIII: Baskerville, Fournier y la familia Didot» [Füssel 2010, 18], diálogo tipográfico que convendrá analizar en un futuro para conocer mejor el mundo de la imprenta durante esa centuria en la que nacen los llamados *tipos modernos*.

Ahora bien, cuando fijamos la atención en el estudio de las cuestiones estéticas concernientes al ámbito de la tipografía griega, campo objeto de interés del presente artículo, lo primero que salta a la vista es que, al menos en España e Italia, y desde luego en el específico marco de la bibliografía bodoniana, apenas hay investigaciones con ese enfoque y desde planteamientos propiamente tipográfico-helenísticos. Probablemente uno de los motivos de esta laguna crítica es que la aproximación a esos materiales ha sido muy problemática debido a la especialización y la interdisciplinaridad que exige su tratamiento. Con todo, existen aportaciones puntuales relevantes en el ámbito anglosajón, como el catálogo *Greek printing types 1465-1927* [Scholderer 1927], con una breve introducción y reproducciones facsimilares que muestran en conjunto la evolución en el tiempo de estos diseños de letra; o, entre otros estudios acerca de la primera época del griego impreso, *Early Greek printing types* [Bartsokas 2016], ensayo riguroso que profundiza en cuestiones técnicas e históricas. Fuera del mundo anglosajón, cabe mencionar la *Historia de la tipografía griega* de Marcos García [2014], singular trabajo dentro del ámbito hispánico y que aporta una panorámica general de la tipografía griega desde sus inicios hasta la actualidad, si bien sin querer componer un discurso demasiado especializado ni prolijo en detalles. En territorio italiano y bodoniano, por otra parte, conviene subrayar el proyecto en curso en torno a las ediciones griegas de Bodoni, promovido actualmente por la Universidad de Parma para celebrar la capitalidad cultural de la ciudad en 2020, proyecto en el cual intervienen helenistas de la talla de Massimo Maiani y cuyos frutos resultan prometedores.

Es claro, pues, que los objetivos que deben alcanzarse en este campo helénico-tipográfico y, más en particular, helénico-bodoniano, son todavía

muchos y cada vez más urgentes para salvar el vacío crítico mantenido hasta el presente. Entre esos propósitos de investigación habrá de contemplarse una cuestión primordial: el estudio del origen de los tipos griegos de Bodoni; esto es, cuáles fueron los modelos que siguió y de qué tipo, o bien réplicas gráficas o bien verdaderos manuscritos clásicos. Urge la consecución de este objetivo ambicioso no solo para conocer mejor la obra del famoso tipógrafo de Saluzzo; también para definir con exactitud su posición en el mundo de la imprenta neoclásica y de los diseños de letras modernas.

Este artículo pretende exponer solo comentarios e influencias documentados en el vasto epistolario cruzado durante casi tres décadas entre el artista italiano y su mecenas español José Nicolás de Azara. A partir de estos será posible dar luz a algunos modelos históricos y explicar algunos cambios en las letras griegas del maestro italiano, información que todavía habrá de ampliarse y explicarse de forma sistemática y más profunda. Asimismo, este estudio evidenciará una cierta incidencia estética del Caballero sobre la forma del griego bodoniano, perfilado y perfeccionado a lo largo de los años. Lamentablemente, no pueden acoger las siguientes páginas una propuesta de investigación tan ambiciosa como la antes perfilada y demandada porque esa tarea debe llevarse a cabo con una colaboración interdisciplinar en la que participen estudiosos bodonianos y de patrimonio textual junto con expertos *paligrafistas* y helenistas, buenos conocedores de esos materiales antiguos, de su cotejo y de su lectura en diacronía y en sincronía –o sea, en su evolución y modelos en el tiempo, a la vez que en lo concerniente a deudas estéticas atemporales, identificables en la forma, el trazado, la concepción o la figura de los caracteres con cualquier letra coetánea, pasada e incluso posterior–.

ΑΝΑΚΡΈΟΝΤΟΣ
ΤΗΪΟΥ
ΜΈΛΗ

ANACREONTIS
TEII
ODARIA

PRAEFIXO COMMENTARIO
QVO
POETAE GENVS TRADITVR
ET BIBLIOTHECA ANACREONTEIA
ADVMBRATVR.
ADDITIS VAR. LECTIONIBVS.

PARMAE

EX REGIO TYPOGRAPHEIO

figura 2
Anacreonte, 1784. Portada

EDICIONES GRIEGAS DE GIAMBATTISTA BODONI: TIPOGRAFÍA

A finales del siglo XVIII, la tipografía vivió una revolución. Los tipos modernos trajeron consigo una nueva tendencia de acercamiento a la geometría, a los modelos de la Antigüedad y a la racionalización de las letras, cada vez más liberadas estas del patrón heredado de la caligrafía manual. Además, la tipografía se permeó de la tendencia artística del momento, el Neoclasicismo, de modo que se produjeron tipos renovados conforme a los nuevos gustos estéticos exhibidos en las demás artes. Las letras griegas, aunque entrañaban una mayor complejidad, asimismo remodelaron sus formas y su disposición en la página, menos tosca e irregular. Giambattista Bodoni, pues, que junto con los Didot en Francia protagonizó la transformación tipográfica del Siglo de las Luces, en sintonía con el nuevo paradigma de buen gusto –fiel a los modelos de belleza de Roma y, en especial, de la antigua Grecia–, sobresalió por sus nuevos diseños y sus magníficas ediciones griegas, publicaciones fundamentales en su catálogo[16] y de las que Azara fue ferviente partidario y admirador, si bien no patrocinó ninguna de ellas directamente. Sus efectivos consejos estético-tipográficos, sin embargo, sí le hicieron presente en ellas e incluso dedicatario en algunas, como en los Anacreontes o el Calímaco, gestos inmortales sobre papel con los que Bodoni demostró gratitud hacia su estimado protector, colaborador y amigo hispano.

Por lo que se refiere a estas elegantes y soberbias ediciones griegas de Giambattista Bodoni, siempre suscitan en Azara merecidos elogios. No obstante, el español insiste en sus cartas al salucense en una tacha que desdora gravemente estos impresionantes libros: su descuidada corrección, ideal que considera imprescindible en todo buen libro. En correo a Bodoni de 1791-VIII-10, por ejemplo, con motivo de la recepción del Anakréon 1791a in-16º, el Caballero parangona a Bodoni con los grandes tipógrafos de

16. Las ediciones de clásicos griegos de Bodoni, con una menor entidad de colección con respecto a la serie de clásicos latinos patrocinada por Azara, abarcan autores como Hesíodo (Hesíodos 1785), los Anakreón 1784, 1785, 1791a & 1791b, Calímaco (Kallymakos 1792), Teócrito (Teocritos 1792), Longino (Longinos 1793), Epicteto (Epiktetou 1793), Teofrasto (Theophrastos 1794) u Homero (Homeros 1805).

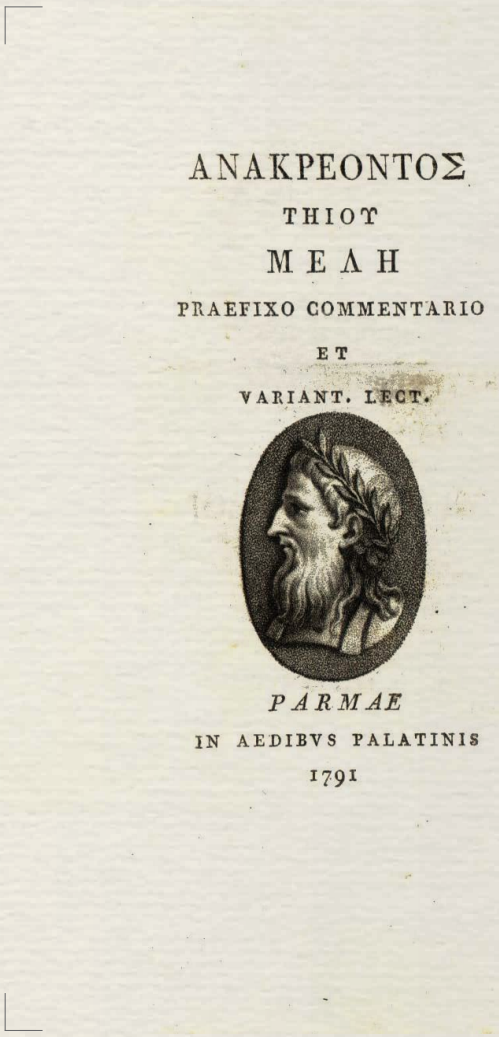
la historia –la saga de Aldo Manuzio, los Etienne, los hermanos holandeses Plantin, etc.– para estimularle a cuidar más la corrección de sus ediciones e intentar evitar en ellas las erratas, que menoscaban la belleza del libro y su fama como buen tipógrafo[17]:

> Non posso far a meno di manifestare a Lei la pena che mi causa la loro scorrezione. Questo è un diffetto che guasta tutto il bello delle Sue intraprese e, benché Lei non ne sia risponsabile né meno l'arte Sua, è un neo terribile ed indelebile delle Sue produzioni. L'altro giorno, i miei abbati in poche pagine contarono fino a otto errori solennissimi; e li levò la voglia di andare avanti. Nel grecco ci sono ancora li stessi difetti. Lei sa per storia quello che facevano i Stefani, i Aldi, i Plantini ed altri grand'uomini per meritarsi l'immortalità. Lei, che supera tutti nella bellezza, perché non aspira a superarli anche nella correzione? Ogni fatica, benché nimia ed anche impertinente, è necessaria per acquistare questa gloria [1791-VIII-10].

Más adelante, en carta de 1792-VII-00, el diplomático declara concordar con el abate amigo Tommasso Valperga di Caluso sobre la importancia de que el tipógrafo cuente con cualificados y eficientes helenistas que corrijan sus libros en griego antes de que estos sean publicados: «Ha molta raggione in quello che dice della correzione delle di Lei stampe greche», sentencia el diplomático[18]. Ahora bien, en el epistolario Azara-Bodoni no todo son reprensiones y también se documentan ejemplos de la preocupación de Bodoni hacia la depuración de erratas de sus textos. De hecho, esta labor correctora es asimismo considerada en su *Manuale*

17. También en correo de 1790-II-17 Azara apela a Joseph Gerard Barbou como modelo de corrección para Bodoni: «Barbou, nella sua collezione di clasici, cercò degli uomini che gli migliorassero in qualche maniera. Oggi giorno, ch'è così difficile ripulire di più detti autori, ma non impossibile, bisogna armarsi di pazienza e darli corretti al'ultimo segno». En carta de 1790-II-17 Azara remite a las ediciones de Foulis, que «sono generalmente le più corrette e credo averlo detto a Lei molte volte»; al igual que Bodoni le había confirmado esto en carta de antes del 10 de febrero de 1790.

18. Los comentarios de Caluso di Valperga que Azara asimismo defiende se corresponden con la carta del abate a Bodoni de 1792-VI-27 (Parma, Biblioteca Palatina [BP], Archivio Bodoni, Lettere ricevute, 35, 13.148), en la que también se sugerían modificaciones para homogeneizar la ortografía en el Teocritos 1792 de Zamagna.



ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΟΣ

ΤΗΙΟΥ

ΜΕΛΗ

PRAEFIXO COMMENTARIO

ET

VARIANT. LECT.

PARMAE

IN AEDIBVS PALATINIS

1791

figura 3
Anacreonte, 1791a. Portada

como cualidad esencial para alcanzar la belleza del buen libro, útil y bello [Bodoni 1818, xxxv-xxxvi][19].

A más del cuidado de la corrección, la técnica contribuye notablemente a la belleza del todo y se trata de un aspecto no menos necesario que el creativo para la perfección del producto-libro final. Azara aprecia y busca siempre en los objetos artísticos esta calidad, que presupone elemental e indispensable en las juzgadas como buenas o bellas obras de arte[20]. El propio tipógrafo en la introducción a su *Manuale* contempla este aspecto de la citada perfección técnica:

> Badare che niuna lettera s'incontri rotta, o mancante, o d'inchiostro piena, o sozza di sbavature, ma che la tiratura sempre uguale non ponga mai di rincontro due facciate che non paiano d'una medesima stampa [1818, xxix].

En general, en la confección de sus libros, como todo y en cada una de sus partes, páginas y caracteres, Bodoni busca la claridad y la simplicidad, contrastes serenos y harmónicos, variedad en la regularidad, negro/blanco, un ritmo lineal no confuso; y una gracia y elegancia intrínseca, característica de sus trabajos. Estos mismos ideales comparte y expone Azara en sus cartas con el amigo de Parma, quien demuestra en sus diseños manejar la retórica de las teorías estéticas winckelmannianas y mengsianas sobre la racionalidad y la moderación en las impresiones, si bien más en particular la propuesta óptico-estética que Azara defiende en su «Comentario al tratado de la belleza de Mengs»[21].

> Ma vogliono che si abbia rispetto alle viste più delicate, le quali mal soffrendo di affissarsi su colori gagliardi, più morbidamente si riposano

19. A propósito de este tema, no puede dejar de citarse el notorio episodio protagonizado por Didot, que criticó duramente las descuidadas ediciones de Bodoni en el prólogo a su Vergilius 1798. En el epistolario Azara-Bodoni se da cuenta de este caso en carta de 1798-VI-17 y en ella se documenta la réplica de Bodoni, que reacciona furioso ante esas falsas acusaciones del francés. Véanse todos los detalles acerca del caso en López Souto 2018b, III, 976.

20. Considérese al respecto la afirmación de Milizia en Ceán-Bermúdez 1823, 96: «La belleza arquitectónica consiste en la perfección, esto es, en la privación de todo exceso y de toda falta».

21. Estas nociones estéticas concuerdan con las teorías de Milizia, Ceán-Bermúdez 1823, 32, y también las expuestas por Montesquieu, Granell 1943, 24-25.

> sopra un testo, ove il bianco e il nero traendo alquanto amendue sul bigio, più dolci riescono e men diversi. [...] han bisogno di forza per non rimaner troppo spenti nelle più fosche giornate. Oltre che quanto più spiccate risaltan le lettere di schietto nero, tanto men d'uopo è fermarvi ed aguzzarvi sopra lo sguardo [Mengs 1780, 59-86].

Por ende, Bodoni huye de las estridencias que fatiguen la vista o causen desagrado al espectador; más siendo sus hojas 'lienzos' que se miran de cerca y reiteradas veces [Bodoni 1818, xxxii-xxxiii]. Sus páginas, por consiguiente, sin provocar cansancio en los ojos, procuran respetar el contraste cromático simple negro/blanco –colores muy básicos– porque este contribuye a su vez a la fácil apreciación de los caracteres y, en consecuencia, a la lectura de estos sin necesidad de un esfuerzo molesto. En suma, la página bodoniana –como una pintura artística– permite su comprensión mental y visual de manera natural, evidente, lo cual place y es condición para su belleza, y con ella para la belleza de todo el libro.

En el caso particular de los tipos griegos, los criterios estéticos de Azara no son diferentes a los emitidos en relación al libro (que concibe como un objeto estético). Con todo, conviene reparar en los específicos comentarios presentes en su epistolario con Bodoni relativos a las letras griegas porque estos prueban la participación e influencia del culto diplomático español en la estética de los famosos griegos bodonianos. En primer lugar, en coherencia con su teoría óptico-estética, de profundo sesgo neoclásico, winckelmanniano y mengsiano, para Nicolás de Azara resulta fundamental la regularidad y la geometría de los caracteres, aunque con mucho cuidado de no caer en una impresión confusa y compleja. A propósito de esto, pueden recordarse las advertencias que le dirigió a Bodoni sobre el Anakréon 1785 en capitales, en el que el peligro de mezcolanza entre las letras se salva debido a la elegancia –o gusto por lo simple– y la nitidez de estas, que Azara exalta [1785-III-24].

ΑΝΑΚΡΕΌΝΤΟΣ

ΜΈΛΗ.

Α΄. *ΈΙΣ ΛΎΡΑΝ.*

Θέλω λέγειν ἀτρείδας,
θέλω δὲ Κάδμον ᾄδειν·
ἁ βάρβιτος δὲ χορδαῖς
ἔρωτα μοῦνον ἠχεῖ.
ἤμειψα νεῦρα πρώην,
καὶ τὴν λύρην ἅπασαν·
κἀγὼ μὲν ἥδον ἄθλους
Ἡρακλέους· λύρη δὲ
ἔρωτας ἀντεφώνει.
χαίροιτε λοιπὸν ἡμῖν
ἥρωες· ἡ λύρη γὰρ
μόνους ἔρωτας ᾄδει.

figura 4
Anacreonte, 1785. Texto tipográfico

Otra importante cuestión es la escritura del griego con espíritus y acentos –como en el Anakréon 1785–. Esta representación ortográfica plena agrada al intelectual español y la recomienda encarecidamente porque contribuye a la claridad del texto y a su fácil comprensión, sin esfuerzos. Indica en correo de 1788-I-30:

> Gli accenti sono necessari poiché, lasciando a parte il loro origine che vanta assai antichità, sarebbe oggigiorno una mancanza vera e reale l'omettergli; oltre di che dicano quello che vogliono, a qualche cosa servono.

Puesto que esos signos alzados de la línea base podían estorbar a la estética regular de las letras, era importante su perfecta colocación, alineada en el centro de los caracteres y de los diptongos. Se trataba de uno de los mayores obstáculos a la hora de trabajar con la tipografía griega: a lo largo de la historia, los maestros de la imprenta lo resolvieron de diversos modos a fin de conseguir una colocación armónica y natural en la línea. En noviembre de 1780, con motivo de la reciente edición parisina del Longo de Didot [Longo 1780], el Caballero comparte con Bodoni una novedad que juzga muy conveniente, agradable y «ragionevole»: la colocación de los acentos y de los espíritus del griego centrados sobre los diptongos gracias a la creación de caracteres específicos para dichos casos[22]. En correo del 25 de septiembre de 1784, Bodoni reconoce y agradece a su amigo español todos sus consejos y comentarios concernientes al diseño de sus letras griegas y le presenta, como resultado de la aplicación de todas esas consideraciones estéticas y esperando su aprobación, una copia de la magnífica edición griega Hyponema 1784. Expone Bodoni, para obsequiar a Nicolás de Azara con este libro:

> A Lei, dunque, se n' viene il tenue mio libercolo, non già pavido o dubbioso sull'accoglimento che ottener possa, ma sen vola fermo e sicuro di trovar grazia al di Lei cospetto, giacché sa di esser eseguito a norma de' suggerimenti dilicati e sublimi che Ella ha pur voluto additarmi, non solo sulla perfetta ed immacolata conformazione delle lettere greche, quanto sulla precisione e giacitura degli accenti da porsi sopra le maiuscole, su i dittonghi e sopra le vocali [1784-IX-25].

22. Puede verse, para más información, la carta de Azara a Bodoni de 1780-XI-23, López Souto 2018b, II, 102-104.

Dos años más tarde, la edición griega del Longos 1786 vuelve a apelar y a complacer al gusto de Azara por la impresión del griego con todos sus signos ortográficos y en perfecta disposición regular y armónica. Confiesa el embajador de España, a propósito de la belleza del nuevo griego empleado en el Longos 1786:

> Ha fatto un greco che farà epoca nella tipografia, poiché chi farà l'incisore o stampatore che, conosciuto questo nuovo carattere, voglia servirsi delle forme antiche per belle che paressero fin qui? Sarebbe *inventis frugibus glandibus uti*. Ho avuto sopra altri gusti quello di vedere esseguito quello che i professori credeano impossibile di fare: che gli accenti ed i spiriti non facessero quell bosco di discordanze; e, in una parola, Lei ha colpito quell punto tanto difficile nelle arti, cioè dell'armonia [1786-IX-20].

Ya en julio de 1786, en carta del día 5, el diplomático, expectante hacia la publicación del Longos 1786, exhortaba al amigo hacia esa perfección estética de sus caracteres helénicos. Reconocía que si el tipógrafo había logrado en esa edición «collocare gli accenti con una certa uniformità, avrà colpito il punto preciso della perfezione» [1786-VII-05]. Esto es, con la perfecta colocación de los signos una tipografía griega clara y regular, a la cual se sumaba el buen gusto (sencillo) de los diseños de Bodoni. La conquista de esas anunciadas cotas estéticas por parte del Director de la Stamperia mueve a Azara a reverenciar, con fascinación, las aptitudes del amigo para con el griego, elevado en sus prensas a un nivel que ya excede el modelo clásico de Henri Estienne: «Certo che dai Stefani in qua si è faticato per togliere all greco le sue irregolarità e, se Lei l'ha ottenuta [con la ordenación de acentos y espíritus], merita esser collocato prima anche di quei grand'uomini»[23].

23. Acerca de las apreciaciones de Winckelmann hacia la irregular imperfección del griego desde el clásico Henri Estienne, véase Winckelmann 1781, 6-9. También, en el epistolario Azara-Bodoni, las cartas de 1784-IX-25 y 1786-IX-27, López Souto 2018b, II, 362 & 433.

VIRO AMPLISSIMO
IOSEPHO NICOLAO AZARA
EQVITI
ORDINIS NOBILISSIMI
AB HISPANIARVM REGE
CAROLO III
INSTITVTI
HVIVS A CONSILIIS
PECVNIAE REGIAE PVBLICAEQVE ADMINISTRANDAE
AC LEGATO
SVMMA CVM POTESTATE
APVD PONTIFICEM MAXIMVM
AVLAMQVE ROMANAM

IOH. BAPT. BODONIVS
REGIS EIVSDEM TYPOGRAPHVS
ET R. PARMEN. TYPOGRAPHEI PRAEFECTVS
S. D.

figura 5
Longos, 1786. Dedicatoria a Azara

Giambattista Bodoni, con todo, seguirá siempre experimentando con este tipo de letra y a partir de 1786, una vez conseguida la perfecta disposición de sus signos ortográficos, perseguirá nuevos acercamientos

al ideal de perfección. El foco, en 1788, parece centrarse en el estilo de un nuevo diseño y serán en Roma Azara y Visconti quienes lo sometan a un severo análisis[24]: el Caballero reconoce que «è una cosa portentosa, non che bella» y el abate «ne restò sorpresso» cuando lo vio; le recuerda, eso sí, que debería presentarlo con acentos y espíritus, y dada la formación helenística de Ennio Quirino Visconti le encarga a este examinar el diseño con más detalle y detenimiento[25]. Después el diplomático enviará a Parma un folio con observaciones, en correo siguiente de 1788-II-13, y respaldará en este la objeción de Visconti acerca de la letra minúscula π: «Mi pare assai giusta. Lei la considererà col Suo criterio», enuncia[26]. Hubo de tener a bien Giambattista Bodoni todas esas recomendaciones de los eruditos amigos Azara y Visconti, presumimos, tendentes a una mayor estética anticuaria. Así, la siguiente muestra enviada desde Parma, con la reelaboración del griego, es ya presentada por el artista italiano como «[i]l mio grecodorico carattere» y vuelve a rogar que este sea revisado en Roma: «Si esamini con lenta ed esatta analisi ogni lettera sì del primo che del secondo carattere, al quale ho voluto apporre gli spiriti e gli accenti per uniformarmi al saggio di Lei suggerimento» [1788-II-00].

La constante voluntad de superación y renovación tipográfica de Giambattista Bodoni se hace clara a través de estos intercambios de muestras en los que se reclama el consejo y la aprobación del culto diplomático español. En carta de 1788-III-05, Azara responde satisfecho ante las modificaciones introducidas por el tipógrafo en su diseño griego, más claro –con los acentos–, más sobrio –acorde al gusto dórico, majestuoso, de los antiguos[27]– y más regular. Expone:

> Per parte mia, io non so dire altro se non che in vita mia non ho vedutta cosa tanto bella. Vedo la prontezza con che Lei ha corretto il *pi* piccolo

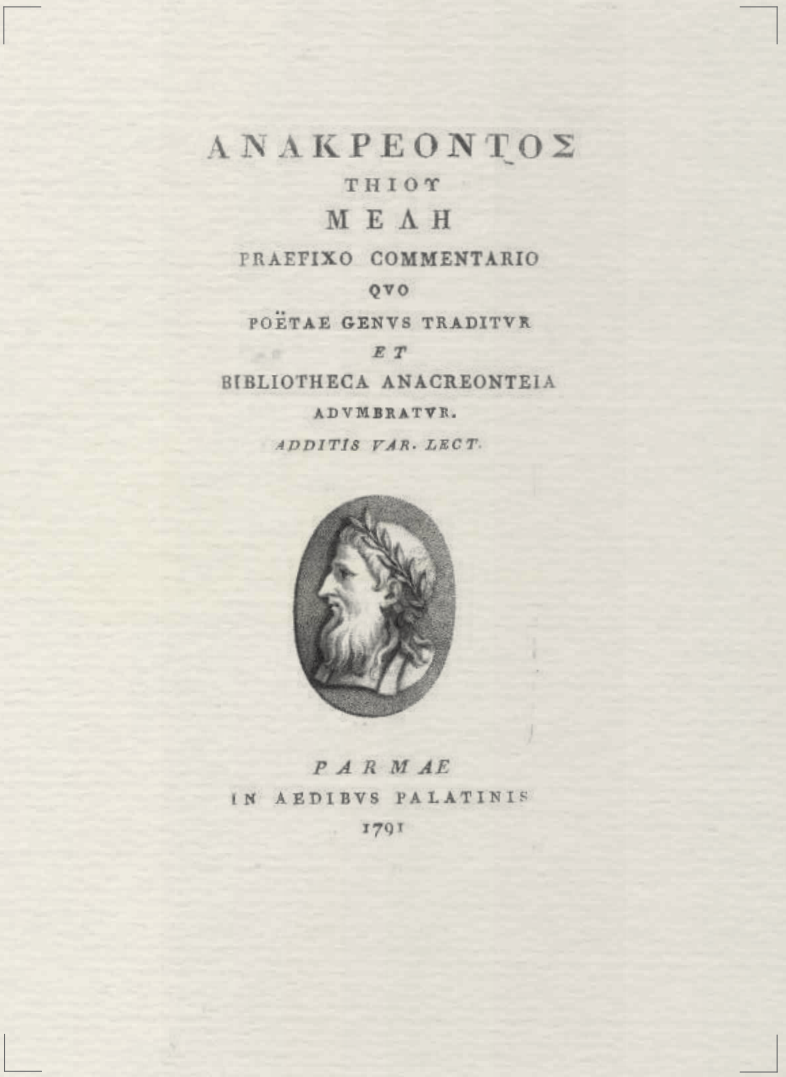
24. Estos nuevos caracteres griegos sin duda serán incorporados por Bodoni en su *Manuale tipografico* (Manuale 1788) y en su *Serie de' caratteri greci de 1788* (Serie 1788). Como también puede inferirse a partir de la carta a Nicolás de Azara de finales de febrero de 1788 (1788-II-00), este diseño griego estaba destinado a una edición greco-española de Homero, al final nonata.

25. Léase la completa argumentación de Azara en carta de 1788-I-30.

26. Este referido folio, adjunto en correo de 1788-II-13, se ha perdido y no pueden, pues, darse más detalles al respecto de los comentarios recogidos en él.

27. A propósito de esto véanse los comentarios de Azara en carta de 1780-XII-14, 3n. López Souto 2018b, II, 109.

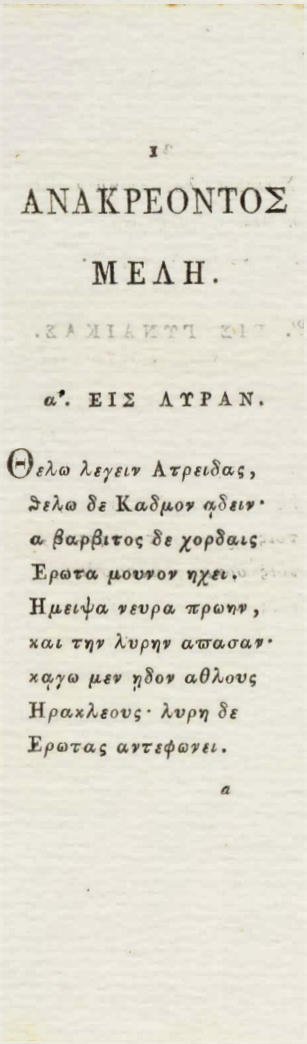
ed, a gusto mio, avrei marcatta anche un poco più la sbarra superiore; cioè l'avrei fatta senza la codetta tanto marcatta, vale a dire più semplice [1788-III-05].



ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΟΣ
ΤΗΙΟΥ
ΜΕΛΗ
PRAEFIXO COMMENTARIO
QVO
POËTAE GENVS TRADITVR
ET
BIBLIOTHECA ANACREONTEIA
ADVMBRATVR.
ADDITIS VAR. LECT.

PARMAE
IN AEDIBVS PALATINIS
1791

figura 6
Anacreonte, 1791b. Portada



1

ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΟΣ

ΜΕΛΗ.

α'. ΕΙΣ ΛΥΡΑΝ.

Θελω λεγειν Ατρειδας,
ᾀδελω δε Καδμον ᾀδειν·
α βαρβιτος δε χορδαις
Ερωτα μουνον ηχει.
Ημειψα νευρα πρωην,
και την λυρην ατασαν·
καγω μεν ηδον αθλους
Ηρακλεους· λυρη δε
Ερωτας αντεφωνει.

a

figura 7
Anacretonte, 1791a. Texto tipográfico

Ciertamente, la belleza de la arquitectura dórica, simple y a la vez solemne, fue muy reivindicada por los neoclásicos como modelo artístico. Este prototipo es, de hecho, invocado por Azara en sus apreciaciones acerca del griego bodoniano en tanto que a él le gusta, a más de la regularidad,

también la sencillez, la visibilidad clara de los trazos –que jugarán con el contraste de luces para imponerse a la vista– y la sencillez –frente a la afectación de los adornos o detalles en las letras–. En el ejemplo arriba referido, el Caballero recomienda engrosar el asta horizontal de la π para potenciar la gravedad del diseño –que así resaltará a la vista con más fuerza e intensidad, como los colores vivos del buen pintor o los contrastes de luz de los antiguos– y, en cambio, sugiere dar menos protagonismo a la serifa o remate –en aras de una mayor pureza y parquedad en el diseño, rasgos elementales que lo dignifican–. Bodoni atiende y corresponde a estos sus comentarios en carta de 1788-III-09, si bien considera que también habrían de aplicarse los cambios en relación con las otras letras afines, para de esta forma mantener la regularidad tipográfica:

> Veggo quanto mi suggerisce intorno alla ϖ, ma se le formassi la línea diritta temerei che mostrasse troppo la primiera rigidità e mi converrebbe mutare qualche altra lettera come la τ.

Esas ideas de claridad y sencillez en el griego solicitadas por el embajador, traducidas en formas más imponentes y fáciles de apreciar –agradables a los sentidos y a la razón–, pueden ejemplificarse asimismo con la propuesta del aragonés en carta de 1785-IX-15 de un nuevo griego para un Homero «tutto greco», edición nonata que precedió como idea al Homero greco-español de Valperga de Caluso y que Azara concibió con unos caracteres robustos y grandiosos; un «carattere più grosso di quelli che Lei mi mandò ultimamente». De igual modo, ya en correo de junio de 1780, a propósito del bodoniano Teocrito 1780 del padre Giuseppe Maria Pagnini, el diplomático objeta la delgadez de los trazos del griego y se muestra partidario de formas más claras y contundentes, las cuales cansan menos a la vista, resultan más agradables y, por tanto, más bellas para el espectador: «Per quel che riguarda l'edizione, non puol essere più bella. Solamente ardirei di dire che vorrei ch'il greco fosse un poco meno sotile, perché al occhio mio almeno fa meglio il profilo un poco più grosso» [1780-VI-08].

En opinión de José Nicolás de Azara, lo simple grande, siempre mesurado y justificado, además de deleitar a los sentidos y a la razón por su sencilla comprensión, sin esfuerzo ni cansancio, potencia la belleza del objeto artístico en cuestión. Conforme a esa idea, admira la destreza de Bodoni en joyas como el bello Anakréon 1791a in-16º [1791-VIII-10] y, por el contrario, objeta que las diminutas proporciones de la letra griega

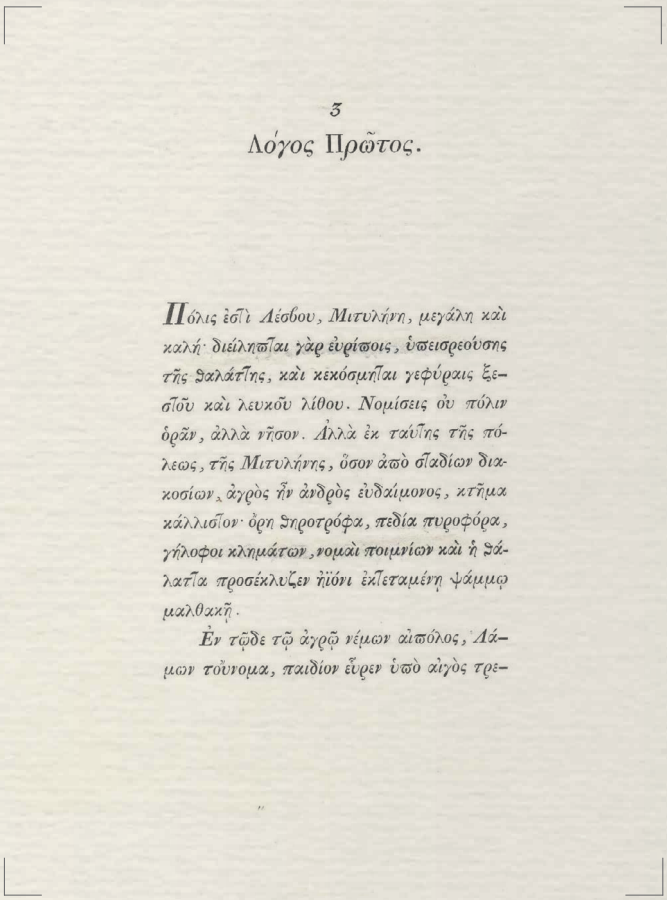
molestan a la vista y no alcanzan, obviamente, la soberbia imagen que propician formatos más grandes, de dimensiones magníficas («splendide» [Bodoni 1818, vii]) y más claras, por los que se decanta: esto es, el llamado estilo para los «presbiti» [Bodoni 1818, vii]. Bajo ningún concepto, no obstante, se admite una mímesis servil, imitación que el diplomático desaconseja para la creación de cualquier obra artística de calidad y, en consecuencia, también para el diseño de caracteres griegos bodonianos[28].

El afán de perfección estética en cada uno de los elementos a fin de que el conjunto editorial sea bello, por parte del exigente consejero Nicolás de Azara y también de su propio consultante Giambattista Bodoni, se aprecia bien a partir del detallado juicio del Caballero a propósito de unas muestras de caracteres griegos que el amigo tipógrafo le comparte en 1782: el español centra su atención en la letra épsilon ε y puntualiza que no le agrada porque «la direzione delle linee che lo compongono mi pare che non combinano con eleganza» [1782-X-24]; o sea, sus trazos no armonizan con exacta regularidad, naturalidad ni sencillez, de ahí su confuso desagrado[29]. Las máximas contempladas para una bella edición descienden hasta el cuidado de los pequeños detalles y Bodoni hubo de apreciar y servirse de este ojo crítico minucioso de Azara en muchas ocasiones, algunas de las cuales han quedado documentadas en el epistolario hoy conservado entre ambos, como en este artículo se prueba.

Con el mismo riguroso ideal de claridad y de regularidad contemplado para los caracteres griegos, el Caballero también considera que la puesta en página de estos debe ser clara y regular. En consecuencia, con motivo del Longos 1786 Azara repara en una posible tacha en esa edición griega, fruto esta observación de un examen minucioso «e parte per parte col fine di trovarci qualche cosa di riprensibile, giacché –reconoce– fin'adesso l'ammirazione ha occupati tutti i sensi» [1786-IX-27]. La objeción planteada se refiere al espacio entre las voces griegas, que le parece irregular y a veces escaso. El diplomático, no obstante, formula este reparo con mucha mesura y a modo de pregunta, dada la belleza que realmente le merece el

28. Véase, sobre este tema, las noticias de Bodoni en carta de *circa* 1788-XII-17 acerca de dos nuevos griegos y la firme reacción del Caballero acerca de este proyecto de copia en 1788-XII-03 y 1788-XII-17: «la cosa meno utile, meno gloriosa ed anche indegna di Lei».

29. Puede consultarse, sobre esto, la igual opinión de Milizia, Ceán-Bermúdez 1823, 33.



3

Λόγος Πρῶτος.

Πόλις ἐστὶ Λέσβου, Μιτυλήνη, μεγάλη καὶ καλή· διείληπται γὰρ εὐρίποις, ὑπεισρεούσης τῆς θαλάττης, καὶ κεκόσμηται γεφύραις ξεστοῦ καὶ λευκοῦ λίθου. Νομίσεις οὐ πόλιν ὁρᾶν, ἀλλὰ νῆσον. Ἀλλὰ ἐκ ταύτης τῆς πόλεως, τῆς Μιτυλήνης, ὅσον ἀπὸ σταδίων διακοσίων, ἀγρὸς ἦν ἀνδρὸς εὐδαίμονος, κτῆμα κάλλιστον· ὄρη θηροτρόφα, πεδία πυροφόρα, γήλοφοι κλημάτων, νομαὶ ποιμνίων καὶ ἡ θάλαττα προσέκλυζεν ἠϊόνι ἐκλεταμένῃ ψάμμῳ μαλθακῇ.

Ἐν τῷδε τῷ ἀγρῷ νέμων αἰπόλος, Ἄμμων τοὔνομα, παιδίον εὗρεν ὑπὸ αἰγὸς τρε-

figura 8
Longos, 1786. Texto tipográfico

libro: «La prego di dirmi se non sarebbe un piccolo difetto del compositore l'avere poco separate alcune parole. So che alla vista fa meglio [però] per l'inteligenza forma confusione». Como en el caso del Anakréon 1785 en mayúsculas, Nicolás de Azara se preocupa por el riesgo de oscurecer el griego impreso a costa de dotar de más belleza a las líneas mediante la uniformidad –bien con la composición en capitales, bien con la reducción de los espacios y la potenciación de la linealidad del renglón–. Bodoni recibe estas declaraciones del amigo como una duda («il dubbio che Ella mi ha proposto intorno alla poca [*sic*] spazio che divide alcune parole nel

mio Longo») y le responde en carta de 1786-XI-19 con una detallada explicación de ese, en efecto, «diffetto»:

> Da più cagioni può questo inconveniente derivare: 1º. Accade spesso che per distrazione di chi compone si ommetta qualche parola, e fors' anche qualche riga e allora nel correggere non vi è altro rimedio che restringere la composizione per guadagnare tanto bianco quanto ne più occupare la ommissione seguita. 2º. Può altresì ripetersi tal volta da alcuna parola in fin di riga che non può ben dividersi né vi rimane altro ripiego che di porre o levare gli spazi secondo l'occorrenza. 3º. È canone tipografico presso i buoni ed accurati stampatori che, ne' libri ove trovinsi con frequenza i periodi da capo, il non porre mai l'ultima linea in principio di pagina e così in fine di questa mai incominciare con un capoverso. Spesissimo accade nel compaginare che, oltre alle linee fissate per la lunghezza della pagina, se avvanzi una linea sola o almeno una mezza riga, e talora anche una sol' parola, e bisogna indispensabilmente ristringer la composizione e far capire nella pagina stessa quello che ecedeva le linee fissate, e questa è la principal cagione per cui talvolta si può in un libro incontrare la composizione ineguale –vale a dire, or più larga or più ristretta– e massimamente quando il carattere è alquanto grande, come nel caso nostro.

