

La tradición clásica en la obra
poética de Manuel Fermín de Laviano.
Apuntes para su estudio

The Classical Tradition in Manuel Fermín de Laviano's
Poetic Texts. Some Notes for its Studys

ALBERTO ESCALANTE VARONA

Universidad de Extremadura

CESXVIII, núm. 28 (2018), págs. 253-280

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.28.2018.253-280>



RESUMEN

En este artículo se propone un estudio de dos poemas de Manuel Fermín de Laviano como ejemplo de poemas de encomio, dentro de la tradición dieciochesca: los *Endecastlabos a los Infantes Gemelos* y el *Canto al Arco del Duque de Híjar*. Se rastrea la influencia de la tradición clásica en la composición de estos textos. Para ello, se propone un modelo de análisis atendiendo a la incidencia genérica y relación cultural entre los textos clásicos y la literatura occidental moderna. A continuación, se comentan ambos poemas: editamos también el *Canto*.

PALABRAS CLAVE

Genethliakón, géneros epidícticos, poesía de circunstancias, Carlos IV.

ABSTRACT

In this paper, we study two poems by Manuel Fermín de Laviano, as encomium poems in the Spanish Enlightenment tradition: the *Endecastlabos a los Infantes Gemelos* and the *Canto al Arco del Duque de Híjar*. We search for the influence of Classical Tradition in the writing process of these texts. For that purpose, we analyse both poems due to its generic characteristics and the cultural relationship between them and classical literature. At last, we comment them, and we edit the *Canto*.

KEY WORDS

Genethliakon, epideictic genres, circumstances poetry, Charles IV.

Recibido: 28 de mayo de 2018. *Aceptado*: 20 de julio de 2018.

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.

El influjo de la tradición clásica en la literatura española constituye por sí mismo un fecundo tema de investigación que ha dado lugar a una abundante bibliografía académica. En lo referente al siglo XVIII español, el propio marbete «Neoclasicismo», aplicado a la estética por la que se promulgaba el retorno a las raíces grecolatinas para renovar el arte, es lo suficientemente elocuente por sí mismo como para denotar la intensa influencia de la tradición clásica en la configuración poética de la centuria. Sin embargo, no es una corriente que debamos asignar únicamente a un puñado de escritores eruditos que cultivaron, con mayor o menor acierto, las reglas neoclásicas. La corriente clasicista, que es en sí misma tradicional y hunde sus raíces en el Renacimiento, conforma un marco general de concepción, recepción y reformulación de la tradición clásica en el que participan todos los agentes de la «República de las Letras» hispanas. En ella también podemos localizar a Manuel Fermín de Laviano. Si su producción teatral, pese a ser conocida por la crítica, aún precisa de un estudio específico¹, más aún lo necesita su labor como poeta. Si bien en esta faceta fue un autor muy escueto (solo localizamos cinco poemas), no por ello carece de interés.

En este trabajo proponemos la revisión de dos poemas de Laviano (los *Endecasílabos a los Infantes Gemelos* y el *Canto al Arco del Duque de Híjar*) dentro del mencionado marco cultural de recuperación de la tradición clásica. Para ello, propondremos un modelo de determinación y análisis de esta tradición en la literatura moderna. A continuación, los analizaremos según su condición de composiciones genéricas equiparables a modelos grecolatinos, o en los que se reescriben elementos temáticos y figuras o motivos propios de la mitología clásica. En concreto, nos centraremos en los géneros epidícticos y en las menciones a los héroes y dioses clásicos, estableciendo su función dentro de unos textos ligados estrechamente a unas circunstancias de composición y lectura muy específicas: las celebraciones oficiales, de naturaleza real y alcance público.

¹ Proyecto que estamos realizando en la actualidad, como objeto de nuestra tesis doctoral, bajo la dirección de Jesús Cañas Murillo y Francisco Javier Grande Quejigo.

Una propuesta para el análisis comparado

Se atribuye la génesis del concepto de «tradición clásica»² a Highet, en su estudio *The Classical Tradition*³, aplicado a la literatura occidental en su totalidad. En lo referente a la literatura española, Lida de Malkiel⁴ rastreó esta tradición en una selección de textos medievales y áureos. No ha sido tampoco un campo ajeno a la investigación sobre literatura dieciochesca: si bien no es nuestro objetivo revisar pormenorizadamente la bibliografía producida sobre la materia, baste recordar que la lectura crítica de la poética neoclásica y sus fuentes debe realizarse obligatoriamente bajo la luz de la teoría literaria grecolatina; el siglo XVIII es, culturalmente hablando, un siglo de estética y ética profundamente arraigadas en el mundo clásico.

Remitiremos a las aportaciones de Laguna Mariscal⁵ para extraer de ellas una definición de «tradición clásica» y un modelo de análisis que podamos emplear para determinar con rigor al estudio de casos concretos, estableciendo dependencias comprobables entre textos clásicos y modernos. La «tradición clásica»⁶ se define como:

[...] la recepción moderna del texto clásico. O, más pormenorizadamente: la influencia (directa o indirecta) que han ejercido los textos literarios grecolatinos en la cultura occidental moderna, escrita en lengua vernacular, desde la Baja Edad Media (y, más intensamente, desde el Renacimiento) hasta nuestros días.

Dentro del ámbito de la literatura comparada diacrónica y diatópica, señala que los paralelismos entre los textos clásicos y los modernos pueden ser de diferente tipo, atendiendo a tres niveles de incidencia genérica⁷:

— Primer nivel: los géneros tradicionales. Esto es, la lírica, la épica y la dramática (incluye otros derivados, como la historiografía, el epi-

² Véase también: Gabriel LAGUNA MARISCAL, «¿De dónde procede la denominación “Tradición Clásica”?», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 24-1 (2004), págs. 83-94.

³ Gilbert HIGHET, *The Classical Tradition*, Oxford University Press, 1949.

⁴ María Rosa LIDA DE MALKIEL, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.

⁵ Gabriel LAGUNA MARISCAL, «Literatura comparada y tradición clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas», *Anuario de estudios filológicos*, 17 (1994), págs. 283-294; «La literatura clásica como referencia para la moderna: algunas reflexiones y pautas metodológicas», en Gonzalo Cruz Andreotti, José María Candau Morón y Francisco J. González Ponce (coords.), *Historia y mito: el pasado legendario como fuente de autoridad. Actas del simposio internacional celebrado en Sevilla, Valverde del Camino y Huelva entre el 22 y el 25 de abril de 2003*, Málaga, Diputación de Málaga / CEDMA, 2004, págs. 409-426.

⁶ LAGUNA MARISCAL, «La literatura clásica como referencia», pág. 284.

⁷ LAGUNA MARISCAL, «Literatura comparada y tradición clásica», págs. 414-418.

- grama, la poesía didáctica, la elegía, la sátira, la epístola y la novela). Cada uno de ellos se caracteriza por cuestiones formales como el metro, la lengua, la temática, el estilo, el tono y ciertas convenciones episódicas.
- Segundo nivel: las composiciones genéricas. Son géneros en los que se desarrolla un tema concreto, marcado por un acontecimiento especial y social «que les confiere tema principal y marco de ejecución», así como «tópicos y argumentos propios»⁸. Por ejemplo, el encomio, el epicedio, el epitalamio, el natalicio, el *propemptikón*, el *paraklausíthyron* o *exclusus amator*, etc.
 - Tercer nivel: temas, tópicos y argumentos. Son los más fértiles y más fácilmente rastreables, sobre todo en lo referente a los tópicos, imágenes y motivos.

Para la detección y estudio de tales paralelismos, en suma, deben tenerse en cuenta factores «de índole diversa: de métrica, de estructura, de expresión léxica y, sobre todo, de contenido temático»⁹. En este último caso (que, como hemos visto, conforma el tercer nivel de incidencia), hay que aplicar igualmente una serie de criterios para determinar si la conexión entre ambas literaturas se debe a una influencia auténtica y evidenciable o a un caso de poligénesis. Tales criterios serían¹⁰:

- La existencia de «algún tipo de continuidad histórica y cultural entre las dos literaturas comparadas».
- La existencia de «una posibilidad razonable de que el autor moderno en cuestión leyera el texto fuente», o bien en su lengua original (griego y latín), o bien en una traducción a su lengua vernácula, o bien en «antologías, resúmenes o paráfrasis».
- La existencia de «una estrecha relación de semejanza en pensamiento» entre el autor del texto original y el del texto moderno; en este caso, no bastarían paralelismos en ideas generales, sino que es preferible localizar ecos de semejanza en ideas más específicas y poco comunes.
- La existencia de paralelismos estructurales o formales; por ejemplo, «la analogía del hilo de la argumentación, en el orden de las palabras, en la dicción léxica concreta, en las figuras retóricas usadas».

⁸ LAGUNA MARISCAL, «Literatura comparada y tradición clásica», págs. 416.

⁹ LAGUNA MARISCAL, «La literatura clásica como referencia», pág. 235.

