

Un autor popular en busca de lectores
dignos: estrategias de representación en
Al deshonor heredado vence el honor adquirido,
comedia de Manuel Fermín de Laviano

A popular playwright searching for worthy readers: author
strategies for self-representation in *Al deshonor heredado
vence el honor adquirido*, play by Manuel Fermín de Laviano

ALBERTO ESCALANTE VARONA

Universidad de La Rioja

CESXVIII, núm. 30 (2020), págs. 685-706

DOI: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.30.2020.685-706>

ISSN: 1131-9879



RESUMEN

En este artículo se propone el análisis de la comedia *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, de Manuel Fermín de Laviano, atendiendo a dos elementos. En primer lugar, su configuración poética como comedia militar de espectáculo, en la que se conjugan la escenografía prototípica del teatro comercial con una tesis de inspiración ilustrada que propugna por el mérito individual y la monarquía paternalista. En segundo, su publicación impresa, que supone un esfuerzo consciente de Laviano por profesionalizar su escritura y promocionarse como autor en los círculos literarios de Madrid. Por último, se interpreta esta obra como una muestra de inadaptación de este autor a los parámetros reguladores de la literatura de prestigio de finales del siglo XVIII.

PALABRAS CLAVE

Canon literario, imprenta, mérito particular, Neoclasicismo, teoría de la lectura.

ABSTRACT

In this paper, we study the play *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, written by Manuel Fermín de Laviano. Firstly, we focus on its poetic configuration as a spectacle military thesis play. In this genre, the scenography techniques from popular commercial theatre and an enlightened thesis inclined to individual merit and paternalistic monarchy are mixed. Secondly, we point out its printed publication as a self-conscious effort by Laviano in order to give a professional status to his written work. Then, this could be understood as an act of self-promotion as an author in literary circles in Madrid. At last, we analyse this play as a proof of a failed strategy by Laviano, unable to adapt his works to the parameters of erudite literature at the end of 18th century.

KEY WORDS

Literary canon, printers, personal merit, Neoclassicism, theories of reading.

Recibido: 16 de enero de 2020. *Aceptado:* 10 de marzo de 2020.

Este artículo se encuadra en el proyecto de investigación *Teoría de la lectura y Hermenéutica en la Ilustración (1750-1808): edición y estudio de fuentes documentales y literarias*, MINECO/FFI2016-80168-P, dirigido por la profesora M.^a José Rodríguez Sánchez de León (Grupo de investigación ELYP, IEMYRhd, Universidad de Salamanca).

Introducción

El siglo XVIII supone el nacimiento de la modernidad literaria, en el sentido de que en este periodo surgen las actitudes, tendencias y estrategias que caracterizarán la actividad literaria en una nueva sociedad burguesa, que tenderá progresivamente al individualismo y el liberalismo y, por consiguiente, a la profesionalización plena de la escritura como actividad comercial. Si bien el mecenazgo y sus canales de difusión seguirán perdurando como formas de mantenimiento de la actividad creativa, el autor dieciochesco será cada vez más consciente de cuál es su posición en esta sociedad política y cuál es el papel que juega el público como consumidor de literatura.

La Ilustración condiciona la actividad política (y por tanto también la erudita), plasmada en los textos. Lectores y espectadores son receptores de nuevas ideas, proceso en el que el teatro se erigirá aún más como medio idóneo para la instrucción del pueblo. Así, en impresos y funciones teatrales se configuran nuevos subgéneros que encontrarán en estas vías de difusión otros códigos de actuación y representación literaria, acordes con los nuevos tiempos. Ningún autor dieciochesco escapa a estas tendencias, las siga en mayor o menor medida. Este es el caso, por ejemplo, de Manuel Fermín de Laviano: dramaturgo madrileño que aprovecha su experiencia como escritor de comedias heroicas y su conocimiento del nuevo género de la comedia de tesis militar para aportar su propia contribución en la pieza *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*.

En este artículo, estudiaremos cómo con esta comedia Laviano se adapta a las estrategias autoriales, de tipo compositivo y editorial, que se configuran a finales del siglo XVIII. Tras identificar sus datos externos de composición, representación y publicación, y localizarla brevemente en la trayectoria literaria de su autor, reseñaremos las principales aportaciones críticas sobre el género de la comedia militar dieciochesca. Sobre esta base, podremos trazar concomitancias entre este texto y otras comedias militares que le eran coetáneas. A continuación, comentaremos los procedimientos compositivos que lleva a cabo Laviano para modernizar su comedia, acorde con el gusto ilustrado por la sensibilidad y su defensa de la monarquía paternalista; también nos centraremos en la lectura del prólogo a la edición impresa de la obra, que Laviano supervisa, como

expresión de su consciencia de la existencia de un público lector y espectador en quien deja que recaiga la aceptación de la obra. Por último, comentaremos la estrategia adoptada por Laviano a la hora de abordar este proyecto editorial como forma de defenderse frente a la crítica, opuesta a esta práctica teatral «híbrida», y, por consiguiente, en qué medida este autor triunfó o fracasó en su iniciativa autorial.