La variación en los espacios entre palabras, por tanto, queda explicada: Bodoni reconoce jugar con los blancos y contraerlos bien para reparar omisiones de texto involuntarias, bien para no segmentar una palabra a final de línea o bien para ganar espacio y no sobrepasar la página deseada, con intención de evitar comenzar una nueva plana de papel con una última línea o una única palabra final. Azara, en carta de 1786-XII-06, afirma comprender los argumentos que Giambattista Bodoni le proporciona para «scussare il piccolo diffetto della separazione delle parole» y los acepta porque se confiesa incapaz de contestarlos con solución alguna: «Sarebbe molto difficile trovare da replicare a chi, come Lei, ne discorre con tanto magistero e superiorità». Es más, le comunica al amigo que también el helenista Ennio Quirino Visconti ha aprobado sus justificaciones: «Vi è restato incantato». Con todo, el embajador español reitera su advertencia al tipógrafo ante el riesgo de dificultar la legibilidad del texto si en sus ediciones con caracteres griegos se descuida la separación nítida entre las palabras: «Mi parve che nell greco vi è più occasione di sbagliare che nell latino quando le parole non sono perfettamente separate», afirma [1786-XII-06].

Bodoni en el *Manuale tipografico* también expondrá la importancia de la regularidad y de la claridad por lo que se refiere a la *mise en page*, y no solo especificará «fra parola e parola distanze uguali»; también reclamará la existencia de igualdad en el interlineado y de simetría en la distribución de las notas a pie de página, «ugualmente sulle due facciate» [Bodoni 1818, xxviii], así como márgenes proporcionados –más o menos generosos– de acuerdo con el formato y la calidad del libro [Bodoni 1818, xvi-xvii]. Recuérdese que, como se ha venido repitiendo, la perfecta belleza depende de la agradable y correcta percepción de todo el conjunto.

En este deleite del todo también se comprende, por supuesto, el tratamiento de las cuestiones exornativas de una edición; esto es, aquellos elementos cuya función es embellecer y enriquecer el libro, interior y exteriormente. En este caso, al igual que en una obra arquitectónica la misma arquitectura, la escultura y la pintura se ponen al servicio del producto final, también en el libro bodoniano interviene la belleza de la propia edición, de sus caracteres 'esculpidos' en la página y de otros materiales visuales, que pueden ser propiamente tipográficos o, menos modestos, grabados de diverso tipo (de esculturas, de retratos al óleo, de mosaicos, de pinturas). Incluso, como cierre de la arquitectura elemental del libro, las encuadernaciones constituyen también un componente exornativo.

En su *Manuale tipografico*, Bodoni considera este tema del empleo de los ornatos en las ediciones y lo juzga «una difficoltà delle più dubbiose dell'arte»[30]. Distingue muy claramente, en primer lugar, entre ornatos tipográficos, que aportan variedad y muestran las habilidades del impresor y exhiben su riqueza de materiales; y grabados, que no deben colocarse si son feos o no tienen sentido dentro de la edición, pero que en general aportan prestigio al libro si están bien ejecutados y si la edición les corresponde con un estilo magnífico, que es el más inclinado al placer estético y el más indicado para este género de ornatos [Bodoni 1818, xix-xx]. De hecho, el salucense excluye a las ediciones «leggiadre» de presentar este tipo de materiales, puesto que en ellas debe priorizarse la utilidad y estos ornamentos se consideran «inutili» en esos libros [Bodoni 1818, xviii].

30. Recuérdense, a propósito de esto, las candentes polémicas neoclásicas contra el gusto *gótico* o *barroco* hacia los detalles u ornamentos. Para una casuística sobre el empleo de ilustraciones en las ediciones bodonianas puede verse De Pasquale 2012, 41-44.

A propósito de esta noción de conveniencia –utilidad y necesidad en relación con la utilización de los ornatos o el derroche estético–, resulta crucial y definitorio el siguiente principio artístico enunciado por Francesco Milizia y con el que Nicolás de Azara simpatizó, de acuerdo con sus ideales neoclásicos y lo expuesto en Mengs [1780, 71-72]: «[A los cuerpos] el hábil artista sabe vestirlos y adornarlos según la necesidad y sin ocultar las formas principales. Sabe escoger los paños que convienen [...] y acomodarlos a los asuntos» porque «el [estilo] grandioso nos agrada, no nos fatiga y engrandece; luego […] *con lo menos posible se ha de hacer lo más posible*» [Ceán-Bermúdez 1823, 33 & 35].

Es bien sabido que Giambattista Bodoni logra otorgar a su arte tipográfica la calidad plástica y estética propia del ornato, aunque no olvida el valor funcional implícito a todo libro, en mayor o menor medida, lo cual lo sujeta a las leyes de la razón. La utilidad de toda edición es un principio valorado muy positivamente por Nicolás de Azara y procura velar por su mantenimiento en el caso de la producción bodoniana, puesto que su pensamiento estético se opone al lujo superfluo, afectado e irracional en pro de una verdadera belleza –como más arriba se ha indicado repetidas veces– justificada, simple, clara y natural, conforme al buen gusto de los antiguos.

En consecuencia, para el Caballero todo ornamento debe poseer una consistencia lógica y necesaria, una función en el libro que el espectador comprenda con claridad y que se acomode a la idea principal de la obra (su materia y su finalidad), pues solo así se consigue formar un todo unitario, justificado, evidente y perfecto; perfecto dada la simple y clara elegancia en el todo a la que contribuyen la necesidad y la utilidad de cada una de las partes. La doble faceta –deleite y funcionalidad– se aprecia fácilmente cuando se trata de variables tipográficas, que aportan variación en la regularidad, dan claridad e informan o atraen la atención hacia un punto de manera simple y sin afectación: verbigracia, la singular disposición de los títulos, el uso de capitales en la portada, la presentación de las *prefazioni* o las dedicatorias en cursiva, la combinación de diversos estilos de letra en el título de una edición, etcétera.

En este sentido, Azara se decanta por la elegancia, la armonía y la claridad del griego bodoniano frente a la dificultad perceptiva de la tipografía griega de los Didot de París. Así, aunque considera que la edición *Demosthenis et Aeschinis* [Auger 1790] es «la cosa migliore che hano fatta i francesi» [1790-XI-03], no le gusta y a su juicio desagrada a la vista porque

xliv ΔΗΜΟΣΘΕΝΟΥΣ ΒΙΟΣ.

σασθαι. Ἐρϛασϊήριον δὲ οἰκετῶν μαχαιροποιῶν κεκϊημένος, ἐντεῦθεν τὴν τοῦ μαχαιροποιοῦ κλῆσιν ἔλαβε. Τὸ μένϊοι μητρῷον γένος τοῦ ῥήτορος, οὐκ ἦν, ὥς φασι, καθαρῶς Ἀτϊικὸν, Γύλωνος τοῦ πάππου τοῦ Δημοσθένους, φυγόνϊος μὲν ἐξ Ἀθηνῶν ἐπὶ προδοσίας ἐϛκλήμαϊι, οἰκήσανϊος δὲ περὶ τὸν Πόνϊον, κἀκεῖ γυναῖκα ἀϛομένου, Σκῦθιν τὸ γένος, ἐξ ἧς ἦν τοῦ Δημοσθένους ἡ μήτηρ Κλεοβούλη. Ἐις τοῦϊο γοῦν ἄλλοι τε λελοιδορήκασι, καὶ Αἰσχίνης, εἰπὼν ὡς ἄρα εἴη Σκύθης, Βάρβαρος, ἑλληνίζων τῇ φωνῇ.

Περὶ μὲν τοῦ γένους αὐτοῦ, τοσαῦϊα εἰρήσθω. Ὀρφανὸς δὲ καϊαλειφθεὶς ὑπὸ τοῦ παϊρὸς κομιδῇ νέος, ἦν μὲν, ὥς φασιν, ἀσθενὴς τῷ σώμαϊι καὶ νοσώδης, ὥστε μηδὲ εἰς παλαίστραν φοιτῆσαι, καθάπερ πάνϊες οἱ τῶν Ἀθηναίων παῖδες εἰώθεσαν. Ὅθεν καὶ ἀνδρωθεὶς, ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν εἰς μαλακίαν ἐσκώπτεϊω, καὶ Βάτϊαλος ἐπωνυμίαν ἔσχεν. Ἱστόρηϊαι γάρ τινα Βάτϊαλον Ἐφέσιον αὐλητὴν γενέσθαι, ὃς πρῶτος ὑποδήμασι γυναικείοις ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐχρήσαϊο, καὶ μέλεσι καϊεαγόσι, καὶ ὅλως τὴν τέχνην ἐμάλθαξεν. Ἀπὸ τούτου δὲ τοὺς ἐκλύτους καὶ ἀνάνδρους, Βατϊάλους ἐκάλουν.

Λέγεϊαι δὲ τὴν πολλὴν καὶ σφόδραν ἐπὶ λόϛους ὁρμὴν τὸν Δημοσθένην ἐνϊεῦθεν σχεῖν. Καλλίστραϊος ἦν Ἀθηναῖος ῥήτωρ ἔνδοξος. Οὗτος ἔμελλε δημοσίαν τινὰ δίκην ἀϛωνίζεσθαι, φασὶν, οἶμαι, τὴν περὶ Ὀρώπου. Ὁ τοίνυν Δημοσθένης παῖς ὢν, ἐδεῖτο τοῦ ἐφεστῶτος οἰκέτου συϛχωρῆσαι παραβαλεῖν αὐτῷ τῇ δίκῃ· καὶ ὃς ἐπέτρεψεν. Ἀκούσας δὲ, οὕϊω διετέθη, ὥσϊε ἀπ' ἐκείνης τῆς ὥρας πάνϊα πάρερϛα πρὸς τοὺς λόϛους θέσθαι, διδασκάλῳ γε χρησάμενος Ἰσαίῳ, μάλα δεινῷ ῥήτορι. Ἐις ἄνδρας

---

l. 6. ἀϛομένου : velit Volfius ἀγαϛομένου, sed idem observat ἀϛομένου esse posse participium aoristi secundi ἠγόμην.

l. 20 et 21. Codd. omnes quos mihi inspicere licuit sic verba ordinant, λέϛεϊαι δὲ τὸν Δημοσθένην τὴν πολλὴν καὶ σφο-

figura 9
Demosthenis et Aeschinis, 1790

su griego resulta complejo, contrario a la clara sencillez de los antiguos: «Non piace perché, volendo troppa eleganza, ha datto nell'affettazione», explica Azara en 1790-X-00. En correo de 1790-XI-03 insiste en los

«diffetti e stravaganze del greco» y envía a Parma su copia del libro para que Bodoni la analice directamente[31]. Estas críticas se justifican porque, recuérdese, la evidencia era para los neoclásicos una de las cualidades fundamentales para captar la belleza de una obra de arte: un diseño simple y claro es comprendido con facilidad (sensitiva y mentalmente) y esto place al alma y posibilita la experiencia de lo bello [Mengs 1780, 70]. Para Azara la nitidez y la simplicidad que requiere la verdadera elegancia y la belleza exige ocultar «el estudio y el artificio» [Ceán-Bermúdez 1823, 33] bajo la apariencia de una agradable naturalidad, lo cual embellece el producto.

En lo concerniente propiamente a los elementos exornativos, en concreto los ornatos tipográficos, la influencia del Caballero español hubo de resultar determinante, puesto que a partir de su colaboración en el Mengs 1780 las ediciones con Azara limpian la página de esos detalles accesorios y aspiran al ideal de pureza neoclásica, conforme al gusto de los antiguos por la sencillez. El Horatius 1791 consagrará esta estética editorial en Bodoni y el modelo de libro puramente tipográfico. Con todo el Caballero aprueba libros bodonianos decorosamente ilustrados, verbigracia los Epithalamia 1775 –en el que los grabados se ajustan a la materia, la grandeza y el destino ceremonioso de la obra– o todos los Anacreontes a él dedicados –Anakréon 1784, Anakréon 1785, Anakréon 1791a y Anakréon 1791b–, en los que su retrato forma parte del propio acto de dedicatoria.

Ahora bien, Azara, en sus preciados clásicos, incita al amigo Giambattista Bodoni hacia una poética de la sobriedad dórica, que comprende las tantas veces reiteradas nociones estéticas de sencillez, claridad, naturalidad y elegancia basadas en el buen gusto de los antiguos griegos. Es cierto que el Caballero consideró, en un principio, realizar un Horatius 1791

31. Bodoni corresponderá con la opinión del amigo Azara acerca del *Demosthenis* griego de Didot –Auger 1790– en carta perdida del 7 de noviembre de 1790, como Azara testimonia en su respuesta de 1790-XI-17, satisfecho con el análisis más detallado del Director de la Stamperia. Insiste de nuevo el diplomático en las nociones de sencillez, claridad y buen gusto: «Io già vi avevo osservati i diffeti più palpabili, ma non potevo giudicare degli altri che Lei ha giustamente notati. Sopratutto è ridicola forma dei caratteri greci. [...] Gl'inglesi sono altissimi per tutto quello che domanda dell'essattezza, ma sono privi affatto di gusto. [...] I francesi in tutte le cose vogliono metterci del loro falso *esprit*» 1790-XI-17.

ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΟΣ

ΤΗΙΟΥ

ΜΕΛΗ

PARMAE

IN AEDIBVS PALATINIS

MDCCXCIII

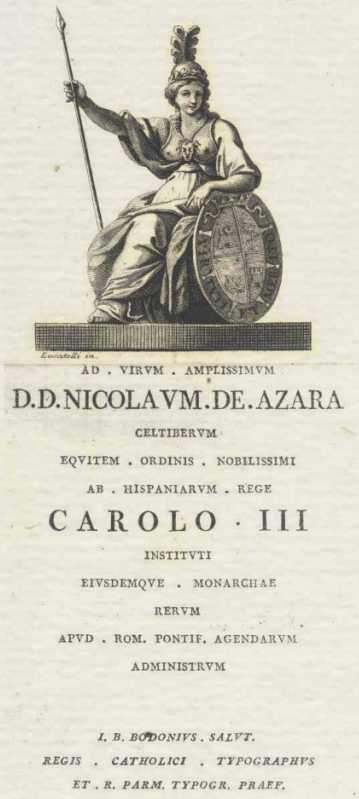
TYPIS BODONIANIS

figura 10
Anacreonte, 1793

con ilustraciones anticuarias y acomodadas a la materia de los textos[32], pero durante el proceso de edición enseguida optó con firmeza por una

32. Para más información acerca del proyecto ilustrado del Horatius 1791 véase López Souto 2019b.

estética depurada y esencialmente tipográfica, sin ningún ornato accesorio que perturbase la belleza del libro desnudo[33]. Declara: «Tutta la bellezza ha da consistere nella tipografia e purità di testo» [1791-IV-00].



33. La belleza griega, y asimismo la tradición clásica, con nombres como Cicerón, reivindicaron el canon de perfecta belleza del cuerpo desnudo y tomaron, para las obras de arte, esas proporciones naturales. Los neoclásicos recuperaron estas ideas, entre ellos Winckelmann y el mismo Azara *cf.* Mengs 1780, 62-64.

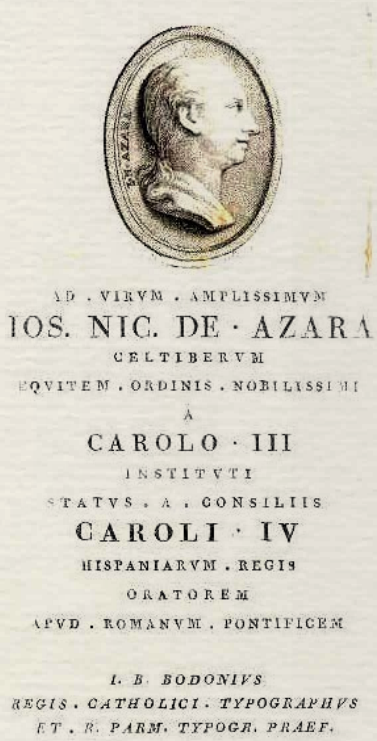


figura 11
Anacreonte, 1784 & 1791b

Esta reivindicación de una estética en la que la belleza tipográfica se expone sin otras vestiduras, al natural y fiel al gusto de los clásicos, en la que el libro depende y luce solo la maestría del tipógrafo –dotes en las que Azara confiaba– fue bien asimilada por el competente e infatigable Bodoni. Suponía, en primer lugar, no someterse a la calidad de elementos

exornativos elaborados por otros y que habían de armonizarse con la unidad de la propuesta editorial. A más de esto, había de adoptarse por motivos económicos (Bodoni tendría dificultades para afrontar él esos gastos del grabador en libros no patrocinados) y por falta de recursos materiales (esta estética salvaba la carencia en torno a Parma de medios técnicos y humanos apropiados, en oposición a la abastecida oficina de los Didot en París o al desarrollo alcanzado entonces por el arte del grabado en Inglaterra y Francia).

Señala el salucense en su *Manuale tipografico* que una edición sin materiales exornativos permite reivindicar y dar protagonismo al arte de la Tipografía, «mostrare quanto ella possa e vaglia» [Bodoni 1818, xx]. A más, conocedor de las teorías neoclásicas que, entre otros, su amigo Azara le había inculcado, el maestro italiano defiende e incide en las fundadas bondades del gusto por la sencillez, en el que reside la verdadera belleza, percibida sensorial y racionalmente: «Dalle buone lettere e dalla Filosofia viene il gusto degli studiosi alla lunga così rivolto al semplice e al sodo, che loro sovra ogni altra quella bellezza piace, la quale niun ornamento abbia tolto quasi in prestanza e non tutto suo», declara [Bodoni 1818, xx].

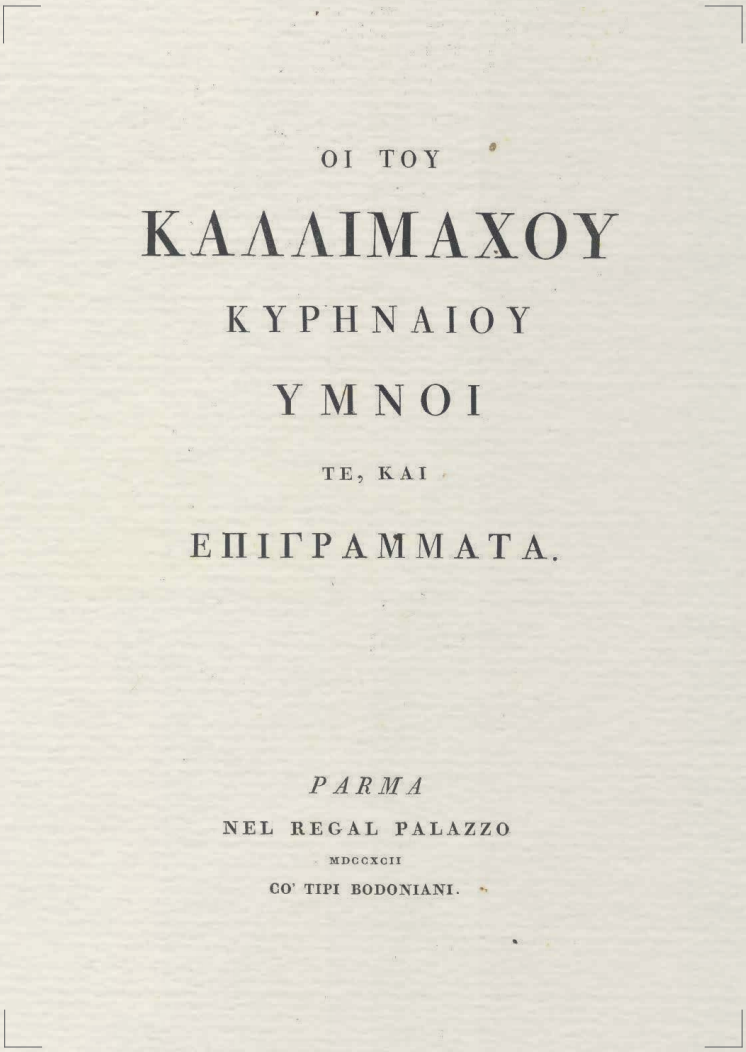
En consecuencia, conforme al preciado gusto de los artistas de la Antigüedad, exaltados en su época por la intelectualidad y la élite neoclásica, Giambattista Bodoni termina por inclinarse –en tanto que tipógrafo– por la belleza pura y simple, «in cui la gloria dell'arte sovranamente spicca» [1818, xxi]. Sus grandes obras tipográficas, entre ellas su valioso catálogo de autores clásicos –griegos y latinos– que tan encarecidamente le recomendó el Caballero, se atienen al ideal estético de la sobriedad, infundido por el pensamiento de su época y el de sus amistades más cultivadas; muy en especial por su mecenas José Nicolás de Azara–. Resuelve finalmente Bodoni:

> Quanto più un libro è classico, tanto più sta bene che la bellezza de' caratteri vi si mostri sola: la quale in somma è poi quella in cui la gloria dell'arte sovranamente spicca e consiste [Bodoni 1818, xxi].

CONCLUSIONES

Para concluir estos sucintos apuntes acerca de la configuración estética de las ediciones y letras griegas bodonianas, de acuerdo a los datos contenidos en las cartas mantenidas entre José Nicolás de Azara y Giambattista

Bodoni, conviene constatar, en primer lugar, la existencia de una fructífera conversación y un buen entendimiento estético entre el mecenas español y el artista italiano objeto de estas páginas. Ambos construyen, a través de sus intercambios epistolares, una propia estética editorial que, en síntesis, resulta una verdadera poética neoclásica de la sobriedad.


ΟΙ ΤΟΥ

ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΥ

ΚΥΡΗΝΑΙΟΥ

ΥΜΝΟΙ

ΤΕ, ΚΑΙ

ΕΠΙΓΡΑΜΜΑΤΑ.

PARMA

NEL REGAL PALAZZO

MDCCXCII

CO' TIPI BODONIANI.

figura 12
Kallymakos, 1792

La práctica de esta pureza halla justificación en las propias teorías artísticas del momento y permite a Bodoni parangonar con ellas su labor tipográfica: esa escogida simpleza contribuye al placer y a la belleza del libro –como obra de arte– debido a su clara y fácil comprensión (sensorial e intelectual), y además le aporta majestuosidad con formas bien visibles y definidas –sin la confusión que generan los detalles accesorios–, graves y augustas, evocadoras de la gloriosa Antigüedad, del gusto à la grecque que el coleccionismo anticuario y la arqueología habían transmitido a la filosofía de las artes.

En la base de esta propuesta estética de Bodoni, por tanto, como ocurre en las teorías de los mayores tratadistas del Neoclasicismo –Winckelmann y Mengs–, está el ideal del arte griego por la simplicidad, la belleza del cuerpo desnudo, la naturalidad primitiva de los edificios dóricos. De hecho, no se olvide, fue precisamente ante un bello diseño griego del tipógrafo cuando Nicolás de Azara propuso por vez primera el calificativo *bodoniano* para nombrar el arte tipográfica de su amigo: «Questo greco farà epoca nella tipografia e sarebbe un'ingiustizia se coll'esempio degli aldi e garamondi non si chiamasse questo bodoniano» [1786-IX-27].

Seis años más tarde, Azara exclama, ante la recepción de su ejemplar in-fol. del Kallymakos 1792, edición destinada a celebrar los desposorios del infante heredero Lodovico de Parma: «E viva Callimacco! Non si è veduta certo al mondo una simile produzione. Questo libro e l'Orazio farano epocca negli annali tipografici e porterano il nome di Bodoni all'ultima posterità» [1792-V-09].

BIBLIOGRAFÍA

Auger, Atanasio, ed., *Demosthenis et Aeschinis, quae supersunt omnia... graece et latine edidit... cum versione nova, triplice indice, variantibus lectionibus et brevioribus notis*, París: P. Didot *typis graecis novis*, 1790. 4º.

Barroero, Liliana, «Aspetti, tipologie, dinamiche del collezionismo a Roma nel settecento: alcune proposte di lavoro a partire da uno scritto di Antony Morris Clark», en Olivier Bonfait, Michel Hochmann, Luigi Spezzaferro & Bruno Toscano, eds., *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, Roma: École française de Rome, 2001, págs. 25-59.

Bertieri, Raffaello, *L'arte di Giambattista Bodoni*, Milán: Bertieri e Vanzetti, 1910.

Brooks, H. C., *Compendiosa bibliografia di edizioni bodoniane*, Florencia: Barbèra, 1927.

Castellanos de Losada, Basilio Sebastián, *Historia de la vida civil y política del célebre diplomático... José Nicolás de Azara*, Madrid: Baltasar González, 1849-1850.

Cátedra, Pedro M., *G. B. Bodoni y los españoles I. Epistolario de Leandro Fernández de Moratín & Giambattista Bodoni, con otras cartas sobre la edición de la Comedia Nueva (Parma, 1796)*, San Millán de la Cogolla: Cilengua & Fundación San Millán de la Cogolla, 2010.

——, «Bodoni en la Parma de los años de plomo y la égida española», cuarto de los *Descartes Bibliográficos y de Bibliofilia*, Salamanca: SEMYR, 2013a, págs. 185-268.

——, «Tace il testo, parla il tipografo: Memoria e autorappresentazione nei libri commemorativi bodoniani», *TECA (Testimonianze, editoria, cultura, arte. Rivista internazionale di arte e di storia della scrittura, del libro, della lettura)*, 4 (2013b), págs. 9-51.

——, *G. B. Bodoni, la tipografía, los funcionarios y la Corona española*, Salamanca & Parma: *Biblioteca Bodoni*, 2015. Accesible en la *Biblioteca Bodoni* [<http://bibliotecabodoni.net/monografia/g-b-y-la-corona-espanola> Consulta: 22/03/2018].

Ceán-Bermúdez, Juan Agustín, ed. y trad., Francesco Milizia, *Arte de saber ver en las Bellas Artes del Diseño*, Barcelona: Imprenta de Garriga y Aguasvivas, 1823.

De Pasquale, Andrea, *I capolavori della tipografia di Giambattista Bodoni*, Parma: MUP, 2012.

Dauphin, Cécile & Danièle Poublan, «La correspondencia familiar como objeto histórico», en Antonio Castillo Gómez & Verónica Sierra Blas, eds., *Cinco siglos de cartas. Historia y prácticas epistolares en las épocas moderna y contemporánea*, Huelva: Universidad de Huelva, 2014, págs. 203-222.

Füssel, Stefan, ed., «Giambattista Bodoni, *Manuale tipografico* (1818). Una perspectiva histórica de la tipografía de Bodoni», en Giambattista Bodoni, *Manual de tipografía*, Colonia: Taschen, 2010, págs. 6-33.

García Portugués, Esther, «José Nicolás de Azara y su primera etapa romana (1766-1790)», *Actas XIII Congreso CEHA. Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español. XIII Congreso Español de Historia del Arte*, Granada: Universidad de Granada, 2000, págs. 1083-1091.

García Sánchez, Jorge, «Vida, obra, mecenazgo y clientela de los artistas españoles en la Roma del siglo XVIII», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 100 (2007), págs. 39-88.

Gatti, Andrea, «Segno, significato, idea: Bodoni e i Lumi», en Andrea Gatti & Caterina Silva, eds., *Bodoni, i Lumi, l'Arcadia: atti del convegno, Parma, 20 ottobre 2006*, Parma: Museo Bodoniano, 2008, págs. 79-112, esp. 82-94.

Gimeno Puyol, María Dolores & José Nicolás de Azara, *Epistolario (1784-1804)*, Madrid: Castalia, 2010.

Gómez Román, Ana María, «José Nicolás de Azara: el Ducado de Parma en los siglos XVIII-XIX», *Cuadernos de arte*, 27 (1996), págs. 85-93.

Granell, Manuel, ed., Barón de Montesquieu, *Ensayo sobre el gusto*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1943.

Longo 1780 = Longus, *Les amours pastorales de Daphnis et Chloé. Traduites du grec par Amyot*, París: Didot, 1780. 8º. Digitalización [en línea] accesible en *Gallica* [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10568784> Consulta: 23/04/2017].

López Souto, Noelia, «Carta inédita de José Nicolás de Azara a Giambattista Bodoni en 1797: Formas de amistad neoclásica en la despedida de un mecenas ilustrado», *Pedralbes*, 38 (2018a), págs. 229-260.

——, *El epistolario de José Nicolás de Azara y Giambattista Bodoni: libro y cultura entre Roma, Parma y España*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2018b.

——, «Intercambios estético-culturales entre España e Italia en el siglo XVIII: la relación entre José Nicolás de Azara y Giambattista Bodoni», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 37 (2019a), 32-64.

——, «Texto e ilustración: Bodoni y su Horacio a finales del siglo XVIII», en Camino Sánchez Oliveira, Alberto Gamarra Gonzalo & Manuel José Pedraza García, coords., *La fisonomía del libro medieval y moderno: entre la funcionalidad, la estética y la información*, Zaragoza: Prensas de la universidad de Zaragoza, 2019b, págs. 475-488.

Maier Allende, Jorge, «Las antigüedades en Palacio: ideología y función de las colecciones reales de arte antiguo en el siglo XVIII», *Reales Sitios*, 183 (2010), págs. 6-29.

Marcos García, Juan-José, *Historia de la tipografía griega. Desde la invención de la imprenta hasta la era digital*, Plasencia: CreateSpace, 2014.

Martín Puya, Ana Isabel, *Edición y estudio de los comentarios de Azara a Garcilaso (1765)*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 2014. Accesible en el repositorio de la Universidad, en <https://goo.gl/e2CUjL> [Consulta: 05/03/2018].

Milizia, Francesco, *Principi di architettura civile*, Bassano: Remondini, 1785. Digitalización accesible en *Google Books* [<https://bit.ly/2O9aSKa> Consulta: 21/04/2017].

Mosley, James, «Bodoni e il neo-classicismo», en Andrea Gatti & Caterina Silva, eds., *Bodoni, i Lumi, l'Arcadia: atti del convegno, Parma, 20 ottobre 2006*, Parma: Museo Bodoniano, 2008, págs. 113-138.

Pellegrini, Emanuele, *Settecento di carta. L'epistolario di Innocenzo Ansaldi*, Pisa: ETS, 2008.

Vergilius Maronis, Publius, *Virgili Opera. Bucolica, Georgica et Aeneis*, París: Didot natu major, 1798. Fol. Reproducción de este libro (edición estereotipia) accesible en *Gallica* [<https://goo.gl/RCsCn2> Consulta: 30/05/2017].

Samek Ludovici, Sergio, «Bodoni e il neoclassicismo», en *Bodoni celebrato a Parma*, Parma: Biblioteca Palatina, 1963, págs. 117-137.

Sánchez Espinosa, Gabriel, *Memorias del ilustrado aragonés José Nicolás de Azara*, Zaragoza: CSIC, 2000.

——, «Madame de Sévigné y la carta familiar en España durante el siglo XVIII», en Mercedes Boixareu Vilaplana y Roland Desné, eds., *Recepción de autores franceses de la época clásica en los siglos XVIII y XIX en España y en el extranjero,* Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2001, págs. 111-123.

Scholderer, Victor, introd., *Greek printing types. 1465-1927. Facsimiles from an exhibition of books illustrating the development of greek printing, shown in the British Museum*, Londres: Trustees, 1927.

Winckelmann, Johann Joachim, *Lettres familières*, Ámsterdam: s.e., 1781. Digitalización accesible del vol. II en *Google books* [<https://goo.gl/3H3j4k> Consulta: 03/02/2017].

Libros citados de Azara o de Bodoni

Anakréon 1784 = *Ανακρέοντος τηίου μέλη Anacreontis Teii Odaria prefixo Commentario quo poetae genus traditur et bibliotheca Anacreonteia adumbratur. Additis var. Lectionibus*, Parma: ex Regio Typographeo, s.a. [1784]. 8º.

Anakréon 1785 = *Ανακρεοντος τηίον μελη Anacreontis Teii Odaria praefixo commentario quo poetae genus traditur et bibliotheca Anacreonteia adumbratur. Additis var. lect.*, Parma: ex Regio Typographeio, s.a. [1785]. 4º.

Anakréon 1791a = *Ανακρέοντος* τηιου μελη *praefixo commentario et variant. Lect.*, Parma: in Aedibus Palatinis, 1791. 16º.

Anakréon 1791b = *Ανακρέοντος Τηνίον μελη Anacreontis Teii Odaria praefixo commentario quo poetae genus traditur et bibliotheca Anacreonteia adumbratur. Additis var. Lect.*, Parma: in Aedibus Palatinis, 1791. 8º.

Bodoni 1818 = Bodoni, Giambattista, *Manuale tipografico*, Parma: Stamperia Reale, 1818. 2 vols., 4º.

Catullus 1794 = *Catulli, Tibulli, Propertii Opera*, Parma: in Aedibus Palatinis, Typis Bodonianis, 1794. Fol.

Epiktetou 1793 = [Paolo Maria Pagnini, ed.], *Επικτητου εγχιριδιον*, Parma: in Aedibus Palatinis typis Bodonianis, 1793. 4º.

Epithalamia 1775 = *Epithalamia exoticis linguis reddita*, Parma: Stamperia Reale, 1775. Fol.

Esopo 1800 = *Aesopi Phrygii Fabulae graecae latine conversae*, Parma: ex Regio Tipographeo, 1800 (gr. y lat.)

Hesíodos 1785 = [Pietro Bernardo Zamagna, ed.], *Ησιοδου του Ασκραιου τα Ascrai ευρισκομενα Hesiodi Ascraei opera omnia*, [Parma]: ex Regio Parmensi Typographio, 1785. 4º.

Homeros 1805 = *Ομηρου Ύμνος εις την Δημητραν. Εν τηι παρμηι Τύποις του Βοδωνιου ετει*, [Parma: co' typi bodoniani], 1805. Fol.

Horatius 1791 = *Q. Horatii Flacci Opera*, Parma: in aedibus Palatinis, typis Bodonianis, 1791. Fol.

Hyponema 1784 = *Υρονημα Parmense in adventu Gustavi III Sueciae Regis*, Parma: ex Typographia Regia, 1784. Fol.

Kallymakos 1792 = *Οι του Καλλιαχου Κυρηναιου Ύμνοι τε, χαι επιγραμματα*, Parma: nel Regal Palazzo, co' tipi bodoniani, 1792. Fol.

Kallymakos 1792 = *Οι του Καλλιαχου Κυρηναιου Ύμνοι τε, χαι επιγραμματα*, Parma: nel Regal Palazzo, co' tipi bodoniani, 1792. Fol. / 4º.

Longinos 1793 = [Dionisio Longino], *Διονυσιου Λογγινου περί ύψους*, Parmae: in Aedibus Palatinis, typis Bodonianis, 1793. Fol.

Longos 1786 = [Giovanni Cristoforo Amaduzzi, ed.], *Λογγου Ποιμενικών τών κατα Δάφνιν καί Κλόην βίβλοι τεττάρες* [*Longou...*] *cum proloquio de libris eroticis antiquorum*, Parmae: ex Regio Typographeo, 1786. 4°.

Manuale 1788 = *Manuale tipografico di Giambattista Bodoni*, *s.l.*: *s.e.* [Parma: Stamperia Reale], 1788. 4º / 8º.

Mengs 1780 = Antonio Rafael Mengs, *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey, publicadas por Don Joseph Nicolás de Azara, caballero de la orden de Carlos III, del Consejo de S.M. en el de Hacienda, su agente y procurador general en la corte de Roma*, Madrid: Imprenta Real de la Gaceta, 1780. 4º.

Serie 1788 = *Serie de' Caratteri Greci di Giambattista Bodoni 1788*, s.l.: s.e. [Parma: Stamperia Reale], [1788]. 4º.

Teocrito 1780 = Eritisco Pileneio [Giuseppe Maria Pagnini], *Teocrito, Mosco, Bione, Simmia, greco-latini con la buccolica di Virgilio latino-greca volgarizzati.... da Eritisco Pilenejo P. A.*, Parma: Stamperia Reale, 1780. 2 vols., 4º.

Teocritos 1792 = [Bernardo Zamagna], *Θεοκριτοι, Μοσχου, χαι Βιωνος Ειδύλλια παντα,* Parmae: in Aedibus Palatinis typis Bodonianis, 1792. 8º.

Theophrastos 1794 = [Giovanni Cristoforo Amaduzzi], *Θεοφραστου του Ερεσίού Χαρακτηρες ηθικοίιν*, Parma: Aedibus Palatinis typis Bodonianis, 1794. Fol.

Vergilius 1793 = *P. Virgilii Maronis Opera*, Parmae: in Aedibus Palatinis, typis Bodonianis, 1793. 2 vols., fol.

RESUMEN: El propósito de este trabajo es presentar y reivindicar la importante influencia que ejerció el mecenas español José Nicolás de Azara en la configuración de los caracteres griegos de Giambattista Bodoni, simples y robustos.

A partir de las cartas entre ambos, es posible extractar los múltiples consejos y comentarios críticos del diplomático español que, ayudado en Roma por su círculo de abates eruditos y sus amigos estetas, contribuyó sin duda al perfeccionamiento y la racionalización de los diseños de letras griegas de su amigo tipógrafo en Parma. Este, por su parte, supo atender, apreciar y agradecer las opiniones del intelectual hispano, aportación estética que habría de complementarse con un sustrato notable de modelos clásicos, tema pendiente todavía de un estudio en profundidad.

PALABRAS CLAVE: Giambattista Bodoni, José Nicolás de Azara, tipografía griega, estética editorial.

ABSTRACT: The purpose of this work is to present and vindicate the important influence exerted by the Spanish patron José Nicolás de Azara in the configuration of the Greek characters of Giambattista Bodoni, simple and robust. From the letters they both exchanged, it is possible to extract many critical advices and comments of the Spanish diplomat, who –helped in Rome by his circle of learned scholars and his aesthetic friends– undoubtedly contributed to the improvement and rationalization of Bodoni's Greek designs. The typographer, meanwhile, was able to attend, appreciate and appreciate the views of the Hispanic intellectual, aesthetic contribution that would be complemented by a remarkable substratum of classical models, a subject still pending in-depth study.

KEYWORDS: Giambattista Bodoni, José Nicolás de Azara, Greek typography, editorial aesthetics.

FRANCESCO PETRARCA Y GARCILASO DE LA VEGA EN LOS COMENTARIOS DE LUDOVICO ANTONIO MURATORI Y JOSÉ NICOLÁS DE AZARA[*]

LAUREANO NÚÑEZ GARCÍA
(IEMYRhd, Universidad de Salamanca)

Es suficiente repasar la historia cultural del siglo XVIII para comprobar cómo en los estudios literarios, hasta entonces estrecha y casi exclusivamente vinculados a la poética y a la técnica retórica, se empezaron a manifestar novedades que irían ampliando y profundizando el conocimiento de los fenómenos literarios. Me refiero principalmente a la publicación de los primeros tratados de historia de la literatura (incluso aquellos que por primera vez la abordaban desde una perspectiva comparada, como es el caso de Juan Andrés o Carlo Denina), las discusiones sobre la vigencia o renovación del canon literario o la lenta pero progresiva autonomía del pensamiento crítico, bien es cierto que en un tiempo en el que aún la crítica literaria no se había constituido como ciencia o institución.