¹⁰ LAGUNA MARISCAL, «La literatura clásica como referencia», págs. 285-287

Para los objetivos de este artículo, trabajaremos sobre una selección de textos del segundo nivel, aunque sin dejar de lado los otros dos, y detectaremos en ellos paralelismos de tipo temático y formal que nos permitan plantear hipótesis de lectura comparada sobre las que establecer semejanzas de pensamiento. En concreto, trabajaremos sobre los textos poéticos de Laviano.

*Ejemplos del uso de la tradición clásica en la obra poética de Laviano*¹¹

El empleo de estructuras, motivos, temas y argumentos clásicos por parte de Manuel Fermín de Laviano no debe resultarnos ni original, ni exclusivo. Por el contrario, Laviano se inserta en una larga lista de escritores populares que, desde el Siglo de Oro, recuperan tales elementos de la literatura grecolatina y los aprovechan de forma más o menos incisiva en sus comedias. Tal y como señaló Albiac Blanco¹², estos autores, en el panorama dieciochesco, «no tenían estudios universitarios», lo que no les impidió «procurarse un bagaje cultural que, si bien no alcanzó grandes cotas, y en ocasiones dejó bastante que desear, tampoco permite calificarlos de garrulos ignorantes». En el caso de Laviano, su labor profesional como Oficial de la Secretaría de Hacienda vino indudablemente determinada por una formación especializada que le proporcionaría tal bagaje. Como señala López-Cordón¹³, «[...] la especialización [profesional] pasó, de considerarse un mérito, a convertirse en un requisito casi indispensable para desempeñar un puesto determinado», como parte del proceso de reestructuración y renovación del sistema administrativo tras el reinado de Fernando VI. Los secretarios, atendiendo al grado de especialización que requería su trabajo, debían granjearse una formación en materias como derecho público, lenguas extranjeras, economía y escritura. Desconocemos las circunstancias en la formación educativa de Laviano: solo podemos intuirlo o detectarla a través de las fuentes que identifiquemos tras la lectura de sus obras. A través de este proceso, podemos confirmar que su acervo de lecturas (así como el de sus coetáneos dramaturgos), si bien limitado y tópico, no fue ni mucho menos inexistente. Si bien Laviano era un autor de éxito popular en las tablas, en sus textos

¹¹ Quiero agradecerle al profesor Jesús Ureña Bracero, de la Universidad de Extremadura, su orientación en cuestiones terminológicas y de referencias clásicas, que han resultado indispensables para realizar este trabajo.

¹² María Dolores ALBIAC BLANCO, *Historia de la literatura española. 4. Razón y sentimiento. 1692-1800*, Barcelona, Crítica, 2011, pág. 511.

¹³ María Victoria LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, «Administración y política en el siglo XVIII: las secretarías del despacho», *Chronica nova: Revista de historia moderna de la Universidad de Granada*, 22 (1995), págs. 185-209; págs. 204-206.

demuestra también ser conocedor, aunque sea superficialmente, de las formas y contenidos de la tradición clásica, propia de la escritura culta.

La continuidad cultural entre el mundo grecolatino y el Occidente moderno está fuera de toda duda, y conforma una línea de sucesivas reescrituras y relecturas de los clásicos desde los *scriptoria* medievales hasta las traducciones y comentarios modernos a la *Poética* de Aristóteles, entre otros ejemplos: la canónica *Poética* de Ignacio de Luzán, en esta línea, supondrá piedra angular del Neoclasicismo español. Como indica Arce¹⁴, al Neoclasicismo «le caracteriza fundamentalmente un querer restaurar o revivir el clima de aspiraciones —armonía, sobriedad, serenidad, perfección— supuestamente asignadas al mundo grecolatino, ahora mitificado, participando de la misma eterna dimensión». A través de este movimiento se propugnará la renovación estética en las letras españolas, proceso que alcanza su culmen en el último tercio de siglo.

De la mano de las instituciones políticas, los certámenes literarios, las preceptivas poéticas¹⁵ y la crítica periodística¹⁶, la renovada tradición clásica se estandariza e institucionaliza a través de la nueva poética del «buen gusto». La obra de Laviano se sitúa en esta «polémica», en dos perspectivas. Por un lado, la escritura popular como antagónica a las reglas pero al mismo tiempo dependiente de ellas: del mismo modo que la poética neoclásica se configura como contraste a la tradición del vulgo, la práctica popular terminará tomando algunas de aquellas innovaciones formales y temáticas de esas nuevas alternativas de prestigio. Y, por otro, el escritor como perpetuador de modelos de transmisión y percepción de la cultura clásica ajenos a los ámbitos teóricos, más bien derivados de tópicos fosilizados y lecturas superficiales pero reconocibles para su público.

En resumidas cuentas, los procedimientos por los que podemos rastrear lecturas directas o influencias inconscientes de la tradición clásica en la obra dramática de Laviano no arrojarán resultados distintos a los que ofrecerían otros autores coetáneos o anteriores, pertenecientes a los mismos canales de escritura y representación dramática. Aun así, resulta interesante comprobarlos en este caso, para establecer así un ejemplo concreto de tales relecturas en el contexto de la literatura popular del último tercio del siglo XVIII.

Probada sobradamente, como ya hemos indicado, la «continuidad histórica y cultural» entre la literatura clásica y la moderna, pasaremos a comentar otros

¹⁴ Joaquín ARCE, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1980, pág. 465.

¹⁵ Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 1 (2012), págs. 57-73; pág. 72

¹⁶ Inmaculada URZAINQUI, «La crítica sobre el teatro en la prensa del siglo XVIII», en Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (coords.), *El teatro en la España del siglo XVIII (homenaje a Josep Maria Sala Valldaura)*, Universitat de Lleida, 2012, págs. 79-94; págs. 83-84.

ámbitos de conexión y dependencia entre la cultura clásica y la obra poética de Laviano. Su producción literaria se clasifica dentro de los géneros catalogados como de primer y segundo nivel: cultiva sobre todo el teatro (género literario tradicional), y sus escasas composiciones líricas son de tipo laudatorio (composición genérica). Es la denominada «poesía de circunstancias»¹⁷, término trabajado especialmente por Joaquín Arce¹⁸. Estos poemas se clasifican dentro de la poesía «encomiásticas y conmemorativa, recitada públicamente en doctas corporaciones o en las sociedades económicas y patrióticas del país», y que, a juicio de Arce era una poesía

carente de inspiración, como consecuencia de circunstancias externas, constituyó una verdadera plaga. [...]. Con todo, esta poesía se circunstancias merece más atención de la que se le ha dedicado, es la portadora de los nuevos ideales de la Ilustración porque es evidente prueba de que se considera a la poesía como vehículo no exclusivo de belleza, o sea, vehículo de una belleza que no puede existir sin la verdad. La necesidad de elogiar las artes, las instituciones públicas, las virtudes de los alumnos y de los ciudadanos, obliga al uso de una lengua más precisa, ligada a realizaciones concretas o a abstractas ideas a que se aspira¹⁹.

¹⁷ Emilio PALACIOS, «Evolución de la poesía del siglo XVIII», en *Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana. Tomo IV*, Madrid / México / Buenos Aires / Caracas, Ediciones Orgaz, 1979, págs. 23-85. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/evolucin-de-la-poesa-en-el-siglo-xviii-0/>>] [27/5/2018].

¹⁸ Véase, por ejemplo: Joaquín ARCE, «La poesía del siglo XVIII», en J. M. Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española*, tomo III, *Siglos XVII y XVIII*, Madrid, Biblioteca Universitaria Gaudiana, págs. 371-372. Indica que este tipo de producción poética «responde a finalidades típicas del momento en que se produjo y como tal hay que entenderla e interpretarla», la acota temporalmente a una «primera fase» de la poesía ilustrada, centra su temática en el elogio de «las artes, las sociedades y academias, las virtudes de los ciudadanos», indica su prosaísmo como resultado de la necesidad de «referirse a realizaciones concretas en la vida social o a la exaltación de ideales abstractos», y añade:

Este primer paso de la poesía ilustrada será en muchos casos un subproducto poético de carácter meramente encomiástico y conmemorativo, que sería muy fácil ignorar o despreciar, pero sin él careceríamos de una de las facetas más características de la manera de ser del hombre de la Ilustración.

No obstante, Elena de LORENZO ÁLVAREZ considera «en extremo inadecuado» este membrete (*Nuevos mundos poéticos: la poesía filosófica de la Ilustración*, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Oviedo, 2002, pág. 55). Puesto que la revisión crítica del concepto excede los límites propuestos para este trabajo, dejamos la aplicación de esta propuesta sobre la poesía de Laviano (u otros autores similares) para estudios posteriores; la noción «poesía de circunstancias», pese a sus posibles limitaciones, se ajusta a los objetivos planteados en nuestra investigación, centrados en el estudio de la tradición clásica en una producción poética ajustada a unos ámbitos de recepción pública y nobiliaria muy concretos.

¹⁹ Joaquín ARCE, «Rococó, Ilustración y prerromanticismo en poesía». *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 4, *Ilustración y Neoclasicismo*, Barcelona, Crítica, 1983, págs. 33-38; págs. 36-37. La versión completa de este trabajo se encuentra en: *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 18.2 (1966), págs. 447-477.