Al deshonor heredado vence el honor adquirido: una comedia militar en las dinámicas dieciochescas de la difusión impresa.

DATOS DE COMPOSICIÓN, REPRESENTACIÓN, RECEPCIÓN Y PUBLICACIÓN

Al deshonor heredado vence el honor adquirido es una comedia militar estrenada el 9 de julio de 1787 en el coliseo del Príncipe¹, representada por la compañía de Manuel Martínez. No hemos localizado ningún apunte manuscrito ni ningún recibo de cobro por la escritura de la obra, si bien la autoría de Laviano está fuera de toda duda: la primera edición impresa del texto corresponde a la realizada en Madrid, en la oficina de Hilario Santos en 1787, y que fue autorizada por el dramaturgo². Existen otras dos sueltas impresas. Una de ellas, sin datos de impresión (ni lugar, ni impresor, ni año), pero que puede datarse en torno a 1796, en la oficina de Pablo Nadal en Barcelona³. La otra fue impresa en Valencia, en el taller de José Orga en 1796.

Esta comedia funciona bien en taquilla, sobre todo teniendo en cuenta que se representaba en verano, cuando la afluencia del público era menor y para las compañías era preferible programar zarzuelas. Duró una semana en cartelera,

¹ René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, pág. 619.

² En el *Correo de Madrid* («Libros publicados por la gazeta de Madrid en el mes de Julio de 1787», *Correo de Madrid, ó de los ciegos*, Tomo primero, 15 de agosto, Madrid, Imprenta de Josef Herrera (1787), pág. 377) se indica que esta impresión se vende en la «Lib. de Gregorio Gobeo, calle de la Gorguera, y a la entrada del Coliseo del Príncipe.», tal y como se anunció en la *Gazeta* en julio de este año. Coincide, por tanto, con la fecha de estreno de la pieza, y con una práctica común como era la de vender el texto de la obra tras su estreno.

³ Hay constancia de una suelta que se vendía en la oficina de Pablo Nadal en un listado de comedias disponibles en dicho taller, apéndice a una suelta de *La cena del rey Baltasar*, de Moreto (1796, Barcelona, Pablo Nadal). En este listado, *Al deshonor heredado* [...] está catalogada como la suelta «núm. 5», que es precisamente el número que aparece en el encabezado de la presente suelta sin datos de impresión. Por tanto, y teniendo en cuenta esta coincidencia, consideramos que podría tratarse efectivamente de una impresión realizada, o bien simplemente comercializada, en el taller de Pablo Nadal, en una fecha cercana a 1796 (lo que coincide con otras impresiones de obras de Laviano en esta oficina).

con una recaudación media de 3354 reales. Volvió a representarse, aunque con menos éxito, en 1789, 1795, 1798, 1801, 1802 y 1805.

Dentro de la trayectoria literaria de Laviano, se encuadra en una fase crucial. Si durante los años 1779-1783 este autor se especializó específicamente en la escritura para las compañías teatrales, durante el periodo 1783-1785 reduce drásticamente su presencia en las tablas, lo que coincide con sus primeros intentos en el asentamiento de su carrera en canales cultos y elitistas de recepción: en poemas de alabanza a la monarquía y la nobleza (una loa al duque de Híjar, varios textos a la guerra en Argel y al nacimiento de los infantes gemelos) con los que intenta obtener amparo como poeta de Corte. A partir de 1785, sus nuevos proyectos suponen esfuerzos más intensos tanto en la comedia histórica (con *El tirano Gunderico* y su binomio sobre las hazañas de Fernán González⁴: sus textos más logrados en este género) como en producciones más aparentemente cultas. Así, en 1787 y 1788 escribe dos obras muy interesantes, que ejemplifican este viraje de autor: *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, la comedia que nos ocupa, y *El Sigerico*, su primera y única tragedia neoclásica.

Al deshonor heredado vence el honor adquirido fue una comedia rechazada por la crítica. La reseña del *Memorial*, en julio, se centra específicamente en las impropiedades escénicas de la representación⁵:

Aquí tienen los inteligentes otra Comedia del nuevo cuño. Como se ha hecho ya moda entre nuestros dramáticos modernos no observar en sus composiciones más leyes ni reglas que las que les presenta su capricho, todo cuanto paren sus ingenios creadores es extraño, nuevo, maravilloso y fuera de lo natural. La presente tiene mucho de esto, y, en primer lugar, o hemos de decir que esta Comedia tiene dos acciones o que no resulta acción formalmente seguida. [...]