En algunas ocasiones estas novedades que hicieron avanzar el pensamiento crítico del siglo no provenían de extensos tratados literarios sino de iniciativas editoriales que proponían una nueva mirada sobre autores

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración: edición de fuentes documentales y literarias (1750-1808)* (FFI2016-80168-P) del Ministerio de Economía y Competitividad.

del pasado[1]. Este es el caso de las dos obras que pretendo comparar, convencido de su ejemplaridad como momentos críticos relevantes de la literatura dieciochesca europea, me refiero a las *Obras de Garcilaso de la Vega ilustradas con notas* (1765) de Nicolás de Azara, y a las *Rime di Francesco Petrarca* (1711) de Ludovico Antonio Muratori. En ambos casos, la iniciativa editorial no solo preveía la reimpresión de la obra lírica de los dos afamados «Príncipes de la lírica», sino una publicación que fuera acompañada de los comentarios de sus compiladores, que a su vez recuperaron otras voces críticas que les habían precedido en la lectura y comentario de los dos poetas.

Estas propuestas de revisión del pasado literario pretendían, en los casos concretos que vamos a ver, recuperar el interés por un autor cuyo prestigio se había ido reduciendo con el tiempo, como Garcilaso, en opinión de Nicolás de Azara, o del que se había impuesto una lectura parcial y excesivamente reverencial, como la del Petrarca autor del *Cancionero*, según Muratori. Propuestas que venían a coincidir también con un intento por desembarazarse de los desmanes y los excesos de la poesía barroca y en la defensa de la propia literatura nacional contra las críticas procedente de ambientes literarios foráneos, en el caso de Muratori, o intentando limitar la influencia sobre las letras nacionales de otra lengua y de otra literatura, la francesa, en el caso de Nicolás de Azara.

Pero, ¿cómo debemos entender esta necesidad de volver a descubrir a Garcilaso o por qué insistir en el comentario de la poesía de Petrarca?

La publicación en 1765 de la poesía garcilasiana acompañada de las notas de Nicolás de Azara aparecieron después de más de un siglo sin que hubiera sido reeditada. Las tres églogas, dos elegías, una epístola, cinco canciones, treinta y siete sonetos, seis composiciones en octosílabos y un epigrama en latín, suponía reclamar para Garcilaso el papel de poeta clásico de las letras hispánicas que en realidad había adquirido ya desde el siglo XVI. La novedad radicaba en el contexto histórico y literario en el que se llevó

1. En este sentido es muy esclarecedor el juicio de Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez 2000, 161-162. Estos estudiosos sostienen que paralelamente a la institucionalización de la historia de la literatura, desde el último tercio del siglo XVIII se advierte una peculiar proliferación de antologías, colecciones, etc., que nacen como complemento de los tradicionales manuales de retórica y poética con una clara finalidad canónica, como el *Parnaso español* de Juan José López de Sedano (1786-1778), o la *Colección de poetas españoles* de Pedro Estala, publicada entre 1786 y 1798.

a cabo esta iniciativa editorial. La obra de Nicolás de Azara, un aragonés que compaginó una carrera política y diplomática muy comprometida con el reformismo borbón con una pasión por el arte y la literatura propia de una mentalidad ilustrada, o más exactamente neoclásica, se encuadra en esas décadas, superada la mitad de la centuria, en las que en literatura triunfaba un retorno al clasicismo y una vindicación de los criterios de la *imitatio,* más valorada cuanto más cercana a las fuentes de la tradición de la antigüedad grecolatina. Y en esto Garcilaso, como Fray Luis, eran dos ejemplos excelsos. Para Nicolás de Azara, como expone con claridad en su prólogo, Garcilaso de la Vega encarnaba un momento glorioso de la historia nacional: la grandeza del imperio español de los primeros Austrias y el auge de la lengua y de las letras españolas. A este memorable siglo XVI, auténtico Siglo de Oro de nuestra literatura para todos los hombres de letras de la Ilustración[2], le siguió una lenta y progresiva decadencia que se prolongó hasta bien entrado el XVIII. Pero el Garcilaso que deseaba encumbrar Nicolás de Azara no era tanto el del poeta lírico que junto con Boscán puso en marcha la decisiva revolución poética adaptando al castellano la musicalidad del endecasílabo y otras estrofas italianas, como el Garcilaso creador de una lengua y un estilo poético elegante, sencillo, culto y refinado que sirviera de modelo lingüístico y poético. Nicolás de Azara lo explica con claridad en su prólogo:

> Todas las consideraciones me han hecho discurrir sobre los medios de atajar los progresos del mal: y a este fin me ha parecido lo más oportuno renovar los escritos de los Patriarcas y fundadores de la Lengua castellana. Su lectura solo puede acordar los ejemplos dignos de seguirse, y restituir la pureza y la elegancia de nuestra plática [1765, Prólogo].

Parecidas aspiraciones a proyectar una nueva mirada sobre la tradición literaria habían impulsado la publicación, 54 años antes, de la obra de Ludovico A. Muratori *Rime di Francesco Petrarca*, acompañadas de los comentarios (las famosas *Observaciones*) del propio Muratori y de otros autores de los dos siglos anteriores[3]. Muratori (1672-1750), sacerdote

2. Para un justo balance del Siglo de Oro en los hombres de letras del siglo XVIII, véase el trabajo de Álvarez de Miranda 2006.

3. El título completo es *Le Rime di Francesco Petrarca riscontrate co i testi a penna della libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale d'esso poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e*

modenés, bibliotecario, erudito y una de las figuras intelectualmente más relevantes de la cultura italiana del primer tercio del siglo XVIII, llevó a cabo durante toda su vida una voluntariosa batalla a favor de una renovación del conocimiento desde una postura racionalista y moderada. Su cultura, en la que prevalecían los intereses jurídicos, histórico-eruditos, literarios, religiosos y filosóficos, superó ampliamente los estrechos límites del movimiento arcádico italiano del que llegó a formar parte. Precisamente como alternativa a la cultura frívola y superficial de la Academia Arcádica, Muratori había publicado en 1703 un proyecto de política cultural basado en una crítica más rigurosa de la realidad, *Primi disegni della repubblica letteraria*, y tres años después publicó un tratado sobre literatura, *Della perfetta poesia italiana*, en el que se proponía hacer compatible el racionalismo cartesiano con aquella parte de la tradición barroca merecedora de no ser completamente condenada, es decir, una moderada *meraviglia*.

Precisamente el tratado *Della perfetta poesia* incluía ya los comentarios a veinticinco composiciones del *Cancionero* de Petrarca que se recogieron posteriormente en la publicación de *Las Observaciones* de 1711. Nada extraño si pensamos que la literatura arcádica de principios de siglo había celebrado los versos en vulgar de Petrarca como modelo sublime de poesía lírica siguiendo la línea interpretativa propuesta por Pietro Bembo y la mayor parte de los preceptistas del Renacimiento[4]. Además, en un momento en el que la cultura literaria italiana debía hacer frente a las duras críticas que, especialmente desde Francia, la hacían responsable de la difusión en Europa del mal gusto del Barroco, la poesía de Petrarca suponía el mejor argumento para justificar la pervivencia de una lírica clásica y prestigiosa en Italia. Pero las *Observaciones* de Muratori, si bien reconocían en el escritor toscano «un exquisito modelo de la mejor poesía» [1826, XXXIX], se apartaban de las líneas exegéticas tradicionales y no renunciaban a un

---

ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Ludovico Antonio Muratori, Modena: Bartolomeo Soliani stampatore ducale. La obra tuvo diversas reediciones (entre otras, 1727, 1741, 1759, 1762) a las que se fueron sumando nuevos comentarios críticos, prólogos, etc. Para este trabajo la edición que he consultado es la publicada en Padua en 1826, pero he obviado en mi estudio todos aquellos contenidos añadidos con posterioridad a la edición original de 1711.

4. Para una mayor comprensión del petrarquismo arcádico son fundamentales los trabajos de E. Sala di Felice 1959, G. Nicoletti 2006 y C. Viola 2009.

ejercicio de interpretación que con idéntica lucidez examinaba no solo los méritos sino también las carencias o imperfecciones de las rimas.

Para reforzar aún más su análisis, Muratori recuperó en su edición los comentarios de algunos autores que previamente habían manifestado una absoluta independencia intelectual en sus juicios literarios sobre la obra lírica de Petrarca. Se trataba del filólogo Ludovico Castelvetro (1505-1571), autor en 1545 del *Commento alle rime del Petrarca*, y, especialmente, de Alessandro Tassoni (1565-1635), autor de un tratado satírico y polémico, C*onsiderazioni sopra le rime del Petrarca* (1609), tratado que a su vez había incorporado las *Annotazioni sopra il Petrarca* (1582) de Girolamo Muzio (1496-1576).

El interés que puede tener comparar las obras anotadas de estos dos autores, Nicolás de Azara y Muratori, nace de la existencia de una copiosa red de relaciones y convergencias culturales y literarias entre España e Italia, particularmente intensas en la época renacentista y en el setecientos. Del poeta italiano ya se ha estudiado en profundidad la importancia de su obra: inauguró un nuevo modo de sentir y transmitir la experiencia y los ideales amorosos que hicieron que durante casi tres siglos la poesía lírica europea fuera una recreación o imitación de su poesía. Si su influencia podía ya apreciarse en la literatura española del siglo XV, como sostiene Rafael Lapesa, en la obra de Boscán y de Garcilaso ya no se trataba solo de una influencia difusa y parcial, sino de una imitación consciente y directa que pretendía apropiarse del arte de su modelo en los aspectos formales y temáticos [Lapesa 1948, 63]. Y de la Italia más cercana cronológicamente a la vida de Garcilaso, especialmente del periodo transcurrido en Nápoles entre 1532 y 1536, le llegó también la lección de Jacopo Sannazaro, maestro indiscutible del bucolismo que tanto desarrollo tuvo en el poeta toledano, sin olvidar también que del resto de la literatura renacentista italiana heredó su pasión por los clásicos grecolatinos, principalmente Virgilio, Ovidio y Horacio.

Pero si ciertamente los vínculos que ostentó la cultura española e italiana en la fase humanista y renacentista y los recíprocos influjos que de ellos se derivaron no encuentran parangón en otro periodo histórico-cultural, debemos reconocer, como sostiene Franco Quinziano, que el setecientos signa sin duda una fase significativa en el cuadro de las relaciones hispanoitalianas, en el que es posible reconocer una definitiva reconciliación entre ambas culturas en contacto [2008, 23]. Relación seguramente menos

llamativa en el caso de Muratori, si bien es notoria su amistad con Gregorio Mayans[5], y de mucho mayor peso en el caso de Nicolás de Azara, que durante 33 años, de 1765 a 1798, residió en Roma, los últimos 13 como embajador español, y desde la capital del antiguo imperio romano se relacionó con el ambiente artístico e intelectual del país, incluido el famoso impresor y tipógrafo Giambattista Bodoni.

Si pasamos ahora a comparar las ediciones preparadas por Nicolás de Azara y Muratori, comprobamos que ambos autores no siguieron una única fuente para la edición de los poemas, sino que cotejaron aquellas de entre las ya existentes, impresas o copias manuscritas, que les habían parecido más apropiadas para sus fines. Especialmente en el caso de las notas a la poesía de Garcilaso, Nicolás de Azara renunció a cualquier tipo de afán filológico, no examinó posibles equivocaciones o inexactitudes de ediciones anteriores, sino que, como apunta Martín Puya en un reciente y completísimo trabajo sobre este tema, de entre las fuentes disponibles, trató de fijar un «nuevo» texto garcilasiano adecuado a los valores que el editor dieciochesco pretendía exaltar como modelo lingüístico y poético, un texto ideal limado de asperezas, errores, contaminaciones lingüísticas y sintácticas que sancionara el gusto neoclásico del compilador [2016, 17 y 257].

Distinto el caso de Muratori, que igualmente se basó en fuentes manuscritas (dos originales muy antiguos conservados en la biblioteca estense de Módena, como el mismo afirma en el prólogo) e impresas, especialmente la de Vincenzo Valgrisi de 1540, pero que sí incorporó una serie de referencias lingüísticas y lexicales que rastrearan y sacaran a la luz diversas variantes de autor, lo que acredita el minucioso y atento trabajo del bibliotecario modenés[6].

Diferente también la disposición tipográfica de los textos en las dos obras. En la edición de Nicolás de Azara, al prólogo del editor le siguen los poemas garcilasianos, relegando sus comentarios a breves y no muy numerosas notas a pie de página. Por el contrario Muratori, tras su prefacio y el de Alessandro Tassoni que ya abría sus *Consideraciones* de 1609, y una biografía de Francesco Petrarca escrita por él mismo, reproduce en los

5. Sobre la presencia e influencia de la obra muratoriana en España se pueden consultar los muy interesantes trabajos de R. Froldi 1992 y G. Mazzocchi 1987.

6. Sobre las aportaciones de Muratori a las variantes de autor del *Canzoniere*, véase el trabajo de A. P. Fuksas 2013.

dos volúmenes de sus *Rime* un mismo esquema invariable: texto poético de Petrarca tipográficamente bien resaltado, al que le siguen el comentario de Tassoni (que engloba eventualmente el de Muzio y Castelvetro) y, por último, el comentario de Muratori que abre un diálogo con el texto de Petrarca y con las interpretaciones de los comentaristas que le precedieron[7]. A pesar de que Muratori presumía de la brevedad de sus intervenciones críticas, tanto los comentarios de Tassoni como los del erudito modenés pueden reducirse a párrafos de cuatro o cinco líneas o extenderse durante dos o tres páginas[8]. Nada, pues, comparable a las escuetas notas del diplomático aragonés.

Sin embargo, en el planteamiento de la obra sí tienen de nuevo una característica en común: su vocación didáctica y divulgativa, la voluntad de ofrecer al lector unas ediciones manejables y fáciles de leer, que evitaran la acumulación de engorrosas citas eruditas y perífrasis estériles (sobre todo en el caso de las Rimas) solo apoyadas en la autoridad de una multitud de grandes filólogos del pasado. Se distanciaban, sin embargo, en algunos aspectos fundamentales de los objetivos que perseguían con las publicaciones. Basta con leer el prólogo de Nicolás de Azara para entender, como ya señalé anteriormente, que lo que pretendía reivindicando la poesía de Garcilaso era proponer un modelo de lenguaje poético avalado por la época de mayor esplendor del castellano, capaz de contraponer a la degeneración propia de mediados del siglo XVIII, que derivaba principalmente,

7. Hay una especie de coincidencia o afinidad en los juicios críticos sobre la poesía de Petrarca en Castelvetro, Tassoni y Muratori, curiosamente todos nacidos en la ciudad de Módena, sobre los que ya han trabajado de manera ejemplar estudiosos como F. Forti 1953; M. Fubini 1975 y R. Tissoni 1993.

8. En realidad, la brevedad a la que se refiere Muratori, y de la que efectivamente hace gala en sus *Observaciones*, debemos entenderla en comparación a la acumulación de citas, sentencias y dilatados comentarios eruditos y críticos tan habituales en la mayoría de los comentaristas anteriores de la lírica de Petrarca. Muratori expone con claridad la razón de esta elección crítica en el prólogo a las rimas: «Que si no pocas veces yo elogiaré o desaprobaré alguna de estas *Rimas*, sin manifestar las razones de la alabanza o de la desaprobación, esto no será porque me aliente el hecho de escribir caprichosamente, sino porque el estrecho campo de las anotaciones a menudo no permitirá el explicar las razones mismas». En el original: «Che se non rade volte io loderò, o disapproverò alcuna di queste *Rime*, senza rendere le ragioni della lode, o del biasimo, ciò non sarà perch'io mi muova a così scrivere per capriccio; ma perché lo stretto campo delle annotazioni non permetterà bene spesso il distender le ragioni medesime» 1826, XLI.

en opinión de Nicolás de Azara, de la ignorancia en las universidades (de maestros y de alumnos), el escolasticismo, el uso del latín en las ciencias (que habría privado al castellano de crear nuevos vocablos propios), las malas traducciones del francés y el culteranismo del siglo XVII [Martín Puya 2016, 16].

Por su parte, la edición de Muratori no buscaba tanto defender un modelo de lengua poética como ofrecer, a través de una crítica razonada y sincera, una guía no dirigida especialmente para eruditos y especialistas, sino para los lectores y, especialmente, para los jóvenes que quisieran cultivar la poesía lírica: «Y haciéndolo así, yo me he propuesto instruir no ya a los maestros, sino a los jóvenes que, después de haber bebido los preceptos de una buena teoría poética, se ponen luego a practicar con los versos ajenos, y a experimentar en los propios» [1826, xxxix][9].

Es fundamental también, para trazar una comparación entre las dos obras, examinar qué cometido cumplen los autores que les habían precedido en los comentarios de Petrarca y de Garcilaso y que ahora volvían a recuperarse. Así por ejemplo Nicolás de Azara nos dice:

> El incomparable Francisco Sánchez Brocense, Fernando de Herrera, y Don Tomás Tamayo de Vargas hicieron notas a las Obras de Garcilaso. Al primero debe mucho nuestro Autor, pues sobre haber corregido cuanto pudo sus versos, anotó pasages de los poetas que imitó. El segundo compuso un difuso comentario, en que conforme al gusto de los Comentadores de su tiempo dijo cuanto sabía: y el tercero, no obstante el ejemplo de los dos anteriores, hizo de sus notas el mejor dechado de despropósitos [1765, Prólogo].

Como ha demostrado el estudio de Martín Puya, Nicolás de Azara construyó su aparato crítico basándose en los comentarios de sus predecesores, especialmente de El Brocense (1523-1600) y de Fernando de Herrera (1534-1597), y de cada uno de ellos aprovechó lo que más le interesaba, es decir, El Brocense como fuente erudita para la *imitatio* rubricando las deudas de Garcilaso con la tradición grecolatina, y Herrera

9. En el original: «E ciò facendo, io mi sono figurato di ammaestrare non già i maestri, ma bensì i giovani, i quali, dopo aver bevuto i precetti d'una buona teoria poetica, si mettono poscia ad assaggiarne la pratica nei versi altrui, e a farne prova ne' propri».

como maestro en las cuestiones de contenido histórico y referencias mitológicas vertidas para facilitar la comprensión textual [Martín Puya 2016, 126].

Sin embargo, en este punto hay dos hechos que llaman la atención. Por un lado, si comparamos las notas de El Brocense con la de Nicolás de Azara, comprobamos la enorme distancia que separa las eruditas y extensas notas del catedrático salmantino con el laconismo de diplomático aragonés. Nicolás de Azara es muy parco en sus comentarios, le basta con dejar constancia de las deudas de Garcilaso con la cultura clásica. Por otro lado, esta misma obstinación en acreditar la influencia de los autores de la antigüedad grecolatina lleva a Nicolás de Azara a suprimir casi completamente las referencias a las influencias literarias italianas del periodo humanista o renacentista. Y es sorprendente esta casi aversión a reconocer la deuda de Garcilaso con la literatura italiana y especialmente con Petrarca. Las abundantes referencias de las anotaciones de El Brocense que demostraban la influencia de la poesía italiana en el toledano desaparecen. Petrarca aparece citado solo en cuatro ocasiones: en los sonetos I, III, XXII (para acreditar en los tres casos la procedencia petrarquista de un verso), y en el soneto XXIII, en el que erróneamente se atribuye a Petrarca un verso de Bernardo Tasso, como El Brocense ya había anotado dos siglos antes. Esta aversión de Azara por la influencia de la lírica italiana, sorprendente en unos años en los que, recordemos, Cadalso, al alabar la lírica española del Renacimiento, sostenía entusiasta «Nuestra buena poesía, esta que nace de Garcilaso y otros poetas influidos por los italianos» [1772, 24] encuentra explicación en las palabras del propio Nicolás de Azara en la nota que acompaña al soneto V, una de las más reveladoras:

> Los versos 5 y 9 de este soneto son purísimos. Garcilaso en este, y en casi todos sus sonetos habla del amor con tantas figuras, y con ideas tan poco naturales, tan extraordinarias y confusas, que apenas se acierta con lo que quiere decir. De los Italianos, á quienes imitó, contraxo ese mal gusto de espiritualizar, por decirlo así, las cosas más naturales y sencillas: envolviendo unos pensamientos claros en sí con mil rodeos y contraposiciones, que cansan en vez de agradar. Sus Églogas son cosa muy distinta [1765, 160].

Evidentemente Nicolás de Azara deseaba dejar claro que las églogas, que en Garcilaso son producto de una cuidada *imitatio* de los modelos

griegos y latinos, tenían una importancia, un prestigio y una calidad literaria muy superior a la influencia de la lírica toscana presente sobre todo en los sonetos. Y es curiosos comprobar cómo tanto Nicolás de Azara como Muratori se inclinaban a elogiar o rechazar determinadas composiciones poéticas obedeciendo a razones de gusto personal o al gusto literario vigente cuando escribieron sus comentarios. Así, encontramos que Nicolás de Azara alaba las églogas, no solo porque en ellas Garcilaso demuestre ser un maestro excepcional, sino porque son el tipo de composición que mejor refleja el gusto neoclásico dieciochesco. Esta fue la razón principal por la que Azara alteró la tradicional *dispositio* de las composiciones garcilasianas de modo que lo primero que encontrase el lector fueran las égloglas y el resto de las composiciones de procedencia clásica, relegando los sonetos y otras composiciones italianizantes al último lugar. Para Muratori serán también las estancias, que Petrarca introdujo en su *Cancionero* para romper la monotonía de los sonetos, las estrofas más alabadas, mientras que manifiesta una clara animadversión hacia las sextinas, en las cuales, en su opinión, los pensamientos presentes en los versos estaban condicionados y supeditados a la tiranía de las rimas[10].

En definitiva, como hemos visto, Nicolás de Azara prima las composiciones *autorizadas* por los clásicos, en las que el lenguaje se corresponde a un castellano poético dulce, sencillo y elegante [Martín Puya 2016, 272].

No quiere decir esto que los comentarios de Muratori no abordaran en ningún caso los aspectos lingüísticos de las rimas, pues como afirma al comentar el soneto LIII «No hay composición de nuestro autor que no contenga alguna belleza. Si no conmueve o no conmueve mucho por la parte de la poesía, no defraudará casi nunca por la parte de la lengua» [1826, 289][11]; pero la lengua de Petrarca, que junto con la de Dante y Boccaccio han constituido el pilar de la lengua literaria italiana, no era el propósito fundamental de los comentarios de Muratori.

Es verdad que ambos autores se comprometen a aclarar los pasajes más complejos y difíciles de los versos de los dos poetas, y Nicolás de Azara no duda en afirmar en su prólogo que se había propuesto «estampar

10. Son muchos los comentarios críticos y severos a las sextinas a lo largo de la obra. Sirvan de ejemplo las observaciones que se pueden leer en las páginas 73, 102 o 115 de la edición de 1826.

11. En el original: «Non ci è componimento del nostro Autore, che non contenga qualche bellezza. S'egli non colpisce, o non fa gran colpo dalla parte della poesia, non mancherà però quasi mai dalla parte della lingua».

unas anotaciones que aclaren las obscuridades del texto, y hagan ver la habilidad y el juicio con que Garcilaso supo imitar, y muchas veces mejorar, los pasajes más bellos de los Poetas antiguos» [1765, Prólogo], pero parece evidente que por encima de la interpretación de las versos garcilasianos se impone el prestigio de la *imitatio*, convencido, como recuerda Nicolás de Azara citando a Boileau «Que el poeta que no haya imitado a los antiguos, no será imitado por nadie» [1765, Prólogo].

Por el contrario, Muratori sí buscaba en sus *Observaciones* ofrecer al lector una guía de lectura del *Canzoniere* que hiciera posible esclarecer los fragmentos más confusos e indicarle, al mismo tiempo, qué rimas o qué parte de ellas eran bellas y, por tanto, dignas de ser imitadas, y qué partes adolecían de algún defecto o imperfección que debería ser evitado, labor crítica que anteriormente, a excepción de Tassoni y Castelvetro, no se había llevado a cabo. Lo confiesa él mismo en el prólogo:

> Entre tantos comentaristas que antes de Tassoni explicaron e ilustraron las rimas de Petrarca, parece que su consejo fue solo uno. Todos se pusieron a explicar el sentido literal y a aclarar todo lo que tiene que ver con la gramática y con nuestra lengua, y explicaron las historias y la erudición que en ellas se hallan, o a ilustrarlas con otros pasajes o versos semejantes y convenientes. Y por esto merecen ser elogiados. Pero quizás un elogio mucho mejor hubieran merecido aquellos hombres de valía si hubieran hecho observar, por un lado, cuáles eran las bellezas, y, por otro, los defectos de los versos petrarquistas. Quiero decir, que si hubieran puesto más atención en informar a los lectores de la perfección poética y retórica de esas composiciones y en señalar también aquellos pasajes que no parecen dignos de imitación, en la actualidad les debería más el mundo literario. [1826, XXXVII][12].

12. En el original: «Fra tanti comentatori, che hanno prima del Tasssoni esposte ed illustrate le rime del Petrarca, un solo pare che sia stato il consiglio di ciaschedun di loro. Eglino si sono posti a spiegare il senso letterale, e a rischiarare ciò che riguarda la grammatica e la lingua nostra, e a sporre le storie ed erudizioni che vi si incontrano, oppure ad illustrarle con altri passi o versi somiglianti e convenevoli. Nel che sono eglino molto da lodare; ma forse di gran lunga più lode sarebbe tocata a que' valentuomini, s'eglino avessero anche fatto osservare quali dall'un canto sieno le bellezze, e quali dall'altro i difetti de'versi petrarcheschi. Voglio dire, che se più cura avessero posto nell'informare i lettori della perfezione poetica e rettorica di quei componimenti, e nell'accennare eziandio que'luoghi, i quali non pajono degni d'imitazione, più obbligo presentemente avrebbero loro il mondo letterario».

Y esta interpretación de las rimas se fundamentaba en un juicio equilibrado, racional y honesto[13] en el que tenía cabida también un tono irónico[14], que a menudo reconocía las dificultades exegéticas que le planteaba un texto[15]. Muratori buscaba además un modo más directo de implicar al lector, al que a menudo se dirige utilizando la segunda persona reforzando así el aspecto persuasivo y pedagógico de su comentario; lector, en definitiva, que es el destinatario de las *Observaciones* y el que debe asumir, en última instancia, la responsabilidad de completar la interpretación y el disfrute de las rimas. Por este motivo, comentando el soneto XXXIV, uno de los más hermosos y perfectos en opinión de Muratori, dirigiéndose al lector le pide:

> No puedes no sentir hasta qué punto es poética la invención, y hasta qué punto esta visión sobrecogedora sea poética, hermosa y vivamente expresada, y qué plenitud tanto de sentimientos como de cosas, y qué delicadeza de emociones se hallen dentro. Quiero que tú tengas el placer de ir por ti mismo reconociendo estas bellezas, y que sobre todo consideres y elogies esa incomparable que se te presenta en el último

13. Sirva como ejemplo de juicio crítico de Muratori, este breve comentario al soneto XLV: «Este también pertenece al grupo de los mediocres. Entra con buena gracia, y el primer cuarteto me gusta; pero el segundo parecerá vacío, es decir, una amalgama más de palabras para hacer cuatro versos que de sensaciones para servir con utilidad al objetivo. No sabría qué decir de los tercetos, porque no sé qué aventuras nos narra el poeta», 1826, 228. En el original: «Ancor questo è del numero dei mediocri. Entra con buon garbo, e il primo quadernario mi piace; ma il secondo sembrerà voto, cioè un aggregato più di parole per far quattro versi, che di sensi per servire utilmente all'intento. Non saprei che dirvi dei ternarii, perché non so quale avventura vi narri il Poeta».

14. Ironía que está presente también, entre otros muchos ejemplos, en su comentario a la sextina III: «Creo que me resultaría más fácil descubrir con el telescopio habitantes en la luna que aquí alguna belleza poética relevante. Versos y palabras, palabras y versos, y poco o nada más. Desembaracémonos por tanto pronto de este árido páramo», 1826, 221. En el original: «Mi crederei più facile il discoprire col cannocchiale abitatori nel globo lunare, che qui alcuna rilevante bellezza poetica. Versi e parole, parole e versi, e poco o nulla di più. Sbrighiamoci dunque presto da così asciutto paese».

15. Así comienza, por ejemplo, su comentario del soneto XXXIII «No es fácil pronunciar una sentencia justa sobre este soneto. Si tomamos en consideración ciertos aspectos, se descubre merecedor de gran elogio; pero, por otros, no queda plenamente satisfecho el buen gusto». En el original: «Non è facile il proferire una giusta sentenza su questo sonetto. Considerandolo da certi lati, si scopre meritevole di gran lode; e da altri lati non ne rimane soddisfatto appieno il buon gusto», 1826, 173.

> terceto, dejando en efecto embelesados a los lectores, y colmados de placer en el hecho de que vayan ellos mismos entendiendo todas las cosas que hermosamente ha dicho el poeta sin ni tan siquiera decirlas [1826, II, 109].[16]

Los comentarios de las *Observaciones* muratonianas, tan alejados por extensión y perspicacia intelectual tanto de las breves notas de Nicolás de Azara como de los habituales comentarios enrevesados y sentenciosos de la erudita crítica petrarquista anterior, aspiraban siempre a la colaboración del lector, un nuevo y joven lector que apenas iniciado el siglo debía ser educado literariamente y tomar conciencia crítica de la tradición. La modernidad de la edición muratoniana residía en buena parte en este propósito, en la confianza depositada en el lector para culminar el proceso hermenéutico que él había iniciado. Hablando precisamente de la brevedad de algunas de sus observaciones, afirma Muratori:

> Creeré haber sido de utilidad a los jóvenes solo con haberles mostrado lo bello y lo bueno, y distinguirlo de lo que no lo es; pudiendo posteriormente ellos, o con los preceptos poéticos ya aprendidos o con los estudios superiores que de ahí en adelante harán, entender la razón que me llevó a juzgar de una manera más que de otra [1826: XLI][17]

Hasta aquí esta forzosamente incompleta comparación entre las dos obras. Como he intentado poner de manifiesto, ambas ediciones comparten una finalidad instructiva, divulgativa y de actualización de un modelo lírico. Divergen, en cambio, en el aspecto de la poesía garcilasiana o petrarquista que más les interesa resaltar y que los animaron a escribir las *Notas* y las *Observaciones*.

16. En el original: «Non puoi non sentire quanto ne sia poetica l'invenzione, e quanto questa visione estatica venga poeticamente, leggiadramente e vivamente espressa, e che pienezza non meno di sentimenti che di cose, e che tenerezza d'affetto vi si trovi dentro. Voglio che tu abbi il piacere di andar per te stesso raccogliendo queste bellezze; e che sopra tutto consideri e lodi quella incomparabile che ti si presenta nell'ultimo ternario, lasciando essa in effetto estatici i lettori, e pieni di diletto nell'andar eglino poi intendendo quante cose ha leggiadramente ivi detto il Poeta senza pur dirle».

17. En el original: «Mi crederò anche di ben servire ai giovani col solamente accennar loro il bello e il buono, e distinguerlo da ciò che non è tale; potendo eglino di poi o coi precetti poetici già appresi, o collo studio maggiore che da lì innanzi faranno, intendere la cagione che m'avrà mosso a giudicare piuttosto in quella, che in altra guisa».

La finalidad fundamental de la obra de Nicolás de Azara, como nos recuerda María José Rodríguez Sánchez de León, consistiría en proponer la obra de Garcilaso como un modelo lírico capaz de servir de guía a los autores nacionales del presente contra la decadencia literaria y lingüística de la centuria anterior [2002, 243]. Un modelo lingüístico y poético puro, sencillo y elegante desde un punto de vista neoclásico. Un ejemplo digno de ser emulado en cuanto representaba el buen gusto del mejor siglo de las letras españolas.

Y este buen gusto, pero aplicado al juicio crítico, era también el fin que había perseguido Muratori al escribir las *Observaciones* a las rimas de Petrarca. Un buen gusto entendido como la facultad de discernir en la poesía lo óptimo para poder secundarlo, y que en la *Observaciones* tiene la finalidad de instruir al lector, de ayudarlo a reconocer y reflexionar sobre la imaginación poética y la escritura. Muratori no pretende llevar la atención del lector hacia las alegrías o las aflicciones sentimentales del Petrarca hombre, sino hacia las elecciones retóricas y estilísticas con las que el poeta, el autor concibió y ejecutó los poemas, en muchas ocasiones alcanzando la perfección y en algunos casos con desacierto. Ya lo había dicho con claridad Muratori en el prólogo: «Mis observaciones, si son útiles al público (como yo desearía ardientemente) me alegraré (…) ya que en definitiva he pretendido con ellas servir más a otros que a mi mismo, y más al público que a Francesco Petrarca»[18].

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez de Miranda, Pedro, «De nuevo sobre el Siglo de Oro: reconsideración y balance», en Pablo Fernández Albadalejo, ed., *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*, Madrid: Marcial Pons, 2006, págs. 119-134.

Aradra Sánchez, Rosa María, «Los procesos de formación del canon. (Reflexiones metodológicas sobre el canon literario español en los siglos XVIII y XIX)», *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18 (2009), págs. 21-44.

18. En el original: «Le mie Osservazioni, le quali se saranno utili (come io bramerei che fossero) al pubblico, io non meno me ne rallegrerò con esso lui, che meco stesso; perocchè in fine ho inteso con esse di servire più ad altrui che a me stesso, e più al pubblico che a Francesco Petrarca» 1826, XLVIII.

Azara, José Nicolás de, *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas*, Madrid: Imprenta Real de la Gaceta, 1765.

Cadalso, José, *Los eruditos a la violeta*, Madrid: Sancha, 1772.

Forti, Fiorenzo, «Gusto tassoniano e gusto muratoriano», en Cesare Zuffi, ed., *L. A. Muratori fra antichi e moderni*, Bolonia: Cesare Zuffi Editore, 1953, págs. 161-187.

Froldi, Rinaldo, «Ludovico Antonio Muratori nella cultura spagnola», en *Italia e Spagna nella cultura del settecento*, Roma: Accademia dei Licei, 1992, págs.19-32.

Fubini, Mario, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, vol. I. Roma-Bari: Laterza, 1975.

Fuksas, Anatole Pierre, «L'edizione muratoniana delle *Rime* di Petrarca: un esempio 'preistorico' di critica delle varianti d'autore», *Critica del testo*, 6, 1 (2003), págs. 9-29.

Herrera, Fernando de, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla: Alonso de la Barrera, 1580.

Martín Puya, Ana Isabel, *Las Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas (1765) por José Nicolás de Azara*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2016.

Mazzocchi, Giuseppe, «L.A. Muratori e la letteratura spagnola», *Il Confronto Letterario*, 4, 7 (1987), págs. 3-31.

Muratori, Ludovico Antonio, *Le Rime di Francesco Petrarca riscontrate co i testi a penna della libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale d'esso poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Ludovico Antonio Muratori*, Módena: Bartolomeo Soliani stampatore ducale, 1711. Edición consultada: *Rime di Francesco Petrarca col comento del Tassoni, del Muratori e di altri*, Padua: Minerva, 1826, 2 vols.

Nicoletti, Giuseppe, *Agli esordi del petrarquismo arcadico. Il petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, al cuidado de S. Gentili e L. Trentin, Roma: Bulzoni, 2006, págs. 31-36.

Pozuelo Yvancos, José María & Aradra Sánchez, Rosa María, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid: Cátedra, 2000.

Quinziano, Franco, *España e Italia en el siglo XVIII: presencias, influjos y recepciones*, Pamplona: Eunsa, 2008.

Rodríguez Sánchez de León, María José, «La canonización de Garcilaso de la Vega en la historia literaria de los siglos XVIII Y XIX», *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, 25, 2 (2002), págs. 243-254.

Sala di Felice, Elena, *Petrarca in Arcadia*, Palermo: Palumbo, 1959.

Sánchez de las Brozas, Francisco, El Brocense, O*bras del excelente poeta Garcilaso de la Vega, con anotaciones y enmiendas del licenciado Francisco Sánchez, catedrático de retórica*, Salamanca: Pedro Lasso, 1574.

Tissoni, Roberto, «L'età dell'Arcadia. Muratori esegeta del Petrarca», en Roberto Tissoni, ed., *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, edizione riveduta, Padua: Antenore, 1993, págs. 11-30.

Viola, Corrado, *Canoni d'Arcadia. Muratori Maffei Lamene Ceva Quadrio*, Pisa: Edizioni ETS, 2009.

RESUMEN: El trabajo pretende comparar dos obras muy representativas del pensamiento crítico dieciochista: *Las Rime di Francesco Petrarca* (1711), de Ludovico Antonio Muratori, y las *Obras de Garcilaso de la Vega ilustradas con notas* (1765) de José Nicolás de Azara. En ambos casos la reimpresión de la obra lírica de los dos afamados poetas iba acompañada de los comentarios de sus compiladores en lo que supuso un admirable intento de revisión del pasado literario. Comparten ambas ediciones una finalidad instructiva y divulgativa, pero se distancian en el objetivo final que persiguen. La obra de Nicolás de Azar busca por encima de todo elevar la obra de Garcilaso de la Vega a modelo lírico para los poetas del siglo XVIII, modelo del que se elogia su cercanía a la tradición clásica y una lengua poética elegante, sencilla y culta. Por su parte, Muratori concibe sus comentarios a la poesía petrarquista como una guía para el lector del *Cancionero*, que le ayude tanto a esclarecer los pasajes más oscuros como a reconocer y apreciar dónde se encuentra la belleza (y a menudo también las imperfecciones) de las composiciones, educándole en el buen gusto poético.

PALABRAS CLAVE: siglo XVIII, Ludovico A. Muratori, Nicolás de Azara, lírica, hermenéutica.

ABSTRACT: This article attempts to compare two very representative works of the 18th century critical thought: Ludovico Antonio Muratori's *Rime di Francesco Petrarca* (1711) and José Nicolás de Azara's *Obras de Garcilaso de la Vega ilustradas con notas* (1765). In both cases, the reprint of the two famous poets' poetic work was accompanied by the comments of its compilers resulting in an admirable attempt to review the literary past.Although both editions share an instructive and informative purpose, they distance themselves from the ultimate goal pursued. Nicolás de Azara's work seeks above all to elevate Garcilaso de la Vega's work to a lyrical model for the 18th century poets, a model whose proximity to the classical tradition and the stylish, simple and cultivated poetic language are commended. Muratori, for his part, conceives his comments on Petrarchan poetry as a guide for the *Cancionero*'s readers in order to clarify the most obscure passages as well as to recognize and appreciate where the compositions' beauty

is – and also often the imperfections. All in all, the final aim is to educate the readers on the refined poetic style.

KEYWORDS: eighteenth century, Ludovico A. Muratori, Nicolás de Azara, poetry, hermeneutics.

PROBLEMAS DE TRANSMISIÓN DE UN POEMA ATRIBUIDO A BENITO JERÓNIMO FEIJOO EN CONTRA DE FRANCISCO DE SOTO MARNE[1]

RODRIGO OLAY VALDÉS
(Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Oviedo)

Benito Jerónimo Feijoo fue autor de un corpus de al menos 107 poemas y casi 6.000 versos, transmitido en 20 manuscritos y diversas ediciones impresas [Olay Valdés 2016 y 2018]. No obstante, ha de leerse todavía las más de las veces en impresiones de finales del XIX o principios del XX, carentes de perspectiva filológica, como en el caso de las antologías de López Peláez y Areal, quienes en 1899 y 1901 publican 32 y 44 poemas de Feijoo respectivamente [López Peláez 1899; Areal 1901]. En el desarrollo de nuestra investigación, encaminada a la edición crítica de unas *Poesías completas* del benedictino y concebida como un intento de recuperación del «patrimonio textual», hemos ido encontrándonos hasta 36 poemas inéditos y problemas ecdóticos de diferente tipo, que van desde la oscura historia externa de los testimonios hasta sus dificultades de filiación. Este trabajo tendrá como objetivo presentar sucintamente los problemas de transmisión y autoría de una décima que se ha atribuido al padre Isla y a Feijoo, pero que solo podemos considerar anónima.