Estas composiciones poéticas, que proliferan especialmente en el último tercio del siglo, coincidiendo especialmente con el reinado de Carlos III, se caracterizan, a juicio de Lama Hernández²⁰, por su escasa calidad literaria, sobre todo en aquellos textos no críticos con la realidad: si «para decir aquello que no está permitido el intelectual debe aplicar su pericia y busca siempre conseguir su propósito crítico a través de una forma artística», en el poema «oficialista» el arte «no es más que fachada y circunstancia»²¹. Es una poesía no centrada exclusivamente en el elogio particular, sino también utilitaria, como contribución al fomento de la felicidad pública:

La literatura y las artes en general, en el dieciocho, se ponen al servicio del poder de la monarquía en tanto es ésta la que las mantiene y da claros lustres. De la cultura dependerá la felicidad personal y la prosperidad pública, de las que es responsable directo el poder instituido.²²

Es una poesía, por tanto, muy deudora de los esquemas tradicionales y clásicos pero «con unos contenidos regalistas»: dichos esquemas se aprecian en el empleo de modelos tomados de la poesía pastoril, la poesía pindárica o la actualización de motivos mitológicos aplicados a la figura real. En lo formal, es una poesía caracterizada por su carácter didáctico y explicativo, que se aprecia en las notas al pie aclarativas que emplean muchos autores en sus propios textos, en sus tópicos de modestia, en rasgos prosaicos como recurso para clarificar el contenido del poema, en sus hipérbolos y reiteraciones y en sus continuas referencias al carácter improvisado de su composición²³.

En el corpus seleccionado, localizaremos influencias temáticas de diferente tipo: derivadas de la probable lectura de fuentes clásicas, producidas por semejanzas (o actualizaciones) de pensamiento o fruto de paralelismos formales. Nos centraremos especialmente en dos poemas: los *Endecasílabos a los infantes gemelos* y el *Canto al Arco del Duque de Híjar*; no obstante, también dedicaremos unas notas a dos comedias heroicas de Laviano: *El castellano adalid* y *La conquista de Madrid*.

²⁰ Miguel Ángel LAMA HERNÁNDEZ, «Apuntes sobre la poesía ilustrada de elogio a Carlos III», en Mariano Peñalver (dir.), *De la Ilustración al Romanticismo. IV encuentro: Carlos III: dos siglos después*, tomo I, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, 1993, págs. 87-95.

²¹ LAMA HERNÁNDEZ, «Apuntes sobre la poesía», pág. 87.

²² LAMA HERNÁNDEZ, «Apuntes sobre la poesía», pág. 88. Véase también Arce, «La poesía del siglo XVIII», pág. 372, quien considera que la década de los 70 fue «la década central de estas preocupaciones que pretenden cambiar el curso de la poesía para convertirla en instrumento de verdad, de bien, de patriotismo y, por tanto, de elevación del hombre [...]».

²³ LAMA HERNÁNDEZ, «Apuntes sobre la poesía», págs. 90-95.

Reyes e infantes como remedo de los mitos clásicos: los «Endecasílabos a los Infantes Gemelos»

Al igual que en los siglos áureos, en la literatura dieciochesca también se cultivó una estrecha relación entre la literatura de nueva creación y el mito clásico. Podemos, pues, aplicar las mismas conclusiones que Cristóbal López²⁴ propuso para la lectura de la literatura hispánica barroca:

[...] el conocimiento de la mitología de los antiguos se hace preciso para el entendimiento de nuestra propia literatura, y no ya sólo en autores concretos como Góngora o Villamediana que por tendencias literarias de su época utilizan todo un cúmulo de complicadas alusiones y perifrasis mitológicas como elemento de estilización barroca, sino incluso en escritores menos escabrosos, más llanos y más directos.

En efecto, la literatura dieciochesca no es sino la continuación de una tradición asentada, así como de unas determinadas tendencias de lectura determinadas. El conocimiento del mundo clásico se mostraría ya estandarizado en diferentes medios, accesibles para estratos sociales no necesariamente pertenecientes a una minoría letrada y culta. Y si en ciertos autores eruditos la tendencia clasicista es más rigurosa, en el caso de algunos escritores populares, como Laviano, el conocimiento de la cultura clásica no pasa del empleo de lugares comunes.

Un ejemplo lo encontramos en los *Endecasílabos que en justo regocijo por el feliz nacimiento de los señores infantes Don Carlos, y Don Felipe, [...] escribía Don Manuel Fermín de Laviano*. Encuadrados dentro de una vasta producción de textos de alabanza y júbilo por el nacimiento de los infantes gemelos²⁵, en

²⁴ Vicente CRISTÓBAL LÓPEZ, «Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía», *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 18 (2000), págs. 29-76; pág. 31.

²⁵ Emilio COTARELO Y MORI (*Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, págs. 282-283, n. 2) cita el texto de Laviano y otros tantos: *Aplauso poético al felicísimo parto de la Princesa nuestra señora [...]*, de Antonio Hispano de Azara; *Cantos épicos con que la religión consuela á España por la pérdida de sus dos infantes don Carlos Clemente y D. Carlos Eusebio: la anuncia el feliz emarazo de la Princesa nuestra señora [...]*, de Miguel Serrano Belezar; *Romance endecasilabo en celebridad del feliz nacimiento de los Sres. D. Carlos y D. Felipe de Borbón*, de Joaquín Juan de Flores; el *Genethliaco* de Joaquín Ezquerro al que nos referiremos más adelante; *Al feliz y fecundo parto de la serentísima señora Princesa de Asturias. Oda pindárica*, de Miguel García Asensio; *Genethliaco, Poema natal y fantasía poética en loor y aplauso del feliz y maravilloso natalicio de los dos Infantes gemelos de España*, de Alonso de Salanova y Guilarte; *Congratulación á la nación Española con motivo del feliz parto de la Princesa, nuestra señora*, de Vicente García de la Huerta; *Odas que con el gozo de oír la noticia del nacimiento de los dos Infantes [...]*, de José Vargas Ponce; *Época feliz de España celebrada en una Égloga castellana al feliz parto [...]*; *Égloga latina y castellana al dichoso natalicio de los S. Sres. Infantes*

septiembre de 1783, su temática y los motivos empleados en ellos proceden del subgénero poético de los encomios natalicios, o *genethliakón* (dentro de la rama del género epidíctico o descriptivo). Los *genethliakón* aparecen definidos en *The Oxford Classical Dictionary* como composiciones de celebración de cumpleaños o aniversarios:

Both Greeks and Romans celebrated birthdays [...], and there was a religious aspect to the celebration, especially in Rome, where each person's *genius natalis* was an object of worship. Evidence for the composition of appropriate poems and speeches, whether for individual birthdays or for the anniversaries of famous men of the past, begins in Augustan times with the Greek birthday-present poems of Crinagoras [...] and a number of Latin poems [...]. Prescriptions for birthday speeches are found in Greek treatises on epideictic rhetoric [...], and there are several actual examples [...]. Menander's rules represent the piece as a specialized form of encomium; [Dionysius] is more detailed, and advises beginning with the lucky features for the day²⁶.

Los dos autores indicados, (pseudo-)Dionisio de Halicarnaso y el rétor Menandro, constituyen las primeras fuentes conservadas, y por tanto las más relevantes, para la caracterización del género. Dionisio, centrándose en la configuración del discurso como celebración de cumpleaños, propone comenzar con menciones hacia el día de nacimiento y sus cualidades (si se trata de una

[...], de Nicolás Antonio Heredero y Mayoral; *Endecasílabos en celebridad del nacimiento de los Smos. Sres. Infantes D. Carlos y D. Felipe de Borbón* [...], de Francisco María di Colombini; *Egloga a la paz y alusiva al nacimiento de los Smos. Sres. Infantes gemelos* [...], de Antonio Pérez Delgado; *Llanto de Delio y profecía de Manzanares* [...], de fray Diego González; y el texto presentado por la RAE y escrito por Gaspar Melchor de Jovellanos (*Oración de la Real Academia Española al Rey nuestro señor, con motivo del feliz nacimiento de los dos infantes don Carlos y don Felipe*), un texto escrito por la Sociedad Económica Matritense (*Oración de la Real Sociedad Económica de Madrid al Rey Ntro. Sr. dándole el parabien por el feliz nacimiento de los Serenísimos Infantes Gemelos acaecido en el Real Sitio de San Ildefonso á 5 de setiembre de 1783*), los sermones predicados «en las principales iglesias y conventos de Madrid» y la *Estampa alegórica* grabada por Juan Antonio Salvador Carmona. José JURADO (Juan Pablo FORNER, *Exequias de la lengua castellana. Sátira menipea*, ed. de José Jurado, Madrid, CSIC, 2000, págs. XIV-XV) añade: *Demostraciones que el celebridad del nacimiento de los Infantes gemelos y ajuste definitivo de la Paz* [...] hizo la Augusta Imperial ciudad de Zaragoza, de Tomás Sebastián y Lastre; *Rasgo épico, canción heroica, que con el plausible motivo del nacimiento de los Infantes Carlos y Felipe, y ejecución de la Paz, cantaron las ninfas del Ebro, desempeñando los efectos de la Augusta Ciudad de Zaragoza*, de Ambrosio Álvarez de Enciso; y *Descripción de las fiestas con que la ciudad de Salamanca celebró el feliz nacimiento de los serenísimos Infantes Don Carlos y Don Felipe*, de Álvaro María Guerrero. Súmese el *Natalicio poema* de Alonso de Salanova, al que nos referiremos más adelante, y la *Oración que en la festividad de acción de gracias por el glorioso ajuste de la paz y felicísimo nacimiento de los dos serenísimos infantes Don Carlos y Don Felipe celebró la Universidad de Salamanca en su real capilla* [...], entre otros.