Procediendo nuestro poeta con igual tino, dio a Genoveva un carácter *hombruno o de marimacho* (porque también es muy común en nuestros dramáticos hacer estas y otras semejantes metamorfosis ridículas). [...] ¡Qué ejemplo para el bello sexo y para echar a rodar el pudor, el recato, la honestidad, la virtud...!⁶

[...] Cincuenta soldados suizos solos son suficientes para lograr una completa victoria de sus enemigos [...].El carácter de Brenville es extremadamente ridículo

⁴ La comedia *El castellano adalid y la toma de Sepúlveda por Fernán González* ha sido editada por Marjorie RATCLIFFE, «El teatro épico en el siglo XVIII español. El Cid y Fernán González en dos dramas de Manuel Fermín de Laviano», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 25(2), 2002.

⁵ «*Al deshonor heredado vence el honor adquirido*: Comedia nueva», *Memorial literario*, julio (1787), págs. 393-397.

⁶ Sobre el uso de la ironía para reforzar la finalidad persuasiva de esta crítica en concreto, véase María José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, «Géneros, canon y metodología crítica en el *Memorial Literario* (1784-1797)», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 32, núm. 2 (2009), pp. 365-386, pág. 374.

y voltario. [...] aprueba el duelo y aun enciende los ánimos de los amantes de su hija para que hagan alarde de su valor; esto es, para que se maten por causa de ella. Estas son las grandes lecciones de moral que nos proponen estos ingenios verdaderamente creadores.

Y entre agosto y septiembre, en una larga crítica en cuatro partes en el *Correo de Madrid*, Lorenzo María Villarroel y Velázquez, marqués de Palacios, ataca virulentamente las irregularidades e inverosimilitudes de la obra, a partir de la lectura del impreso:

Señor Editor. Muy señor mío: sin temor de que caigan sobre mí la risa y compasión del autor de la comedia intitulada *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, y contando como siempre con la bondad de Vm., voy a ofrecer al público algunas reflexiones sobre esta pieza dramática: [...]⁷.

[...] no hablaré de una infinidad de descuidos casi indisimulables, del estilo, del lenguaje ni del carácter de las personas. Solo diré que hasta que haya un revisor instruido y juicioso a quien interese el honor de la república literaria española en este ramo de poesía, tendremos que sufrir los monstruos dramáticos que con frecuencia nos representan en los teatros de Madrid. No por eso se han de hacer los cargos a los autores de semejantes piezas, mucho menos a los compasibles cómicos, sino a los aprobantes que abusan de la confianza del que a vista de su dictamen permite imprimir y representar unos dramas que son el oprobio de la delicadeza y buen gusto de la nación española [...]⁸.

La oposición crítica hacia esta comedia es común también a otros dramaturgos pertenecientes a lo que en la historiografía literaria decimonónica se denominó despectivamente «Escuela de Comella»⁹. Estas obras eran percibidas como «disformes», mezcla inaceptable de poéticas antagónicas. No obstante, surgen de dinámicas compositivas y sociales muy concretas: un público aficionado al espectáculo de entretenimiento y unos ideales ilustrados que progresivamente permeaban en la sociedad a través de los principales canales de difusión literaria. La proliferación de comedias militares responde a estas circunstancias.

⁷ Lorenzo María VILLARROEL Y VELÁZQUEZ, marqués de Palacios, «Madrid. Carta», *Correo de Madrid*, 25 de agosto, Madrid, Imprenta de Josef Herrera (1787), pág. 394.

⁸ Lorenzo María VILLARROEL Y VELÁZQUEZ, marqués de Palacios, «Conclusion de la Carta empezada en el número 89», *Correo de Madrid*, 25 de agosto, Madrid, Imprenta de Josef Herrera (1787), pág. 405.

⁹ Alberto LISTA Y ARAGÓN, *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía, 1844, págs. 226-228

Podemos llamar comedia militar, o de tesis militar, a aquel subgénero de la comedia de espectáculo, y a su vez derivación de la comedia heroica, en el que se representan hechos bélicos contemporáneos a los dramaturgos que los emplean como fuente de inspiración para escribir comedias. Si bien es un subgénero conocido por la crítica, su conceptualización teórica ha sido dispar. Campos¹⁰ fue de los primeros hispanistas que señaló la presencia de ideales ilustrados en el teatro dieciochesco de tema heroico, en el que se combinaban los recursos escénicos espectaculares y los tópicos argumentales tradicionales con la transmisión de contenidos modernos. McClelland¹¹, al estudiar el *pathos* dramático de la tragedia española, no dudó en calificar como «baja tragedia» tanto a la comedia «de tesis militar» como a las nuevas realizaciones de la comedia heroica barroquizante, el «género heroico nacional». Así, se marca una diferencia entre los temas de la tradición española y las nuevas comedias que destacan ya no tanto por su militarismo formal, con la puesta en escena de escenas bélicas apabullantes, sino por el tonal; esto es, la plasmación de un ideal militar con elementos ilustrados y sentimentales en argumentos adscritos a reyes y héroes extranjeros. Andioc¹² hablaba específicamente de «comedias militares» como aquellas en las que se representaban escenas de actividad militar con gran aparato: desfiles, pirotecnia, toma de ciudades... El análisis de Andioc es primordialmente escénico, por lo que reconoce cómo muchos de estos efectos también se localizan en otros subgéneros de la comedia popular del momento, como la comedia de magia. Fernández Cabezón¹³ partió de estos trabajos para aplicar una perspectiva formal y temática con la que establecer dos subgéneros: la comedia «heroico-militar», por una parte, caracterizada por la escenificación de «aparatosas batallas y otros acontecimientos de gran espectáculo» que servían para ensalzar los valores heroicos de sus protagonistas, mitificar a la patria y defender toda política belicista; por otra, la «comedia heroica», no denominada de otra forma menos equívoca, en la que un fondo histórico sirve de sustento para conflictos de tipo palaciego e intrigas cortesanas¹⁴.