1. Esta investigación se ha desarrollado gracias a un contrato predoctoral FPU financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y se enmarca en el proyecto de investigación *Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (RTI2018-095664-B-C21).

PLANTEAMIENTO

Caso complejo, sin duda, es el de la *Décima contra Soto Marne* atribuida a Feijoo por el ms. *Ocios poéticos del Ilmo. Sr. D. Benito Jerónimo Feijoo, benedictino* [Colección privada de la familia Millán Rodríguez, pág. 194], cuyo primer verso reza «Si el padre Feijoo tuviera…» [Olay Valdés 2016, 355, n. 37], extremo este que ha de puntualizarse, pues en el corpus feijoniano consta otra décima de casi idéntico título, dirigida también al *Archifalsario escribiente el P. Soto Marne* [Areal 1901, 49], que comienza: «Doce sastres se juntaron…».

El mencionado ms. *Ocios poéticos* es el más completo y fiable de cuantos conocemos de la poesía del fraile [Álvarez & Millán Rodríguez 2016, 236-238] y, aunque ha quedado establecido que contiene algún poema que no es de Feijoo [Álvarez & Millán Rodríguez 2016, 238], debe revisarse cada caso con cuidado, pues cuando el manuscrito reproduce poemas ajenos normalmente indica su autoría, de modo que puede suponerse, mientras no se demuestre lo contrario, que los poemas en él incluidos de los que no se indica autoría pueden atribuirse a Feijoo. Tan es así, que el ms. *Ocios poéticos* es fuente única de siete poemas feijonianos, ya que, como también es sabido, se trata de un testimonio con visos de ser apógrafo, pues se gestó en el entorno del monje al ser mandado compilar por el Superior del convento de San Benito de Lérez [Álvarez 2018, 16], donde Feijoo entre 1701 y 1708. Quede dicho, en todo caso, que la décima que nos ocupa no aparece en ninguno de los otros manuscritos que coleccionan ampliamente las poesías del benedictino, a saber: *Colección de poesías del padre Feijóo y de otras obras en prosa Feijoo* [ms. 19.318 de la BNE], *Obras en verso del maestro Feijoo* [ms. 44.819 (11-97) del Arquivo do Reino de Galicia] y *Composiciones poéticas, algunas inéditas, del Padre Benito Jerónimo Feijoo Montenegro* [ms. 9/7.004 de la RAH].

FEIJOO Y FRANCISCO DE SOTO MARNE

Pero demos un pequeño paso atrás antes de llegar al poema. Como se echa de ver ya desde los títulos de ambas décimas, la que con seguridad Feijoo escribió («Doce sastres se juntaron…») y la que hoy nos ocupa («Si el padre Feijoo tuviera…»), no cabe duda de que Francisco de Soto

Marne (1698-*c.* 1771), perteneciente a la orden franciscana, fue uno de los principales enemigos de Feijoo, con el que polemizó desde mediados de siglo [Vázquez Janeiro 1974; Hidalgo Nuchera 2000].

La primera obra de Soto, el *Florilogio sacro* (1738), consistió en una compilación de sermones tan redichos e incomprensibles, que, en palabras de Teófanes Egido, fue «la víctima predilecta» del *Fray Gerundio de Campazas* [1996, 768]; si este es ya indicio suficiente del escaso interés que tal obra debió de suscitar a Feijoo, tan reacio como Isla a los excesos de la sermonística posbarroca, podemos verificar este extremo gracias a su testimonio directo, pues, en carta a José de Cevallos de 31/12/1749 dice el benedictino que «el disparatado *Florilogio* […] mejor se podría llamar *Flori-loco*»[2].

Pero el verdadero enfrentamiento entre Soto y Feijoo se desencadenó a partir de 1749, año de la publicación de los dos tomos de *Reflexiones crítico-apologéticas sobre las obras del* RR. *P. Maestro Fr. Benito Jerónimo Feijoo en defensa de las milagrosas flores de S. Luis del Monte*… [Caso González & Cerra Suárez 1981, 145-148, núm. 265]. Como se advierte, el detonante de la contienda vino dado por parte de Feijoo con la publicación, en 1742, de la carta XXX del tomo I de las *Eruditas* [Urzainqui & San José Vázquez 2014, 433-441] y, sobre todo, ya en 1745, por la XXIX del tomo II («Hecho y derecho en la famosa cuestión de las flores de S. Luis del Monte») [Urzainqui & San José Vázquez & Olay Valdés 2018, 427-479].

Es sobradamente conocido que con ambos textos Feijoo desmentía el milagro por el cual, supuestamente, cada 19 de agosto las paredes y puertas de la ermita de San Luis del Monte, sita en el concejo asturiano de Cangas del Narcea, se poblaban de unas pequeñas flores blancas durante la celebración de la misa mayor de la romería. En concreto, Feijoo probaba que tales flores no eran sino huevos de insecto que dentro de la ermita, a causa del calor desprendido por la multitud reunida el día de la fiesta, podían aumentar de tamaño y pasar a hacerse más perceptibles [Urzainqui & San José Vázquez 2014, 438-439].

La reacción franciscana no se hizo esperar, ya que la orden consideraba el milagro privilegio suyo, dado que había sido autorizado por varios de sus cronistas [Hidalgo Nuchera 2000, 114], tales como Lucas Wadingo, Damián Cornejo, Francisco de Sosa o Sancho Dávila [Urzainqui & San José Vázquez

2. Ms. 10.579 de la BNE, fol. 28r; *cf.* Caso González & Cerra Suárez 1981, 150.

2014, 433, n. 2]. En esta medida, el texto de Feijoo fue considerado como un ataque a la orden al completo, y a renglón seguido de su publicación se desataron las hostilidades.

Resumiendo mucho los detalles de la polémica, bien conocida en sus perfiles generales, Feijoo respondió a las *Reflexiones crítico-apologéticas* de Soto solo unos meses después de su impresión con su durísima *Justa repulsa de inicuas acusaciones*, presentada como una *carta… contra las imposturas…* del franciscano, que contó con dos reediciones exentas durante el propio 1749 y con otra en 1757, antes de pasar a formar parte de las series conjuntas de obras completas de Feijoo [Caso González & Cerra Suárez 1981, xx-xxi]. Comoquiera que Soto trató de replicar nuevamente a Feijoo, solicitando licencia de impresión para un tercer tomo de *Reflexiones*, Fernando VI intercedió en favor del benedictino con una trascendental Real Orden, de 23/6/1750, que prohibía «absolutamente que se le permita imprimir otro alguno de tales asuntos» y, más aún, hacía constar que «el M. Feijoo ha merecido de S. Mgd. tan noble declaración de lo que le agradan sus escritos», que «no debe haber quien se atreva a impugnarle y mucho menos quien […] se atreva imprimirlos»[3].

Esta asunción del discurso feijoniano por parte del poder real fue vanamente recurrida por Soto mediante dos memoriales, uno en 1750[4] y otro en 1751[5], y discutidas en un extenso diálogo debido a su mano, pero sin su firma, que vio la luz con falso pie de imprenta en ese mismo 1751, *Mañanitas del molar. Diálogo joco-serio…* [Caso González & Cerra Suárez 1981, 165].

Lo que nos interesa destacar es que a este enfrentamiento entre Feijoo y Soto, punteado por toda una pequeña constelación de panfletos de diferentes autores durante los años 1749-1751 [*cf.* Caso González & Cerra Suárez 1981, 145-167], subyació otra polémica dirimida a golpe de verso, e iniciada en 1743 por el libelo anónimo publicado en Zaragoza *Carta cómica de don Sancho de Miranda a su sobrina doña Ventura de San Luis…*[6], aparecido inmediatamente después del primer texto de Feijoo sobre las flores de

3. Ms. 10.579 de la BNE, fols. 31v-32r; *Cf.* Caso González & Cerra Suárez 1981, 156.

4. BNE, VE-Caja 314-2; *Cf.* Caso González & Cerra Suárez 1981, 161.

5. Ms. 20.244-17 de la BNE; Cf. Caso González & Cerra Suárez 1981, 305.

6. Universidad de Sevilla, Fondo Antiguo, signatura A 113/131 (21); también hay copia manuscrita en la RAE, ms. 129, fols. 19-50.

San Luis del Monte, en la sobredicha carta XXX del tomo I de las *Cartas Eruditas* [1742]. La *Carta cómica* consiste en un conjunto de poemas difamatorios de muy diversa índole, entre los que destaca un extenso romance de 488 versos, al que siguen una cuarteta glosada en décimas, dedicada a defender la entidad del milagro desautorizado por Feijoo, una extensa serie de seguidillas, otro conjunto de décimas, varias octavas, o, en fin, diversos epigramas injuriosos para con Feijoo, basados en diferentes anagramas sobre su nombre («Feo hijo de la fe», etc.).

No es posible precisar la autoría de la *Carta cómica*, aunque en todo caso parece venir del entorno de la orden franciscana, que ya se ha dicho que fue la principal damnificada, en este caso, por los escritos feijonianos. Lo que sí puede decirse es que Feijoo respondió con dureza, en prosa y verso, a la *Carta cómica*: en primer lugar, en el tomo II de las *Eruditas* [*Cartas eruditas*, II, 29, § V, 15], donde se despachó a gusto; a renglón seguido, al menos en dos de sus poemas, en los que tampoco se quedó corto: a saber, *Descubrimiento del autor de un entremés satírico* [Areal 1901, 39-42] y *Jeroglíficos en que se pinta al autor del entremés* [Areal 1901, 42-43], lo que hace patente que él llamó «entremés satírico» a la *Carta*, en el sentido de pieza «breve, jocosa y burlesca» (*Autoridades*). Asimismo, también puede precisarse sin la menor duda que al menos un poema de Feijoo tuvo por objeto el directo ataque a Soto Marne, el antedicho *Al archifalsario escribiente el P. Soto Marne* [Areal 1901, 49], donde se afirma de él ser «más embustero» que «doce sastres» y «más desvergonzado» que «doce verduleras». Tampoco hay cuestión acerca de que Martín Sarmiento, estrecho amigo de Feijoo, descalificó por su lado con dureza a Soto en un soneto –*Al novísimo impugnador del* Teatro crítico *que en dos tomos acaba de parecer en Salamanca* [Caso González & Cerra Suárez 1981, 145-147]–, impreso en forma de hoja volante en 1749 y en el que, en referencia al cordón del hábito franciscano, dice de Soto ser «duro y torcido más que su cordón», etc.

LA DÉCIMA «SI EL PADRE FEIJOO TUVIERA…»: TRANSMISIÓN Y AUTORÍA

Sea como fuere, lo que nos interesa ahora es esclarecer si esta *Décima contra Soto Marne* que nos ocupa es o no de Feijoo. El poema, como ya se ha apuntado, aparece atribuido al benedictino en la muy autorizada copia

manuscrita *Ocios poéticos* [pág. 194]. Además, consta, pero ya anónimamente, en otros dos manuscritos, desconocidos hasta ahora, que hemos podido localizar[7]. El poema dice como sigue:

Si el lego que sirve fiel
al padre Feijoo tuviera
otro algún lego que fuera
cien veces más lego que él;
y este lego en un papel
de estraza, manchado y roto,
de toda ciencia remoto,
escribiera con carbón
un sermón, fuera el sermón
mejor que el del padre Soto.

Y bien, como se ve, la décima consiste en una parodia de un sermón de Soto, que resulta ser tan pobre, que podría haber sido escrito infinitamente mejor, según la hipérbole que articula el texto, por el criado laico (*lego*) del criado de Feijoo –pues por lo general los sirvientes eran seglares–. Lo interesante es que podemos determinar con precisión de qué sermón se trata y en qué momento fue pronunciado, pues ya José María de Cossío explicó que el poema responde a unas muy concretas circunstancias de escritura [1932, 329]. Soto Marne se embarcó a Lima en 1752, dado que ese mismo año había sido nombrado comisario general del Perú de la orden franciscana [Hidalgo Nuchera 2000, 111]. Allí pronunció ya instalado, el 8 de diciembre de 1754, el sermón *Las grandezas del poder en la concepción de María* [Soto Marne 1755], que fue recibido con desigual valoración.

Inmediatamente después de la lectura del sermón, comenzó a circular la décima que nos ocupa, siempre como ataque contra Soto Marne. A tal punto debió de llegar su éxito, que, cuando el sermón se imprime unas semanas después, en febrero de 1755, los propios paratextos contestan a la décima que nos ocupa, que hubo, pues, de escribirse casi inmediatamente a la lectura del sermón, como ya notara Eduardo San José Vázquez, quien advierte además que «los encomios» que se hacen del sermón en las

7. Ms. 232 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo, fol. 87r; ms. 2.392 del Archivo de los duques de Medina Sidonia, tomo I, fol. 291r.

aprobaciones «parecen defensas precautorias» [2016, 541] ante un estado de opinión desfavorable del que esta décima es apenas indicio.

Y bien, decimos que los paratextos contestan a la décima porque entre sus preliminares en verso se incluye un poema sin firma titulado *Siguiendo en la verdad la luz, uno por amante de ella escribió las siguientes décimas, guardando en las dos* [primeras] *los mismos consonantes que aquel feo aborto de la rudeza juzgó ser borrón en el más puro concepto de altos pensamientos con que predicó el Reverendísimo Padre Comisario Fray Francisco de Soto y Marne* [Soto Marne 1755, 59]. Como se echa de ver, no solo se tilda de *feo aborto de la rudeza* la décima objeto de nuestro interés, sino que se la rebate, especialmente en las dos primeras estrofas, de un total de seis. En estas dos, se emplean las mismas palabras-rima de la décima original (*fiel*, *tuviera*, *fuera*, él, *papel*, *roto*, *remoto*, *carbón*, *sermón*, *Soto*), a lo que se ha de añadir que la primera estrofa de la réplica dibuja el acróstico «Soto y Marne»; todo ello, con intención de demostrar, jugando con el pie forzado, cómo se supera el ingenio del adversario en un típico ejercicio de competición y emulación poéticas:

Si Atenas, en premios *fiel*
Oy al gran Marne *tuviera*,
Toda su fortuna *fuera*
Ostentar triunfos con él;
Y pues que tanto *papel*,
Marne, en letras mani-*roto*
A hecho en el Perú, *remoto*,
Redúzgase aun el *carbón*
Nuevo elogio a su *sermón*
En prueba de lo que es *Soto*.

Si la elocuencia más *fiel*
por voces luces *tuviera*,
para el sabio Marne *fuera*
su alabanza sombra de él.
Pero el ardiente *papel*
que mostró de un genio *roto*
lo racional muy *remoto*
quiso abrasar con *carbón*
en las hojas de un *sermón*
tantos laureles de un *Soto*.

El hecho, pues, de que el poema padeciera todas estas vicisitudes en un contexto tan inmediata y específicamente limeño entre diciembre de 1754 y febrero de 1755 hace imposible suponerlo de Feijoo, a lo que se une otro hecho bien evidente desde la más tosca lectura, esto es, que la décima cita al benedictino en tercera persona, afectación esta que en vano se buscará en cualquiera de sus escritos.

Lo que resulta sorprendente es que, aunque indicamos que el poema había sido, hasta donde nos era conocido, publicado por vez primera por Cossío [1932, 329], lo cierto es que ya se había incluido no muy fidedignamente y con pequeñas variantes, dentro de las obras póstumas del padre Isla (1703-1781), bajo el título de *Habiendo oído un sermón a un predicador afamado, preguntaron al P. Isla qué le había parecido y respondió con la siguiente décima* [Isla 1797, 221]:

Si el lego que asiste fiel
al padre Soto tuviera
otro lego, y este fuera
mucho más lego que él
y escribiera en un papel
de estraza, manchado y roto,
de toda ciencia remoto,
un sermón, este sermón
fuera sin comparación
mejor que el del padre Soto.

El hecho de que Isla y Feijoo puedan confundirse en su animadversión hacia el franciscano no resulta sorprendente, pues ya se dijo que Isla fue uno de los principales detractores del hinchado estilo de Soto, que atacó con frecuencia en el *Fray Gerundio*, reproduciendo y glosando satíricamente muchos fragmentos de su prosa, concretamente de su *Florilogio sacro* [Isla 1992, 345-350]. Además, es sabida la mutua simpatía que Feijoo e Isla se profesaron y, más aún, que Isla participó en las polémicas feijonianas desde primera hora siempre en favor del benedictino, como con la *Blanda, suave y melosa respuesta a los ferinos y furiosos apuntamientos que en defensa de la medicina escribió el Doct. D. Pedro Aquenza…* [Isla 1726; *cf.* Caso González & Cerra Suárez 1981, 14-15].

De hecho, ni siquiera es raro que se haya dudado a la hora de atribuir según qué textos a Isla o Feijoo, pues, más allá de la *Blanda, suave y melosa respuesta...*, acerca de cuya autoría no parece haber dudas, muchos otros

opúsculos son los que con mayor o menor probabilidad se han ahijado a Isla, siempre en el contexto de las polémicas en torno al *Teatro*, alguno de los cuales ha sido tenido también por obra del propio benedictino, como sucede con la *Carta gratulatoria de un médico de Sevilla al Dr. Aquenza* [Caso González & Cerra Suárez 1981, 16-17]. Este y otros libelos de autoría controvertida fueron publicados póstumamente a nombre de Isla, aunque la filología deberá ocuparse de ellos uno a uno, en la *Colección de papeles crítico-apologéticos que en su juventud escribió contra el Dr. D. Pedro de Aquenza y el Bachiller D. Diego de Torres Villarroel, en defensa del* R. *P. Benito Jerónimo Feijoo. Parte primera* [Isla 1787], en la *Parte segunda* [Isla 1788], e incluso en el *Rebusco de las obras literarias así en prosa, como en verso* del leonés [Isla 1797], donde también consta nuestra décima.

Si Soto sale mal parado del *Fray Gerundio*, Feijoo es elogiosamente citado y aludido varias veces en la misma obra [Isla 1992, 146, 157, 255, 527, 817 y 834]. En fin, tenemos también constancia de la relación epistolar entre Isla y Feijoo; y, de hecho, conservamos una carta enviada por aquel a este acusando la lectura del primer tomo el *Teatro* [Martínez de la Escalera 1986]; también tenemos noticia, ahora por parte de Feijoo, de más cartas en la misma dirección: «No me parece importuno noticiar aquí lo que me escribió el Reverendísimo P. José Francisco de Isla…» [*Teatro crítico*, VII, 8, § III, 6, Adición].

Por todo ello, insistimos, no es extraño que la décima «Si el lego que sirve fiel…» pueda habérseles atribuido a ambos, pues tal fue su relación y tan complicado es discernir autorías en el maremágnum de las polémicas feijonianas, así en prosa como en verso. Sin embargo, nos parece claro que no puede ser obra de ninguno de los dos, pues el poema no pudo salir sino del ámbito limeño, sin duda de mano de algún partidario de Feijoo.

Avala esta hipótesis la enorme circulación alcanzada por el texto singularmente en Hispanoamérica, donde consideramos que hubo de gestarse. Curiosamente, la gran difusión del texto fue haciendo desaparecer tanto los debates sobre su autoría como las concretas circunstancias a las que el texto responde, pasando a leerse como suerte de chascarrillo proverbial ya sin recuerdo del concreto sermón al que se ridiculiza. Así, según su pie de imprenta, el poema apareció, entre otros lugares, en Burdeos [Picado Franco 1829, 106-107], Friburgo [Espinosa 1901, 314], París [García Calderón 1938, 66], Santiago de Chile [Vergara Robles 1941, 56; Mejía 1943, 43], Ciudad Trujillo [Rodríguez Demorizi 1947, XVI], Lima [Fernández Simó 1958, 105], Santo Domingo

[Mejía-Ricart 1979, 142; Henríquez Ureña 1979, 323; Hernández Franco 2000, 490], México [Matos Moctezuma 1980, 132], etc.[8].

También en España fue publicado el poema[9] en distintas colecciones de chistes y epigramas, respondiendo de nuevo a una lectura descontextualizada del texto y sin ninguna precisión sobre su autoría. No obstante, para sembrar unas finales gotas de desconcierto, hay que notar que también bajo las iniciales «P. F.» [¿Padre Feijoo?] llegó a ser impresa la décima «Si el lego que sirve fiel…» en el Madrid del XIX, en un curioso almanaque publicado por una asturiana [Armiño de Cuesta 1861, 316].

Pese a todo, este rastro decimonónico no parece lo suficientemente sólido como para hacernos dudar de nuestra hipótesis, que entiende que el poema debe mantenerse como anónimo. Creo, por último, y en conclusión, que el oportuno título que la décima tiene en el ya citado manuscrito del Archivo de los duques de Medina Sidonia, donde además se data en 1754, explica a las claras su difusión y su autoría anónima: «Décima hecha en Lima en defensa de Feijoo contra Soto y Marne» [Legajo 2.392, tomo I, fol. 291r].

BIBLIOGRAFÍA

Manuscritos

Cartas escritas a los señores duques y copias de sus respuestas de censualistas. Sevilla, Granada, Cádiz, Indias, Pascuas y Varios, sección «Varios. Año de 1754», ms. 2.325 del Archivo ducal de la Casa de Medina Sidonia.

Cartas literarias de Benito Jerónimo Feijoo, ms. 10.579 de la Biblioteca Nacional de España.

Colección de poesías del padre Feijóo y de otras obras en prosa Feijoo, ms. 19.318 de la Biblioteca Nacional de España.

8. Damos las gracias a Rosario Álvarez por sus valiosas observaciones a este respecto.

9. Robert 1866, 539; Peratoner 1865, 459; Peratoner 1866, 459; Peratoner 1890, 528.

Composiciones poéticas, algunas inéditas, del Padre Benito Jerónimo Feijoo Montenegro, ms. 9/7.004 de la Real Academia de la Historia.

Memorial que se dio a la Majestad Católica por el Reverendo Francisco de Soto y Marne, Cronista General de la Religión de San Francisco, VE-Caja 314-2 de la Biblioteca Nacional de España.

Memorial de Francisco de Soto y Marne, 1751, ms. 20.244-17 de la Biblioteca Nacional de España.

Obras en verso del maestro Feijoo, ms. 44.819 (11-97) del Arquivo do Reino de Galicia.

Ocios poéticos del Ilmo. Sr. D. Benito Jerónimo Feijoo, colección particular de la familia Millán Rodríguez.

Papeles varios, ms. 232 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo.

Impresos

Álvarez, Rosario, «*Galanteo de mozo e moza*, romance en lengua gallega (séc. XVIII). Edición y estudio», *Madrygal*, 21 (2018), págs. 15-31.

Álvarez, Rosario & Francisco Millán Rodríguez, «*O Pranto da frota, por una ninfa galega* (c. 1702). Tradición manuscrita, autoría, edición e estudo», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 26 (2016), págs. 233-270.

Areal, Justo E., *Poesías inéditas del P. Feijoo sacadas a luz*, Tuy: Tipografía Regional, 1901.

Armiño de Cuesta, Robustiana, *Fotografías sociales*, Madrid: Imprenta de las Escuelas Pias, 1861.

Carta cómica de don Sancho de Miranda a su sobrina doña Ventura de San Luis, religiosa en el Monasterio de la Encarnación de la Villa de Almagro, sobre la portentosa producción de las peregrinas flores de San Luis Obispo, vulgo, del Monte, en cuya ermita se aparecen de repente el día que se celebra la fiesta del santo, que es el 19 de agosto, especialmente mientras se canta su misa, con admiración de cuantos en semejante día visitan este santuario, cuyo maravilloso suceso, impugnado por el reverendísimo Padre Maestro Feijoo en una de sus eruditas cartas se halla ya solemnemente autorizado con varios testimonios auténticos, jurídicos y dignos de toda fe que en orden a su verdadera existencia dieron, como testigos oculares, varios notarios que en compañía de legítimos jueces comisarios, nombrados para el examen e información del hecho por sus respectivos superiores, concurrieron al paraje, a fin de dar fe de lo que viesen antes del día de la fiesta del santo, y en su mismo día de este año de 1743. Añádese una glosa en cuatro décimas compuestas por Doña Ventura de San Luis, para las que se le dio en una cuarteta asunto; con unas seguidillas zamoranas que cantó al arpa doña señora. Asimismo se añade la sentencia que se dio contra el Reverendísimo Feijoo, su arrepentimiento y satisfacción cristiana. Con licencia en Zaragoza, s. l. [Zaragoza]: s. i., s. a. [1743].

Caso González, José Miguel & Silverio Cerra Suárez, *Benito Jerónimo Feijoo. Obras completas, tomo I. Bibliografía*, Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1981.

Cossío, José María de, «Fray Francisco de Soto y Marne en Lima», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 14 (1932), págs. 326-330.

Egido, Teófanes, «Religión», en Francisco Aguilar Piñal, ed., *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid: Trotta & CSIC, 1996, págs. 739-781.

Espinosa, José Modesto, *Obras completas II: Miscelánea*, Friburgo de Brisgovia: Tipografía pontificia de B. Herder, 1901.

Feijoo, Benito Jerónimo, *Cartas eruditas y curiosas*, I (1742), II (1745), III (1749), IV (1753), Madrid: Herederos de Francisco del Hierro; V (1760), Madrid: Ibarra.

——, *Teatro crítico universal*, I, Madrid: Lorenzo Francisco Mojados (1726); II (1728) y III (1729), Madrid: Francisco del Hierro; IV (1730) y V (1733), Madrid: Viuda de Francisco del Hierro; VI (1734), VII (1736), VIII (1739) y IX (1740), Madrid: Herederos de Francisco del Hierro.

——, *Obras completas, II. Cartas eruditas y curiosas, I*, Inmaculada Urzainqui & Eduardo San José Vázquez, eds., Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Oviedo / KRK Ediciones, 2014.

——, *Obras completas, III. Cartas eruditas y curiosas, II*, ed. Inmaculada Urzainqui, Eduardo San José Vázquez & Rodrigo Olay Valdés, Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII / Ayuntamiento de Oviedo / KRK Ediciones, 2018.

Fernández Simó, Alfredo, *Guazábara*, Lima: Editorial Salas, 1958.

García Calderón, Ventura, *Biblioteca de cultura peruana: Costumbristas y satíricos*, París: Desclée de Brouwer, 1938.

Henríquez Ureña, Pedro, *Obras completas VI: 1926-1934*, ed. Juan Jacobo de Lara, Santo Domingo: Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña, 1979.

Hernández Franco, Tomás, *Obras literarias completas*, Santo Domingo: Consejo Presidencial de Cultura, 2000.

Hidalgo Nuchera, Patricio, «Un impugnador de Feijoo en el Perú: el padre Soto Marne y su *Diario crítico-náutico de Cádiz a Cartagena de las Indias*», Archivo Ibero-Americano, 235 (2000), págs. 109-158.

Incháustegui, Arístides y Blanca Delgado Malagón, comps., *Vetilio Alfau Durán en «Anales»: escritos y documentos*, Santo Domingo: Banco de Reservas de la República Dominicana, 1997.

[Isla, José Francisco de], *Blanda, suave y melosa respuesta a los ferinos y furiosos apuntamientos que en defensa de la medicina escribió el Doct. D. Pedro Aquenza…*, Salamanca: Imprenta de las Escuelas, 1726.

Isla, José Francisco de, *Colección de papeles crítico-apologéticos que en su juventud escribió contra el Dr. D. Pedro de Aquenza y el Bachiller D. Diego de Torres Villarroel, en defensa del R. P. Benito Jerónimo Feijoo. Parte primera*, Madrid: Pantaleón Aznar, 1787.

——, *Colección de papeles crítico-apologéticos que en su juventud escribió contra el Dr. D. Pedro de Aquenza y el Bachiller D. Diego de Torres Villarroel, en defensa del R. P. Benito Jerónimo Feijoo. Parte segunda*, Madrid: Antonio Espinosa, 1788.

——, *Rebusco de las obras literarias así en prosa, como en verso de...*, II, Madrid: Pantaleón Aznar, 1797.

——, *Fray Gerundio de Campazas*, ed. José Jurado, Madrid: Gredos, 1992.

López Peláez, Antolín, *Las poesías del P. Feijoo sacadas a la luz con un prólogo de…*, Lugo: G. de Castro, 1899.

Martínez de la Escalera, José, «Isla ante Feijoo», en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, III, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986, págs. 471-486.

Matos Moctezuma, Eduardo, *El negrito poeta mexicano y el dominicano: ¿realidad o fantasía?*, ed. Nicolás León, México: Porrúa, 1980.

Mejía Ricart, Mauricio, *La jornada del 78*, Santo Domingo: Partido Revolucionario Dominicano, 1979.

Mejía, Abigail, *Historia de la literatura dominicana*, Santiago: Editorial El Diario, 1943.

Olay Valdés, Rodrigo, «Treinta y tres poemas inéditos de Feijoo y reconstrucción de la historia textual del corpus poético feijoniano», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 22 (2016), págs. 325-433.

——, «Transmisión manuscrita de la poesía de Feijoo: el ms. 44.819 (11-97) del Arquivo do Reino de Galicia», *Dieciocho*, 41.2 (2018), págs. 251-280.

Peratoner, Amancio, *Museo epigramático o Colección de los más festivos epigramas: estractados de nuestros poetas antiguos y modernos*, Madrid & Barcelona: Alfonso Durán & Eudaldo Puig, 1865.

——, *Museo epigramático o Colección de los más festivos epigramas escogidos de nuestros poetas antiguos y modernos*, Barcelona: Espasa Hermanos, 1866.

——, *Museo epigramático, o Colección de los más festivos epigramas y otras composiciones análogas*, Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Espasa Hermanos, 1890.

Picado Franco, Lino María, *Contestación a la obra titulada «Pintura de los males que ha causado a la España el gobierno absoluto de los dos últimos reinados: y de la necesidad del restablecimiento de las antiguas Cortes, o de una carta constitucional dada por el rey Fernando»*, Burdeos: José Presas, 1829.

Robert, Roberto , *El mundo riendo: gracias y desgracias. Chistes y sandeces...*, Barcelona: Librería Española de L. López Bernagosi, 1866.

Rodríguez Demorizi, Emilio, *Discursos históricos y literarios: contribución al estudio de la oratorio dominicana*, Ciudad Trujillo: Imprenta «San Francisco», 1947.

San José Vázquez, Eduardo, «Corresponsales peruanos de Feijoo», en Inmaculada Urzainqui & Rodrigo Olay Valdés, eds., *Con la razón y la experiencia. Feijoo 250 años después*, Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Oviedo & Ediciones Trea, págs. 533-548.

Soto Marne, Francisco de, *La grandeza del Poder en la Concepción de María*, Lima: Felipe de los Ríos, 1755.
Vázquez Janeiro, Isaac, «Fr. Francisco Soto Marne, impugnador de Feijóo», *Boletín auriense*, 4 (1974), págs. 167-198.
Vergara Robles, Enrique, *Cosas de Chile: anécdotas y tradiciones*, Santiago de Chile: Instituto Geográfico Militar, 1941.

RESUMEN: El poema «Si el padre Feijoo tuviera…» consta atribuido a Benito Jerónimo Feijoo en el más completo de los manuscritos que compendian su poesía. Se trata de un texto satírico dirigido contra Francisco de Soto y Marne, uno de los más firmes opositores de Feijoo desde que este desmintiera en 1742 y 1745 el milagro de las flores de la ermita de San Luis del Monte, que Soto defendía. No hay duda de que Feijoo mantuvo a causa de ello una dura polémica con Soto y sabemos que le dedicó diferentes poemas difamatorios. Sin embargo, pretendemos demostrar que el poema «Si el padre Feijoo tuviera…» no puede ser obra feijoniana aunque se le haya atribuido. Esto es así porque este poema ataca un sermón pronunciado por Soto en Lima el 8 de diciembre de 1754; sabemos que la invectiva hubo de escribirse inmediatamente después de esta fecha, porque cuando el sermón se publica en febrero de 1755 ya incluye una respuesta en verso. Tan corto espacio de tiempo entre ataque y respuesta hace casi imposible que el texto pueda deberse a Feijoo. Por su parte, el texto también fue atribuido al padre Isla, aunque el mismo razonamiento basta para desmentir su autoría. Además, hemos localizado dos fuentes manuscritas en las que el poema se ofrece como anónimo, lo que resulta mucho más lógico. En conclusión, el texto hubo de ser escrito por algún partidario de Feijoo residente en Lima, pero no por el propio Feijoo ni por el padre Isla.

PALABRAS CLAVE: Feijoo, Isla, poesía, edición, atribución.

ABSTRACT: The poem «Si el padre Feijoo tuviera…» is attributed to Benito Jerónimo Feijoo in the most complete of the manuscripts that gather his poetry. It is a satirical text directed against Francisco de Soto y Marne, one of the strongest opponents of Feijoo since he denied in 1742 and 1745 the miracle of the flowers of the hermitage of San Luis del Monte, which Soto defended. There is no doubt that Feijoo maintained a bitter controversy with Soto; we know that Feijoo wrote different defamatory poems against him. However, we intend to show that the poem «Siu el padre Feijoo tuviera…» can not be a Feijonian work even if it has been attributed to him. This is so because this poem attacks a sermon pronounced

by Soto in Lima on December 8, 1754; we know that the invective had to be written immediately after this date, because when the sermon is published in February 1755 it already includes a response in verse. Such a short space of time between attack and response makes it almost impossible for the text to be due to Feijoo. For its part, the text was also attributed to Father Isla, although the same reasoning is sufficient to deny his authorship. In addition, we have located two handwritten copies in which the poem is offered as anonymous, which is much more logical. In conclusion, the text had to be written by a supporter of Feijoo resident in Lima, but not by Feijoo himself or by Father Isla.

KEYWORDS: Feijoo, Isla, poetry, edition, attribution.

CONSULTAS CONSILIARES Y PATRIMONIO HISTÓRICO TEXTUAL: LA CONSULTA DE VIERNES DEL CONSEJO DE CASTILLA

REGINA Mª POLO MARTÍN
(Universidad de Salamanca)

La idea de patrimonio textual no es ajena a nuestra disciplina, no en vano algún historiador del derecho destacado como Rafael Gibert, siguiendo los pasos del romanista Álvaro d'Ors, concibe la Historia del Derecho como la historia de los libros jurídicos[1]. Por tanto, partiendo de esta premisa, voy a exponer algunas ideas sobre una valiosa manifestación de nuestro patrimonio textual histórico-jurídico, las consultas consiliares, en concreto, las consultas de viernes del Consejo de Castilla, que, salvo algunos años durante el siglo XVIII, se celebraron oralmente con el monarca, pero tuvieron su soporte textual escrito, que es lo que voy a estudiar.

Durante los siglos de la Modernidad el gobierno de la Monarquía hispánica descansó en buena medida sobre los Consejos, que configuraron el llamado régimen polisinodial. Estos Consejos, que en su época de máximo

1. Así, en el Prólogo a su manual afirma que «persuadido de que la historia del derecho investiga esencialmente una tradición literaria, he centrado la visión del pasado jurídico en la descripción de los libros de este carácter», hasta el punto de considerar a los siglos IX y X como mudos para la historia de nuestro derecho, ya que sostiene que «el derecho y el jurista desparecieron del horizonte de la época» 1968, X y XII.

esplendor llegaron a ser quince, eran unos organismos colegiados que ejercieron innumerables atribuciones judiciales, legislativas y gubernativas, además de una importante tarea de asesoramiento al monarca que tuvo su manifestación más destacada en la actividad consultiva desarrollada por cada uno de ellos. Esto significa que los Consejos, al margen del rey, decidían numerosos asuntos que les eran planteados. Pero había otros muchos que se tenían que resolver obligatoriamente por el monarca, pero previo asesoramiento del Consejo de que se tratase. Eran los de más enjundia y transcendencia en el devenir político, militar, económico-hacendístico, religioso y jurídico-administrativo de la Monarquía, pero igualmente otros muchos de importancia nimia que normalmente se ceñían a cuestiones particulares de los súbditos. Y el mecanismo para hacer efectivo ese asesoramiento fue el de las consultas, en las que los Consejos, a grandes rasgos, explicaban al rey el asunto planteado y recogían su propio parecer acerca del mismo, es decir, la solución que a su juicio debía darse al problema expuesto. Las consultas se elevaban siempre por el Consejo de turno al rey para que este decidiese, sin que en ningún momento el parecer del Sínodo fuera vinculante para el monarca.

Por consiguiente, las consultas fueron uno de los más importantes instrumentos de gobierno durante los siglos de la Modernidad, ya que constituyen el cauce a través del cual se tomaron las grandes –y también las pequeñas– decisiones que marcaron las líneas de actuación de la Monarquía en estos siglos. No obstante, no se puede desconocer, por una parte, la influencia larvada de otras personas y autoridades que también participaron de distintas maneras en las tareas gubernamentales, por ejemplo, los secretarios particulares de los monarcas, los secretarios del Consejo de Estado, sobre todo en los reinados de Carlos I y Felipe II, y los validos durante los de los Austrias menores. Y, por otra parte, la sustracción a los Consejos de innumerables asuntos a decidir, por parte fundamentalmente de las Juntas, que, creadas con una duración temporal para resolver determinados problemas, proliferaron sobre todo en el siglo XVII, y de los secretarios de Estado y del Despacho, que desde el XVIII tramitaron por la vía reservada, al margen de los Consejos, numerosos asuntos.

A pesar de la transcendencia y perpetuación en el tiempo de esta institución, las consultas carecieron de un regulación ordenada, completa y sistemática en la que se reglamentase con detalle su régimen jurídico, funcionamiento y ámbito de aplicación. Se trata, por el contrario, de una

regulación deslavazada, recogida bien en disposiciones de mayor rango, como las ordenanzas e instrucciones sinodales, bien en otras de importancia inferior, emitidas a instancia o por los propios Consejos, en las que generalmente se atendían cuestiones relativas a su discurrir cotidiano[2]. Por su parte, el procedimiento burocrático de la actividad consultiva casi siempre vino determinado por la praxis consiliar, de manera que en muchas ocasiones esta condicionaba el contenido de las disposiciones que ulteriormente se concedían. En cualquier caso, la impresión es que ni el rey ni los propios Consejos estaban interesados en que se regulasen pormenorizadamente el régimen jurídico, funcionamiento y ámbito de aplicación de las consultas, sino que era preferible una cierta indeterminación normativa que favorecía y daba amplio margen de libertad a la actuación de los Consejos y del monarca.

* * *

Nos vamos a centrar a partir de este momento en la actividad consultiva del Consejo de Castilla, que fue sin lugar a duda el más importante de la Monarquía. Frente a la abundancia de Ordenanzas que regularon su devenir en el Bajo Medievo, durante la Modernidad no fueron muchas las que se promulgaron para reglamentar diversos aspectos de la actuación y competencias de este órgano colegiado. En concreto, las Ordenanzas de La Coruña de 1554; las de 1598; las de 1608, que eran un trasunto de las anteriores de 1598; el Decreto de Nueva Planta para los Consejos de Castilla y de Hacienda y Sala de los Alcaldes de noviembre de 1713 y la Regla y Práctica sobre el Consejo Real y Sala de Alcaldes de la misma fecha, que introducían cambios revolucionarios en su composición y funcionamiento; y el Decreto de junio de 1715 por el que se retornaba a la situación anterior y a la antigua planta del Consejo. A partir de este momento y hasta 1834 la regulación del Consejo se vertebró únicamente a través de esas otras normas de carácter secundario, que sobre todo resolvieron aspectos concretos de la *praxis* cotidiana sinodal.