²⁶ *The Oxford Classical Dictionary*, ed. por Simon Hornblower y Antony Spawforth, Oxford / Nueva York, Oxford University Press, 1996, págs. 629-630.

festividad a un dios, por ejemplo); a continuación, se destacan las características de la estación; después, se indican las virtudes del lugar de nacimiento; por último, se alaba al sujeto del encomio, comparando sus habilidades con las de los dioses y héroes, reseñando sus relaciones con otros individuos y con su ciudad, indicando los campos de las artes y las ciencias en que es virtuoso; culmina con una plegaria a los dioses, rogando por la vida futura del destinatario del poema²⁷.

Menandro establece la siguiente estructura para el texto: en primer lugar, los proemios; en segundo, las alabanzas al día de nacimiento, aludiendo a alguna fiesta celebrada en la misma jornada o a las características de la estación; tercero, la alabanza a la familia, del parto, de la crianza, de las actividades y acciones del que cumple años; por último, se cierra el poema de forma cíclica, con nuevas adulaciones al día de nacimiento²⁸. En el caso de que el receptor del poema sea muy joven (lo que incluiría a los recién nacidos), su extrema juventud será la cualidad más destacada: solo cabría hablar de su familia, su nacimiento y su naturaleza, para, finalmente, destacar las grandes virtudes personales y públicas que propiciará en el futuro. No se extiende mucho más en el asunto, aunque podemos completar esta perspectiva con sus indicaciones sobre la escritura del discurso imperial²⁹. Se trata de un discurso evidentemente laudatorio, basado en el recurso de la amplificación. Comienza con los proemios; en segundo lugar, la reflexión sobre las virtudes de su patria de nacimiento o su familia; en tercero, los sucesos prodigiosos sucedidos durante su nacimiento; en cuarto, su crianza y educación; en quinto y sexto, sus actividades y sus acciones (relativas estas a la guerra y a la paz), con especial atención a sus cualidades como gobernante justo, templado, sabio y afortunado; en séptimo, la comparación con gobiernos anteriores; por último, señalar las bondades que ha traído su gobierno para sus súbditos y su estado, cerrando este apartado (y el poema) con una plegaria en la que se pida la larga vida del emperador y su continuidad dinástica.

Estos cantos natalicios pueden versar, por tanto, sobre el momento del nacimiento o el suceso en sí; sobre un aniversario de un personaje ilustre (de corta edad o adulto) o el reciente alumbramiento de un neonato. Menandro aconseja el uso de comparaciones como recurso para dignificar al destinatario del poema: sobre todo, las equiparaciones con los héroes y dioses míticos, atendiendo a cualidades portentosas compartidas entre estos y el personaje destinatario.

²⁷ *Menander Rhetor*, edición, traducción y comentario de D. A. Russell y N. G. Wilson, Oxford / Nueva York, Clarendon Press / Oxford University Press, págs. 368-370.

²⁸ MENANDRO EL RÉTOR, *Dos tratados de retórica epidíctica*, introducción de Fernando Gascó, traducción y notas de Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996, págs. 214-216.

²⁹ MENANDRO EL RÉTOR, *Dos tratados de retórica epidíctica*, págs. 149-162.

Volviendo al tema que nos ocupa, los *Endecasílabos* de Laviano y las composiciones poéticas escritas en torno al nacimiento de los infantes gemelos, la tradición clásica vuelve a servir de modelo en 1783 para la redacción de odas pindáricas, poemas heroicos, descripciones de fiestas y, en este caso, poemas natalicios siguiendo el modelo clásico. Cabe señalar dos poemas en cuyos títulos se identifica explícitamente este subgénero epidíctico: uno, escrito por Alonso de Salanova (*Genethliacon o Natalicio poema, en loor, norabuena y regocijo público por el feliz y maravilloso nacimiento de los Señores Infantes Gemelos de España [...]*); otro, por Joaquín Ezquerro (*Genethliaco ó canción en alabanza del nacimiento feliz de los Serenísimos infantes D. Carlos y D. Felipe*). En el caso del poema de Laviano, hay que señalar que no se trata de un texto redactado según el esquema propuesto por los preceptistas grecolatinos. No se detectan rasgos textuales que evidencien refundiciones o referencias directas a composiciones clásicas. Sin embargo, atendiendo a que los modelos genéricos antiguos estaban presentes en el ambiente literario de la época, tal y como demuestran los mencionados géneros empleados para alabar el feliz suceso del nacimiento, podemos presuponer que Laviano conocería el *genethliakón*, aunque fuese de forma superficial.

Así, en sus aspectos formales, el poema se divide en las siguientes partes:

- Versos 1-16: descripción alegórica de una situación de caos que finaliza dando paso a la calma. El término imaginario de la comparación reside en una furiosa tempestad celeste y marítima. Se identifica, por tanto, el tema principal del poema: tras una situación de pesar absoluto, siempre hay una solución de paz absoluta.
- Versos 17-48: introducción del término real de la alegoría (España y la pérdida de otros dos infantes anteriores, que ahora al fin la naturaleza compensa), e identificación de la Familia Real española como depositaria de tal grandeza, cuyo linaje recibe las bondades dadas por la naturaleza.
- Versos 49-200: identificación de los dos infantes, que introduce un largo relato en el que se narra, de nuevo alegóricamente, el triunfo previo de la Guerra y el caos que produce sobre la armonía social, política y económica de España; la respuesta del Cielo será producir, en el vientre de la infanta, dos hijos que serán quienes perpetúen la dinastía borbónica, que traerá el equilibrio a la corona y la paz y la seguridad a los territorios hispánicos.
- Versos 201-220: resumen del contenido del poema y apelación final hacia sus destinatarios, destacando de nuevo sus virtudes.

En cuanto a sus rasgos de contenido, Laviano recurre continuamente a referencias a dioses de la mitología grecolatina. Así, en la primera parte del poema, menciona a Aquilón, dios de la tempestad marítima, como uno de los causantes de la tormenta que simboliza el caos que luego disiparán los infantes. En la segunda parte, es la Parca quien «usurpa» las vidas de los dos infantes previamente fallecidos. En la tercera parte, los gemelos son «Iris de paz», tomando así las cualidades de mensajera de esta diosa y mostrándose como portadores de dichas. Saturno y Neptuno son «testigos / de hazañas, muertes, presas y victorias» ocurridas gracias a la Guerra: esto es, cielos y mar, la creación al completo. Por otra parte, Marte y sus «glorias» son, paradójicamente, causantes de la desgracia y la destrucción del Estado. La infanta es descrita como Palas Parmesana: traslación de la Palas Atenea, María Luisa de Borbón, caracterizada genealógicamente con su ascendencia del ducado de Parma, aparece así representada con los caracteres positivos de la diosa de la sabiduría y la justicia.

Pero la referencia quizá más interesante es, quizá, la menos explícita. El comienzo del poema, donde se nos describe una pavorosa tormenta que da paso a la calma, causada por los dos infantes gemelos, tiene ecos del mito de los Dioscuros, los hermanos Cástor y Pólux. Así se recoge en textos clásicos, como los anónimos *Himnos homéricos*, concretamente su canto xxxiii, «A los Dioscuros»:

¡Cantad, Musas de ojos negros, a los hijos de Zeus, a los Tindáridas, espléndidos hijos de Leda la de hermosos tobillos! A Cástor, domador de caballos y al irreprochable Pólux. A ellos bajo la cumbre del elevado monte Taigeto, unida en amor al Cronión, amontonador de nubarrones, los parió como hijos, salvadores de los hombres que viven sobre la tierra y de las naves de raudo curso, cuando las tempestades invernales se desencadenan sobre la mar inexorable.

Los marineros desde sus bajeles invocan a los hijos del gran Zeus, ofreciéndole blancos corderos, subidos a la parte alta de la popa. El fuerte viento y el oleaje de la mar impulsan a la nave bajo el agua, pero ellos aparecen de repente, lanzándose a través del éter con sus susurrantes alas y en seguida apaciguan los huracanes de vientos terribles, y les allanan las olas en la superficie de la mar blanquecina a los marineros, buena señal, contra toda esperanza, para ellos. Y éstos al verla se alegran y descansan de su penosa fatiga³⁰.

O Teócrito, en sus *Idilios*, concretamente el xxii, «A los Dioscuros»:

³⁰ *Himnos homéricos. La «Batracomimaquia»*, traducción, introducciones y notas de Alberto Bernabé Pajares, Madrid, Gredos, 1978, pág. 311.