¹⁰ Jorge CAMPOS, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Editorial Moneda y Crédito, 1969.

¹¹ Ivy L. McCLELLAND, *Spanish Drama of Pathos, 1750-1800. I: High Tragedy. II: Low Tragedy*, Liverpool, Liverpool University Press, 1970.

¹² René ANDIOC, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Impr. Saint-Joseph, 1970. Traducción en René ANDIOC, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1976.

¹³ Rosalía FERNÁNDEZ CABEZÓN, *Lances y batallas. Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid, Aceña Editorial, 1990.

¹⁴ FERNÁNDEZ CABEZÓN, *Lances y batallas*, pág. 15.

No es nuestro objetivo realizar una revisión teórico-crítica exhaustiva sobre esta clasificación genérica, si bien pueden concretarse algunos aspectos. El carácter espectacular de la escenografía de las comedias «de teatro» dieciochescas ha sido considerado por Cañas Murillo¹⁵ como uno de sus rasgos poéticos determinantes, pues condiciona el empleo de determinados recursos de composición, la construcción tipológica de personajes y el desarrollo de la trama y sus conflictos. Puede debatirse si sería más apropiado el uso de un marbete común y genérico, el de «comedia histórica», para todo un subgénero que abarque las comedias ambientadas en el pasado histórico, bien lejano o bien relativamente cercano al presente de los dramaturgos que las escriben. En todo caso, estas comedias históricas se basan en la glorificación de personajes y acontecimientos del pasado, sean bajo forma de hazañas bélicas o de intrigas cortesanas. Por tanto, el aparato escénico y, por consiguiente, la tesis transmitida a partir de él sí determinan la constitución poética de subgéneros específicos. Así, y a falta de etiquetas más concretas, la comedia histórica, con fines propagandísticos, sirve para ensalzar virtudes de héroes patrióticos que puedan servir de reflejo de la contemporaneidad y a la vez su modelo de enseñanza. Todo ello, bien en comedias de enredo palaciego, comedias heroicas nacionales y, como en nuestro caso, comedias militares de tema extranjero. No obstante, no debemos perder de vista que los límites conceptuales en esta clasificación son difusos, y que el teatro dieciochesco es híbrido en sus producciones¹⁶.

Por otra parte, sí existe un mayor consenso en declarar quiénes son los principales renovadores del subgénero: Gaspar de Zavala y Zamora y Luciano Francisco Comella. Nos interesa centrarnos en estos autores puesto que fueron coetáneos a Laviano, y su prolijidad en la escena madrileña, así como su interés por la comedia militar de tema europeo, sirvieron seguramente como referente para nuestro dramaturgo, tal y como puede intuirse tras la lectura de *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*.

Fernández Cabezón, en su citado estudio, se centró en la obra dramática de Zavala. Su análisis es fundamentalmente formalista. Sobre los constituyentes tipológicos en la construcción de personajes, extrae conclusiones acerca de

¹⁵ Jesús CAÑAS MURILLO, «Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII (1990), págs. 53-63.

¹⁶ Véase María ANGULO EGEA, *Luciano Francisco Comella (1751-1820). Otra cara del teatro de la Ilustración*, Universidad de Alicante, 2006, pág. 93. Señala a propósito de la obra del dramaturgo catalán: «Desde luego, existen diferencias entre una comedia heroica prototípica, como *La Judith castellana*, una comedia heroico-militar, como *El sitio de Calés*, y un drama de tesis militar, como *Federico II en Glaatz*, pero, como se viene señalando, las diferencias a menudo son de grado y sutiles».

los contenidos transmitidos a través de los motivos principales desarrollados por las acciones de todos los protagonistas heroicos. La modernidad del planteamiento de Zavala recae, en su opinión, en progresivas modificaciones de la tradición escénica barroca, si bien aspectos como la potenciación de la escenografía espectacular configuran un teatro nuevo. Desgrana numerosos ejemplos de un corpus de comedias de este dramaturgo para sostener cuantitativamente esta aproximación formal. Así, en las comedias heroico-militares y heroicas de Zavala se fomenta «la exaltación de los ideales patrióticos y de la guerra como procedimiento para mantener la autonomía interna y una política de prestigio exterior»¹⁷, donde el mesianismo y perfección militar del líder patriótico constituyen elementos fundamentales, así como la alabanza del rey y la monarquía en el contexto ilustrado y revolucionario del siglo, presentándolo como dechado de virtudes a la vez que humano sujeto a pasiones y errores¹⁸.