La actividad consultiva del Consejo de Castilla a lo largo de su dilatada existencia se llevó a cabo de dos maneras diferentes: oralmente o por escrito. A su vez, en el supuesto de las consultas orales se distinguieron

2. Véase sobre su regulación Polo 2018, 67-230.

las de viernes y las de banquillo. Mientras que de estas últimas no ha quedado testimonio documental puesto que eran unas consultas «a boca» que realizaban monarca y presidente del Consejo a solas, en el caso de las escritas y de las de viernes la actividad consultiva se plasmó en unos documentos que le servían de soporte textual escrito.

Ciñéndonos al estudio de las consultas de viernes nos preguntamos en qué consistían y cómo se llevaban a cabo estas consultas, que fueron una prerrogativa de la que solo gozó el Consejo de Castilla. En primer lugar, había un previo trabajo preparatorio de los expedientes de los asuntos que se llevaban a la consulta, en el que destacaba la actuación del consejero consultante. Después, todos los viernes en los que el rey había concedido el jueves anterior hora para ello, el Consejo se trasladaba a Palacio y allí se celebraba, rodeada de un ceremonial muy estricto, la audiencia a puerta cerrada con el monarca, en la que el consejero consultante leía ante él la relación de los expedientes incluidos en la consulta de ese viernes, y el rey iba resolviendo verbalmente cada uno de ellos, tomando nota de ello el referido consultante. El sábado tenía lugar la notificación de la resolución regia al Consejo para que este órgano colegiado dictara las oportunas disposiciones o diese los consiguientes despachos.

Tras la reforma de 1713 la consulta perdió su carácter verbal, ya que el consultante pasó a entregarla por escrito al monarca durante la visita a Palacio, que, incluso, parece que quedó suspendida entre 1728 y 1746, limitándose el Consejo a remitir al rey la consulta escrita sin acudir al Palacio. La celebración de esta audiencia palatina se recuperó en el último año citado, al inicio del reinado de Fernando VI, aunque de momento la relación de expedientes se continuó dejando por escrito en manos del rey, hasta que, en 1760, al comenzar a reinar Carlos III, se recuperó la oralidad, volviendo el consultante a exponer verbalmente al monarca los expedientes consultados.

Como hemos indicado con anterioridad, estas consultas orales se plasmaron en unos documentos escritos que sirvieron de soporte textual a la actividad consultiva de viernes. En concreto, hasta la reforma de 1713 la única documentación que se conserva al respecto, tanto en el Archivo Histórico Nacional como en el Archivo General de Simancas, son los llamados memoriales de viernes, y a partir de esta fecha, o de la creación de la escribanía de Cámara y de Gobierno de Castilla en mayo de 1717, lo que llamo consultas de viernes con cláusulas de estilo. Analicemos cada

uno de estos documentos siguiendo para ello las directrices recogidas en nuestro trabajo sobre las consultas [Polo 2018, 278-311].

LOS MEMORIALES DE VIERNES

Para su estudio escogemos como ejemplo cuatro memoriales cualesquiera de 16 de marzo de 1576, 7 de noviembre de 1626, 23 de diciembre de 1667 y 31 de mayo de 1709 para poder documentar su estructura, contenido y la evolución y cambios que se produjeron en ellos a lo largo de casi siglo y medio, entre 1575 y 1713. La información que vamos a detallar es la que con carácter general se recogía en los memoriales de esos años, pero no siempre ni en todos, puesto que, como sabemos, no hubo reglas fijas al respecto.

Los llamados memoriales de viernes plantean problemas en cuanto a su *naturaleza*, ya que algunas características de los mismos, sobre todo las anotaciones marginales de resolución hacen pensar que, como indica E. Bernal Alonso, cada memorial «es un documento anterior a la consulta con el rey, funcionado a modo de orden del día, y no posterior a la misma, funcionando como acta de la sesión» [2012, 203].

Respecto a la *estructura* de estos memoriales de viernes, distinguimos los siguientes elementos:

a) los márgenes, que nos proporcionan una serie de datos importantes (véase figura 1).

En primer lugar, el número de asuntos recogidos en cada memorial, ya que, en ellos, preferiblemente en el margen izquierdo, se van numerando cada uno de los asuntos. La tendencia fue a disminuir drásticamente esa cifra a medida que se avanza en el tiempo. Así, en el memorial de la consulta de viernes de 1576 se coloca la numeración en el margen izquierdo y se contabilizan un total de cincuenta y dos asuntos [AHN, Consejos, Legajo 7043]; en el la de 1626, también con numeración en el margen izquierdo, dieciocho asuntos [*Ibidem*, 7239]; en el de la de 1667, igualmente con numeración a la izquierda, solo seis [*Ibidem*, 7055]; y en el de la de 1709, asimismo enumerados a la izquierda, únicamente tres [*Ibidem*, 7239], que ya era lo usual en esos años.

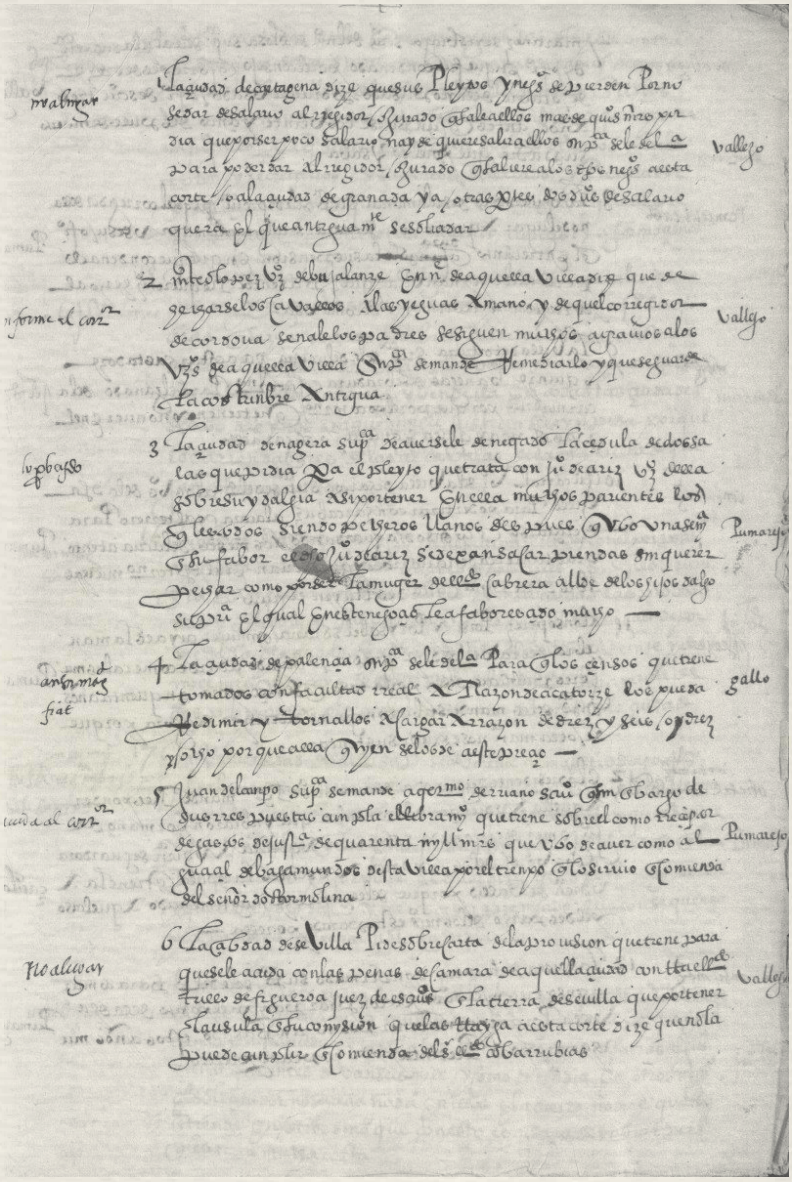


figura 1
(AHN, Consejos, Legajo 7043)

En segundo lugar, el nombre del escribano que despacha cada asunto, que generalmente aparece en el margen derecho. En los memoriales analizados, en el de la consulta de viernes de 1576 aparecen los nombres de Zavala, Pumarejo, Vallejo, Mármol, Juan Fernández y Gallo, sin que conste en tres asuntos [*Ibidem*, 7043]; en el de la de 1626 figuran Villarroel, Vallejo, Arrieta, Ríos y Segura, faltando en seis asuntos [*Ibidem*, 7239], especialmente en los últimos sobre escribanías; en el de la de 1667 no se incluye este dato; y en el de la de 1709 aparecen Barco en dos y Salinas en uno [*Ibidem*, 7239].

Y, en tercer lugar, el decreto de resolución, que suele figurar en el margen izquierdo. En consonancia con las dudas planteadas acerca de la naturaleza de estos memoriales de viernes, también surgen respecto a estos decretos de resolución, ya que no se sabe a ciencia cierta quien los emitía. Una de las posibilidades indicada por E. Bernal Alonso es que «el decreto marginal de resolución no lo diese el rey, sino que sea una decisión del consejo Pleno de los asuntos que se van a pasar a consulta del rey».

Encontramos este tipo de anotaciones marginales, sobre todo en los memoriales de finales del siglo XVI y primera mitad del XVII. Así, por ejemplo, en el memorial de la consulta de viernes de 1576 los decretos de resolución son diversos al ser muy numerosos los asuntos incluidos. En algunos de ellos se rechaza la tramitación del asunto («no a lugar»), o se retrasa su conocimiento para la siguiente consulta («para otra»). Otros muchos son resolutivos en sí mismos, ya que ordenan la realización de determinadas diligencias[3] o que se cumpla lo que ya estaba dispuesto, posiblemente por plantearse de nuevo el mismo asunto («lo proveido»). Finamente aparecen otros decretos al margen de los asuntos que sí es posible que fueran los que se elevaran a la consulta del monarca («fiat», «con su magestad fiat») [*Ibidem*, 7043]. En años posteriores, al disminuir radicalmente el número de asuntos incluidos en cada memorial, los decretos

3. Aparecen en el memorial de 1576 los siguientes: «D. Molina», «sigan su justicia», «la ordinaria», «guarden las leyes», «cedula al presidente para que le haga justicia», «oyese», «los papeles que no estoviere los traya el relator para todo el Consejo», «el relator lo traya», «informe el Audiençia», «doce ducados», «informe çavala», «El Señor Licenciado Contreras. que no de lugar a que el depositario general de cordova nombre substitutos en otros lugares y en lo demas se de traslado al depositario», «guarde las leyes. El Señor don Lope», «El Señor d. Aguilera. Fiat», «use de su provision. El Señor d. Villafañe», «oyese», «que muestren la memoria de lo q*ue* se deve y se prometio», *Ibidem*, 7043.

marginales se uniformizan y siempre son los mismos. Por ejemplo, en el de la consulta de 1667: «Conforme al parecer con su magestad» y «con su magestad» [*Ibidem*, 7055].

b) el cuerpo de la consulta, donde se iban describiendo los asuntos incorporados en cada memorial.

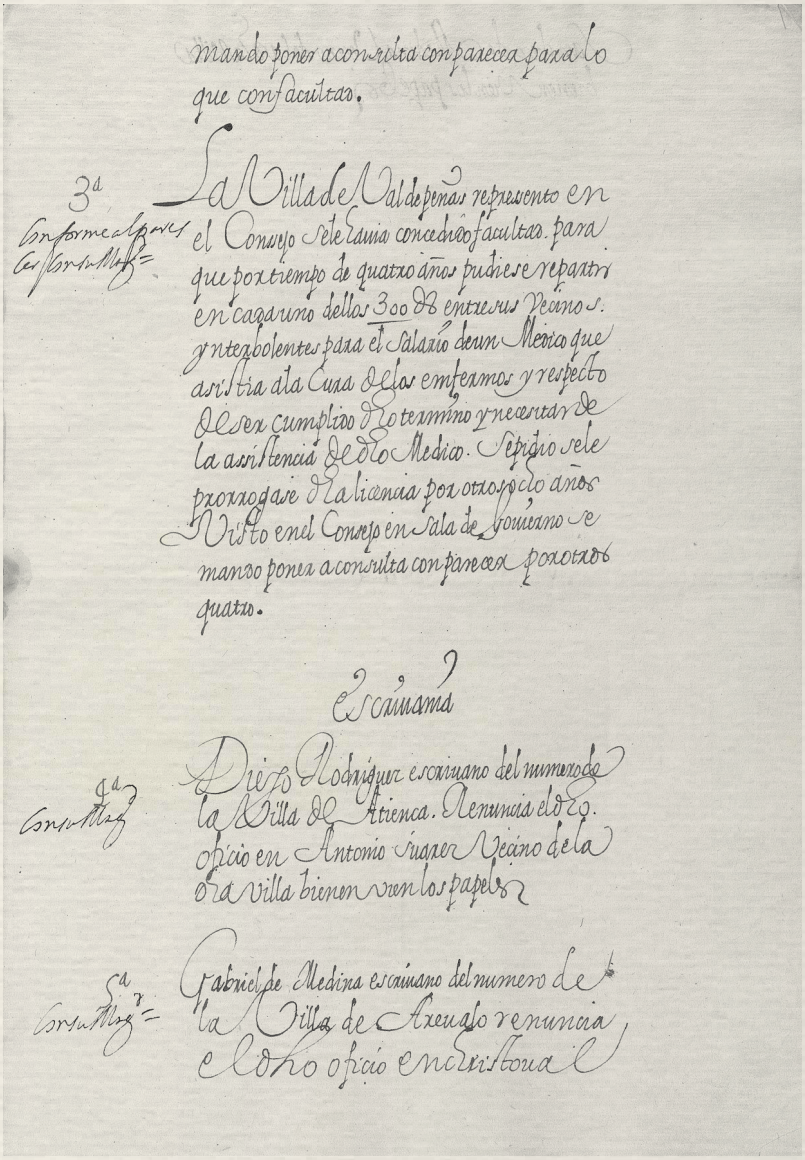
La exposición de los asuntos en el memorial de la consulta de viernes de 1576 era breve, algo caótica y con un redacción tosca y rudimentaria, distinguiéndose la súplica y el parecer del Consejo, precedido este de la cláusula de estilo: «Visto en qoncejo se mando Poner en consulta con Parecer de que…» [*Ibidem*, 7043], pero sin incluir apenas la narración de las diligencias realizadas. Sin embargo, a partir del de 1626 cada asunto tratado se explica con minuciosidad y con una redacción más correcta, figurando, como en el caso anterior, la súplica o petición y el parecer del Consejo, que con el paso del tiempo solía ir precedido de una cláusula de estilo más detallada como, por ejemplo, «Visto en el Consejo en la Sala de Gobierno por los Señores (se enumeran los ministros participantes) mandaron se pusiese a consulta con parecer…»[4]. Además, se incorpora a veces, no con frecuencia, una breve mención a las diligencias practicadas[5] y el dictamen del fiscal[6].

Se observa en el cuerpo de los memoriales de las consultas de viernes según avanzan los años la tendencia a añadir al final los asuntos relativos a las venias y escribanías, generalmente con un epígrafe propio, costumbre que va desapareciendo cuando en los memoriales ya solo se recogen dos o tres asuntos (véase figura 2). Así, por ejemplo, en el memorial de la consulta de 1667 los dos últimos asuntos aparecen incluidos en el epígrafe «escrivanias» [*Ibidem*, 7055], sin embargo, no se hace esta diferenciación en el de la de mayo de 1709.

4. Consulta de 23 de diciembre de 1667, en *Ibidem* 7055.

5. «Mandaronse hacer diligencias; las quales se hiçieron por la Justicia ordinaria de la d*i*cha villa y por ellas consto ser çierta la relaçion que ha hecho» (consulta de 23 de diciembre de 1667, en *Ibidem*, 7055).

6. «Visto en el Consejo se mando lo viese el Señor*e* Fiscal el qual dize que el Consejo tiene particular cuydado de lo que en esta materia combiene y a su tiempo en lo general y particular probeera de remedio los dichos mecaderes» (consulta de 7 de noviembre de 1626, en *Ibidem*, 7239).



mando poner a consulta con parecer para lo
que con facultad.

3ª
Conforme al parecer
Consulta Mag.r =

La Villa de Valdepeñas represento en
el Consejo se le hauia concedido facultad para
que por tiempo de quatro años pudiese repartir
en cada uno dellos 300 ds entre sus vecinos
y interbolentes para el salario de un Medico que
asistia a la Cura de los enfermos y respecto
de ser cumplido dho termino y necesitar de
la assistencia de dho Medico. Se pidio se le
prorrogase dha licencia por otros ocho años
Visto en el Consejo en sala de Gouierno se
mando poner a consulta con parecer por otros
quatro.

Escriuania

4ª
Consulta Mag.r

Diego Rodriguez escriuano del numero de
la Villa de Atienca. Renuncia el dho
oficio en Antonio Suarez vecino de la
dha villa bienen vien los papeles

5ª
Consulta Mag.r =

Gabriel de Medina escriuano del numero de
la Villa de Areualo renuncia
el dho oficio en Christoual

figura 2
(AHN, Consejos, Legajo 7055)

También se añadían al final de estos memoriales las referencias a las residencias presentadas para la aprobación del Consejo, aunque no es el caso de ninguno de los tomados como ejemplo.

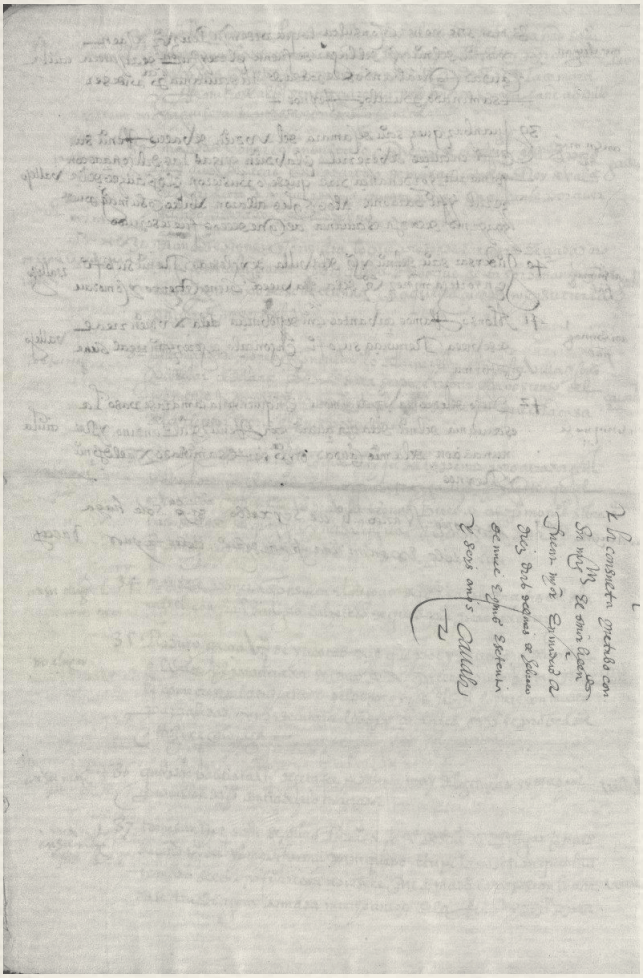


figura 3
(AHN, Consejos, Legajo 7043)

c) el membrete, que aparecía en el dorso y recogía de manera sucinta los siguientes datos: si la consulta se hizo en ausencia o presencia del monarca, el nombre del consultante y el lugar y fecha (véase figura 3). Su

finalidad era facilitar la identificación y el conocimiento de la consulta de que se tratase[7].

Por lo que respecta al *contenido* de los asuntos incluidos en los memoriales de estas consultas de viernes, la diversidad fue la nota dominante. Ponemos como ejemplo el de los memoriales de 1576 y 1709.

En el de 1576, en sus cincuenta y dos asuntos distinguimos peticiones tanto de las ciudades y villas como de los particulares, que son las más numerosas.

Las solicitudes de las ciudades y villas versaban sobre los temas más dispares, siendo muy frecuentes las relativas a cuestiones hacendísticas, cuya finalidad era obtener por diferentes vías dinero para hacer frente a múltiples necesidades. Así, encontramos reiteradas reclamaciones de licencias para constituir censos sobre los propios, en muchas ocasiones para abastecer de trigo sus pósitos[8], para comprar pan[9], o para construir un pósito[10]. A veces se requería la licencia para cortar montes y obtener leña para pagar deudas [11]. Otras muchas súplicas de las ciudades y villas trataban sobre asuntos que hoy llamaríamos gubernativos, algunos de ellos con su correspondiente vertiente hacendística, ya que las necesidades económicas eran acuciantes y ciertos negocios requerían para su resolución la inversión de dinero. Así, preocupaba en este memorial el abastecimiento de las carnicerías[12]. También aparecen peticiones de licencia

7. Por ejemplo: «Consulta que hiço con su Magestad el Señor Sancho Flores en Madrid a VII de noviembre de 1626», *Ibidem*, 7239.

8. La villa de Alfaro «diçe que por no aver avido cosecha de pan el año pasado en los terminos dela dicha villa se padeçe neçesidad y tiene neçesidad de traer del reino de Aragon para su posito dos mill fanegas de trigo», por lo que pedía licencia para «tomar a çenso sobre sus propios dos mil ducados para comprar Pan», *Ibidem*, 7043.

9. La villa de Valbuena de Duero explicaba que «a causa de no tener posito de Pan y la exterilidad que a avido los años pasados y el presente los vecinos padeçen necesidad», por lo que solicitaba licencia para «tomar quinientos ducados a çenso sobre sus propios», *Ibidem*, 7043.

10. El lugar de Palazuelo pedía licencia para tomar a censo sobre sus propios ochocientos ducados «para comprar pan: para hacer un posito y someterse ala jurisdicion donde fuere vecino el que diere el dinero», *Ibidem*, 7043.

11. La villa de Olivares «pidió liçençia para corta de un monte de ençinas que tiene leña hasta cantidad de duçientos ducados para pagar çiertas deudas», *Ibidem*, 7043.

12. La ciudad de Huete solicitaba licencia «para sacar de sus propios dos mill ducados para que esten diputados para prestar al obligado de las carniçerias porque se obligue a moderados preçios», *Ibidem*, 7043.

para pagar a un médico[13] o para poder tirar con arcabuz a la caza[14]. Por último, igualmente se recogen peticiones que afectaban a la celebración de fiestas religiosas, en concreto el Corpus Cristi[15].

Tampoco faltaron los asuntos referidos a la organización institucional de las ciudades y villas, por ejemplo, para solicitar licencia para incrementar el salario de algún oficio concejil[16], para pedir que no entrase en el ayuntamiento ni tuviese voz ni voto en él el alguacil mayor[17], para instar confirmación del nombramiento hecho por la ciudad de un cargo concejil[18] y para requerir licencia para consumir algunos regimientos[19]. En menor medida aparecen negocios relacionados con la organización y administración de la justicia, en concreto, únicamente uno en el que se reclamaba que un pleito se viese por los oidores de dos salas[20].

13. La villa de Yebra demandaba licencia para «dar de sus propios veinte mill m*aravedi*s a un medico y diez mill maravedis a un barbero», *Ibidem*, 7043.

14. Así lo solicitaba al villa de Benquerencia «para todo genero de caça guardando los meses vedados», *Ibidem*, 7043.

15. La villa de Zalamea pedía que ese día «quando saliere el santissimo sacramento las varas del palio se rrepartan ente justiçia y ofiçiales del Conçejo y que el mayordomo y prior dela cofradia no se entrometa a darlas a personas particulares», *Ibidem*, 7043.

16. La ciudad de Salamanca explicaba que tenía dos mayordomos de propios «a los quales de mucho tiempo a esta parte da de salario en cada un año quatro mil y doçientos maravedis a cada uno», pidiendo que, «porque los propios an venido en aumento y el travaxo y ocupacion de los mayordomos es mucho», se les concediese licencia para acrecentar el salario de cada uno a veinte mil maravedís, *Ibidem*, 7043.

17. Jaén representaba al Consejo que solía ser alguacil mayor Francisco de Fonseca, pero que en el año 1570 «se le quito y se mando que se incorporase en el corregimiento». Así se hizo y este alguacil mayor solía «entrar en el ayuntamiento y tener voz y voto», continuando esa situación con los que posteriormente habían puesto los corregidores, por lo que se quejó la ciudad «diciendo queel corregidor ponia por alguacil mayor un criado suyo el qual no era Razon entrase enel ayuntamiento como no entravan los demas alguaçiles de las otras ciudades», pidiendo provisión para que ni entrase ni tuviera voz y voto, *Ibidem*, 7043.

18. Tenerife informaba al Consejo que «nombro por Pregonero publico de aquella isla a Alonso martin a tambor general della por toda su vida», y le pedía que confirmase este nombramiento y le diese el título correspondiente, *Ibidem*, 7043.

19. La villa de Linares pedía licencia para que «Regimientos perpetuos que ay se consuman en el ayuntamiento y se pague a los dueños noveçientos ducados que costaron», solicitando para ello tomar esos ducados a censo, *Ibidem*, 7043.

20. Hacían esta petición las villas de Alia, Castiblanco y Valdecaballeros por una parte, y la de Talavera por otra, en relación al pleito que tenían entablado «sobre la jurisdiçion de la dehesa de los Guadalupes y otras cosas», *Ibidem*, 7043.

En cuanto a los particulares, sus súplicas se refieren a todo tipo de cuestiones: que se levantara la pena de cárcel[21]; que se facilitase la entrada de madera en el reino[22]; que se hiciese merced de algún oficio[23]; que se le concediera la vecindad en algún lugar[24] o licencia para vivir libremente en alguna villa[25]; que no se pasaren ganados por los términos de las villas[26]; que se hiciera residencia[27]; que se le pagare una capilla[28];

21. Francisco Fanega solicitaba «se le alçe la carçelaria que tiene en su cassa», *Ibidem*, 7043.

22. Alonso de Mesa, gobernador de Aranjuez, el contador Arceo, Juan Garcés de Marcilla y Donato Ferraro, que traían madera por el río Tajo, pedían «se les de juez para que abie la dicha madera hasta Aranjuez como se hizo al año pasado de setenta y cinco años», *Ibidem*, 7043.

23. Pedro de Santa Coloma, vecino de Arciniega y criado del licenciado Ábalos, rogaba que se le hiciese merced de un título de escribano de esa villa, donde «no ay escrivanos perpetuos ni su magestad manda que se vendan por ser la tierra montaña y pobre y traer pleito la villa con el conde de Salvatierra sobre la juridiçion», *Ibidem*, 7043.

24. Por ejemplo, Lorenzo Beltrán, vecino de Ledesma, explicaba que «esta determinado de ir con su casa y familia a vibir a la villa de Bitegudino y los oficiales del concejo della no le quieren dar vecindad», por lo que pedía provisión para que se la concedieran, *Ibidem*, 7043.

25. Juan de Lezcano informaba que él, su mujer, hijos y madre, cristianos nuevos de Granada, «avian sido alistados en el lugar de Camarma aldea de Alcala donde no tenia acomodo para poderse sustentar», por lo que ya hace cuatro años se fueron a vivir a la citada villa de Alcalá con licencia de los alcaldes de este lugar. Como tenían necesidad continua de prorrogarla, imploraban «liçençia para poder bivyr libremente en la dicha villa de Alcala», *Ibidem*, 7043.

26. García Hernández de Madrid y consortes, vecinos de Teba, explicaban que el marqués de Ardales «tiene puesto por juez de apelaciones a (ilegible) en la dicha villa y su juridiçion y trae muchos ganados pasando por los terminos della», por lo que solicitaban provisión en la que se insertase la ley en la que se ordenaba que no podía hacerlo, *Ibidem*, 7043.

27. La pedían Pedro de San Vicente y consortes, vecinos de Bobadilla del Campo, argumentando que «de diez años a esta parte no a ydo juez ala dicha villa a tomar Residencia y quentas de que an resultado muchos inconvenientes», *Ibidem*, 7043.

28. Domingo de Acerica, maestro cantero en San Lorenzo el Real, explicaba que hizo una capilla en la villa de Lillo, obligándose a su pago el licenciado Carriazo, alcalde de Granada, y su hermana, y que se acordó que «acavada de haçer se avia de tasar por dos personas nombradas por las partes». Terminada la obra los hermanos no querían nombrar el tasador, aunque, finalmente, al cabo de muchos días un hermano suyo lo designó y se juntó con el elegido por Domingo, pero los hermanos no consintieron que éste ultimo declarase su tasación, por lo que se sentía perjudicado y, como «en Granada no puede alcanzar justicia», solicitaba que estos hermanos «pasen por la tasación hecha… y le paguen lo que merece», *Ibidem*, 7043.

que se le gratificasen las gestiones realizadas[29]; que unos pleitos se siguieran en el reino de Navarra y no ante el Consejo de Castilla[30]; que se pudiera sacar a un condenado que estaba refugiado en una iglesia para hacerle cumplir la pena[31]; que se trajese un pleito al Consejo[32]; que se consultase un litigio con el rey[33]; que se le concediera ayuda de costa[34];

29. Un escribano de Granada señalaba que «dio acusso de las tierras baldias de los términos de Jaen y Alcala la Real Martos y Alcaudete», por lo que suplicaba «se le haga merced de gratificalles el dicho aviso el derecho que tienen los que dan semejantes avisos», *Ibidem*, 7043.

30. Se trataba de los litigios que enfrentaban a Françes de Álava contra su padre Diego Ramírez Laquedano «sobre los palacios de Cala y Sant Matin y sobre la falsedad de çiertas escripturas», que se habían traído desde el Consejo de Navarra al de Castilla, en cuyo curso se había dado cédula para emplazar a Gonzalo Ramírez Laquedano, «vecino de Pamplona en Navarra». Se fundamentaba esa petición en que «por parte de los sindicos de aquel Reino hallandose los tres estado juntos en Cortes generales an presentado petiçion en que diçen que conforme a los fueros del los naturales del no an de ser apremiados a fundar Juicio ni ser juzgados en causas çiviles ni criminales fuera del reino y que la dicha çedula por ser ganada contra sus fueros debia de ser ovedeçida y no cumplida hasta que se consultase con su magestad», y de lo mismo advertían el Virrey y el Consejo de Navarra, *Ibidem*, 7043.

31. El licenciado Covián, vecino de Oviedo, fue condenado por sentencia de los alcaldes del crimen de Valladolid «a que se casase con Elvira de Valdes por avella avido y que casandose con ella la dotase en duçientos ducados y en caso de que no se casase con ella le condenaron en diez años de destierro preçisos de la Corte y cinco leguas y de Oviedo y su juridiçion y los dos primeros dellos en destierro del reino y en cuatroçientas mill maravedis para la parte». No habiendo cumplido con el casamiento fue ejecutado en los cuatrocientos mil maravedís, pero no se le pudo hacer cumplir el destierro «por andar ausente», y aunque se le ha mandado prender en muchas ocasiones, no ha sido posible porque estaba refugiado en iglesias y monasterios con ayuda de clérigos, en concreto, según informaba el corregidor de Asturias, «de presente en el de Sant Francisco», *Ibidem*, 7043.

32. Así se demanba respecto al pleito que el doctor Arguiarin Arteaga trataba «por via de fuerça en la Chançilleria de Valladolid con el conde de Oñate sobre la colaçion del Beneficio de Santa Maria de Ojirondo, y San Juan de Bergara y Santa Maria de la Piedad», *Ibidem*, 7043.

33. Lo exigía Pedrarias de Ávila, conde de Puñoenrostro, porque estaba mandado que «el presidente y oidores de Valladolid antes que se determinase en rrevista el pleito de dicho estado sobre el articulo del secreto lo consultasen a su mag*esta*d», y no lo habían cumplido, *Ibidem*, 7043.

34. La requería Pedro Carillo, portero del Consejo, «por estar enfermo de calenturas y tener mujer e hijos», *Ibidem*, 7043.

que se le otorgase licencia para ir por los pueblos a vender sus mercaderías[35], etc.

En el memorial de 1709, demás de una tajante reducción del número de negocios incluidos, ya se aprecia una especificación de los asuntos, que se van ciñendo a los que a lo largo del siglo XVIII se determinan como propios de la consulta de viernes. En concreto, encontramos el requerimiento de un convento para pedir limosna[36], la solicitud de una villa para tomar dinero a censo sobre los propios para satisfacer deudas[37] y la petición de prórroga de una facultad para imponer arbitrios igualmente para sufragar deudas[38].

LAS CONSULTAS DE VIERNES CON CLÁUSULAS DE ESTILO

Al igual que hemos hecho con los memoriales, elegimos al azar tres, correspondientes al 20 de junio de 1727, 18 de octubre de 1748 y 28 de junio de 1793, para explicar estos documentos escritos. Aunque se han encontrado consultas que presentaban variantes, sin embargo, la forma usual era la que exponemos a continuación

Por lo que se refiere a su *estructura,* distinguimos los siguientes elementos:

35. Antonio Marate, calderero y vecino de Villafana del Valle de Mena, solicitaba esa licencia para que él y sus oficiales «pudieran andar libremente por los pueblos a bender sus mercadurias y que sele volvyesen las prendas que se la ayan tomado», *Ibidem*, Legajo 7043.

36. La abadesa del convento de la orden de capuchinos de la Corte representó al Consejo que se hallaba en estado de suprema pobreza por lo que había determinado «para aliviarla en parte que el hermano Joseph Albarez de Arandilla fuese alas Ziudades Villas y lugares de Castilla la Vieja, y provincia de Guipuzqua a pedir limosna para ayudar a la manutencion del combento», solicitando licencia para ello, *Ibidem*, 7239.

37. La villa de Fresno el Viejo informó al Consejo que debía «a la real Hacienda, Posito y otros particulares mas de catorce mil Reales de que se havia valido para pagar utensilios y otros gastos del Real servicio», por lo que apremiaba se le otorgase licencia para tomar a censo sobre los propios dos mil ducados «para su desempeño y paga de devitos», *Ibidem*, 7239.

38. La villa de Osuna explicaba que en el año 1702 se le había concedido facultad «para usar de los arbitrios de quatro m*aravedi*s en cada libra de carne tozino y Jabon y con su producto satisfazer las cantidades que estava debiendo al Posito y gastos que avia echo con ocasion de las tropas que transitaban y se alojaban en aquella villa», solicitando la prórroga de la misma, *Ibidem*, 7239.

a) el oficio de remisión, que se incluía en el primer folio recto de una carpetilla en la que iban insertos los expedientes de la relación de la consulta (véase figura 4).

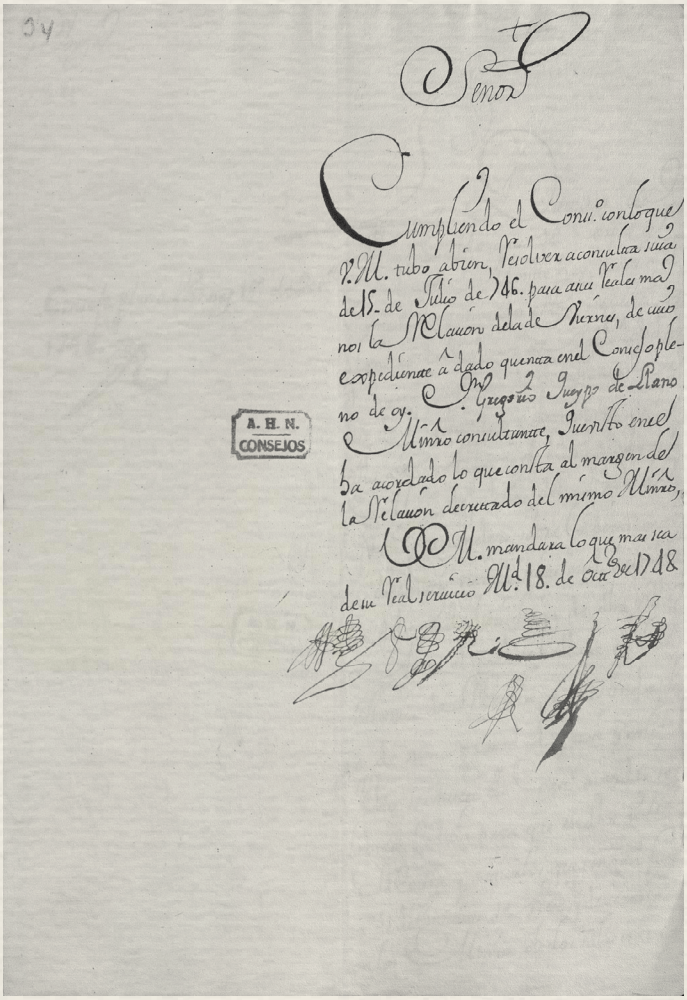

A. H. N.
CONSEJOS

figura 4
(AHN, Consejos, Legajo 5970)

Se elaboraba siempre siguiendo un mismo esquema. Así, en primer lugar, tras la cruz y el encabezamiento Señor, se utilizaba una cláusula de

estilo, cuyo inicio varió a lo largo de los años en función de que hubiera o no visita palatina o de que se entregase la relación de expedientes por escrito o se expusiera oralmente[39], en la que figuraba el nombre del ministro consultante y las indicaciones de que adjuntaba el acuerdo del Consejo Pleno y de que el asunto se había visto y acordado en él.

Después, en el supuesto de que se entregasen consultas de residencias, se añadía otra cláusula de estilo en la que se daba cuenta de las mismas: «También pone en las Reales Manos de V. M. la consulta de la Residencia tomada en la ciudad…»[40].

Al final del oficio, en otro renglón aparte, se añadía la cláusula de acatamiento, el lugar y fecha y las rúbricas de los asistentes. Por ejemplo, en la consulta de 1727: «V. M. mandara lo que sea desu Real Agrado. Madrid, y Junio 20 de 1727» [*Ibidem*, 5946].

b) la consulta propiamente dicha, que estaba formada por la relación de los asuntos comprendidos en la misma.

Cada relación era individual, es decir, solo incluía un asunto. En la parte derecha se describía el asunto de que se tratare, indicando también las diligencias practicadas[41], el dictamen fiscal en su caso[42] y al final el

39. En 1727: «Cumpliendo el Consejo conlo que V. M. tiene Resueltto, prefiriendo la forma que se ha de practicar en la Consulta de Viernes en caso de su Real Ausencia»; en 1748: «Cumpliendo el Conssejo conloque V. M. tubo abien Resolver a consulta suia de 15 de Julio de 1746»; y en 1793: «Cumpliendo el Conssejo con lo mandado en orden a la consulta de viernes», *Ibidem*, 5946, 5970 y 6035.

40. Tomado de consulta de 18 de julio de 1727, *Ibidem*, 5946.

41. Por ejemplo, en la consulta de 1793 sobre solicitud de venia de edad se describen las diligencias que se llevaron a cabo: «Se libro la ordinaria de diligencias cometidas al Alcalde mayor de Valladolid, por quien precedida citacion del Curador y parientes del menor se recibio informacion de tres testigos los quales han hecho sus declaraciones expresando conocer al expresado don Ramon Fernandez Quiroga por sujeto juicioso y de una conducta arreglada, y les consta por el trato y comunicacion que con el han tenido y tiene hallarse con la instruccion y suficiencia necesaria para administrar sus bienes sin la necesidad de Curador ni de otra persona, y sin que pueda seguirsele perjuicio de concedersele la venia que solicita, antes bien mucha utilidad, pues podra facilitar el aumento de sus intereses, que han decaido por mala versacion de los Curadores y personas que los han manejado, y evitar los considerables dispendios que sufre en gastos judiciales y otros en la administracion de sus bienes. El referido Alcalde mayor de Valladolid hizo comparecer al menor le exploro acerca de su suficiencia para el manejo y administracion de sus bienes, y con remision de las diligencias practicadas en

parecer del Consejo, que solía expresarse con una cláusula de estilo, en la que se incluye el día en que se vio el negocio en Consejo pleno, el nombre de los ministros que estaban reunidos, el acuerdo por el que decidían elevarlo a consulta y el parecer[43].