Cantamos a los dos hijos de Leda y de Zeus, portador de la égida, a Cástor y a Polideuces, terrible en la pelea con los puños cuando ciñe la mitad de sus manos con las correas de cuero de buey. Cantamos dos y tres veces a los hijos varones de la hija de Testio, a los dos hermanos de Lacedemonia, a los salvadores de los hombres que están ya al borde de la muerte, y de los corceles que se espantan en el sangriento tumulto del combate, y de los bajeles que, despreciando la puesta y el orto de los astros por el cielo, topan con formidables huracanes. Alzan éstos enorme ola a popa de las naves, o por la proa, o por donde a cada uno se le antoje, y van a romperla contra el casco, y quiebranle uno y otro costado. Cuelgan todos los aparejos con la vela rotos de cualquier forma, va llegando la noche y cae espesa lluvia, resuena el ancho mar batido por las ráfagas de viento y por durísimo granizo. Vosotros, empero, hasta de lo profundo del abismo sacáis las naves con sus marineros, que creían que iban a perecer. Cesa de pronto el viento y por el mar se extiende la brillante calma, disípanse las nubes en todas direcciones. En el cielo lucen las Osas y, en medio de los Asnos, el Pesebre con su luz mortecina, anunciando que la navegación será toda bonanza³¹.

Laviano aprovecharía el contenido del mito para describir un marco alegórico muy semejante: los dos infantes, al igual que Cástor y Pólux, son quienes deshacen la tormenta y vencen sobre la Guerra. La ambientación naval empleada por Laviano guarda un doble sentido, tanto en alusión a la flota naval española como al mito clásico de los Dioscuros (a quienes no nombra explícitamente en ningún momento):

Quando por los vapores de la tierra
 Fragua el Cielo tormentas horrorosas,
 Y en relámpagos, rayos, y estallidos,
 Temor esparce, y al viviente asombra:
 Quando alterado el Mar, y Aquilon fiero 5
 Al navegante asustan, y acongojan,
 Haciendo que la nave al Cielo suba
 Por interior impulso de las olas:
 Sigue por consecuencia a estos asombros
 La bonanza feliz, que proporciona 10
 El Hacedor Supremo á los mortales,
 Por un efecto de misericordia.

³¹ TEÓCRITO, «A los Dioscuros», en *Bucólicos griegos*, introducciones, traducciones y notas por Manuel García Teijeiro y M.^a Teresa Molinos Tejada, Madrid, Gredos, 1986, págs. 191-192.

Quanto mayor fué el susto, y el rezelo,
Mas plácida, mas grata, mas gustosa
Es la serenidad, que ha sucedido
Al temor, al pesar, y á la zozobra³². 15

En suma, Laviano redacta sus *Endecasílabos* no como alabanza del día concreto del nacimiento, sino del suceso en sí; y, aunque el destinatario sea humano, Laviano recurre a divinizar a los infantes y la Familia Real por medio de una narración alegórica. Se trata, por tanto, de un poema de segundo nivel: una composición genérica, marcada por un acontecimiento especial que, como indicamos antes, le confiere «tema principal y marco de ejecución [...] tópicos y argumentos propios»³³.

Personajes épicos con atributos mitológicos en la comedia heroica

Comparando estos *Endecasílabos* con las comedias heroicas de Laviano se aprecia una aparente contradicción: si en este poema natalicio caracteriza negativamente —aunque desde una admiración no del todo disimulada— a la guerra y sus catastróficas consecuencias, sus comedias heroicas destacan —siendo este un tópico en la producción heroica de la época— por su belicismo. Esto no solo se aprecia en la proliferación de efectos escénicos destinados a crear un ambiente espectacular basado en la recreación de asombrosos asedios o batallas campales³⁴. También puede verse en la caracterización de los personajes heroicos, que adquieren rasgos arquetípicos que se describen verbalmente con comparaciones con homólogos mitológicos. El empleo de estos caracteres es, como señalábamos, superficial, aunque no por ello Laviano desconoce su polisemia.

Así, en *El castellano adalid*, Fátima, guerrera mora, se describe a sí misma como «Palas Africana»³⁵. Marte es mencionado en varias ocasiones. Elvira, dama cristiana, apela al dios de la guerra para contraponer el impulso bélico

³² Manuel Fermín de LAVIANO, *Endecasílabos que en justo regocijo por el feliz nacimiento de los señores infantes Don Carlos, y Don Felipe, y en su debido obsequio del Rey nuestro señor, y de los serenísimos Príncipes de Asturias, sus amados hijos y señores nuestros, escribía Don Manuel Fermín de Laviano*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1783, pág. 1.

³³ LAGUNA MARISCAL, «Literatura comparada», pág. 416.

³⁴ Sobre la llamada «comedia de espectáculo», véase Jesús CAÑAS MURILLO, «Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII», *Anuario de Estudios Filológicos*, 13 (1990), págs. 53-63.

³⁵ Tanto para *El castellano adalid* como para *La conquista de Madrid* citamos a partir de la edición de ambos textos que estamos realizando, y que verá la luz próximamente.

de Ramiro, galán, frente a su sentimiento amoroso; más adelante, se dirige a Fátima para insistir en este mismo contraste, subordinado al triángulo amoroso que ambas damas conforman junto al galán («[...] bien puedes / dirigirte á la palestra / de Marte, pues has savido / lidiar en la de Minerva»). También Ramiro apela al mismo dios para caracterizar el arrojío de la mora: «[...] siendo envidia de Marte / es de valor embeleso».

En *La conquista de Madrid*, comedia continuación de la anterior, se emplean las mismas referencias. Tarif, capitán moro, define a su brazo armado como «parca fatal del Christiano». Aljama³⁶, dama mora, caracteriza al ejército musulmán como «hijos de Marte». La dualidad amor/guerra también se desarrolla en esta obra, en esta ocasión en los personajes de Aljama y Día, capitán cristiano: la dama le increpa al galán que no sea capaz de amar («De ese ultrage de Cupido / él se vengará en tu pecho»), mientras que él se reafirma en su posición («A Marte solo consagro / mis votos y mis deseos»). El rey Ramiro II (no confundir con Ramiro, galán de *El castellano adalid*) se gana el apelativo de «católico Marte nuevo» por parte de Fernán González y su tropa de cristianos. Día también merece ser comparado con este dios: su «invencible diestra / Vulcano viste de rayos, / Marte imprime fortaleza», según Tarif.

Nótese, por tanto, cómo el panteón de los dioses de la guerra, o de aquellos con connotaciones salvajes o violentas (Marte, Parca, Vulcano, Palas Atenea), aparece referenciado para destacar las cualidades bélicas de los personajes heroicos de la comedia. En este sentido, son menciones positivas, que contrastan con la imagen negativa que Laviano hacía de estas características en los *Endecastálabos*. Evidentemente, esto viene influido por la finalidad de cada composición: si en el poema prima un estilo festivo y optimista, en las comedias importa generar expectación ante los obstáculos que los héroes patrios deben superar para lograr el ansiado final feliz para la campaña militar. Si en el poema natalicio el personaje alabado, si es poderoso, debe garantizar la paz por encima de sus éxitos bélicos, en la comedia heroica los protagonistas, héroes de la tradición épica, sostienen la pervivencia de la patria en la derrota de sus enemigos. El efectismo escénico inherente a la representación arquetípica y vulgarizada de estos personajes («[...] los hechos gloriosos de nobles y reyes están más cerca de la chulería de los guapos que de sus virtudes heroicas»³⁷), soldados con habilidades sobrehumanas, casa con las cualidades divinas del panteón

³⁶ Este personaje aparece, además, caracterizado como cazadora, lo que puede marcar una reminiscencia con la iconografía de Diana.

³⁷ Emilio PALACIOS, «El teatro popular», en Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández (coords.), *El teatro en la España del siglo XVIII (homenaje a Josep Maria Sala Valldaura)*, Universitat de Lleida, 2012, págs. 159-176; pág. 164.

clásico y sus héroes. El suma, el empleo de estas figuras mitológicas, de los tópicos e imágenes derivados de sus relatos, configura un sostén de significados adaptados al marco de redacción de cada pieza, en relación con las intenciones del autor, en estrecha dependencia con el público objetivo para el que escribe. La tradición clásica sirve, en estos casos, como fuente que aporta una serie de referencias reconocibles, si bien no en toda su complejidad simbólica, sí como provenientes de un pasado lejano, exótico e idealizado.

El «Canto al Arco del Duque de Híjar»

En 1789, la coronación de Carlos IV y María Luisa como reyes de España motivó una amplísima serie de fastuosas celebraciones a lo largo y ancho del reino y sus colonias americanas³⁸. En Madrid se erigieron numerosos monumentos por parte de instituciones oficiales y nobles, destinados tanto a dar muestra pública de opulencia y fidelidad a la corona, como a alabar las virtudes del nuevo monarca y su familia. El aparato icónico y simbólico de estas producciones de arte efímero es especialmente intenso, y se manifiesta en metáforas visuales en las que se aprecian diferentes fuentes para su configuración, desde mitos clásicos y bíblicos hasta relatos históricos patrios y referencias alegóricas a estamentos y circunstancias socioeconómicas de la corona.