Angulo Egea¹⁹ estudió la modernidad del teatro de Comella. Partiendo de las determinantes aportaciones de Campos al respecto, así como del concepto de «tesis política ilustrada» propuesto por este y por McClelland, reivindica la obra del dramaturgo catalán como eficaz transmisora del ideal ilustrado en defensa de la monarquía absoluta de corte paternalista, en la que la dualidad real-humana del monarca realza su heroísmo²⁰. Comella, además, desarrolla especialmente argumentos inspirados en los monarcas absolutos europeos del siglo. Los altos mandos militares, la aristocracia y el pueblo llano contribuirán en la ficción dramática a potenciar esta imagen del rey. De él se destacan sus virtudes más terrenales: su empatía con el pueblo, su carácter justo, su magnanimidad, su cercanía (física y emotiva) con sus súbditos. Y todo esto, sin cuestionar nunca su autoridad y superioridad. En estos términos, se aproxima a la caracterización de la realeza y la nobleza que se realizaba en la tragedia neoclásica, si bien Comella aplica la consabida parafernalia escénica de la comedia de espectáculo e introduce numerosos elementos de la comedia sentimental en boga por entonces.

Laviano en la transición hacia nuevos modelos de difusión literaria

Afrontar una impresión, según los procedimientos editoriales del siglo XVIII, supone adentrarse en otro de los canales principales de recepción de la litera-

¹⁷ Fernández Cabezón, *Lances y batallas*, pág. 51.

¹⁸ Fernández Cabezón, *Lances y batallas*, pág. 116-117.

¹⁹ ANGULO EGEA, *Luciano Francisco Comella*.

²⁰ Angulo Egea, *Luciano Francisco Comella*, págs. 83-120.

tura. Como señalan Cañas Murillo²¹ y Álvarez Barrientos²², la impresión va de la mano de un aumento de la población letrada²³. Los niveles de analfabetismo son aún muy altos en aquel momento, pero al mismo tiempo la clase media experimenta un progresivo crecimiento. El aumento del precio de las entradas de los coliseos y el creciente gusto por la comedia sentimental prueban que el público que asiste al teatro se alejaba cada vez más de la pretendida «turba vulgar e iletrada» de la que se quejaban los preceptistas, críticos y censores. Aun así, la impresión dejaba fuera a buena parte del público consumidor de literatura que no supiese leer. Por tanto, estaba destinada ya no solo a quienes pudiesen costear el precio del ejemplar (por lo general, el precio de los libros era asequible para las clases medias, aunque dependía del contenido del volumen), sino también a un público interesado en ello. Y la publicación impresa, además, supone una vía de promoción pública en expansión: aunque no sin grandes dificultades, la edición de obras podía permitir la profesionalización de la actividad de escritura, al promocionar a autores que salían a la palestra literaria, reivindicando su individualidad y su identidad.

Partiendo de esta circunstancia, Laviano afronta su primer proyecto de impresión de su obra con *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*. No elige al azar esta comedia, de entre su vasta producción anterior, para este fin. En el prólogo a la obra se aprecia cómo busca construir su propia imagen como autor al mismo tiempo que prefigura también un lector modelo y objetivo²⁴:

Amigo Lector. Te presento esta Obra Dramática, que es la primera que he hecho imprimir de las diversas mías que, sin fastidio suyo, ha visto el Público de Madrid representadas en sus Teatros. No soy tan vano que la crea digna de la prensa por la hermosura del verso, por la elegancia del estilo ni por la perfección de la rigurosa observancia de todas las reglas y demás accidentes que deben concurrir

²¹ Jesús CAÑAS MURILLO, «Sobre los medios de transmisión de los textos teatrales en la España del siglo XVIII», *Voz y letra: Revista de literatura*, vol. 12, núm. 2 (2001), págs. 85-96.

²² Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII: apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006, págs. 203-205; Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, «Imprentas y librerías en el Madrid del siglo XVIII: otro acercamiento a la sociabilidad literaria», en Marieta Cantos Casenave (coord.), *Redes y espacios de opinión pública: de la Ilustración al Romanticismo. Cádiz, América y Europa ante la Modernidad: 1750-1850*, Universidad de Cádiz, 2006, págs. 373-378.

²³ Véase también Francisco AGUILAR PIÑAL, *Introducción al siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991, págs. 73-113; René ANDIOC, «Notas a la primera enseñanza en Madrid a finales del XVIII», en Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán, *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, 1996, pp. 73-86.