Además, en el margen izquierdo de los folios de cada expediente de la relación de asuntos aparecen dos anotaciones. Una en la que se indica la fecha del Consejo Pleno de viernes en que se había acordado elevar a consulta el negocio de que se tratase, que suele aparecer en el folio recto inicial de cada relación[44]. Y la otra, en la que se recoge el acuerdo del Consejo, escrito de su puño y letra y rubricado al margen de cada expediente de la relación por el consultante (esta anotación marginal suele ser en este siglo «Conforme al parecer con S. M.» y aparece al final del documento, junto al dictamen o parecer del Consejo) (véanse figuras 5 y 6).

En cuanto al número de asuntos que se contenía en cada consulta de viernes, durante el reinado de Felipe V se restringió mucho esa cifra, llegando a ser incluso uno solo. Esta situación se consideró perjudicial, por lo que el 9 mayo de 1766 el Consejo acordó que se pudiesen incluir en estas consultas no un único expediente, sino dos o tres [*Ibidem*, Legajo 7497]. Posteriormente, en el Auto Acordado de 5 de diciembre de 1766 se suprimieron todas las limitaciones en cuanto al número y materia de los asuntos que se podían elevar a consulta los viernes[45]. Pero, a pesar de ello,

---

el asunto executo su informe en que manifiesta no ofrecersele inconveniente en que se le conceda la venia que pretende», *Ibidem*, 6035.

42. Por ejemplo, en uno de los asuntos contenidos en la consulta de 1727, fue el siguiente: «El fiscal del Consejo a sido de dictamen se podria conceder la prorrogacion bolbiendose a sacar la obra al Pregon por otros ocho dias y rematandose en el mejor postor mediante no haver havido mejoras», *Ibidem*, 5946.

43. Por ejemplo, en la de 1793, que es la más completa: «visto en el Consejo en veinte y seis de este mes por el Conde de la Cañada su Gobernador, Don Manuel Fernandez de Vallejo, Don Miguel de Mendinueta, Don Francisco Perez Mesia, Don Gonzalo Joseph de Vilches, Don Joseph Antonio Fita, y Don Juan Antonio Paz Merino, acordaron poner a consulta con S. M. la referida instancia con parecer de que siendo de su Real agrado puede dignarse conceder al expresado Don Ramon Fernandez Quiroga la venia que solicita para administrar por si sus bienes, dispensandole a este fin la edad que le falta para cumplir los veinte y cinco años», *Ibidem*, 6035.

44. Por ejemplo, en la citada consulta 1793 en la única relación se incluía: «Consejo Pleno de hoy viernes 28 de junio de 1793», *Ibidem*, 6035.

45. *Ibidem*, Libro 1483. *Colección Reales Pragmáticas, Decretos, Cedulas, Provisiones y otros papeles curiosos desde el año 1764, 1765 y 1766*.

lo habitual fue que se incorporase uno. Por ejemplo, en la consulta de 1727 se adjuntan dos asuntos y en las de 1748 y 1793 solo uno en cada una.

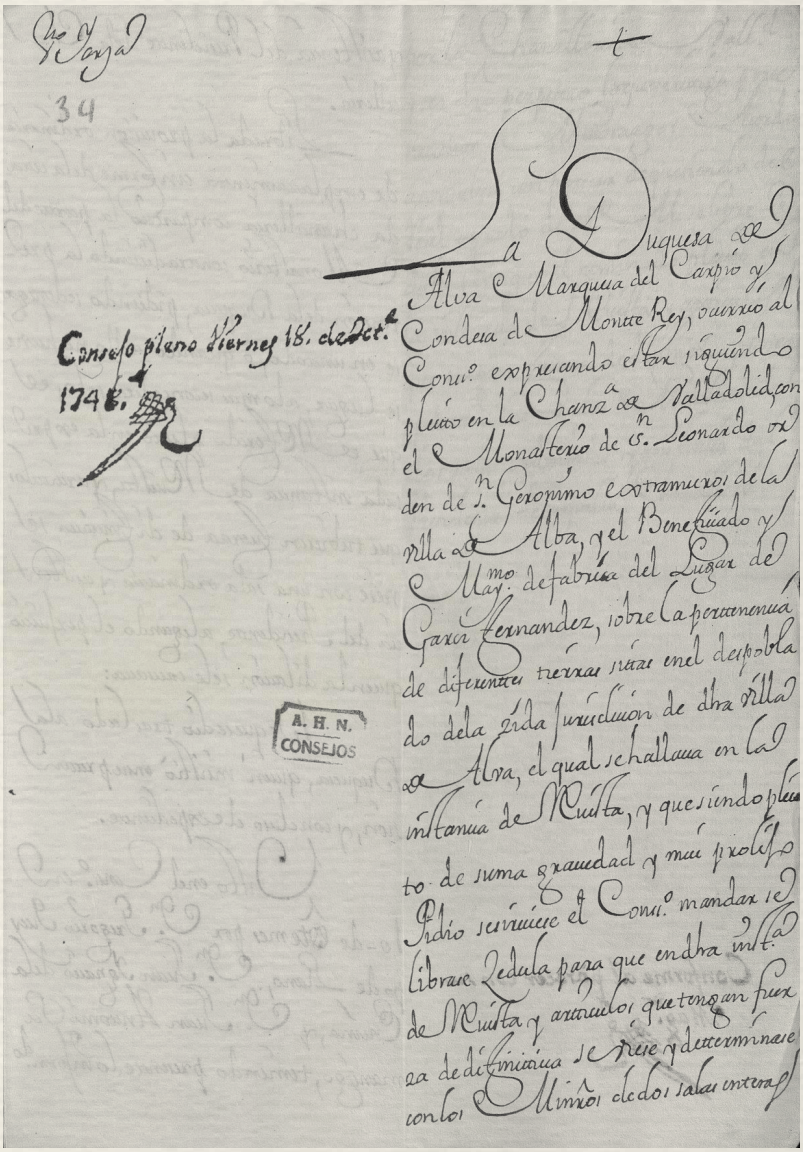
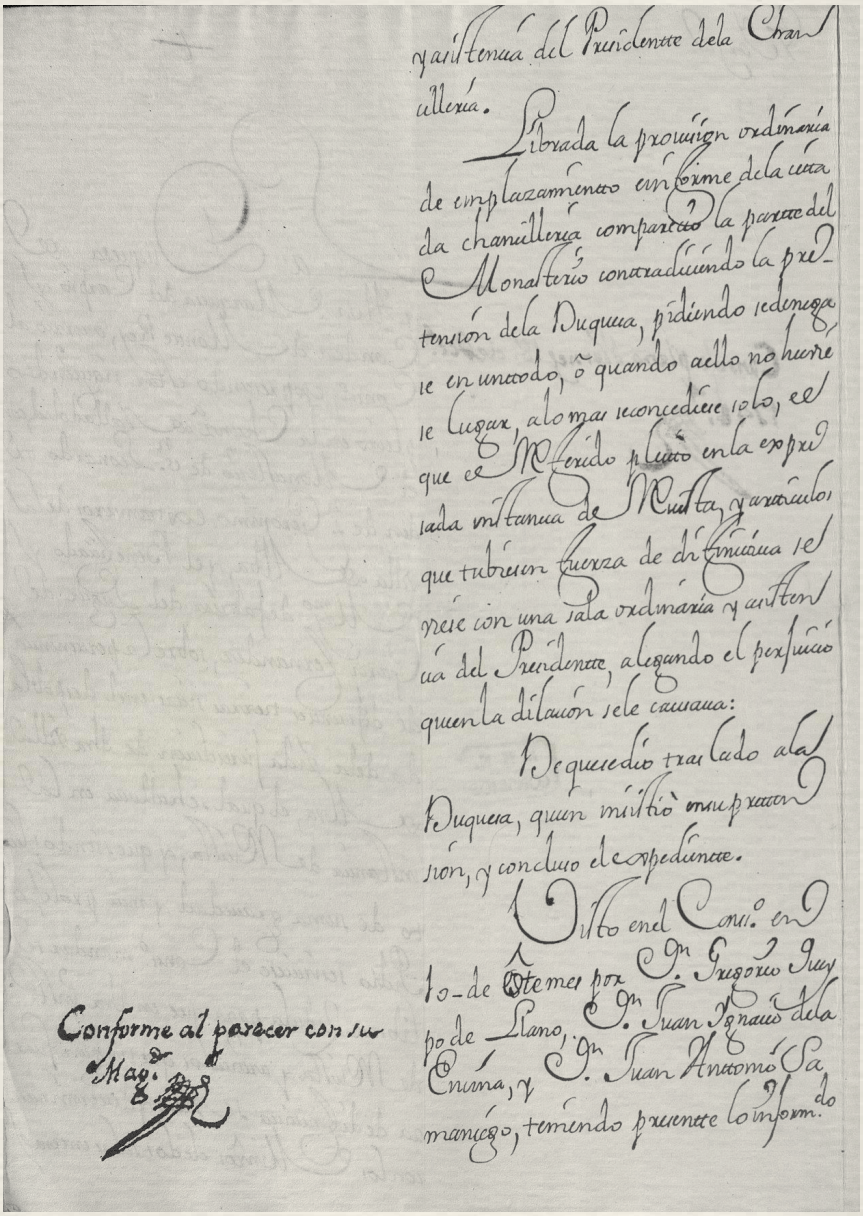


figura 5
(AHN, Consejos, Legajo 5970)



y asistencia del Presidente dela Chan
cilleria.

Librada la provision ordinaria
de emplazamiento e informe dela cita
da chancilleria compareció la parte del
Monasterio contradiciendo la pre-
tension dela Duquesa, pidiendo se denega
se en un todo, ô quando a ello no huvie
se lugar, a lo mas se concediese solo, el
que el referido pleito en la expre
sada instancia de Revista, y articulos
que tubiesen fuerza de difinitiva se
viese con una sala ordinaria y asisten
cia del Presidente, alegando el perjuicio
que en la dilacion se le causava:

De que se dio traslado ala
Duquesa, quien insistiò en su preten
sion, y concluso el expediente.

Visto en el Consº en
10 de Otemes por Dn. Gregorio Quey
po de Llano, Dn. Juan Ignacio dela
Encina, y Dn. Juan Antonio Sa
maniego, teniendo presente lo inform.do

Conforme al parecer con su
Mag.d

figura 6
(AHN, Consejos, Legajo 5970)

c) el membrete.

Estos membretes se insertaban en la parte derecha del folio vuelto apaisado último de la carpetilla en la que están comprendidas las relaciones de asuntos (se nota que ha estado doblado) (véase figura 7).

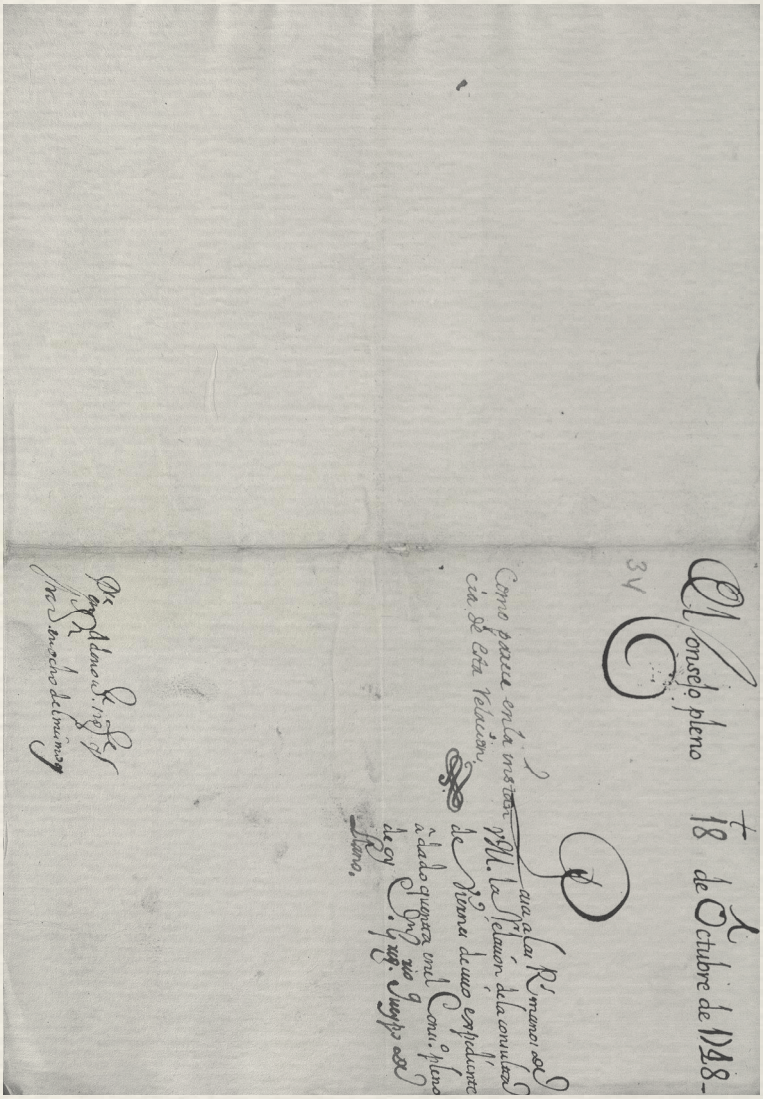


figura 7
(AHN, Consejos, Legajo 5970)

En ellos figuraba la siguiente información: arriba Consejo Pleno y la fecha de la consulta. En el lado derecho una breve cláusula de estilo que resumía el oficio de remisión inicial: «Pone en las Reales manos de V. M. las relaciones de las consultas de cuios expedientes a dado quenta enel Consº Pleno de oy (nombre) Ministro consultante». A la izquierda, la resolución regia, que siempre es «Como parece», a veces con algún pequeño añadido sin transcendencia[46], seguida de la rúbrica del monarca. Y abajo la información sobre la publicación en el Consejo, y según avanzan los años sobre ulteriores trámites de la consulta[47].

En relación con el *contenido*, fue en el siglo XVIII cuando se hizo referencia a la necesidad de obtener dispensa de ley como requisito para determinar la inclusión de los asuntos en las consultas de viernes. Es bastante esclarecedor al respecto un párrafo recogido en la Resolución de 15 de junio de 1715 al indicar: «los expedientes de venias, facultades, residencias, i todos los demas, que por ser de dispensación de lei, se consultaban los Viernes»[48]. Posteriormente, en el Auto acordado de 5 de diciembre de 1766 se hablaba de que, en un Decreto de 27 de septiembre de 1743, que no he podido localizar, se fijaron «los asuntos, que por lo común se llevaban a estas Consultas ordinarias», que eran

> facultades a Estrangeros, para pedir limosna, venias de edad, facultades para repartimientos entre los Vecinos para paga de Medicos, Cirujanos, y otros fines; instancias para ver Pleytos con dos, o mas Salas en Chancillerias y Audiencias; facultades para arbitrios; censos sobre el Comun; venta de Jurisdicciones, y Propios; imposición de derechos sobre mercaderías; plantíos de Viñas; rompimientos, acotamientos, repartimientos para costear obras publicas, y otros asuntos de esta naturaleza[49].

46. Por ejemplo, en la consulta de 1727: «Como parece en las dos instancias que contienen estas relaciones», *Ibidem*, Legajo 5946.

47. En la de 1727 aparece: «publicada en Gov. en onze de Julio de 1727, y se acordo el cumplimiento de loque S.M manda», seguido de una rúbrica (*Ibidem,* 5946); en la de 1748: «Publicada en 4 de noviembre siguiente. Fecha en 8 del mismo» (*Ibidem*, 5970); y en la de 1793: «publicada en el Consejo hoy diez y siete de Julio de 1793 se acordo su cumplimiento, y que se ponga certificacion enel expediente» Abajo «Fcha en dho», *Ibidem*, 6035.

48. Nueva Recopilación II, 4, Auto 73.

49. AHN, Consejos, Libro 1483. *Colección Reales Pragmáticas, Decretos, Cedulas, Provisiones y otros papeles curiosos desde el año 1764, 1765 y 1766*.

En concreto, en las consultas que estamos estudiando, nos encontramos en las dos relaciones de la de 1727 peticiones de villas y lugares sobre la concesión de licencias para imponer censos sobre los propios[50] o para obtener arbitrios para atender a gastos concejiles[51]. Por su parte, en la única relación de la de 1748 una petición de un particular para que un litigio se viera por los ministros de dos salas enteras de un alto tribunal[52]. Y, finalmente, en la de 1793, una solicitud de venia de edad para administrar sus bienes por parte de otro particular[53].

50. El Lugar de Almonazid, perteneciente a la jurisdicción de Toledo, informaba al Consejo que el obispo de Salamanca había edificado en este lugar un hospital para la curación de los vecinos pobres «y ha apromptado Caudales deseoso de imponerlos a zenzo para manutención del hospital, y a franqueado hasta 400 Reales que precedida facultad tome el lugar a zenso sobre sus propios», por lo que se solicitaba licencia para «tomar a zenso los 400 sobre sus propios y rentas» (AHN, Consejos, Legajo 5946).

51. La villa de Villanueva de la Fuente explicó que había solicitado en el Consejo en el año 1722 que se le prorrogase por doce años la facultad de usar del arbitrio de arrendar el que llamaban Dehesón, los invernaderos, que por cédula del monarca de 1702, 1710 y 1718 ya se le había prorrogado por distintos términos, para con su producto «aliviar alos vecinos dela plaga de la langosta que padecían y con el restto hacer Casas de Ayuntamiento, carzeles y carnizerias de que carezian, y que le habia mandado ejecutar en la ultima residencia», debido a que no tenían otros efectos para suplirlo «por ser suma la pobreza de los vecinos por los servicios hechos a S. M. alojamientos de tropas y falta de cosechas», *Ibidem*, 5946.

52. La duquesa de Alba representó al Consejo «estar siguiendo pleitto en la Chanzilleria de Valladolid con el Monasterio de San Leonardo orden de San Geronimo extramuros de la villa de Alba, y el Beneficiado y Mayordomo de fabrica del Lugar de Garci Hernandez, sobre la perttenencia de diferentes tierras sittas en el despoblado de la zida jurisdiccion de dicha villa de Alva». Añadía que «siendo pleito de suma gravedad y mui prolijo» pedía que el Consejo mandara «se librare Zedula para que en dicha instancia de revista y articulos que tengan fuerza de definittiva se viese y detterminase con los Ministros de dos salas enteras y asistencia del Presidente de la Chancilleria», *Ibidem*, 5970.

53. Ramón Fernández Quiroga, natural de Valladolid y menor de edad, y su curador *ad bona*, José Fernández Juárez, informaron al Consejo que Ramón «por muerte de sus padres, y de su tia Doña Maria Fernandez ha heredado diferentes bienes y efectos que por su menor edad se han manejado y gobiernan por su Curador y otras personas, pero no con aquella atencion y celo que requiere y exige su naturaleza», añadiendo que se le han causado además otros perjuicios por «diligencias judiciales que podrian haberse evitado, como la perdida de muchos intereses que hubiera conseguido el caudal destinandose a los fines que acordo la Doña Maria Fernandez en su ultima disposición testamentaria». Por todo ello, teniendo Ramón veinte años según consta en la partida de bautismo que se presentó y «con capacidad e instruccion necesaria para gobernar y administrar

BIBLIOGRAFÍA

Bernal Alonso, Eva, «Los fondos del Consejo de Castilla en el Archivo Histórico Nacional: Monederos falsos y Saca de Monedas», en Mª Teresa Muñoz Serrulla, ed., *La Moneda: Investigación numismática y fuentes archivísticas*, Madrid: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Nacional y Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología, 2012, págs. 185-215.

Gibert y Sánchez de la Vega, Rafael, *Historia general del derecho español*, Granada: [s.n.], 1968.

Polo Martín, Regina, *Consejos y consultas. La consulta como instrumento de gobierno en la Monarquía Hispánica del Antiguo Régimen. Un estudio jurídico-institucional, con especial referencia al Consejo de Castilla*, Bilbao: Fundación BBVA & Biblioteca Nueva, 2018.

RESUMEN: El gobierno de la Monarquía hispánica en la Modernidad se llevó a cabo en buena medida a través de unos organismos colegiados, los Consejos, que articularon el llamado régimen polisinodial. Estos Consejos ejercieron innumerables atribuciones judiciales, legislativas y gubernativas, además de una importante tarea de asesoramiento al monarca que tuvo su manifestación más destacada en la actividad consultiva desarrollada por cada uno de ellos. Esta actividad se plasmó en unos documentos escritos, las *consultas consiliares*, que se convirtieron en instrumento imprescindible de gobierno, de manera que a través de ellas se resolvieron los asuntos de más transcendencia, así como otros menos importantes, por lo que constituyen una valiosa manifestación de nuestro patrimonio textual histórico-jurídico. Ciñéndonos a las consultas del Consejo de Castilla, y partiendo de la base de que en este organismo se distinguen dos tipos diferentes, las elevadas por escrito al monarca y las realizadas oralmente con el rey, que a su vez eran las de banquillo y de viernes, el objetivo de este trabajo es analizar, basándose en la documentación inédita manejada, las principales características y la evolución a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII de los documentos escritos que sirvieron de soporte textual a las consultas de viernes, que fueron una prerrogativa exclusiva de este Consejo. Para ello se analizará la estructura y contenido de los llamados memoriales de viernes y de las consultas

---

por si sus bienes sin necesidad de Curador», solicitaron que se le concediera la venia y habilitación necesaria para este fin, *Ibidem*, 6035.

con cláusula de estilo, que son los documentos conservados en relación con estas consultas de viernes.

PALABRAS CLAVE: Consejo de Castilla, consultas de viernes, memoriales de viernes, consultas con cláusulas de estilo.

ABSTRACT: The government of the Hispanic Monarchy in Modernity was carried out largely through some collegiate organisms, the Councils, which articulated the so-called polysynodal regime. These Councils exercised innumerable judicial, legislative and governmental powers, as well as an important task of advising the monarch who had his most outstanding manifestation in the consultative activity developed by each one of them. This activity was reflected in written documents, consular consultations, which became an indispensable instrument of government, so that through them the most important matters were resolved as well as other less important ones, which is why they constitute a valuable manifestation of our historical-legal textual heritage. Enclosing the consultations of the Council of Castile, and starting from the basis that in this organism there are two different types, those raised in writing to the monarch and those made orally with the king, who in turn were the bench and Friday, the objective of this work is to analyze, based on the unpublished documentation handled, the main characteristics and evolution throughout the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries of the written documents that served as textual support to the Friday consultations, which were an exclusive prerogative of this Council. To this end, the structure and content of the so-called Friday memorials and the style clause consultations, which are the documents preserved in relation to these Friday consultations, will be analyzed.

KEYWORDS: Council of Castilla, Friday consultations, Friday memorials, consultations with style clause.

PÉREZ BAYER, LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA Y EL PANDEMONIO DE LA OBTENCIÓN DE CURSOS Y GRADOS

JUAN LUIS POLO RODRÍGUEZ
(GIR Alfonso IX-IEMYRhd, Universidad de Salamanca)

FRANCISCO PÉREZ BAYER (1711-1794) DEDICA LA SEGUNDA PARTE DE SU *Memorial por la libertad de la literatura española* (1769-1770, con ampliaciones y añadidos posteriores) a la exposición de los perjuicios que ocasionan los colegios mayores «al público» y a las universidades[1]. De forma incisiva y en clave regalista criticará el que los colegiales mayores sean preferidos en las provisiones de cátedras y en los nombramientos de altos cargos en las administraciones.

Pero menos conocida, quizá, sea la crítica de Pérez Bayer a las irregularidades en la obtención y reconocimiento en las universidades de los grados de bachiller, que también efectúa en el mismo Memorial. Cuestión importante, ya que los grados de bachiller capacitaban para el ejercicio profesional o a la regencia de las cátedras universitarias.

1. Seguimos la edición de Antonio Mestre Sanchis & Irles Vicente 1991 sobre una copia fechada el 21 de septiembre de 1785 que es considerada el texto definitivo. Pérez Bayer se valdrá de su experiencia personal en Salamanca, de sus lecturas, así como de sus contactos con círculos manteístas gubernativos, con Manuel Lanz de Casafonda, Mayans y otros reformistas para expresar sus ideas e intenciones, que años después tendría ocasión de realizar. *Vid.* Mestre, Catalá & Pérez 2002. Respecto a la crítica de Lanz de Casafonda, *vid.* Polo Rodríguez 2010, 281-303.

Pérez Bayer criticará las facilidades en la obtención de grados de bachiller en determinadas universidades (de menos nombre), sin cursos ni enseñanzas, y en su reconocimiento por las universidades mejor consideradas como la de Salamanca; con el grado incorporado, y sin esfuerzo, el graduado ahorraría tiempo en su promoción académica y podría, sin problemas, proseguir estudios, opositar a cátedras en una universidad prestigiosa u optar a una beca colegial [Mestre Sanchis 1991, 322]. Y explica: «De suerte que en mi tiempo de cursante en Salamanca era muy raro el que se graduaba de bachiller en aquella universidad, y así todos incorporaban en ella sus grados de otra parte» [Mestre Sanchis 1991, 323]. De hecho, él mismo reconoce que hizo lo mismo en cuanto tuvo conocimiento de este proceder, concretamente a los dos años de estudios regulares en la salmantina [Mestre Sanchis 1991, 326]. Y añade:

> Para poder yo presidir mi primer acto mayor de Derecho Civil en la universidad de Salamanca, el año de 1736, envié por un grado de bachiller en Leyes a la universidad o colegio de Santa Catarina de la ciudad de Burgo de Osma; el cual obtuve sin salir de Salamanca, ni haber estado en Osma hasta el año pasado de 1783 en que pasé casualmente por aquella ciudad; y sin dificultad alguna y sin otro examen lo incorporé a la universidad de Salamanca, y me habilité para aquel y otros actos, lecciones de oposición que hice a varias cátedras, y para argüir, como argüí, varias veces en escuelas [Mestre Sanchis 1991, 326].

En efecto, durante su primera etapa en Salamanca[2], como estudiante, y en concreto, entre los años 1736 y 1738, Pérez Bayer incorporará en la Universidad grados y cursos obtenidos en otras universidades, no solo de Osma, con la intención de opositar a cátedras: así, incorporará el grado de bachiller en Leyes conseguido en Burgo de Osma y cuatro cursos de leyes realizados en Valencia para cumplir los requisitos académicos y opositar después –sin éxito– a una cátedra de Código[3]; y de modo

2. Sobre el paso de Pérez Bayer por la Universidad de Salamanca es necesaria la consulta de Juan García 1918, por ejemplo, págs. 11-12, 14-15, 26-28, 34, 36, 39 y Apéndices, págs. 197-208, 229-234. Esta trayectoria también se puede seguir en la correspondencia que mantiene con Mayans: Mestre 1977, págs. XXIV, XXVIII-XXXII, 4-9, 109-113, 115-123, 125-131.

3. El 23 de abril de 1736 se registra la incorporación del grado de bachiller en Leyes que Pérez Bayer obtuvo en la Universidad de Burgo de Osma unos días antes, el 13 de

parecido, incorporará el grado de bachiller en Artes obtenido en Gandía para opositar –también sin éxito– a dos cátedras de regencia de Artes y a la cátedra de Lógica Magna[4]. Incluso en su segunda etapa en Salamanca, a partir de 1746, cuando oposita y obtiene la cátedra de Hebreo o Lenguas Sagradas, continuará con este proceder e incorporará para dicha pretensión el grado de bachiller en Teología que obtuvo en su día en Gandía[5].

Vemos, por tanto, que Pérez Bayer utilizó el recurso de incorporar títulos obtenidos en universidades menores (además de cursos realizados en Valencia), en su pretensión de opositar a cátedras en Salamanca; recurso que, por otra parte, criticará en su Memorial y lo calificará de abuso, lo cual no deja de ser sorprendente. No obstante, tenemos que tener presente que su Memorial es un escrito que no se hizo público, y que fue hecho llegar al rey con un fin concreto, la reforma de los colegios mayores. Y en este contexto, la experiencia propia en la ejemplificación de los abusos serviría para reforzar la crítica.

En las páginas que siguen nos ocuparemos de si la práctica de incorporar cursos y grados estaba extendida en la Universidad de Salamanca, y de las consecuencias e implicaciones de tal problemática, especialmente a nivel normativo.

CUANTIFICACIÓN DE LAS INCORPORACIONES DE CURSOS Y GRADOS

Para cuantificar las incorporaciones de cursos y grados en el Estudio salmantino, partiremos de los «Registros de pruebas testificales de cursos, lecciones y grados» de las distintas facultades, y en concreto,

---

abril. *Vid. Registros de pruebas testificales de cursos y lecciones de las facultades de Cánones y Leyes*, AUSA (Archivo de la Universidad de Salamanca) 683, fols. 229v-230r. El 24 de abril de 1738 prueba los cursos de Leyes realizados en Valencia, entre San Lucas de 1729 y San Lucas de 1733, con fe de aprobación en Gramática y matrículas. *Registros de pruebas testificales de cursos y lecciones de las facultades de Cánones y Leyes*, AUSA 683, fol. 255v.

4. El 2 de julio de 1737 incorpora el grado de bachiller en Artes obtenido en la Universidad de Gandía el 13 de septiembre de 1731. *Vid. Registros de pruebas testificales de cursos y lecciones de las facultades de Teología, Artes y Medicina*, AUSA 682, fols. 284v-285r.

5. *Registro de pruebas testificales de cursos y lecciones de las facultades de Teología, Artes y Medicina*, AUSA 684, fols. 18r-19r. La fecha en que consiguió el grado incorporado es la de 13 de septiembre de 1733.

de los correspondientes a los años en los que Pérez Bayer incorporó cursos y grados y opositó en la Universidad de Salamanca, de 1735/36 a 1737/38 (AUSA 682 y 683)[6]. Se trata de una serie documental con asientos personalizados de las probanzas de cursos y otros ejercicios académicos realizados por los estudiantes en la Universidad salmantina, y de las incorporaciones de cursos y grados de bachiller de estudiantes foráneos en dicha Universidad. Los asientos servirían para llevar a cabo las certificaciones oportunas.

Del análisis de esta documentación, y con carácter aproximativo, se pueden extraer datos interesantes, como que era una realidad la incorporación en la Universidad de Salamanca de aquellos años de cursos y grados de estudiantes procedentes de otros centros y universidades, aunque en menor medida que lo que criticaba Pérez Bayer. En términos generales afectaba a entre un 18 y 25% de los cursos que se certificaban, y a entre un 28 y un 37% de los grados de bachiller concedidos o reconocidos. Las incorporaciones afectarían a todas las facultades, aunque en menor medida a Medicina, en lo que influye el carácter más vocacional de esta disciplina.

Respecto a los centros de procedencia de los estudiantes que incorporan cursos y grados en estos años, son diversos, comprendiendo universidades más o menos importantes, y que se localizan por toda la geografía peninsular, por lo que el fenómeno de la movilidad estudiantil superaba el marco de las universidades menores[7]. Podemos hablar, por tanto, de una movilidad estudiantil mayor de lo que pudiera pensarse en estos niveles de estudios, en la que la emulación y prestigio en los estudios también han de considerarse.

En esta dispersión de procedencias, no podían faltar los centros ubicados en el centro y norte peninsular, en clara correspondencia con las procedencias generales de matriculados y graduados en la salmantina.

6. También utilizaremos otras fuentes complementarias: *registros de bachilleramientos*, AUSA 754, y los *registros generales de matrículas*, AUSA 443-445, con las que cruzamos la información, a efectos comparativos, para extraer totales, porcentajes y procedencias. Consúltense las tablas que se anexan al final.

7. La Universidad de Valladolid, por ejemplo, aportaba un número significativo de cursantes en ambos Derechos: 7 de las 22 incorporaciones de cursos registradas en Cánones tenían que ver con estudios realizados en esta universidad, y otras 7 de 23 incorporaciones en Leyes.

No obstante, algunas universidades de origen tienen, en los tres cursos, una presencia destacada en determinados estudios: es el caso de la Universidad de Santo Tomás de Ávila, en las incorporaciones de grados de bachiller en Artes, y de la Universidad de Burgo de Osma, en las incorporaciones de grados de Leyes (recordemos que Pérez Bayer se graduó en esta Universidad). La mitad de los graduados que incorporaban sus títulos en estas facultades procedían de estas dos universidades menores[8], lo que guardaría relación con la cercanía de los centros, los menores costes de los títulos y las mayores facilidades para su obtención[9].

LAS REFORMAS PRETENDIDAS

La movilidad estudiantil entre universidades se relaciona con la competencia por atraer estudiantes, proceso en el que resultarían y se sentirían perjudicadas las universidades mayores castellanas, lo que desencadenará un proceso reformista con resultados desiguales[10]. Precisamente, la descentralización geográfica de las matrículas universitarias es característica del

8. Hemos contabilizado en los tres cursos 7 incorporaciones de grados de bachiller en Artes procedentes de Santo Tomás de Ávila de un total de 14 que se incorporaron, y 14 incorporaciones de grados de bachiller en Leyes procedentes de Burgo de Osma de un total de 28.

9. Estas prácticas y su problemática venían de lejos en la salmantina. En la segunda mitad del siglo XVI, la Universidad de Salamanca se resistió a reconocer los cursos y grados obtenidos en las universidades conventuales de Santo Tomás de Sevilla y Santo Tomás de Ávila, de reciente creación, para evitar una posible competencia. *Vid.* Ramírez González 2000, 397-407. En otro marco territorial, Pilar García Trobat denomina «fuga académica» a la atracción de universitarios que ejercía Gandía sobre Valencia en el siglo XVIII, de la que resultaban las importantes cifras de grados concedidos por la universidad regentada por los jesuitas. *Vid.* García Trobat 1998, 183-193. Otros ejemplos de universidades menores que se financiaban en el Setecientos gracias a los grados que concedían y a las facilidades para su obtención eran Almagro, Ávila, Sigüenza, Osuna, Oñate, Irache, Orihuela. Sobre la movilidad estudiantil en las universidades europeas y la venta de grados. *Vid.* Ridder-Symoens 1999, 445-479, y en particular, 464-465.

10. Durante los dos primeros tercios del siglo XVIII, fueron frecuentes los contactos entre las universidades de Salamanca, Valladolid y Alcalá para afrontar el problema de las incorporaciones de grados procedentes de universidades menores. *Vid.* Torremocha Hernández 1991, 336-342.

siglo XVIII español, en correspondencia con el aumento de graduados en las universidades de la periferia.

En relación con todo ello, Francisco Pérez Bayer se hizo eco en su Memorial de una iniciativa reformista de la propia Universidad de Salamanca que tuvo lugar durante su primera estancia en la ciudad, y que guardaba relación con la obtención de cursos y grados, y su certificación. La Universidad pretendía remediar el descenso de alumnos en sus aulas y el escaso ejercicio docente, y para lograrlo quería hacer atractivos los títulos salmantinos y dificultar la incorporación de cursos y grados obtenidos en universidades menores, sin las garantías suficientes.

El claustro pleno salmantino había aprobado un informe elaborado por comisarios de las distintas facultades en junio de 1736[11], en el que se proponía, para atraer alumnado, el recorte de tiempo para la obtención de los grados: un curso, para el bachilleramiento en Teología y Medicina; un curso, con posibilidad de dos, para el bachilleramiento en Cánones y Leyes; y un año, con la posibilidad de dos, para la licenciatura en las facultades jurídicas[12].

11. Los puntos de este informe figuran en el acta de la sesión de claustro pleno de 15 de junio de 1736, donde se leyó y debatió. *Libros de claustros*, AUSA 204, fols. 53r-55v. Fue redactado por una junta de comisarios con representación de las distintas facultades y compuesta por los doctores Bernardino Francos y Joseph Flores, juristas; los maestros fray Joseph Barrio, Pedro Velarde y Miguel de Sagardoy, teólogos; doctores Manuel Joly y Pedro San Martín, médicos; y los maestros Manuel Peralbo y Diego de Torres, artistas. Al informe de 1736, se añadiría un memorial al rey solicitándose un visitador con amplias facultades, que fue aprobado en claustro pleno de 3 de julio del mismo año. *Ibidem*, fols. 55v-57r. Se encomendó su redacción a los doctores juristas Bernardino Francos, Alfonso de Quirós, Joseph Flores y Juan de Miranda, encargándose este último de la redacción final. Transcripción y publicación del informe de 1736 y de otros de reforma en Polo Rodríguez 2003, 233-270.

12. Para las facultades de Teología y Medicina, se planteaba que los estudiantes cursasen tres cursos y un cursillo, «que pueda penetrarse en alguno de los tres». Y se añadía que «en sugetos de habilidad, se pueda dispensar el cursillo por la maior parte de los padres maestros theólogos o doctores en Medicina» (*Libros de claustros*, AUSA 204, fol. 53v). De modo parecido, se proponía que los legistas y canonistas cursasen en la salmantina para graduarse de bachiller cuatro cursos y un cursillo «penetrado en uno de ellos» (que podría dispensarse con un acto de conclusiones), pudiendo graduarse con solo tres cursos si aprobaban un examen (con preguntas y réplicas) ante el colegio de juristas (*ibidem*, fols. 53v, 54r). Y por lo que se refiere al grado de licenciado en estas facultades, un estudiante con tres años de pasantía en la salmantina que hubiese demostrando su suficiencia en los actos de conclusiones y lecciones de extraordinario podría

Paralelamente, como contrapartida a las facilidades internas de promoción, se incrementaban los controles administrativos en la incorporación de cursos y grados obtenidos en una universidad menor: no se admitirían cursos de universidades «donde no se enseñe públicamente la facultad de que fuesen, y siéndolo de vniversidad donde la vbiese, antes de admitirlo el secretario, escriba a el de la tal vniversidad preguntándole si de hecho ha dado aquel testimonio» [*Libros de claustros*, AUSA 204, fols. 54v, 55r]. Del mismo modo, no se incorporarían grados de bachiller de otras universidades sin el testimonio de la universidad de origen de que se recibieron con los cursos completos; y «se informará primero el secretario de el de la vniversidad de donde fuesen los grados y cursos» [fol. 55r][13]. Además, se establecían, para quien incorporaba los grados, las mismas tasas que se cobraban a los que se graduaban en la Universidad (excepto los religiosos y los estudiantes de ultramar) [fols. 55r, 55v].

El plan fue aprobado con los votos necesarios para que se declarase, en virtud de la bula de Paulo III[14], nuevo estatuto de la Universidad salmantina y se puso en práctica. La Universidad mandó que se imprimiera y se entregase un traslado a cada catedrático para que lo explicase a sus oyentes.

---

presentarse al examen de licenciado (previa autorización del claustro de presentación que congregaba a los doctores catedráticos de la Facultad), con lo que podría conseguir la dispensa del cuarto año de pasantía. Esta dispensa la lograría también el estudiante que fuera hidalgo o hijo de graduado, siempre que se hubiere graduado de bachiller con cinco cursos. Además, si el pretendiente noble estuviese «constituido en dignidad y abundante en riquezas», podía ser dispensado otro año más por el mencionado claustro. En el supuesto de que el estudiante probase parte de los cursos o años de pasantía en otra universidad mayor, podría obtener la dispensa del cuarto año de pasantía precediendo examen de una hora en claustro pleno ante el colegio de juristas (*ibidem*, fols. 54r, 54v).