Como testimonio escrito de los monumentos erigidos por la nobleza madrileña, contamos con la *Descripción de los ornatos públicos...*³⁹. Estos monumentos constituyen aparatos arquitectónicos y pictóricos de gran complejidad. Para las casas nobles suponían exhibiciones de buen gusto: los diseños se realizaban con total fidelidad a los referentes reales, de tal manera que jaspes, mármoles, tapices, oros y otros materiales lujosos debían ser recreados de la forma más realista posible en materiales perecederos, en un alarde de dominio técnico. Esto era llevado a cabo por artistas y artesanos sufragados por dichas casas que, de este modo, mostraban su compromiso con las artes, para así complacer a la realeza.

Entre todas las casas nobles, la de Híjar era una de las más admiradas en este sentido; en la *Descripción* se hace referencia⁴⁰ a cómo «esperaba Madrid

³⁸ Véase, por ejemplo, Victoria SOTO CABA, «Fiesta y ciudad en las noticias sobre la proclamación de Carlos IV», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 3 (1990), págs. 259-272, quien realiza una recopilación de las diferentes relaciones sobre los festejos realizados en diferentes ciudades de España.

³⁹ *Descripción de los ornatos públicos con que la corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los reyes nuestros señores Don Carlos III. y Doña Luisa de Borbon, y la jura del serenísimo señor Don Fernando, Príncipe de Asturias*, Madrid, Imprenta Real, 1789.

⁴⁰ *Descripción*, pág. 46.

que esta casa mostrase como de costumbre alguna invención con novedad y buen gusto», atendiendo a las sorprendentes fiestas que el duque ya había organizado años antes, con motivo del nacimiento de los infantes gemelos. Desechada la idea de un obelisco, se prefirió erigir un arco triunfal, siguiendo el modelo de los arcos romanos. Este monumento constaba de dos fachadas, una en la Carrera de San Gerónimo y otra en la del Prado. Junto con la referida *Descripción*, se imprimió también una *Explicacion historial del Arco de Triunfo colocado en la Carrera de San Gerónimo*⁴¹; en este texto, una relación del programa artístico del monumento, se realiza una detallada descripción de este, acompañada por un grabado.

La exposición de los monumentos tuvo lugar los días 21 y 22 de septiembre. Posteriormente, el 3 de octubre, Laviano publicó un poema sobre el suceso en el *Diario de Madrid*⁴². Aparecía encabezado por una breve contextualización: «con motivo del Arco que puso el Excelentísimo Señor Duque de Híjar delante de su casa durante las funciones Reales, dixo en obsequio de sus Magestades Don Manuel Fermín de Laviano, el siguiente CANTO.». Este *Canto*, que podemos titular como *Canto al Arco del Duque de Híjar* y que reproducimos a continuación⁴³, no es sino un encomio al duque y los monarcas, para lo cual Laviano remite a las cualidades artísticas y simbólicas del arco:

Si el triunfo del amor á la memoria⁴⁴
por tí se perpetúa, yo en mi canto
perpetuar solicito el noble obsequio

⁴¹ *Explicacion historial del Arco de Triunfo colocado en la Carrera de San Gerónimo, delante de la casa del Excelentísimo Señor Duque de Híjar, y á sus expensas, en las fiestas que se celebran con motivo de la exaltacion al trono de los reyes nuestros señores Don Carlos IV. y Doña Luisa de Borbon, y de la jura del Príncipe de Asturias*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1789

⁴² Manuel Fermín de LAVIANO, [*Canto al Arco del Duque de Híjar*], *Diario de Madrid*, 3 de octubre de 1789, págs. 1101-1102.

⁴³ Editamos el texto reproduciendo su contenido, extraído de la única manifestación conservada (la impresión en el *Diario*). Corregimos las erratas de impresión, mantenemos las grafías y las tildes, añadimos signos de puntuación inicial cuando faltan (puesto que en el texto original es mayoritario su uso), sustituimos las mayúsculas iniciales de verso por minúsculo y modificamos la puntuación solo cuando sea preciso. Indicamos y justificamos las modificaciones significativas que realicemos en nota al pie.

⁴⁴ *Explicacion*, págs. 2-3: «El Duque de Híjar deseó por su parte perpetuar tan dichosa época con una memoria permanente, y no habiendo podido verificar su designio, ha creído que nada sería mas oportuno que levantar un Arco, no de obsequio, sino de Triunfo, mas glorioso que los de la antigüedad, por ser dedicado al *Triunfo del Amor*. Por lo mismo no se verán en él grabadas las tristes imágenes del horror y de la muerte; [...] se verán sí objetos que manifiesten que Cárlos IV. entra públicamente en su Corte triunfando del corazon de sus Vasallos, [...]». En los versos siguientes se insiste en esta idea: cómo el duque ha repudiado toda referencia a la muerte y la violencia bélicas, características de los arcos clásicos, para decantarse en el suyo por la solemnidad y la admiración.

con que te adquieres timbres elevados.
 Gloríese por sí la noble España, 5
 pues tiene un Hijo en tí que con un rasgo
 compendia las virtudes de sus Reyes,
 y reúne el amor de sus Vasallos.
 Ese Arco de amor que has eregido⁴⁵,
 que es á el de la Nacion preconizando⁴⁶, 10
 convertirse debiera en duro jaspe⁴⁷
 que contrastase de la edad los años.
 Borre Roma los Arcos de sus triunfos,
 desestime los triunfos de sus Arcos,
 que á tal triunfo, y tal Arco solamente 15
 la justicia y piedad han enlazado.
 Aquellos que en los siglos anteriores
 fueron señal feroz de lo inhumano⁴⁸
 que el hombre es con el hombre, no pretendan
 que dure su memoria sin espanto. 20
 ¿De quién fueron efectos? De la Ira:
 ¿A qué objeto aplaudían? Al estrago:
 ¿Que exemplo producian? El encono:
 ¡Fieras ideas! Tu las has variado.
 ¿Quales te prescribiste? Las mas rectas, 25
 las de la lealtad, las del aplauso
 de España á sus Monarcas, y amor tierno
 para su Pueblo de sus Soberanos.
 ¿Las has desempeñado? ¡Quien lo duda!,
 quando lo dice mudamente hablando 30
 la docta alegorica que fecunda

⁴⁵ Podría interpretarse como errata, pero *eregír* aparece recogido en *Covarrubias* (1611); la variante *erigir*, que acaba volviéndose normativa, sí se localiza desde *Autoridades* (1732). Lo mantenemos, pues lo consideramos variante arcaica o posible dialectalismo. En la *Explicación historial*, bajo el grabado del arco, se indica «Arco triunfal que el Excelentísimo Señor Duque de Híjar erigió en Madrid [...]»; Laviano consultaría esta relación, como hemos indicado, pero ello no implica emplear la variante antigua. Su uso también puede deberse a una alteración debida al impresor. En todo caso, y por ser una lectura coherente con la época, mantenemos *eregír*.

⁴⁶ *Preconizar*: «Proponer y hacer relacion, en el Consistorio Romano, de las prendas y méritos de algun sugeto, que está nombrado por un Rey ó Príncipe Soberano, en alguna Prelacia u Obispado» (*Autoridades*, 1737).

⁴⁷ *Descripción*, pág. 49: se señala que, para perfeccionar el arco, era preferible que «el color de su jaspe [de las columnas] fuese mas claro, para darles mayor relieve, y mas acorde union con las demas tintas».

⁴⁸ Eliminamos punto final.

instruye al necio, si deleita al sabio.
 De la Historia Sagrada, y la Profana
 nos das ideas, nos ofreces casos
 que siendo tan analogos al nuestro, 35
 tu has sido solo para convinarlos.⁴⁹
 Numa Pompilio⁵⁰, Asuero, Ester⁵¹, publiquen
 si es cierto lo que digo, y lo que aplaudo,
 y hablen tambien con sus distintos ecos,
 aunque unanimemente interesados, 40
 Comercio, Agricultura⁵², y las insignes
 Ordenes Militares, que enseñando
 están á los leales Españoles
 el valor, y el honor de sus pasados.⁵³
 Artaxerxes confiese que su Jura 45
 inferior fué á la Jura de Fernando,⁵⁴
 y Fernando y su Padre (eternos sean)
 obscurezcan á Tito y Vespasiano.
 Artes, industria⁵⁵, España y su ventura
 en la felicidad que están gozando⁵⁶, 50
 canten su gratitud, pues esta imagen
 al lado tuyo nos la está cantando.

⁴⁹ Laviano se refiere a las fuentes de los relatos y circunstancias históricas que conforman las humanizaciones alegóricas del arco, como ya hemos indicado.

⁵⁰ *Explicacion*, pág. 5: «Sobre las puertas de los lados hay dos baxos relieves con palmas y laureles sostenidos por unos Leones: el de la derecha con alusion á la Coronacion de nuestro soberano, representa la de Numa Pompilio, segundo Rey de los Romanos, al que debieron estos sus primeras leyes, y á quien despues rindieron religiosos cultos por la alta idea que habian concebido de su persona».

⁵¹ *Explicacion*, págs. 5-6: «En el de la izquierda se manifiesta Asuero colocando á Estér en el Trono. ¿Que cosa mas análoga al objeto de nuestro júbilo en estos dias, que un Monarca magnifico generoso y grande, y una Reyna llena de clemencia y virtudes?».