²⁴ Manuel Fermín de Laviano, *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, Madrid, Hilario Santos, 1787, ff. 1r-2r.

para que se gradúe²⁵ selecta una obra de esta naturaleza. Pero no soy tan humilde que no me persuada a que por lo precioso de su argumento sea muy digna de que tú la leas. Digo precioso argumento porque hallándonos como nos hallamos en la feliz época en que todas las reales determinaciones de nuestro benigno Soberano (que Dios guarde), todas las providencias de sus sabios Ministros y todas las resoluciones de sus rectos Tribunales se dirigen a inspirar honor y amor a la virtud, a todas las Jerarquías que comprende la vasta dominación Española²⁶, debe considerarse precioso un argumento que hace ver que un hombre indigno de todo honor por los delitos de sus ascendientes es acreedor por su virtud y mérito a que, borradas aquellas manchas, le condecó el Soberano elevándole a las mayores dignidades.

Siendo este el asunto, solo pido que pares en él tu reflexión²⁷ y si, llevado de tu humor, quisieses criticar los defectos de mi pluma, es bien que sepas que si tu crítica fuese prudente e instructiva te la estimaré sobre mi corazón, porque conoceré tu buena intención de enmendar mis hierros y enseñarme lo que no alcanzo. Pero si fuese satírica y mordaz, solo producirá en mí el efecto de reírme de ti y compadecerte. De reírme, porque veré palpablemente que cuando piensas corregirme eres tú más digno de corrección. Y de compadecerte, porque no hay para mi modo de pensar hombre más digno de lástima que aquel que tiene el corazón tan dañado que solo habla o escribe para ensangrentarse contra el prójimo. VALE.

En este prólogo, que comentaremos con detalle a continuación, se aprecian explícitamente las actitudes que Laviano manifiesta hacia su propia creación y su percepción de su posición en el ambiente literario del momento: aspectos que quedan refrendados ya no solo en este texto, sino también en las estrategias autoriales que adopta durante estos años cruciales para su carrera. Es, a grandes rasgos, un autor consciente de la importancia de la regularidad compositiva, de

²⁵ *gradué* en el original.

²⁶ Compárese con lo que manifiesta Jovellanos en su *Memoria sobre las diversiones públicas*, escrita tres años después (Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Memoria sobre las diversiones públicas*, en Elena de Lorenzo Álvarez (ed.), *Obras completas*, tomo 12, Oviedo, KRK Ediciones, 2009, págs. 193-318. Citamos por la edición digital del texto: <http://www.jovellanos2011.es/web/biblioteca-virtual-ficha/?cod=426> [consultado el 11 de octubre de 2019]):

Perfeccionar en todas sus partes este espectáculo, formando un teatro donde puedan verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser supremo y a la religión de nuestros padres; de amor a la patria, al soberano y a la constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; [...].

Laviano, pues, expresa un sentimiento acorde con el pensamiento ilustrado. No es sino un recurso más que utiliza para recalcar la modernidad de su planteamiento y la adecuación de su comedia con los preceptos morales ilustrados, así como su valor como prueba de «mejora» de su teatro.

²⁷ *reflexión* en el original.

los contenidos morales y de la difusión impresa como procedimientos necesarios para afrontar con decisión el viraje hacia formas de creación y orientación de su carrera literaria en ámbitos cultos.

Laviano en busca de la aceptación crítica

PROCESOS DE APARENTE REGULARIZACIÓN Y MORALIDAD EN UNA COMEDIA MILITAR

Al deshonor heredado vence el honor adquirido fue la obra más regular que Laviano había escrito hasta entonces, aun teniendo en cuenta que se trata de una comedia militar en la que no falta la consabida representación de efectos. La acción es única: se concentra en los esfuerzos de Ademar por demostrar su valía y honor personales, aun a pesar de su nefasta ascendencia (su padre, Brousson, fue un protestante traidor y conspirador contra su rey). En cada acto se escenifica un solo conflicto; así, en cada acto individual se cumple también la unidad temporal. La unidad de lugar se explicita tras el listado de personajes, indicándose que «La escena se representa en Tornay, Ciudad de Flandes, y sus inmediaciones». Una unidad falsa, ya que los escenarios son múltiples, buscándose así la fascinación del público ante el cambio continuo de decorado. Pero lo relevante es que se reviste a la pieza de tal regularidad aparente.

El conflicto inicial de la comedia es un triángulo amoroso entre Ademar, su fiel amigo San Priest (otro capitán de la guardia suiza) y Genoveva, prometida a este último pero que en realidad ama a Ademar. Sin embargo, este triángulo solo articulará el primer acto y será resuelto en él por medio de un duelo, aunque sus consecuencias se extenderán a lo largo de la comedia, mezclándose con el conflicto principal de toda la trama: el descubrimiento, por parte de Ademar, de los crímenes de su padre. Así, en cada acto se planteará un escollo que los personajes deberán solventar. La solución propuesta por Laviano para cada uno se materializará en los recursos propios de estas comedias militares. El primer acto finalizará con un duelo; el segundo, con una batalla campal; y el tercero, con el rey juzgando a los traidores condenados o repudiados. Laviano no cae aquí en los excesos escénicos que caracterizaron sus obras históricas pasadas, pero tampoco puede renunciar a su propia experiencia como dramaturgo. Serán precisamente sus dejes de autor popular a los que atacará la crítica: a recursos como la dama de carácter hombruno, el duelo y la batalla campal. Pero, al mismo tiempo, tratará de reducir su irregularidad al forzar su plasmación según ciertos contenidos apropiados.