13. Se seguía la propia normativa universitaria. En el estatuto 36 del título 28 (Gilimón de la Mota, 1618) de la recopilación estatutaria de 1625 se dice: «Estatuimos q. no se pueda encorporar de Bachiller en esta Vniversidad el que se uviere graduado en otra con menos cursos de los que en esta son necesarios para los tales grados en todas facultades. Y para q. esto se cumpla, mandamos que quando se admitiere la encorporación, juntamente con la carta de Bachiller, se traiga testimonio de los cursos que ganó en tal Vniversidad donde se graduó». Utilizamos la edición de Rodríguez-San Pedro 1990.

14. La bula del Pontífice Paulo III dada en Roma, el 26 de octubre de 1543, concedía a la Universidad salmantina autoridad apostólica para alterar, mudar y derogar sus constituciones y estatutos, y hacer otros nuevos, con la aprobación de las dos terceras partes del claustro. Se publica en la recopilación de estatutos universitaria de 1625, págs. 125-128.

Sin embargo, este modo de proceder, al margen de la autoridad regia, conducirá a un conflicto jurisdiccional que paralizará la reforma.

Por otra parte, es importante señalar que en el punto primero del documento que estamos analizando se aprobaba otro informe universitario anterior de 1719[15] y se insistía en su ratificación por el Consejo Real. En dicho informe se proponía la modernización de ciertas enseñanzas (introducción del Derecho patrio, potenciación de las disecciones anatómicas, promoción y conocimiento práctico y divulgador de las plantas medicinales y su enseñanza en castellano), con la intención de hacer atractivos los estudios; pero se planteaban también medidas más tradicionales, como la conservación de los privilegios del Estudio, la observancia de la normativa universitaria y el rigor académico.

Es de destacar en este informe la propuesta de «quitar multitud de universidades fundadas en estos reynos, que sólo sirven de habilitar con indignidad notoria infinitos sugetos confiriéndoles los grados sin exámenes ni cursos…» [página 16 del informe impreso]. Y se esgrimía como precedente la supresión de las universidades del Principado de Cataluña con la fundación de la Universidad de Cervera en 1717.

De no ser posible la supresión de las universidades menores, se proponía su reducción, o al menos, que se les prohibiese dar grados. Se dice en el informe:

> Las tres universidades mayores dichas perece bastan para el continente de nuestra España, y quando no sean bastantes, se podrán dexar las que

15. El informe, requerido por el Consejo Real, fue aprobado en claustro pleno de 30 de junio de 1719. En un principio, fueron designados por el claustro como comisarios para su elaboración los doctores y maestros más antiguos de cada Facultad: por ambos Derechos, Bernardino Francos, Joseph de Argüelles, Manuel Martínez de Carvajal y Bernardo Santos; por Teología, fray Andrés Cid, Manuel Generelo, fray Pedro Manso y fray Mathías Terán; por Medicina, Pedro Carrasco, Pablo Gómez, Pedro de San Martín y Pedro de Reina; y por Artes, fray García de Pardiñas, Pedro de Samaniego, Carlos Elizondo y Justo Morán. Los comisarios encargarían el informe, a su vez, al Dr. Bernardino Francos. El memorial ocupó 18 hojas de papel común, en letra menuda, y fue cosido al final del *libro de claustros* correspondiente al curso 1718/19, AUSA 187, fols. 46r-61v. Posteriormente fue descosido para su impresión, reemplazando al original manuscrito, que fue entregado al doctor Francos. El impreso consta de 32 hojas y está firmado por el rector y un representante de cada Facultad, dando fe el secretario universitario. También fueron remitidas al Consejo Real en el año 1726 (por acuerdo de claustro pleno de 30 de abril) unas aclaraciones al informe. *Libros de claustros*, AUSA 194, fols. 38r-46r.

> se hallan en las cabeças de los reynos, dándoles la regla y forma que han de observar conforme a las tres mayores referidas; y si aun en esta providencia hallare V. A. algún inconveniente que no se nos ofrezca, a lo menos se les prohíba el que den grados de bachilleres… [pág. 17].

Y si no fuera posible tomar estas medidas y hubiera que mantener todas las universidades, con su oferta de cursos y grados, se pedía el establecimiento generalizado de exámenes de bachiller, cursos rigurosos y mayor control en la expedición de títulos y testimonios de cursos.

> … y si, vltimamente, ninguno de los medios propuestos fuere digno de la aprobación de V. A. y sea precisso mantener todas las universidades que ay, que den grados y corran los cursos como hasta aquí, sea con la restricción de examen formal, interviniendo en los grados el rector y tres maestros, y que firmen los títulos con el secretario; y que de otra manera no se admitan ni se estimen en cosa alguna los tales títulos, como tampoco los testimonios de los cursos no estando firmados del rector y maestro y certificando aver cursado seis meses precissos, como se haze en esta Universidad y en las demás de esta classe. De esta suerte, parece se evitarán muchos de los fraudes que se cometen, de que tenemos larga experiencia y lo ha averiguado muchas y repetidas vezes nuestro secretario [pág. 17].

Resultaba novedosa la propuesta de que se estableciesen exámenes en la salmantina para los grados de bachiller en las facultades de Cánones y Leyes, de modo parecido a los ya establecidos para otras facultades como Artes y Medicina, o algún ejercicio académico en su defecto, porque «en la forma que se dan ay graves inconvenientes, pues, con ocasión de verse graduados, muchos que son inhábiles abogan y juzgan causas, cometiendo muchos absurdos» [pág. 19]. Pero esta medida, igualmente, debía extenderse al resto de universidades, ya que «de no ser assí, sucederá el que los estudiantes se vayan a otras donde se les trate con menos rigor, o ya que vengan a esta, será solo a cursar y se irán a graduar a otra» [págs. 19 y 20].

Observamos que muchos de los planteamientos sobre la incorporación y certificación de cursos y grados, y sobre los requisitos para su concesión, serán recogidos años después en la regulación posterior de 1770 y con carácter general. Sin embargo, en estos momentos, las reformas propuestas desde la Universidad no salieron adelante. El expediente iniciado en 1719 quedó finalmente archivado, mientras que el Consejo Real ordenaba la

remisión de las disposiciones de 1736, a la vez que mandaba a la institución observar la vieja normativa hasta nueva orden. La competencia jurisdiccional surgida entre este organismo y la institución universitaria sobre la dirección y el gobierno del Estudio y, al parecer, la oposición de los colegios mayores, que temían perder sus privilegios tradicionales[16], entre otros factores, resultaron determinantes o impedimentos insuperables[17].

Y LA REFORMA QUE SE REALIZÓ

Tendremos que esperar a la reforma carolina para que los controles en cursos y grados contaran con el respaldo oficial de las más altas instancias y se plasmaran con carácter general: en efecto, la real cédula dada en El Pardo, el 24 de enero de 1770, regulaba con criterio uniformador la colación e incorporación de grados en las distintas universidades, deteniéndose sobre todo en los grados de bachiller[18]. La real cédula obedecía a un expediente seguido en el Consejo Real sobre la nulidad de la incorporación en

16. Francisco Pérez Bayer consideraba que los colegiales mayores, en complicidad con los excolegiales del Consejo, impidieron la aplicación de la reforma universitaria porque les interesaba que sus contactos, hijos y familiares obtuvieran pronto el grado de bachiller, para adelantar, en lo posible, su admisión en los colegios. Mestre Sanchis & Irles Vicente 1991, 322-326. Según el reformador, los colegiales mayores establecieron como requisito el grado de bachiller para la obtención de la beca colegial «para tener sobre qué fundar el pretendido honor de maestros públicos, honor que sobre la estimación y concepto de gentes les ha granjeado, y casi ha vinculado en ellos, las cátedras de las universidades y otros premios…». *Ibidem*, págs. 269-280 (la cita, en las págs. 273-274). Además, consideraba que el hecho de que cada colegio mayor salmantino estuviese representado en los claustros universitarios con un diputado favorecía el control de las sesiones por parte de estas instituciones. *Ibidem*, pág. 307.

17. Más información en Polo Rodríguez 1994, 145-173. *Idem* 1996, 539-570. *Idem* 2002, 147-172.

18. Se ha consultado en el primer tomo de la *Colección de reales decretos, órdenes y cédulas de Su Majestad… dirigidas a la Universidad de Salamanca desde el año 1760 y siguientes, hasta el presente de 1770*…, Salamanca, Eugenio García de Honorato y Nicolás Villagordo y Alcaraz, 1770, págs. 254 y ss. (BUS -Biblioteca de la Universidad de Salamanca- 44587). Una reimpresión realizada en Salamanca, en 1770, por Eugenio García de Honorato y San Miguel, impresor de la Universidad, aparece cosida al principio del *libro de actas de bachilleramientos* (Exámenes), AUSA 760, fols. 11r-16r, lo que demuestra la importancia que le concedieron los universitarios.

la Universidad de Alcalá de un grado de bachiller en Teología conferido en la Universidad de Sigüenza, a raíz de lo cual se pidieron informes y propuestas a las distintas universidades.

La real orden no establecía modificaciones en los requisitos y colación de los grados mayores de licenciado y doctor, que se continuarían confiriendo como hasta entonces, con dos prevenciones: que se cumpliera con exactitud lo prevenido en las constituciones y estatutos de las universidades, y que sólo se confirieran estos grados en aquellas facultades universitarias en que hubiera dos cátedras, al menos, «de continua y efectiva enseñanza». No se veía la necesidad de hacer cambios porque

> … en la colación de los grados mayores de licenciado y doctor, en la forma que previenen los estatutos de todas las universidades, no hai inconveniente grave ni perjuicio acia la enseñanza pública, assí porque el de doctor es de quasi pura ceremonia y solemnidad, como porque el de licenciado en todas las universidades pide un examen formal y rigoroso… [*Colección de reales decretos*, pág. 256].

Tampoco se establecían cambios en las incorporaciones de estos grados, por parecer también suficiente el cumplimento de las normativas universitarias,

> … fuera de que los licenciados y doctores de las primeras universidades nunca pensarán en incorporar sus grados en las de menor nombre; y los de estas no pueden incorporarlos en las primeras sin examen rigoroso de sus constituciones, o por lo menos sin que condesciendan a ello todos los graduados de la Facultad, de modo que uno solo que lo resista impida la incorporación [pág. 257].

Las novedades aparecerán en los grados de bachiller. Estos grados capacitaban para el ejercicio docente y profesional, por lo que centrarán la atención y la preocupación[19]. En especial, se pretendían evitar las facilidades con que se obtenían y se incorporaban estos grados:

19. *Vid.* Peset & Mancebo 1988, 69-78. Respecto a la real cédula y la regulación de los grados de bachiller, los hermanos Peset se refieren a un «camino de la Universidad hacia una institución de cuño profesional», 2002, 185-188. En el marco europeo, Wilhem Frijhoff indica que el doble proceso de control estatal y profesionalización fue vaciando al grado universitario de su antiguo significado corporativista, 1999, 379-444 (pág. 401). Por su parte, Armando Pavón Romero, tomando como referencia

> Estando persuadido que es preciso establecer una regla constante para evitar en lo sucesivo, en todas las universidades de estos mis reynos, los abusos que se experimentan y fraudes que se cometen para obtener la colación e incorporación de los grados de bachiller en todas las facultades, y es causa del poco concurso de estudiantes en las universidades más célebres, porque en todas se dan con facilidad a los que aún no están instruidos en los principios de la Facultad en que se gradúan; teniendo al mismo tiempo presente que el grado de bachiller, considerado en sí, debiera ser un público y auténtico testimonio de la idoneidad del graduando, por lo qual en ningún grado debe ponerse tanto cuidado como en este, por ser el único que quasi generalmente se recibe por todos los professores y el que abre la puerta y da facilidad y proporción no sólo para la oposición y logro de las cáthedras, sino también para los exámenes y exercicio de la abogacía y medicina, en que tanto interesan la felicidad, quietud y salud pública… [págs. 257-258].

La real cédula establecía un aumento de las exigencias académicas y administrativas en la concesión de estos grados, sus incorporaciones y reconocimiento de cursos, que se proyectaba a toda la geografía universitaria. Reviste especial importancia la medida de extender los exámenes de bachiller a todas las facultades, del mismo modo a lo que sucedía con los grados de licenciado, afectando también a las incorporaciones de grado.

> …de esta manera, no se expondrá a pedir el grado de bachiller en Facultad alguna quien no tenga probable satisfación de su suficiencia en ella; no se cometerán fraudes para lograr el grado en una parte con esperanza de incorporarlo en otra, pues sabrán generalmente todos que para esto se han de sujetar al mismo examen que si no estubieran graduados; y, finalmente, no se perjudica a nadie con esta providencia por ser común a todas las universidades y a todos los bachilleres, y porque no se dirige a ocasionar nuevos gastos ni aumenta los que hasta aquí se han acostumbrado, sino únicamente a evitar fraudes y a asegurar en lo venidero la idoneidad del graduando por medio de un examen, que no puede repugnar quien tiene en el título un testimonio de suficiencia [pág. 258].

---

el proyecto de estatutos de Cerralvo de 1626 para la Universidad de México, destaca el carácter formativo de los grados de bachiller y licenciado en el período moderno, 2008, 189-204.

Como providencia general y retomando la prevención tenida en cuenta para los grados mayores, se ordenaba que no se confiriesen estos grados de bachiller en las universidades donde no hubiese, al menos, dos cátedras de continua y efectiva enseñanza en la Facultad en cuestión. A la enseñanza efectiva en los centros que emitiesen los títulos, se añadían, como medidas de control, que las probanzas de cursos vinieran certificadas por los enseñantes, firmadas por el rector y autorizadas por el secretario de la universidad de origen.

Se establecían, además, determinados requisitos académicos para la obtención del grado en cada Facultad: dos cursos «enteros» de Filosofía para bachillerarse en Artes; el grado de bachiller en Artes, cuatro cursos «enteros» de la Facultad y haber sustentado, al menos, un acto mayor o menor, para el grado en Medicina; el grado de bachiller en Artes o estar en condiciones de recibirlo y cuatro cursos «enteros» de Teología, para el grado en esta Facultad; y haber estudiado Dialéctica, cuatro cursos en la Facultad correspondiente y haber sustentado un acto mayor o menor, para conseguir el título en Cánones o Leyes. Con la posibilidad de obtener el grado en uno u otro Derecho en tres años superando un examen ante el claustro de la Facultad, respondiendo a las preguntas de los que asistiesen (tras el que se procedería a la votación correspondiente). Además, si un graduado en Cánones o Leyes quisiera recibir el grado de bachiller en la otra Facultad jurídica, lo podría conseguir justificando la realización de dos cursos añadidos en esta Facultad y aprobando el examen preceptivo.

Y era imprescindible superar, como hemos visto, un examen público en todas las facultades: el tribunal estaría formado por los tres catedráticos más modernos de cada Facultad y consistiría en media hora de lección sorteada, con puntos de 24, y responder a los argumentos que planteasen dos de los examinadores, durante un cuarto de hora cada uno, y a las preguntas del tercero, también durante un cuarto de hora. Salvo para el grado en Artes, en cuyo examen los examinadores harían preguntas al graduando por espacio de un cuarto de hora cada uno o le argüirían durante el mismo tiempo. Si no hubiese más que dos examinadores catedráticos, el decano de la Facultad designaría al tercer examinador entre los graduados de la Facultad correspondiente. Tras el examen, y en el mismo lugar en que se hubiese realizado la prueba, se votaría en secreto la aprobación o reprobación del pretendiente. El graduado que quisiese incorporar el

grado en una Universidad se verá obligado a realizar también este examen en dicha Universidad, además de presentar el título en la forma debida.

Por último, y como medidas complementarias, seguirían en vigor los mismos derechos y propinas en los bachilleramientos, pero asignando la tercera parte de los mismos a los examinadores para remunerar su trabajo. También podrían conferirse (o incorporarse) grados sin derechos ni propinas a los graduandos que hiciesen justificación de su pobreza y cumpliesen con los requisitos establecidos, guardando la proporción de uno de cada diez conferidos. Finalmente, los grados recibidos o incorporados según lo establecido en la real cédula serían suficientes para opositar a las cátedras universitarias.

La real cédula pretendía promover, en última instancia, el mérito en la promoción académica y profesional, como se dice en el propio documento (pág. 263), y se enmarca en unas reformas carolinas que tenían en cuenta las necesidades de las universidades de mayor prestigio, y de la Universidad de Salamanca en particular cuya regulación era tomada como referente[20].

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez de Morales, Antonio, *La Ilustración y la reforma de la Universidad en la España del siglo XVIII*, Madrid: Ediciones Pegaso, 1985 (3.ª edición).

Catalá Sanz, Antonio, & Francisco Pérez Bayer, & Antonio Mestre, & Pablo Pérez García, *Diario histórico de la reforma de los seis Colegios Mayores de Salamanca, Valladolid y Alcalá*, Valencia: Generalitat Valenciana, Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques, 2002.

Frijhoff, Wilhem, «Graduación y profesión», en *Historia de la Universidad en Europa*, *II. Las universidades en la Europa moderna temprana (1500-1800)*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1999, págs. 379-444 (edición original en inglés, Cambridge University Press, 1996).

20. La uniformidad de los estudios en las universidades tendría su colofón en el Plan general de 1807 del marqués Caballero en el que, además de regular las enseñanzas siguiendo el modelo salmantino, suprimía determinadas universidades con rentas insuficientes: Toledo, Osma, Oñate, Orihuela, Ávila, Irache, Baeza, Osuna, Almagro, Gandía y Sigüenza. Antonio Álvarez de Morales ve en el Plan una clara intención de hacer una universidad clasista, que se acentuará más en los proyectos liberales, 1985, 290-310 (pág. 298).

García Trobat, Pilar, «La Universidad de Gandía: ¿fuga académica?», en *Doctores y escolares. II Congreso Internacional de Historia de las Universidades Hispánicas (Valencia, 1995)*, Valencia: Universitat de València, 1998, vol. I, págs. 183-193.

Juan García, Leopoldo, *Pérez Bayer y Salamanca: datos para la bio-bibliografía del hebraísta valenciano*, Salamanca: Establecimiento Tipográfico de Calatrava, 1918.

Mestre, Antonio, ed., Gregorio Mayans y Siscar, *Epistolario. VI. Mayans y Pérez Bayer*, Valencia: Artes Gráficas Soler, 1977.

Mestre Sanchis, Antonio & M.ª del Carmen Irles Vicente, eds., Francisco Pérez Bayer, *Por la Libertad de la Literatura Española*, Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», 1991.

Pavón Romero, Armando, «Los grados académicos: su significado medieval y su transformación en la Edad Moderna», en *Ciencia y academia. IX Congreso Internacional de Historia de las Universidades Hispánicas (Valencia, septiembre 2005)*, Valencia: Universitat de València, 2008, vol. II, págs. 189-204.

Peset, Mariano & Pilar Mancebo, «Carlos III y la legislación sobre universidades», *Documentación jurídica*, 15, 57 (1988) (número monográfico).

Peset, Mariano & José Luis Peset, «Las reformas ilustradas del siglo XVIII», en Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares, ed., *Historia de la Universidad de Salamanca. I. Trayectoria histórica e instituciones vinculadas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, págs. 173-204 (nueva edición, revisada, Valladolid: Junta de Castilla y León & Universidad de Salamanca, 2018, págs. 221-252).

Polo Rodríguez, Juan Luis, «Reformas en la Universidad de Salamanca de los primeros Borbones (1700-1759)», *Espacio, tiempo y forma. Historia Moderna*, 4, 7 (Madrid, 1994), págs. 145-173.

——, *La Universidad salmantina del Antiguo Régimen (1700-1750)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.

——, «Tradición y primeras reformas, 1700-1750», en Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares, ed., *Historia de la Universidad de Salamanca. I. Trayectoria histórica e instituciones vinculadas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, págs. 147-172 (nueva edición, revisada, Valladolid: Junta de Castilla y León & Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, págs. 193-220).

——, «Propuestas de reforma en la Universidad de Salamanca (1719-1736). Documentos», en Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares & Juan Luis Polo Rodríguez, eds., *La Universidad de Salamanca y sus confluencias americanas. Miscelánea Alfonso IX, 2002*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003, págs. 233-270.

——, «Crítica y reforma de la Universidad en el Setecientos: Lanz de Casafonda y el referente de Salamanca», en *Facultades y grados. X Congreso Internacional de Historia de las Universidades Hispánicas (Valencia, noviembre 2007)*, Valencia: Universitat de València, 2010, vol. II, págs. 281-303.

Ramírez González, Clara Inés, «La novedad de graduar, la tradición de incorporar. Búsqueda de reconocimiento de las universidades conventuales en la Salamanca del siglo XVI», en Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares, ed., *Las Universidades Hispánicas: de la Monarquía de los Austrias al centralismo liberal. V Congreso Internacional sobre Historia de las Universidades Hispánicas. Salamanca, 1998*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, vol. I, págs. 397-407.

Ridder-Symoens, Hilde de, «La movilidad», en *Historia de la Universidad en Europa, II. Las universidades en la Europa moderna temprana (1500-1800)*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1999, págs. 445-479 (edición original en inglés, Cambridge University Press, 1996).

Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis E., ed., *Estatvtos hechos por la Vniversidad de Salamanca 1625*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.

Torremocha Hernández, Margarita, *Ser estudiante en el siglo XVIII. La Universidad vallisoletana de la Ilustración*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991.

ANEXO: PROBANZAS E INCORPORACIONES DE CURSOS, E INCORPORACIONES DE GRADOS EN LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (1736-1739)[21]

Facultad de Teología. Cursantes y graduados

	Curso 1735-1736	Curso 1736-1737	Curso 1737-1738
Probanzas de cursos en la Universidad	61	43	47
Incorporaciones de cursos	1	-	1
Grados de bachiller en la Universidad	6	2	3
Incorporaciones de grados de bachiller	2	4	1
Cursantes y pasantes en la Universidad	519	514	539

Facultad de Teología. Universidades de procedencia (cursos)

Cursos	Incorporaciones de cursos	Universidades de procedencia	
1735-1736	1	1	Univ. de Valencia
1736-1737	-	-	-
1737-1738	1	1	Univ. de Valladolid

21. Las cifras relativas a probanzas de cursos en la Universidad, incorporaciones de cursos, incorporaciones de grados de bachiller y universidades y centros de procedencia se han obtenido de los *registros de pruebas testificales de lecciones, cursos y grados*, AUSA 682 y 683. Las cifras de grados de bachiller en la Universidad, de los *registros de bachilleramientos*, AUSA 754. Y las cifras de cursantes y pasantes en la Universidad, de los *registros generales de matrículas*, AUSA 443-445.

Facultad de Teología. Universidades de procedencia (grados)

Cursos	Incorporaciones de grados	Universidades de procedencia	
1735-1736	2	1	Univ. de Valencia
		1	Univ. de Osma
1736-1737	4	1	Univ. de Gandía
		1	Univ. de Irache
		1	Univ. de Valladolid
		1	Univ. de Zaragoza
1737-1738	1	1	Univ. de Ávila

Facultad de Medicina. Cursantes y graduados

	Curso 1735-1736	Curso 1736-1737	Curso 1737-1738
Probanzas de cursos en la Universidad	5	7	6
Incorporaciones de cursos	-	2	1
Grados de bachiller en la Universidad	6	5	4
Incorporaciones de grados de bachiller	-	-	-
Cursantes y pasantes en la Universidad	25	24	29

Facultad de Medicina. Universidades de procedencia

Cursos	Incorporaciones de cursos	Universidades de procedencia	
1735-1736	-	-	-
1736-1737	2	1	Univ. de Valencia
		1	Univ. de Valladolid
1737-1738	1	1	Univ. de Valladolid

Facultad de Artes. Cursantes y graduados

	Curso 1735-1736	Curso 1736-1737	Curso 1737-1738
Probanzas de cursos en la Universidad	42	40	49
Incorporaciones de cursos	21	22	19
Grados de bachiller en la Universidad	15	19	15
Incorporaciones de grados de bachiller	3	7	4
Cursantes y pasantes en la Universidad	636	670	689

Facultad de Artes. Universidades y centros de procedencia (cursos)

Cursos	Incorporaciones de cursos	Universidades y centros de procedencia	
1735-1736	21	19	Colegios y conventos peninsulares
		1	Univ. de Almagro
		1	Indeterminado
1736-1737	22	20	Colegios y conventos peninsulares
		1	Univ. de Ávila
		1	Indeterminado
1737-1738	19	19	Colegios y conventos peninsulares

Facultad de Artes. Universidades de procedencia (grados)

Cursos	Incorporaciones de grados	Universidades de procedencia	
1735-1736	3	1	Univ. de Santo Tomás de Ávila
		2	Univ. de Sigüenza
1736-1737	7	3	Univ. de Santo Tomás de Ávila
		1	Univ. de Gandía
		2	Univ. de Valladolid
		1	Univ. de Zaragoza
1737-1738	4	1	Univ. de Burgo de Osma
		3	Univ. de Santo Tomás de Ávila

Facultad de Cánones. Cursantes y graduados

	Curso 1735-1736	Curso 1736-1737	Curso 1737-1738
Probanzas de cursos en la Universidad	12	25	27
Incorporaciones de cursos	3	11	8
Grados de bachiller en la Universidad	10	18	26
Incorporaciones de grados de bachiller	18	5	11
Cursantes y pasantes en la Universidad	149	176	198

Facultad de Cánones. Universidades de procedencia (cursos)

Cursos	Incorporaciones de cursos	Universidades de procedencia	
1735-1736	3	1	Univ. de Coímbra
		1	Univ. de Toledo
		1	Univ. de Valladolid
1736-1737	11	4	Univ. de Alcalá
		1	Univ. de Coímbra
		1	Univ. de Granada
		1	Univ. de Oñate
		1	Univ. de Valencia
		3	Univ. de Valladolid
1737-1738	8	1	Univ. de Alcalá
		1	Univ. de Burgo de Osma
		2	Univ. de Cervera
		1	Univ. de Valencia
		3	Univ. de Valladolid

Facultad de Cánones. Universidades de procedencia (grados)

Cursos	Incorporaciones de grados	Universidades de procedencia	
1735-1736	18	2	Univ. de Alcalá
		1	Univ. de Ávila
		5	Univ. de Burgo de Osma
		1	Univ. de Gandía
		1	Univ. de Granada
		2	Univ. de Irache
		1	Univ. de México
		2	Univ. de Sevilla
		1	Univ. de Sigüenza
		2	Univ. de Valladolid

Cursos	Incorporaciones de grados	Universidades de procedencia	
1736-1737	5	2	Univ. de Burgo de Osma
		2	Univ. de Sigüenza
		1	Univ. de Zaragoza
1737-1738	11	1	Univ. de Alcalá
		2	Univ. de Burgo de Osma
		1	Univ. de Granada
		1	Univ. de Guatemala
		1	Univ. de Sevilla
		1	Univ. de Sigüenza
		2	Univ. de Toledo
		2	Univ. de Valladolid

Facultad de Leyes. Cursantes y graduados

	Curso 1735-1736	Curso 1736-1737	Curso 1737-1738
Probanzas de cursos en la Universidad	20	16	15
Incorporaciones de cursos	6 (*)	9	7
Grados de bachiller en la Universidad	17	15	13
Incorporaciones de grados de bachiller	10	8	10
Cursantes y pasantes en la Universidad	211	208	226

(*) Un estudiante prueba cursos de dos centros distintos

Facultad de Leyes. Universidades de procedencia (cursos)

Cursos	Incorporaciones de cursos	Universidades de procedencia	
1735-1736	7	3	Univ. de Sevilla
		4	Univ. de Valladolid
1736-1737	9	3	Univ. de Alcalá
		1	Univ. de Cervera
		1	Univ. de Oñate
		1	Univ. de Oviedo
		1	Univ. de Valencia
		2	Univ. de Valladolid
1737-1738	7	1	Univ. de Alcalá
		1	Univ. de Cervera
		1	Univ. de Oviedo
		3	Univ. de Valencia
		1	Univ. de Valladolid

Facultad de Leyes. Universidades de procedencia (grados)

Cursos	Incorporaciones de cursos	Universidades de procedencia	
1735-1736	10	7	Univ. de Burgo de Osma
		1	Univ. de Toledo
		2	Univ. de Valladolid
1736-1737	8	5	Univ. de Burgo de Osma
		1	Univ. de Oviedo
		2	Univ. de Valladolid
1737-1738	10	2	Univ. de Burgo de Osma
		3	Univ. de Gandía
		1	Univ. de Granada
		1	Univ. de Guatemala
		1	Univ. de Irache
		2	Univ. de Valladolid

RESUMEN: Pérez Bayer criticaba en su «Memorial por la libertad de la literatura española» las irregularidades que se cometían en la obtención de los grados de bachiller y su reconocimiento en las universidades españolas. Él mismo recurriría a esta práctica e incorporaría grados y cursos obtenidos en otras universidades para opositar a cátedras de Leyes y Filosofía en la Universidad de Salamanca (1736-1738) y obtener, finalmente, la cátedra de Hebreo en la misma Universidad en 1746. Comprobaremos que la práctica de incorporar cursos y grados procedentes de otros centros era una realidad en la Universidad de Salamanca que conoció Pérez Bayer, aunque en menor medida que lo que este criticaba, relacionándose con la competencia por atraer estudiantes entre las distintas universidades, de la que resultaban perjudicadas, en términos de matrícula, las universidades más importantes (Salamanca, Valladolid y Alcalá). Desde la Universidad de Salamanca parten iniciativas reformistas para remediar esta situación y hacer atractivos los títulos a los estudiantes, que se van a reflejar en dos propuestas de reforma (informes de 1719 y 1736), que, sin embargo, no llegaron a realizarse. Tendremos que esperar al reinado de Carlos III y a la real cédula de 24 de enero de 1770 para que se plasmen, con carácter general, unos mismos criterios para la obtención y reconocimiento de cursos y grados, en especial de los grados de bachiller. Se pretendía, con esta medida, favorecer el mérito y atender las necesidades de las universidades más importantes, y en particular las de Salamanca.

PALABRAS CLAVE: universidad, Salamanca, historia, grados, cursos.

ABSTRACT: In his «Memorial por la libertad de la literatura española» (Memorial for the freedom of Spanish literature), Pérez Bayer criticized the irregularities that were committed in the attainment of *Bachiller* degrees (lower grade university studies) and their recognition by Spanish universities. He would use this practice himself and include degrees and courses completed at other universities to apply for chairs of Law and Philosophy at the University of Salamanca (1736-1738) and to finally obtain the chair of Hebrew at this university in 1746. We will observe how the practice of adding courses and degrees from other centres was a reality at the University of Salamanca that Pérez Bayer experienced, although to a lesser extent than what he complained about, related to competition among the different universities to attract students, which ultimately had a negative effect, in terms of enrolment, on the most relevant universities (Salamanca, Valladolid and Alcalá). The University of Salamanca launched reformist initiatives to remedy this situation and make its degrees appealing to students. This would become reflected in two reform proposals (1719 and 1736 reports), which, however, never materialized. It is not until the rule of Charles III and the royal approval

stamp of 24 January 1770 that the same general criteria for the awarding and recognition of courses and degrees were set, especially those for *Bachiller* degrees. The purpose of this measure was to favour merit and meet the needs of the most important universities, in particular Salamanca.

KEYWORDS: university, Salamanca, history, degrees, courses.

EL PASADO LITERARIO COMO PROBLEMA HERMENÉUTICO EN LA ILUSTRACIÓN: REFLEXIONES TEÓRICAS A PROPÓSITO DE GARCILASO[*]

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN
(IEMYRhd,Universidad de Salamanca)

«VEO QUE EN ESPAÑA HAY GRAN FALTA DE HISTORIAS ESCRITAS *a la luz de la crítica*» sentenciaba Gregorio Mayans en una carta dirigida a José Patiño Rosales en 1734. En ese mismo escrito añadía: «Diría también que, pues la poesía es más seria de lo que piensan muchos […], sería muy útil que de tantas piezas poéticas como tenemos en español *se entresacasen las mejores*, para que en cada género de composición se tuviesen a la *vista las ideas más perfectas*, así de las profanas […] como de las sagradas»[1].

Interesa traer aquí las opiniones mayansianas por el hecho de que reclama varias tareas tan necesarias como pendientes de realizar en la primera mitad

* Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración: edición de fuentes documentales y literarias (1750-1808)* (FFI2016-80168-P) del Ministerio de Economía de Economía y Competitividad con fondos FEDER.

1. Publicada en *Cartas morales, militares y civiles iliterarias de varios autores españoles* (1734). Tomo la cita de Campa Gutiérrez, Mariano de la 2019. Puede consultarse en línea en la *Biblioteca valenciana digital*: https://bivaldi.gva.es/i18n/corpus/unidad.do?posicion=1&idCorpus=20000&idUnidad=47629. El subrayado es mío como en adelante salvo indicación en sentido contrario.

del siglo XVIII. La primera tiene que ver con la necesidad de disponer de una historia de la literatura española bien ordenada y documentada; la segunda supone la revisión del pasado con mirada erudita y crítica, y la tercera implica que dicho trabajo sirva para enseñar a reconocer la perfección poética. Las páginas que siguen se dedican de forma tangencial a las historias de la literatura dieciochesca, las antologías o los discursos apologéticos reivindicativos. La visión de Mayans resulta pertinente para pensar que un acercamiento hermenéutico y crítico de la Ilustración a la historia literaria europea de la Edad Media, el Renacimiento o el Barroco hace necesario recapacitar sobre aquellos principios conforme a los cuales fue posible afrontar de forma sistemática la lectura, estudio y valoración de la tradición.

Sin embargo, y con independencia de que estas épocas se estimaran de forma diferenciada[2], el regreso al pasado se contempló como una obligación del tiempo presente para con la historia literaria europea. La idea general de la que se parte es que esta se conforma como un *continuum* en el que cada nación y cada etapa realizan una aportación conforme a sus conocimientos del arte y a su capacidad para convertirlos en realizaciones artísticas cuyo significado será sancionado por el devenir de los tiempos. En este contexto, el término «general» supone la presunción teórica de que la literatura europea constituye un todo homogéneo construido a partir del clasicismo y de su restauración por el humanismo renacentista, a pesar de que se ha expresado, con mayor, menor o nula fortuna, de forma secuencial por los autores más representativos de cada nación y de cada época. Su interpretación queda, por consiguiente, sometida al arbitrio de su eterna vigencia temporal y de su concepción como el marco intelectual por excelencia. «[…] No es justo –protestará Juan Andrés– querer formar una idea del estado de la literatura reduciendo el pensamiento a una nación de Europa» [Andrés 1784, II, 276]. Aunque el jesuita estaba reivindicando con Voltaire el avance de las ciencias y el pensamiento italiano del siglo XVII frente a quienes lo denostaban al compararlo con el estilo del siglo anterior, insiste en que los «daños particulares» que pudieran encontrarse en determinados momentos «deben ser de ningún peso

2. Sobre la Edad Media entendida como bárbara y desprovista de gusto, véanse los trabajos señeros de Sainz Rodríguez 1989, 119-134 y Gómez Moreno 2011. Más recientemente se encuentran estudios sobre la Edad Media y los Siglos de Oro con bibliografía actualizada en Cañas Murillo y Roso Díaz 2019.

respecto del bien universal de toda la literatura» [Andrés 1784, II, 280]. Así pues, la historia literaria europea se convierte en una sucesión de obras particulares que muestran ese *proceso* temporal de asunción o, como mucho, de desconocimiento o de transgresión de un sistema teórico que unifica el arte lo universaliza. De ahí que Andrés, refiriéndose a una época tan criticada como el siglo XVII, considere que falta una perspectiva global de aquella época y de sus logros científicos y literarios: «Si, considerando los progresos que hizo el buen gusto, volviésemos la vista a las naciones europeas que recibieron la cultura, veríamos que la universal propagación de la moderna pulidez debe su origen al siglo XVII» [Andrés 1784, II, 280]. La historia se escribe como un conocimiento a través de los casos particulares de un planteamiento artístico-literario alabado como culto y por ello difícilmente cuestionable. Sucede así que esa universalidad se convierte en su garante, de forma que históricamente preserva el quehacer literario que en él se funda y a los autores que lo representan.

Este círculo vicioso condiciona la aplicación a las artes de la idea de *progreso*. Esta se relaciona con la atribución al mismo de la noción de *perfección*. Las vicisitudes de la literatura, como también diría Juan Andrés, se miden en razón de sus progresos para que, desde el tiempo presente, se adopte la perspectiva que hace posible el adelantamiento de las artes que conduce a la perfección. Según expresa en el «Prefacio» al tomo I de sus *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, el repaso literario debe facilitar una idea de los «estados» en que se encontraba la literatura en cada etapa de la historia y una perspectiva de los adelantamientos que antes y ahora le faltan por hacer [Andrés 1784, I, i][3]. Siendo conocidos los principios que deben regir el proceder del poeta, *progresar* supone mejorar al descubrirse los valores de los modelos literarios preexistentes para que, a partir de ellos, pueda configurarse una literatura moderna ligada al buen

3. Las nociones de *estado* y *progreso* son empleadas con anterioridad, por ejemplo, por José Luis Velázquez en sus *Orígenes de la poesía castellana* en 1754 y los padres franciscanos Rodríguez Mohedano en su *Historia literaria de España* que comenzó a publicarse en el año 1766. Como explica John Bury, la noción de *progreso* supone al hombre caminar en una dirección definida que contiene «una síntesis del pasado y una previsión del futuro» y que se basa en el estudio y el avance científico. Por el contrario, la idea de decadencia debilita y paraliza, con lo que frena cualquier esfuerzo dirigido a mejorar. Véanse los argumentos en torno a la teoría de la degeneración en Bury 2009, 97-100 y sobre el concepto de *progreso* y su carácter utópico consúltese Nisbet 1986.

gusto. Además, su extensión es un logro del Setecientos que lo concibe como el instrumento para que se consiga la perfección o, al menos, para que se progrese en pos de ella: «[…] solo en este siglo ha llegado a dominar en todas las provincias de la civilizada Europa el buen gusto en las letras humanas y en las ciencias» [Andrés 1784, II, 359-360][4].

El vínculo histórico tiene que ver entonces con la plasmación seriada, concreta y fraccionada de la idea general y compartida, si bien se presupone que cada época representa un estado determinado, de un lado, por la evolución natural de las sociedades y el avance del conocimiento que este optimismo histórico le asocia al paso del tiempo y, de otro, por su extensión y divulgación. Mas lo que sucede en uno y otro caso es que domina lo general sobre lo particular.