⁵² *Explicacion*, pág.6: «Baxo sus auspicios [del monarca] llegarán á su colmo entre otras cosas el Comercio y la Agricultura, que son los dos brazos en que se sostiene la riqueza de un Reyno. Ambos ramos se representan por las dos estatuas de baxo relieve que están en las enjutas, ó pechinas del arco, ó puerta de en medio».

⁵³ *Explicacion*, pág. 7: «Sobre los macizos de las columnas hay quatro estatuas, y son las Órdenes Militares de España que tienen la dicha de reconocer al Rey por su digno Xefe con dobles vínculos».

⁵⁴ *Explicacion*, pág. 11: «En el [bajorrelieve sobre la puerta de] la izquierda se halla la solemne Jura de Artaxerxes, únicamente para demostrar ser la de nuestro Príncipe superior á aquella de todos modos».

⁵⁵ *Explicacion*, págs. 11-12: «La Industria y las Artes, que tanto protegió el Rey Padre de S. M. aguardan su ultima perfeccion; y con tan bien fundada esperanza, se presentan en las enjutas ó pechinas de la puerta de en medio, figuradas en dos Ninfas».

⁵⁶ *Explicacion*, pág. 13: «España y su Felicidad se miran colocadas al lado derecho sobre los macizos de las columnas».

El mundo todo en partes dividido,
 pues es el mundo todo interesado⁵⁷,
 rinda á Carlos y á Luisa su obediencia, 55
 dirijase por tan brillantes astros.
 Y si lo hará que asi lo testifican
 aquéllos dos Mancebos que expresando
 están la Real bondad, glorias, trofeos,
 suma fidelidad, y favor sacro.⁵⁸ 60
 Tú feliz, inventor de estos conceptos,
 no descanses jamas, sigue inventando,
 que por mas ciencia que tu amor dedique,
 mas merece un objeto tan amado.
 Y asi, pues tu no puedes explicarte 65
 todo lo que quisieras, y es negado
 que haya pluma que elogíe dignamente
 a tales Padres, tales Soberanos,
 cedamos mutuamente en el empeño,
 y tu en tu esfera, yo desde mi estado 70
 digamos que cedemos al respeto,
 y que cedemos porque respetamos.

Las referencias a la tradición clásicas comienzan en las características arquitectónicas y artísticas del arco, como puede verse en las láminas de ambas fachadas. La inspiración clasicista es evidente y explícita también en su relación escrita, contenida en la *Explicacion*:

Roma, aquella gran Capital que aspiró á ser dominadora del Universo, fué la primera que erigió Arcos de Triunfo para perpetuar á la posteridad sus mas señaladas victorias, y la memoria de los que las habian logrado. Despues se fué ex-

⁵⁷ *Explicacion*: «Del mismo modo que las quatro Órdenes Militares toman interes en los triunfos del amor de su Soberano, le toman tambien las quatro partes del Mundo adonde se extiende su dominio. Las dos principales son Europa y América; estas van colocadas en el sotabanco de la cornisa [de la fachada de San Gerónimo]» (pág. 9); «En el sotabanco de encima de la cornisa [de la fachada del Prado] se han puesto las otras dos partes del Mundo, África y Asia, por igual razon que América y Europa» (pág. 14).

⁵⁸ *Explicacion*: «Remata el Arco por esta parte [fachada de San Gerónimo] con un Mancebo sobre un grupo de nubes, que trae en la una mano Corona de Laurel, en actitud de coronar con ella á Sus Magestades; y en la otra una Palma, significando los mas vivos deseos de sus felicidades y de sus triunfos.» (pág. 10); «Termina el Arco por esta parte [fachada del Prado] con un Mancebo sobre un grupo de nubes, levantando con la mano derecha el escudo de las Armas Reales, y teniendo en la izquierda un ramo de Laurel; significándose de este modo por las nubes la proteccion especial del Cielo á nuestros Soberanos» (págs. 15-16).

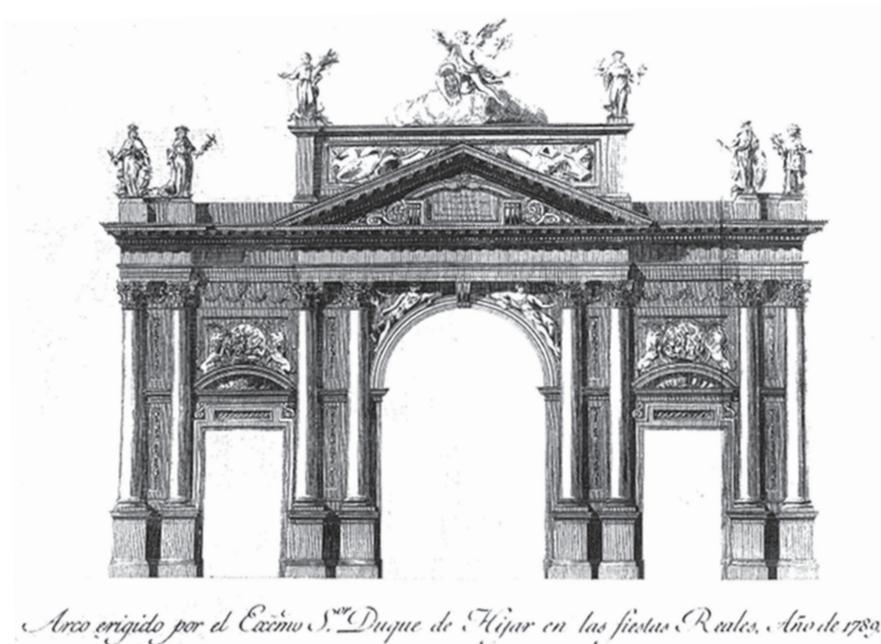


Fachada del arco en la Carrera de San Gerónimo (Descripción, 1789)

tendiendo igual demostracion por varios Países, y en el siglo pasado se distinguió Francia en conservar por medio de los Monumentos públicos los felices sucesos de Luis Catorce: en que imitó el exemplo de gratitud, que muchos siglos ántes habian dado los Españoles para con algunos Soberanos. Las que hoy son Puertas en Toledo, y el Arco del Conde en Burgos perpetúan la memoria de un Wamba y un Fernan Gonzalez. Estos Arcos, que en su origen se levantáron únicamente para celebridad de los triunfos de la Guerra, y gloria de los Conquistadores, se han ido despues adoptando para otros objetos de júbilo, y obsequio, de forma que olvidando su principio, se han reducido ya á unos adornos públicos en las Fiestas grandes⁵⁹.

El duque de Híjar, por tanto, no pretende unirse a todos aquellos imitadores de la forma, sin comprender el fondo: trazada la conexión entre el mundo romano y la España borbónica, se establece un paralelo mental entre ambas

⁵⁹ *Explicación*, págs. 1-2.



Arco erigido por el Excmo S.^{mo} Duque de Híjar en las fiestas Reales, Año de 1789.

Fachada del arco en la Carrera del Prado (Explicacion, 1789)

culturas. Híjar presume de conocer tal «principio» de estos arcos: solo de esta manera lo clásico y la tradición española se fusionan en un objeto artístico que, aunque efímero, aspira a emular la gloria de los monumentos latinos.

En este contexto debemos situar el poema de Laviano. Está escrito en romance heroico, de versos endecasílabos con rima asonante en los pares. En esta ocasión, el acontecimiento celebrado otorga el marco necesario para la interpretación interna del texto, pero no la externa. Sin embargo, sí podemos interpretar este *Canto* como un encomio, en sus rasgos temáticos e intencionales.

Laviano realiza la éfrasis del arco en los versos 37-61, para finalizar con una *laudatio* al duque de Híjar como auspiciador del proyecto. Independientemente de que el arco estaba a la vista del pueblo, para honra y alabanza del duque de Híjar, y que Laviano pudo verlo, recurre igualmente a las descripciones contenidas en ambas relaciones, y especialmente la *Explicacion historial*, para escribir su poema. La Antigua Roma proporciona el contexto idóneo para la configuración arquitectónica del arco, como hemos visto, y también para la artística: Numa Pompilio se suma a la caracterización clasicista de Europa («[...] Ninfa ricamente vestida con manto, y corona Imperial sobre la cabeza; banda á lo antiguo; [...] un Templo en la mano diestra [...]. A los pies tiene el cuerno de

la Abundancia derramando frutos [...]») y otras estatuas femeninas (Comercio, Agricultura, Industria y Arte, España y la Felicidad, todas ellas «ninfas»), la corona de laurel que sostiene el mancebo de la fachada de San Gerónimo y los bajorrelieves donde se representan las entradas en Roma de los emperadores Tito y Vespasiano. Ramas, palmas, el caduceo de Mercurio, más ropajes antiguos y más cornucopias terminan de conformar todo este aparato de símbolos e insignias de poder real, *regalia*. Laviano no hace referencia explícita a todos estos elementos, pero sí es testigo de ellos. Su descripción del arco no es explícita, en el sentido de que, sin el apoyo de los programas o de los grabados, no podemos apreciar que los símbolos que lista en el texto son aquellos que se encuentran en el monumento.