La dama Genoveva es rechazada por su carácter hombruno: en este caso, es especialmente explícito y llamativo en una mujer que declara que quiere «ser

hombre / en todos mis pensamientos, / y a serme posible el cambio / trueque hiciera de mi sexo»²⁸. Desde el comienzo de la comedia es tajante e impetuosa, actúa y habla sin rodeos, evita las digresiones tanto propias como ajenas y se enfurece ante el carácter dubitativo de quienes la rodean: en ella Laviano ejemplifica el tema de la educación recta en valores positivos, de corte masculino. Aunque Genoveva se aleja de los estándares del decoro, su actitud es defendible puesto que responde a los esquemas del comportamiento apropiado para los hombres. La mujer guerrera y hombruna es uno de los tics más característicos del teatro de Laviano, y que aquí reaprovecha para insistir en su contenido a modo de ejemplo público.

Un caso particular lo encontramos en Benville, padre de la dama. En primer lugar, por su conveniencia con el duelo al que San Priest reta a Ademar, cuando descubre el amor entre este y Genoveva; en segundo, por declararse capaz de matar a su propia hija si admite el amor de Ademar, una vez se ha descubierto su verdadero y deshonesto linaje («[...] yo te afirmo / que revolcada en tu sangre / expiarás tu delito»). No es, por tanto, un personaje positivo. La crítica, como ya vimos, repudió tales reacciones positivas de este personaje hacia costumbres repulsivas para la moral y la ley de la época. Pero, en lo referente al duelo, aunque Laviano lo escenifica, y pese a que pueda apreciarse cierto conservadurismo ideológico al hacerlo, no defiende abiertamente esta costumbre, puesto que su aceptación recae explícitamente en Benville, un personaje que caracteriza abiertamente como reprehensible. Ademar, por el contrario, otorgará dignidad y honor a esta práctica, al rechazarla: decide permanecer impassible y recibir el disparo errado de San Priest no solo porque, por honor, no puede atacar a su amigo, sino también porque sabe que una victoria en el duelo le conduciría a un matrimonio con Genoveva que él no podría asumir, pues ya ha descubierto su propia infamia familiar. Aun así, públicamente quedará retratado como hombre de alto honor, por poner en tal estima su amistad. Se le caracteriza así como héroe sujeto a grandes pesares, que sufre y se lamenta por su mala suerte: un personaje masculino sensible a las desgracias, dibujado con los rasgos que introdujo la comedia sentimental. Pero, al mismo tiempo, también será público su arrojo cuando sea el encargado, por orden real, de encabezar a los soldados franceses contra los enemigos en Leuce. Al igual que los héroes prototípicos de la comedia histórica, y por ende los que crea Laviano, Ademar es arrojado, exagerado, bravucón y temerario en el combate: pero todo ello para probar su mérito, por encima de su desgracia familiar, y su fidelidad absoluta al rey. Aunque sea un lance bélico inverosímil, su contenido es moralmente bueno.

²⁸ Citamos a partir del impreso de 1787.

En la caracterización del rey será más patente la pátina de modernidad que Laviano aplicará sobre una comedia tradicional en lo esencial. Luis XIV será un monarca que «hombreará» con la tropa, hecho que escandalizará al marqués de Palacios. Pero este es un rasgo que forma parte de la nueva comedia militar: el del rey humanizado, que contertulia y se relaciona con sus súbditos poniéndose a su altura, confraternizando con ellos en las tiendas del campamento militar o vistiéndolos con sus armas reales para dignificarlos públicamente²⁹. Un rasgo informal que, pese a todo, no cuestiona su autoridad total. El rey repartirá justicia sin cortapisas y su sola voluntad cambiará la realidad hasta su más profunda raíz al trastocar por completo el ya caduco concepto del deshonor heredado. Podríamos afirmar que, en esencia, es un rey construido bajo una tendencia barroquizante, con atributos de puro absolutismo. Por consiguiente, la progresiva adquisición de honor por parte de Ademar, al resolver satisfactoriamente los conflictos de los dos primeros actos, conducirá a su resarcimiento final a manos del monarca, quien anula con su autoridad absoluta esta injusta ley moral ya que ha comprobado la bondad de su valiente súbdito y su fiel servicio. Con la ejemplaridad como asunto de fondo, Laviano defiende abiertamente la primacía de los actos sobre el nombre. La nobleza no se halla en el nacimiento: los actos buenos no se hallan necesariamente en los linajes distinguidos. Gráficamente se explica que Ademar «derramó [en la guerra] la sangre que ha heredado». Aunque Laviano no niega que el pecado familiar siempre pesa, rechaza que sea la regla superior para la medida de la valía de una persona.