LA TEMPORALIDAD Y LO CIRCUNSTANCIAL EN LA HISTORIA LITERARIA

A tenor de lo dicho, el pasado se concibe como la secuencia de temporalidades cuyo conocimiento nos instruye para la constitución y mejora del presente. El análisis de las obras y de los autores puede utilizarse para constatar qué formas literarias o qué realizaciones concretas han sido ejecutadas desde un punto de vista poético y han resultado aceptables desde una perspectiva crítico-analítica: «Ojalá que algún erudito filósofo se dedicase a manifestar el mérito de la sabiduría y erudición griega y nos presentase un perfecto y exacto mapa de la extensa cultura de esta nación singular», reclama Juan Andrés [1784, I, 82]. Respecto de lo poético, el trabajo de revisión que procura realizar el teórico, el historiador o el crítico se funda en la *Poética* de Aristóteles donde encuentran un punto de partida y, de acuerdo con lo dicho, también de llegada, al que referenciar sus apreciaciones. El crítico o el lector infiere, a partir de lo que observa en las obras literarias de cada época y de su particular selección, la habilidad de

4. La misma idea, reivindicaciones nacionalistas aparte, se encuentra en el abate Lampillas 1789, III, 66, por ejemplo. Véase Blecua 2006, 31-88 y Quinziano 2008, 76-ss. Mme. de Stäel en su obra *De la Littérature* (1800) explicaba haber escrito «el encadenamiento de ideas que me han servido para trazar la historia del progreso del pensamiento desde Homero hasta nuestros días» (2015, 4). Sigue en ello a Turgot y su *Tableau philosophique des progrès successifs de l'esprit humain* (1750) y el *Esquisse d'un tableau historique des progres de l'esprit humain* (1795) de Nicolas de Condorcet.

sus autores para ejecutar en los textos lo aprendido y mostrar su grado de dominio teórico. El receptor extrapola lo poético y lo explica por razones históricas. De alguna manera, lo que hace es conjeturar acerca de cuáles fueron las dificultades que tuvieron que salvarse en la práctica escritural. Las obras, a diferencia de la teoría y del buen gusto, no tienen una dimensión absoluta. Son relativas respecto del tiempo y del poeta y alcanzan su repercusión, positiva o negativa, cuando se integran en la serie que las ordena tanto cronológica como jerárquicamente, elevando alguna que otra a la categoría de canónica.

Esto nos lleva a pensar que, aunque pueda parecer lo contrario, el continuo histórico queda asegurado gracias a la sucesión de estados concretos de representación. Incluso al valorar lo concreto, la explicación de las circunstancias particulares de cada estado se homogeneizan cuando se someten al imperio de la razón poética. En la práctica, las obras literarias son observadas con una visión unitaria, casi uniforme, que desvela las faltas o limitaciones de una etapa concreta. De hecho, la aceptación de un común denominador de orden teórico-clásico sobre el que cabe explicar cualquier texto supone también su irrenunciable aplicación a cualquier etapa de la historia. Desde esta perspectiva, la historia literaria de Occidente se divide en un cierto número de civilizaciones que, con mejor o peor fortuna, intentaron alcanzar los ideales del arte. Luego la historia se rige por el imperio de la racionalización poética desde el que se justifica, a favor o en contra, cualquier resultado histórico. No hay, por consiguiente, un interés excesivo por explicar la evolución con sus causas y su problemática interna. Más bien se trata de atender al pasado según las convicciones, que se juzgan demostrables y verdaderas, de quien lo examina. La historia se observa desde una opción intelectual, la formativa, con lo que no se piensa en escribir la historia, sino en contarla de acuerdo con el punto de vista elegido, aquel al que se le reconoce su naturaleza universal[5]. Como consecuencia de ello, la visión desde la perspectiva dominante del clasicismo, más allá de servir para encumbrar o denostar el pasado, se utiliza para asegurar el futuro de lo literario amparado en el prestigio de lo culto. Juan Andrés en el «Prefacio» antepuesto al tercer

5. Kracauer distingue entre dos tendencias en la Historia: la realista y la formativa. Esta última sería aquella a la que nos estamos refiriendo en tanto que se concentra en determinados acontecimientos que sirven a sus propósitos pedagógicos, 1995, 56-61.

volumen de sus *Orígenes, progreso y estado actual de la literatura* entiende que el repaso histórico debe hacerse sobre la base de los progresos y no de las imperfecciones:

> […] Nosotros, que examinamos los progresos que han hecho las buenas letras, no debemos atender a los nombres desconocidos y oscuros, más sí fijar nuestras consideración en los autores clásicos y examinar con mucha atención el mérito de cada uno de ellos [1785, III, x].

En efecto, el historiador o el crítico se interesan por aquello que demuestra cuál es el modo en que se ha repetido el modelo. En otras palabras, por lo canónico. Los autores más celebrados y consensuados sirven de exponentes, aun cuando pueda admitirse cierta impericia. Con esto, la revisión histórica se convierte en una reflexión ontológica que debe responder a las preguntas relacionadas con la visión dominante o institucionalizada de la literatura y sobre todo con su vigencia. El crítico o el historiador aceptan que ciertas divergencias artísticas o fracasos literarios pueden deberse a la ignorancia, la incapacidad o incluso a lo circunstancial, pero nunca se interpretan como una opción literaria posible al margen del clasicismo. De este modo, las obras literarias adquieren cierta equivalencia analítica pues el repaso histórico puede devenir en ahistórico.

Ahora bien, es cierto que para la mentalidad ilustrada la recepción crítica se configura al entender que la literatura se constituye a partir del contexto histórico en el que se ejecuta. Sin asumir una historicidad literaria plena, lo cierto es que cuando se interpreta la función y sentido de la literatura del pasado, el siglo XVIII se plantea que su revisión ha de contemplar la temporalidad del saber literario. Pero paradójicamente, al hacerlo, la modernidad crítico-literaria de la Ilustración supone que el presente se sitúa en una situación privilegiada porque puede apercibirse de los errores y defectos y explicarlos con razón y sabiduría. El riguroso examen al que se someten las producciones anteriores procede de un espíritu filosófico, en palabras de Juan Andrés, «que forma las obras más sólidas, más exactas, más precisas y más concluyentes» [1784, II, 367]. Cualquier percepción ha de hacerse desde el afianzamiento del conocimiento y desde la conciencia de estar evaluando el pasado con esa distancia histórica y estético-literaria propia del rigor científico que al juzgar, demuestra.

En este sentido, cabe preguntarse por cómo debe entenderse la contextualización que desde la historia literaria, la erudición o la crítica

se sugieren. De acuerdo con lo que hemos ido señalando, el lector dieciochesco *reconocerá* simultáneamente en las obras literarias una serie de valores al margen de cualquier vinculación cronológica. Pero también es cierto que relacionará las variaciones con un contexto (histórico, moral, ideológico, poético, social…) que las hace comprensibles o las justifica. Forma parte de la reflexión histórica el desvelar las alteraciones cuando su objeto se centra en lo concreto. La observación de lo particular permite detectar 'interpretaciones' que los autores realizaron de la norma o efectos que las disputas morales, políticas o sociales pudieron causar. Lo que sucede es que el propósito se cifra en dejar constancia de las limitaciones temporales que resultan patentes desde la supremacía otorgada al presente. El pasado, casi siempre, se entenderá como un conjunto seriado de intentos o de logros que la razón universal revela. Este proceder permite comprobar qué épocas y qué naciones preservaron el arte y legaron obras que cumplían con las formas y funciones estéticas asignadas al clasicismo. Y, sobre todo, las razones por las que el porvenir ha de reconocérselo. Bajo la condición del tiempo, puede exponerse de forma encadenada lo que concierne a la identificación de estos méritos en las obras y los autores concretos. El repaso histórico situará en un nivel superior lo positivo, lo reconocible por admirable, mientras que 'lo defectuoso' quedará soterrado. Se valorará solo por comparación, como por comparación se estudiarán las distintas etapas de la historia.

No obstante, sucede que lo individual puede relacionarse con el espacio además de con el tiempo. El pasado no solo revela los éxitos y hace explícitas las deudas de admiración contraídas por el presente. Junto con una cuestión de recuerdo o de ejemplaridad, también deriva de la aplicación del sentido de la 'responsabilidad poética' que posee quien lo estudia y que algunas naciones, épocas y autores demostraron tener en un momento dado. El repaso histórico imbrica ciertas normas universales con autores y obras singulares, pero también constata que existe una corresponsabilidad de la misma historia de las naciones que facilitó o impidió la consecución de los logros literarios. Volviendo a Juan Andrés, argumenta lo siguiente refiriéndose a la Inglaterra del XVII:

> […] el fanatismo y la hipocresía, que por desgracia dominaba entonces la nación y precipitaron aquel infeliz reino en desórdenes tan extremados, ocasionaron también el daño de impedir los progresos que las

> mismas vicisitudes debían haber acarreado a la elocuencia inglesa [1784, II, 288-289].

No son otras las razones por las que la obra de Milton resulta ensombrecida para Juan Andrés[6]. Por ello el relato histórico debe mostrar de forma relacional respecto de lo deseable lo que quedó pendiente de alcanzarse. Incluso en esta dirección y sin caer en la apología, se intentan justificar casos particulares por la noción histórica que de un tiempo pasado se posee[7]. El crítico o el historiador se vuelven comprensivos con las circunstancias políticas, religiosas o sociales que pudieron incidir en el estado de los estudios literarios. Pero no las disculpan. Como tampoco paliarán los defectos encontrados.

Como resultado, los comentarios se moverán, por un lado, en la dialéctica entre el deber ser y el ser, entre lo que se juzga idealmente perfecto y lo que se considera logrado individualmente. Mas, por otro, dependerán de la situación histórica. No hay lugar para averiguar qué definió el concepto estético-poético divergente del periodo de que se trate. Finalmente, la reflexión del pasado se utiliza para garantizar como conjunto la identidad del presente. El crítico encuentra referentes tanto nacionales como universales que garantizan el éxito de un concepto irrenunciable del arte. El movimiento del tiempo se asocia a un discurrir cuya continuidad se intenta proteger. Se trata de crear una identidad colectiva que muestra la filiación artística del presente con el pasado en todas las naciones cultas de Europa y delata la conciencia histórica por la que se rige el crítico. Este, en su papel de lector, deberá ser capaz de otorgar una dimensión temporal a los aciertos y errores individuales y colectivos. La especificidad de las épocas y de las naciones podrá explica, y hasta justificar, la ejecución más o menos lograda de un periodo determinado o de una sociedad. Los comentaristas ilustrados podrán aclarar, a menudo imaginando, las razones

6. «La unión con los fanáticos, el amor a las disputas teológicas y el espíritu polémico perjudicaron no poco al sublime ingenio de Milton e imprimieron en su más celebrado poema [*El paraíso perdido*] muchos vestigios del entusiasmo que le había agitado en sus furiosas disputas y el lenguaje duro y oscuro, las frases ásperas y abstrusas que se encuentran en él con frecuencia, disminuyen mucho el mérito de este poeta, por otra parte sublime y de mucha imaginación», Andrés 1784, II, 289-290.

7. En algunos casos, se llega al extremo de entender como infructuosos ensayos lo que después se valora como un éxito literario. Véanse los comentarios de Juan Andrés sobre el teatro español e inglés del siglo XVII en 1784, II, 297.

por las que la literatura de un periodo o de una nación fue de tal o cuál manera. Pero no cejarán por ello en su empeño de constatar su unitaria visión ontológica de la forma del arte.

LA MIRADA HISTÓRICA COMO DERECHO Y LA LEY DE LA PERSPECTIVA

De acuerdo con lo expresado, cabe preguntarse por los fundamentos que definen el presente y que lo alejan al mismo tiempo que lo aproximan al pasado. El primero de todos supone la convicción de que existe un 'derecho' de revisión y juicio de los logros anteriores. Corresponde al siglo XVIII mostrar los auténticos méritos de los escritores de otras épocas, así como determinar la transcendencia histórica que, de acuerdo a criterios de razón y verdad, debe atribuírseles. En efecto, según esta premisa, el siglo XVIII, dada la ventaja que le otorga el simple paso del tiempo, se encuentra en mejor disposición que los siglos anteriores de analizar o juzgar. Se presupone que posee un conocimiento del arte mayor o más profundo[8]. Por este motivo, se siente en la obligación de presentar y de reexaminar el pasado.

Resulta evidente que esta actitud conlleva una superioridad que llamaremos 'natural'. De acuerdo con una 'ley de la perspectiva', la distancia histórica se plantea como una constatación de la conciencia que adquiere la modernidad de los cambios históricos y de su apercibimiento de los aciertos o errores poéticos. En el tomo I de su compilatorio *Parnaso español* López de Sedano exhibe una actitud reivindicativa, nacionalista y prescriptiva que enuncia así:

> En [la presente *Colección*…] se proporciona [al público] un cuerpo de las mejores poesías castellanas que en adelante pueda servir *de modelo para fijar el buen gusto de la nación sobre esta parte de la bella literatura en todas y en cada una de sus especies*, en el cual los ya envejecidos en los abusos de su práctica conozcan los desórdenes a que les conduce su ignorancia y falta de reglas y principios, con una clara idea de lo que es verdadera poesía y los jóvenes, en quienes todavía llega a tiempo el desengaño, tengan un

8. Sobre la evolución del pensamiento y su visión ilustrada pueden encontrarse diversos trabajos en el volumen colectivo coordinado por Rodríguez Sánchez de León y Amores Fúster 2019.

> dechado con que regular la imitación y corregir los desconciertos de su fantasía [1768, I, iii-iv][9].

No en vano comienza con el *Arte poética* de Horacio traducido por Vicente Espinel[10]. En este sentido, los procesos de evaluación se someten a la legitimidad del saber y no a la arbitrariedad de la intuición o del gusto. El lector, crítico o intérprete actúa movido por unos apriorismos estabilizados que le sirven de salvaguarda. Sus comentarios no podrán entenderse entonces como especulaciones ni como el resultado de gustos particulares o de intereses partidistas.

En este planteamiento subyace la certeza de que es posible objetivar la interpretación de la historia literaria. Una interpretación objetiva consiste en disponer del conocimiento de las leyes del arte que han sido sancionadas desde antaño por los autorizados tratados de preceptiva. Y estar en posesión de este saber elimina los errores derivados de realizar una percepción emocional, pasional, visceral o apologética de la literatura. Como realiza Juan Andrés al comparar los teatros inglés y español, una lectura distante permitirá describir los errores de ambas dramaturgias sin exagerar ni acusar desmesuradamente a los españoles, según cree demostrar [1784, II, 300-311]. La lectura se convierte en una 'operación del entendimiento' que se basa en criterios de racionalidad argumentativa y de comprobación. Leer o interpretar consiste en realizar un ejercicio técnico de constatación empírica de la presencia en la tradición literaria de la forma culta del arte. Los méritos de una composición literaria se adjudican en virtud de su conformidad a unos patrones artísticos cuyo arraigo y universalidad sirven para fijar las bases de una hermenéutica literaria objetiva [Rodríguez Sánchez de León 2018].

No obstante, el lector en su acercamiento a los textos realiza una labor de identificación. Sobre la base de la confluencia, se admiten o reprueban los resultados artísticos tanto de otras épocas como de la actual. A su vez, es esa identificación del uso literario de las leyes del arte la que sustenta

9. Subrayado en el original.

10. En el «Índice de las piezas escogidas que componen este primer tomo del *Parnaso español*» que figura el final del volumen explica que «para dar entrada a la colección del *Parnaso español* no se pudiera presentar otra pieza más oportuna en el asunto que la presente, como la mejor obra del mayor maestro del arte y el poema más docto y de más buen gusto de toda la antigüedad», 1768, I, i.

la emoción artística que también, en este orden de cosas, se racionaliza y, en lógica consecuencia, se convencionaliza. El placer o disgusto del lector es el resultado de una actividad intelectual que se limita a constatar la presencia o ausencia en los textos de los principios del arte.

Esta postura crítica y hermenéutica proyecta la imagen de un modelo literario abstracto que en el proceso de lectura se actualiza. Como explican los padres Mohedano en el «Prólogo» contenido en el primer tomo de su *Historia literaria de España*, publicado en 1766, su proyecto consiste en escribir

> una Historia crítica, seguida y metódica de nuestra literatura. Por este medio, con una exacta y sencilla narración de los hechos, creemos satisfacer a todos y llenar ventajosamente ambos fines, esto es, a un tiempo mismo abrir a los extranjeros el teatro de nuestras glorias literarias y presentar a los nacionales preocupados unos perfectos modelos o ejemplares, a cuya vista puedan aprender el desengaño y con el cotejo de la literatura de su gusto corrompido por una parte y, por otra, de las ciencias de aquellos héroes, conocer *claramente* cuanto distan de tan bellos originales [I, viii].

El problema es que al hacerlo no se reconstruye ese 'ser en la historia' de las obras literarias. Más bien es un 'ser para la historia'. El enjuiciamiento literario del pasado no trata de mostrar la imagen de un autor, de un género literario o de unas obras conforme al concepto del arte y del mundo que pudiera estar vigente en un determinado periodo. Lo hace para validar la proximidad de las realizaciones textuales concretas a modelos imitativos universales. De este modo, se establece una dialéctica entre lo general y lo particular en la que ambas se retroalimentan. La historia literaria se utiliza para verificar la existencia de obras admirables y estas resultan serlo porque se aproximan al ideal que de un determinado género propugna la teoría. Esto significa que a la hora de enjuiciar otras épocas se estableció una metodología que resultará tan 'ilustrada' como 'ilustradora'. 'Ilustrada' porque ofrece una explicación que se supone autorizada y veraz de los méritos revelados e 'ilustradora' porque sobre ellos confirma la eterna legitimidad del clasicismo, a la vez que enseña a juzgar con esa misma mirada pasado y presente. «[…] Los jóvenes –argumentan los Mohedano– […] con su natural discernimiento, ilustrado de la *Historia literaria* y reflexiones críticas que en ella se mezclan, hagan el

cotejo de autores por sí mismos y, si son racionales, den la preferencia a lo mejor» [1766, I, l]. El acto de recibir una obra literaria exige al crítico aportar su competencia poético-literaria y su experiencia lectorial pero ambas habrán de ser confluyentes. Así, la competencia poético-literaria se la aporta el arte; la lectorial, la alcanza cuando ha leído obras que se inscriben en la historia como referentes bien modélicos, bien canónicos, de la teoría. «Así –vuelven a decir los padres Mohedano– se va propagando insensiblemente el desengaño y el gusto y acabándose del todo o disminuyéndose cada día la casta de los viejos preocupados, los jóvenes en la edad ya madura se lisonjean agradablemente, como de invento suyo, de la renovación de las ciencias y defienden con noble ardor la que miran ya como causa propia» [1766, I, viii].

LA SINGULARIDAD HISTÓRICA DE GARCILASO Y LA POÉTICA DE LA ÉGLOGA

Un ejemplo de lo que expongo podemos encontrarlo en los comentarios añadidos por el traductor español de los *Principios filosóficos de la literatura* del abate francés Batteux. Agustín García de Arrieta completa el original con unas personales observaciones a propósito de un género a priori tan poco polémico como la égloga. Cuando comenta la contribución española al género eglógico, manifiesta que esta poesía ha sido harto cultivada por los poetas españoles. Ahora bien, en su opinión, no siguieron la poética del género [1798, II, 208]. Muy al contrario, nuestros poetas

> en vez de imitar a Teócrito y Virgilio se abandonaron a su entusiasmo y a su fantasía gigantesca y acalorada, elevaron el estilo de la égloga a un grado casi diametralmente opuesto al que le es característico y cantaron en ella asuntos poco propios de su naturaleza o, por lo menos, mal acomodados a ella. En una palabra presentaron poetas en sus églogas en vez de pastores. Así que puede decirse que en muchas de ellas se encuentra todo menos lo bucólico [1798, II, 209].

Ahora bien, aclara en seguida, no significa esto que la literatura española carezca de buenas églogas, «dignas de proponerse como modelos» [1798, II, 209]. Más todavía: «Las tenemos y acaso mejores y en más abundancia que ninguna otra nación moderna y aun se puede afirmar, sin que sea

exageración, que después de los griegos y latinos pocos idiomas ofrecen tantas y tan buenas composiciones de este género como el castellano» [1798, II, 209]. Arrieta salva a Gessner, pero encuentra no pocos defectos en los versos bucólicos de los franceses Racan (Honorate de Bueil), Segrais, conocido ambos por sus pastorelas, y Fontenelle, y hasta en los italianos, incluidos Tasso y Sannazaro. Los poetas franceses le parecen en rigor poco bucólicos, mientras que el defecto mayor de los italianos Tasso y Guarini consiste en «que elevaron a gran gloria y perfección la poesía pastoril entre los italianos […] pero tanto la elevaron que perdieron de vista la sencillez rústica, tan propia de este género de poesía» [1798, II, 211]. Por lo que respecta a Sannazaro, a quien reconoce ser el imitador más fiel de Teócrito y Virgilio, cayó en el error de ser demasiado servil en la imitación de los poetas antiguos siendo sus pastores por demás rústicos y groseros.

Sin discurrir ahora acerca de la poética de la égloga y de sus diferencias con el idilio o sus conexiones con lo bucólico, lo interesante es el procedimiento utilizado por Arrieta para justificar sus comentarios y para demostrar al lector la veracidad de sus opiniones. Parte de establecer la naturaleza de la égloga según recogen los tratados de poética y sobre todo su admirado Batteux. Después analiza la fidelidad a tal canon teórico de los ejemplos franceses e italianos alegados por el preceptista francés. Los griegos se elevan a la categoría de canon y, por tanto, se sitúan en un estadio de perfección superior. Finalmente incluye en la terna a los poetas españoles, olvidados por el preceptista galo, Garcilaso y Valbuena, Francisco de la Torre o Francisco de Figueroa, para después elogiar el mérito de estos poetas y, en particular, de Garcilaso. Refiriéndose a este apunta:

> Apenas salió al teatro de la república literaria el célebre Sannazaro, compuso sus suavísimas églogas nuestro famoso Garcilaso evitando en ellas los defectos que en aquel reprende Bettinelli [1798, II, 213][11]

11. El texto aludido del crítico italiano es *Dell'entusiasmo nelle belle arti* (1769), si bien se encuentran comentarios más explícitos en su *Risorgiento d'Italia negli studi, nelle arti, e ne'costume dopo il mille*: «La buccolica alzò gran fam pel Sannazaro, benchè il suo metro, il suo stile più latino che italiano, molta insulsaggine de'suoi pastori e delle lor rime sdrucciole non naturali […]», 1786, II, 115. Véase Ferguson 1948, 78-112, si bien no incluye el caso español y dedica poco espacio a los teóricos franceses.

El método elegido supone la mostración de cuáles son los principios por los que ha de regirse la égloga para después señalar las coincidencias o divergencias con el modelo teórico de los poetas franceses, italianos y españoles. La cuestión es que el juicio crítico parece objetivarse en la medida en que se presenta como la consecuencia de la comparación de la teoría poética con las realizaciones artísticas concretas. La diferencia con lo establecido, bien por la poética, bien por los modelos encumbrados hasta el rango de canónicos (Teócrito y Virgilio) [1798, II, 164], permite a García de Arrieta relativizar el mérito de los poetas no nacionales. La categoría de lo histórico se funde así con lo teórico-poético. Las realizaciones en el tiempo de la égloga, y por ende de cualquier otro género literario, no serán sino intentos, de materialización creadora de su correspondiente formulación teórica. El valor de lo histórico se halla, pues, en la medida en que se ratifica en las obras poéticas que pueden ser referentes lectoriales dignos de encomio o crítica. Respecto de nuestros autores señala:

> Debo advertir segunda vez que, a pesar de las bellezas que se notarán en las églogas mejores de nuestros poetas castellanos, yo no me atrevo a asegurar que sean rigurosamente églogas en todas sus partes si se las ha de sujetar a los preceptos que llevamos propuestos y se las compara con las buenas de Teócrito y Virgilio. Yo creo que ninguno de nuestros poetas se propuso imitarlos fielmente y copiar su espíritu. Todos lo han hecho con más o menos libertad y han remontado más o menos el estilo haciéndole degenerar de la verdadera sencillez y rústica naturalidad de los pastores. Todos nuestros mejores poetas han sido más cultos y delicados que naturales y tiernos. El que después de leer cualquiera égloga de Teócrito y de los otros dos bucólicos griegos lea inmediatamente la mejor de las nuestras, y aun de las de otros idiomas modernos, sentirá desde luego la diferencia que hay de unas a otras y no podrá menos de decir si quiere ser ingenuo que en las primeras ve los pastores en la naturaleza y en la segunda los del arte [1798, II, 215-216]

La comparación entre antiguos y modernos perjudica en este caso a los últimos. Pero Arrieta, como otra multitud de críticos de la época, realiza una doble comparación: de un lado, respecto de la teoría; de otro, de los poetas entre sí. En el primer caso, no duda en encontrar defectos en todos ellos, españoles incluidos; en el segundo, sitúa a los poetas nacionales, sobre todo a Garcilaso, en un lugar tan privilegiado como el que se concede

a los poetas italianos del Renacimiento [Rodríguez Sánchez de León 2019b]. De la misma manera procede Sedano en su *Parnaso* cuando comenta la canción «En el campo venturoso» de Gaspar de Gil Polo. Sobre ella dice:

> […] Aunque ni la calidad del metro ni la idea del estilo convienen, según el mejor gusto, a esta especie de composiciones. Mas por lo que mira a la delicadeza de los pensamientos, a la pureza de la frase y a la belleza de las expresiones, es una de las piezas más excelentes que en su género hay escritas, solo conocidas y apreciadas entre los inteligentes […] [1768, nota 28, xxviii].

La teoría constata que los únicos poetas dignos de alabanza en este género fueron Teócrito y Virgilio, hasta el punto de que por su sentido de la imitación han alcanzado el estatuto de canónicos:

> Estos no tuvieron en sus composiciones otra guía que la naturaleza y así la copiaron con verdad y propiedad. Las artes de imitación no pueden llegar a su perfección sino por este camino. […] El que siguieron estos era el único y verdadero, los demás solo eran derrumbaderos y travesías [Batteux 1798, II, 216]

Arrieta actúa como un preceptista y, en función de ello, enseña el procedimiento que deben seguir los poetas para alcanzar la plenitud. Se comporta como un guía exigente porque conoce el arte y, en virtud de él, juzga y amonesta. Pero si la imitación constituye el marco general que determina de forma neutral y estable la valoración de las composiciones y la conversión en las obras de los poetas griegos citados en modélicas, una lectura comparada de unos poetas con otros sirve para reivindicar el estatuto histórico en igualdad de los españoles respecto de los bucólicos franceses o italianos. De hecho, la Égloga I de Garcilaso le parece que raya en la perfección: «[…] Si tuviese aquella sencillez rústica, aquel tono pastoril tan característico de la égloga, nada le faltaría para ser perfecta», afirma [Batteux 1798, II, 232]. Este lector cualificado, que en la época se denomina *sabio* y que se supone que es García de Arrieta, detecta las limitaciones de los poetas que estudia. El parangón de unos con otros revela notables deficiencias composicionales, pero sirve para incluir a Garcilaso en el elenco de los poetas dignos de admiración. Encuentra en él un ejemplo de alabanza porque sigue las directrices del canon antiguo en tanto que imita a sus mayores exponentes aunque estrictamente no

siga los dictados del género. Recuerda esto la utilidad que le atribuyen los hermanos Mohedano a la historia literaria:

> En ella se nos representan ejemplares dignos de imitarse y en confesarles la superioridad hallamos nuestro interés, nuestra satisfacción y nuestra gloria. Sin buscarlos fuera, en nuestra misma patria se encuentran maestros insignes, que nos ilustren y desengañen, sin que nos causen rubor por extranjeros o por coetáneos exciten nuestra competencia [1766, I, lviii].

A este propósito, los defectos apuntados le impiden alcanzar un estatuto histórico equivalente al de los antiguos. Pero puesto en correlación con sus contemporáneos, Garcilaso no desmerece. En la dialéctica entre el canon y la teoría poética no cabe la gradación. Es, por naturaleza, estático. En cambio, en la dialéctica entre el canon y la historia es posible establecer una jerarquía. García de Arrieta, como otros muchos, introduce a Garcilaso en la cultura histórica de la memoria[12]. Sus églogas pueden considerarse válidas porque representan un código propio de un estadio histórico del género y de una capacidad artística merecedora de reconocimiento. De la analogía con otros poetas surge la confirmación de los principios del arte y sus deficiencias pero también un sentimiento nacionalista (que no patriótico) de lo histórico[13].

12. Sin embargo, la memoria cumple una doble función: la introducción de un autor, Garcilaso en este caso, en el canon culto europeo y la de subrayar que su memoria no implica confusión entre pasado y presente, pues entonces no se podría juzgar lo negativo. En otras palabras, engañaría como sucede en el caso de las apologías. Puede verse Ricoeur 1998, 25-30 y 71-100 y sobre la idea de la autoconstitución del canon, Pozuelo Yvancos 1998, 228-229.

13. Cabe recordar de nuevo el Prólogo antepuesto por los padres Mohedano al tomo I de su *Historia literaria de España*. Entendiendo que su Historia debe servir para dar a conocer la literatura española y para desengañar a sus lectores, comentan que su primer proyecto fue escribir un *Desagravio de la literatura española*, idea que abandonaron porque «los extraños podrían mirar la alabanza de nuestras glorias como un efecto de la pasión nacional; por el contrario, los propios recibirían nuestros desengaños y avisos como desafecto a la patria, siendo muchos los que confunden el humo con el incienso y jamás se persuaden que pueda haber expresión verdadera de afecto sin lisonja. Así, llevando nuestra obra desde la frente impresiones contrarias y desagradables a unos y otros, disgustaría desde luego a todos y de este modo, cerrada la puerta de una favorable acogida, no tendría entrada fácil la luz del desengaño, frustrándose por aquí el loable fin de nuestros trabajos», 1766, I, vii.

La inclusión de Garcilaso en la historia le saca de la dependencia de la reflexión metateórica en la que se le había incluido. En una óptica histórica que abandona la relación especular e ideal entre canon y teoría sobre la que observan los textos literarios, la inclusión de Garcilaso en la historia de la égloga renacentista permite su admiración. Si se dejan de contemplar sus poemas en función de una simetría estricta con la teoría o los poetas antiguos, Garcilaso se erige en una elogiable herencia del pasado. Aunque desde luego no puede decirse que exista en Arrieta una conciencia histórica capaz de relativizar los deméritos de los bucólicos renacentistas, sí hay cierto reconocimiento de la individualidad a la que se concede un valor cualitativo. De alguna manera, cuando se explaya en sus comentarios considera los poemas en sí mismos y, en ese sentido, relativiza hasta casi llegar a soslayar lo poéticamente menos elogiable. Lo que en realidad sucede es que se distinguen dos instancias temporales: la del tiempo pasado y la del presente que en la teoría resultaban indisociables. No obstante, cabe una atenuación del juicio crítico debido a que la distancia temporal y el contexto europeo permiten cierta condescendencia al igualar los defectos de italianos, franceses y españoles. Sin olvidar las disputas entre antiguos y modernos ni las polémicas sobre la aportación española a Europa, derivada del famoso artículo de Masson de Morvilliers en la *Encyclopédie*, nos encontramos ante una reconciliación que expresa la legitimidad de introducir cierta laxitud a la hora de leer de forma crítica. Una de las razones que justifican esa tolerancia se halla en que desde esta perspectiva lo que en juego es la identidad colectiva, el patrimonio cultural español y su reconocimiento europeo.

A la estabilización de los principios del arte contribuye la revisión crítica o la lectura inteligente. Sin embargo, esta admite la posibilidad de que se tolere cierto grado de imperfección poética. El descubrimiento de faltas artísticas no niega el hallazgo de un dominio técnico-poético que permite situar a los poetas nacionales en el solio de los elegidos. Significa esto que el crítico se aproxima a la literatura enjuiciada y a sus autores. Conecta con ambos de modo que admite, más implícita que explícitamente, la dificultad intrínseca que supone alcanzar a los modelos. Pero también conforme a ellos, es posible moderar su nivel de exigencia, aun cuando algunos aspectos se muestran mejorables. Mas eso no invalida su ejemplaridad en la medida en que textos como la Égloga I de Garcilaso admite cierto valor paradigmático. Digamos que sus deslices le resultan

proporcionados y más todavía si la analogía se establece con los poetas franceses o italianos. El crítico pone en evidencia las innovaciones garcilasianas pero las contextualiza, evitando dejar así fuera de la historia del género a un autor tan merecedor de ser incluido como Tasso o Sannazaro. De este modo, se introduce en el examen el componente de la gratitud sustentado sobre la idea de deuda.

Garcilaso es un poeta que intentó alzarse con el cetro de Teócrito o Virgilio y el no lograrlo constata la dificultad y el nivel de exigencia poético-institucional que el Setecientos tuvo respecto de la producción literaria anterior. Pero negar su valor absoluto como modelo no impide admitir que, existiendo reticencias, fuera un autor admirable. Garcilaso, Francisco de la Torre, Valbuena se proponen como los «mejores modelos de nuestra literatura», propios para «formar el buen gusto y más útiles que todos los preceptos» [Batteux II, 252]. El crítico justifica el valor de la praxis e inculca a los lectores de su tratado y de la poesía bucólica el sentimiento de orgullo ante un legado cultural que siente en la obligación de transmitir y preservar con su examen. Los poetas españoles son así incluidos en la tradición europea más loable y con ellos se reivindica el lugar de la literatura española en la historia de la cultura occidental. En otras palabras, hay una construcción de la identidad histórica y artística española que obliga a la admiración en igualdad con respecto a los poetas europeos más alabados. En realidad, Arrieta falsea la historia en su tratado. Sustituye los ejemplos franceses por españoles para «hacer ver las muchas preciosidades que poseemos y manifestar sus bellezas, confrontándolas con las reglas del arte y los preceptos de la crítica» [Batteux I, vi]. Este carácter vindicativo en plena disputa entre afrancesados y liberales no deja de ser intencionado. De hecho, sus oponentes censuraron su nulo sentido orgánico de la historia.

Queda patente, como explica Perkins [1992], que la revisión histórica de la literatura difiere, y debe de ser así, de la Historia en que es también una historia crítica de la literatura. Lo que sucede es que la Ilustración no alcanzó el fin último que a día de hoy se le exige. No explicó cómo y por qué se realizaron ciertos cambios, sino que muestra la visión lectorial de una teoría poética institucionalizada que se impuso como el procedimiento crítico-hermenéutico por excelencia. Se trata, por consiguiente, de evitar la 'apariencia de sabiduría' que denostaba Platón al final de *Fedro*. La interpretación histórica debe ser consciente de la época en que la obra

literaria emerge e incluso mostrar cierta dosis de sensibilidad y comprensión. Pero como presente está obligado a actuar en favor de lo colectivo. De ahí que la experiencia literaria del historiador haya de situarse en el ámbito de unos principios metodológicos generales capaces de mostrar con inteligencia racional los valores y los límites artísticos del pasado.

BIBLIOGRAFÍA

Andrés, Juan, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, Madrid: Antonio de Sancha, 1784.

Batteux, Charles, *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas letras y Bellas artes*, Madrid: Imprenta de Sancha, 1798, vols. I y II.

Betinelli, Saverio, *Dell'entusiasmo nelle belle arti*, Milán: Guiseppe Galeazzi, 1769.

——, *Risorgiento d'Italia negli studi, nelle arti, e ne'costume dopo il mille*, Venecia: Spese Remondini, 1786.

Blecua, Alberto, *Signos viejos y signos nuevos: estudios de historia literaria*, Barcelona: Crítica, 2006.

Bury, John, *La idea de progreso*, Madrid: Alianza, 2009, 1.ª ed. 1971.

Campa, Mariano de la, «La Edad Media desde la primera mitad del siglo XVIII. Los orígenes de la erudición moderna», en Jesús Cañas Murillo, & José Roso Díaz, *En los inicios ilustrados de la Historiografía española: miradas sobre la Edad Media y el Siglo de Oro (1700-1833)*, San Millán de la Cogolla: CILENGUA, 2019, págs. 3-25.

Cañas Murillo, Jesús & José Roso Díaz, eds., *En los inicios ilustrados de la Historiografía literaria española: miradas sobre la Edad Media y el Siglo de Oro (1700-1833)*, San Millán de la Cogolla: CILENGUA, 2019.

Ferguson, Wallace K., *The Reinaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Boston & Nueva York: Riverside Press, 1948.

Gómez Moreno, Ángel, *Breve historia del medievalismo panhispánico (primera iniciativa)*, Fráncfort: Iberoamericana-Vervuert, 2011.

Krakauer, Siegfried, *History. The Last things before de Last*, Princeton: Marcus Wiener, 1995, 1.ª ed. 1969.

Lampillas, Francisco Javier, *Ensayo histórico-apologético de la Literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*, Madrid: Pedro Marín, 1789, vol. III [Zaragoza: Blas Miedes, 1782-1786, 6 vols.].

[López de Sedano, Juan José], *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1768, vol. I.

Mayans y Siscar, Gregorio, *Cartas morales, militares y civiles y iliterarias de varios autores españoles*, Madrid: Juan de Zúñiga, 1734.

Nisbet, Robert, «La idea de progreso», *Libertas*, 5 (1986), http://www.eseade.edu.ar/files/Libertas/45_2_Nisbet.pdf.

Perkins, David, *Is Literary History Possible?*, Baltimore & Londres: John Hokins University, 1992.

Pozuelo Yvancos, José María, «I. Lotman y el canon literario», en *El canon literario*, ed. E. Sullà, Madrid: Arco Libros, 1998, págs. 223-236.

Quinziano, Franco, *España e Italia: presencias, influjos y recepciones. Estudios de literatura comparada*, Pamplona: Eunsa, 2008.

Ricoeur, Paul, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1998.

Rodríguez Mohedano, Pedro y Rafael, *Historia literaria de España, desde su primera población hasta nuestros días,* Madrid: Antonio Pérez de Soto, 1766, vol. I.

Rodríguez Sánchez de León, María José, «Leer desde el racionalismo ilustrado: la objetividad metodológica de la hermenéutica literaria», *Anejos de Dieciocho. Spanish Enlightenment*, 5 (2018), págs. 277-298.

——, «La lírica española del siglo XVI a debate: identificación admirativa e identificación simpatética en el siglo XVIII», en Jesús Cañas Murillo & José Roso Díaz, *En los inicios ilustrados de la Historiografía española: miradas sobre la Edad Media y el Siglo de Oro (1700-1833)*, San Millán de la Cogolla: CILENGUA, 2019, págs. 346-364.

Rodríguez Sánchez de León, María José & Miguel Amores Fúster, eds., *La ciencia literaria en tiempos de Juan Andrés (1740-1817)*, Madrid: Visor, 2019.

Sainz Rodríguez, Pedro, «Los medievalistas», en *Historia de la crítica en España*, Madrid: Taurus, 1989, págs. 119-134.

Stäel, Mme., *La literatura y su relación con la sociedad*, Córdoba: Berenice, 2015.

Velázquez, José Luis, *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga: Francisco Martínez Aguilar, 1754.

RESUMEN: En este trabajo se abordan dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, se estudia la idea del pasado como un *continuum* al que es posible aplicar los conceptos de *progreso* y *perfección natural*. Y en segundo lugar, se indaga en la forma en que estos dos conceptos se relacionan con lo circunstancial histórico en literatura. En el texto se analiza de qué maneras la Ilustración interpretó la historicidad de la literatura (la correlación existente entre el pensamiento ilustrado y los ideales teóricos dirigidos a la creación de obras literarias; la perspectiva empleada en su recepción, la valoración de lo nacional y la formulación de juicios

por comparación). Como caso particular, se estudian los comentarios relativos a la égloga y a la poesía de Garcilaso de la Vega.

PALABRAS CLAVE: historia literaria, hermenéutica literaria, ilustración, égloga, Garcilaso de la Vega.

ABSTRACT: This paper addresses two fundamental issues. First, we study the idea of *past* as a *continuum* to which it is possible to apply the concepts of *progress* and *natural perfection*. Second, we investigate the way in which these two concepts are related to literary history. The text analyzes the different ways in which Enlightenment interpreted the historicity of literature (the existing correlation between enlightened thinking and the theoretical ideals aimed at the creation of literary works, the perspective used in its reception, the valuation of the idea of the national and the formulation of judgments by comparison). As a particular case, we also study the comments on the eclogue and the poetry of Garcilaso de la Vega.

KEYWORDS: literary history, literary hermeneutics, enlightenment, eclogue, Garcilaso de la Vega.