El encomio, por tanto, no se dirige solo hacia la Familia Real, sino también, y sobre todo, al duque de Híjar⁶⁰. Para ello, Laviano focaliza su atención hacia las virtudes del noble, materializadas en la magnificencia de su arco triunfal. Es este un recurso de la retórica clásica: la ejemplificación de la grandeza del laureado a través de sus acciones. Y no solo hacia la servidumbre del duque hacia sus señores, expresa en la construcción de este arco en el que se representan sus virtudes. También porque este arco, para Laviano, es en sí un texto que instruye al pueblo, dando así cuenta de la cultura de su hacedor noble: esto es, una obra que contribuye al progreso social y a la felicidad pública. En contraposición a la violencia argumental de los arcos romanos, Híjar prefiere las «ideas [...] mas rectas»: las de la alabanza a los monarcas y exaltación de su amor hacia su pueblo. El método para ello será una encomiable fusión de lo «sagrado» y lo «profano» como constituyentes identitarios de la monarquía hispana; una amalgama evidentemente culta, «docta alegórica» que «instruye al necio» a la vez que «deleita al sabio». Por tanto, impele al noble a seguir creando, para mayor gloria de los monarcas; creación que topa con un imposible, pues la magnificencia real es imponderable. De tal manera que, en una tenue pero clara valoración

⁶⁰ Joaquín ARCE (*La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981, págs. 278-291) estudia la denominada poesía de las «nobles artes», poesía de circunstancias escrita como lo tanto hacia las Artes en sí como hacia las instituciones de la época que se encargaban de su progreso: se trata de ensalzar cómo las Bellas Artes (Pintura, Escultura y Arquitectura) contribuirán «al bien público [...] exponer el global significado de las tres nobles artes, cada una con sus medios propios, para destacar su función en la sociedad» (pág. 280). Miguel Ángel LAMA HERNÁNDEZ (*La poesía de Vicente Garcá de la Huerta*, Universidad de Extremadura, 1993, pág. 108) también emplea esta noción; en relación con las poesías de circunstancias escritas por Garcá de la Huerta, clasificaba estos textos «celebrativos y conmemorativos» en tres grupos: poesía de las nobles artes, celebrativa y de elogio de personas públicas y escrita con motivo de los bombardeos de Argel. Temáticamente, el *Canto* de Laviano participa en cierto modo de ambas categorías: es al mismo tiempo un poema dedicado a la exquisitez de una obra de arte efímero, que prueba la magnificencia de quien lo encargó, así como un texto con un evidente fin público como es la expresa alabanza hacia la monarquía, con motivo de una celebración.

de su propia labor como poeta, Laviano se equipara con el duque al solicitar el silencio para ambos. Arte y pluma van de la mano para consignar alabanzas y elogios hacia «tales Padres, tales Soberanos» ante los que, paradójicamente, no queda sino el silencio del artista, como acto de respeto.

En suma, la tradición clásica en este poema se aprecia evidentemente en el uso de tópicos propios de la literatura de elogio y el género del encomio, así como de referencias a la historia y mitología clásicas: incidencias genéricas de segundo y tercer nivel. Si bien la dependencia hacia el modelo clásico genérico es aún menor que en los *Endecasílabos*, la composición de este *Canto* debe entenderse en el mismo ambiente cultural neoclásico que aporta unos esquemas determinados de conceptualización e interpretación simbólica de la realidad. De este modo, queda garantizada la continuidad en « semejanza de pensamiento » entre las fuentes culturales grecolatinas y los textos arquitectónicos y literarios españoles. Si bien, en este caso, Laviano solo actúa como glosador de la labor de Híjar, quien es el auténtico « lector » y transmisor de esa tradición, nuestro dramaturgo también participa en el proceso, aunque sea de segunda mano, como otro de los « necios » instruidos por la bondad docta del noble⁶¹.

Conclusiones

Rossi propuso cómo en época arcaica no se hizo necesario el seguimiento de manuales normativos ni descriptivos como guía para la composición de textos poéticos: la literatura debe su razón de ser, sus rasgos compositivos y temáticos, sus marcos de ejecución y recepción, a las circunstancias que configuran la experiencia vital de la comunidad o del individuo⁶². La literatura se debe a su público, lo que lleva a la existencia de unas normas implícitas, unas « reglas no escritas » que todo escritor conocía a través de la práctica. Existiría una red de precedentes, fuentes canónicas, autoridades que serían conocidas y por las que se establecerían modelos de escritura adaptados a las características de las fiestas y acontecimientos religiosos y profanos que determinaban los géneros literarios.

⁶¹ Señálese también cómo la lectura pública de estos textos de circunstancias podía contribuir a asegurar la « promoción y estabilidad sociales » de sus autores, tal y como indica LAMA HERNÁNDEZ (« Apuntes sobre la poesía », pág. 89) en relación con García de la Huerta, quien fue nombrado Académico de honor en la Real Academia de San Fernando tras su lectura de su *Égloga piscatoria*. Laviano, de este modo, participaría de este mismo proceso de reconocimiento público para medrar en lo profesional y lo literario.

⁶² Luigi Enrico Rossi, « I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche », *Bulletin of the Instituto of Classical Studies*, 18 (1971), págs. 69-94.

Esta tradición, esta poesía profundamente dependiente de las circunstancias de tal manera que no se concibe sin ellas, perdura a lo largo de los siglos con similar configuración poética, en determinados casos. A través del Neoclasicismo, la relación estética con los modelos clásicos es consciente y explícita. Sin embargo, la tradición clásica también se ha canalizado a través de autores que, en sus textos, evidencian la asimilación pasiva de unas reglas profundamente enraizadas en la tradición literaria. Esto es, de composiciones genéricas, tópicos, motivos, figuras y temas que están adscritos necesariamente a acontecimientos determinados. Estos autores no necesitarían recurrir a manuales para escribir poemas ajustados al acontecimiento celebrado; del mismo modo, la declamación pública del poema haría innecesaria la lectura de un texto descriptivo complementario que sirviese para interpretarlo. El «marco de ejecución» de este poema es el que le proporciona las reglas⁶³.

Laviano, que no fue ajeno a la existencia de reglas formales⁶⁴, no bajaría específicamente con ellas en la escritura de los poemas de encomio que hemos analizado. Los *Endecasílabos a los Infantes Gemelos* y el *Canto al Arco del Duque de Híjar* son, más bien, composiciones que sí se ajustan a otro tipo de reglas implícitas e inconscientes: las de los géneros determinados que forman parte inexcusable de las celebraciones públicas. Las menciones a la historia clásica y a la mitología olímpica localizables en estos textos participan también de tal contexto, esta Antigüedad percibida como principal referente: si desde época clásica se liga el encomio como género a la celebración de un acontecimiento (en este caso, un nacimiento y una coronación), y esta tradición perdura en época de Laviano, ello justifica que en la redacción de los textos se empleen también figuras, motivos, recursos y temas procedentes también de esta literatura clásica. En los *Endecasílabos*, un *genethliakón*, la alegoría principal sería la identificación de los infantes gemelos con los Dioscuros, como portadores de la calma y la paz frente a los desmanes de la Guerra. En el *Canto*, la tradición clásica se aplica en una vía interdisciplinar: un arco de triunfo de

⁶³ Las relaciones sobre el programa del arte efímero, por su parte, nos proporcionan esta clave interpretativa *a posteriori*; el grabado sirve para que perdure el recuerdo de la obra en un formato físico, y su descripción escrita nos aporta las explicaciones sobre su contenido simbólico.

⁶⁴ Las aplicaría en la escritura de su tragedia *El Sigerico*, compuesta en 1788 pero impresa y representada en 1790. Se trata de una obra con la que intentaría granjearse un puesto como dramaturgo de prestigio en el panorama de las Letras españolas del momento. Sin embargo, esta tentativa se saldaría con un sonoro fracaso. Véase el trabajo que realizamos sobre esta pieza (Alberto ESCALANTE VARONA, «El Neoclasicismo dramático español, entre dos poéticas: *El Sigerico*, de Manuel Fermín de Laviano», en José Luis Eugercios Arriero, Sergio García García y Manuel Piqueras Flores (coords.), *Letras anómalas. Estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon*, Madrid, Anejo de *Philobiblión: Revista de Literaturas Hispánicas*, 2018, págs. 115-133).

estilo clasicista, en cuyo programa escultórico se desarrolla una rica alegoría de la corona española en la que las referencias clásicas son continuas, y de ellas se hace eco Laviano. En definitiva, dos textos en los que se aprecia la permeabilidad de la tradición clásica en la literatura de autores populares que, aunque carentes de un bagaje cultural especializado, sí fueron conscientes de los principales referentes que conformaban las fuentes de su propia tradición literaria, en un ambiente de recuperación de la Antigüedad clásica al que tampoco fueron ajenos. Y, si bien los textos que resultan de este proceso no son ejercicios de estilo puramente clasicistas, la influencia de la tradición clásica en los mismos sí es palpable en sus rasgos internos y contextuales, que les dan sentido y razón de ser.