Laviano, por tanto, trata de construir una comedia de tesis militar, en los términos que la crítica literaria luego ha detectado como constitutivos de una tendencia creativa de la época, un nuevo género poético nacido de la tradición escénica anterior pero enriquecido con los profundos cambios sociales e intelectuales que trajo consigo la Ilustración. Se aprecia en su aparente regularidad, en el carácter sentimental de Ademar, en la humanidad del rey Luis XIV, en la defensa de una tesis novedosa sobre el honor. Pero Laviano solo podrá escribir en estos nuevos términos a partir de su propia pericia como dramaturgo: por ello, incluirá en la composición sus dejes más característicos, como la dama hombruna y guerrera, el duelo, el héroe arrogante y el barba violento; sin olvidar los efectos de batalla y desfile de tropas tan del gusto del público.

Estos rasgos de incipiente modernidad, aunque no terminan de funcionar en el todo de la obra, se multiplican en todo el texto y no fueron apreciados por

²⁹ El marqués de Palacios también quedó escandalizado por el desenlace del juicio de Ademar, en el que este se desviste frente al rey, por petición suya, para luego ser condecorado con la espada del monarca que este mismo le impone. La imagen del héroe en paños menores frente a Luis XIV superaba toda permisividad de Palacios hacia los desmanes esperables de la «desarreglada» comedia heroica.

la crítica del momento, más centrada en los evidentes fallos formales, inverosimilitudes argumentales y efectos escénicos. Laviano es consciente de cuáles son las innovaciones formales y de contenido del género, e intenta participar en este proceso de modernización. Al mismo tiempo, no evita el prototípico y necesario artificio: batallas, un triángulo amoroso, revelaciones traumáticas y conflictos de honor. Pero en este caso el espectáculo no es más que un compromiso inexcusable para otra pieza dramática, otra «comedia nueva», que temáticamente pretende ser algo más.

EL PRÓLOGO DE *AL DESHONOR HEREDADO VENCE EL HONOR ADQUIRIDO*:
ESTRATEGIAS PARA LA CREACIÓN DE UN PÚBLICO LECTOR

Las intenciones de reforma de Laviano hacia su propia obra y sus actitudes como autor quedan reveladas especialmente en el prólogo a *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, que complementa a la lectura de la obra: refuerza muchos de los procesos de modernización adoptados por el autor que ya hemos comentado, en consonancia con la tendencia del momento hacia la renovación del género de la comedia militar ilustrada.

Resulta esclarecedora la entradilla «Amigo lector». A partir de ella, Laviano configura un tipo de público determinado y condiciona el proceso de lectura a unos parámetros que tienen que ver con la poética del momento, instaurada a través de los agentes críticos de la censura y la prensa. Un público que gana autoridad progresivamente a lo largo del siglo y determina, con sus impredecibles gustos, qué literatura se consume y, por tanto, cuál se ha de escribir³⁰.

La edición de esta comedia parte de la posición de prestigio en la que Laviano coloca a la impresión. Lleva a la prensa esta obra porque la considera «digna» para ello (aunque exprese lo contrario), y seguramente la compuso con ese fin. Por tanto, comprende que el simple hecho de imprimir una obra suya implica dar un paso decisivo para «dignificarse» como autor en público. Algo lógico: a mayor difusión, mayor alcance de los pliegos; y, aunque el comercio impreso no implica directamente que el contenido de los textos se amolde a los estándares de la literatura culta (véase, por ejemplo, la proliferación de la

³⁰ En este sentido, véase ÁLVAREZ BARRIENTOS, *Los hombres de letras*, págs. 79-89, quien dibuja un amplio panorama en el que la mercantilización de la literatura y el aburguesamiento de la sociedad implican la reivindicación de la opinión popular como determinante en el sistema literario: no tanto por la calidad de sus gustos en sí, sino por su poder a la hora de seleccionar cuáles son los autores de éxito y cuáles no. Imprenta y tertulias son espacios en los que el autor «entra en sociedad», se pone en contacto con el público potencial, trata de ganar seguidores y, quizá, procura construir una carrera literaria autosuficiente, sin necesidad de estar ligado a la protección de la corte.

literatura popular de cordel), la impresión presupone un canal de recepción más selectivo.

Ahora bien, esto debe ir parejo a unas características de composición de la comedia que la incluyan en los estándares eruditos de calidad: esto es, los neoclásicos. Esto se orienta en dos planos: los rasgos formales de la obra (el respeto a las unidades, la corrección métrica, la disposición ordenada de los acontecimientos del argumento) y su utilidad moral (una tesis instructiva, una expresión apropiada de sentimientos y pareceres, adecuación de los personajes a su dignidad y rango social). El proceso creativo con vistas a la imprenta, por tanto, exige una mayor responsabilidad al autor. Al hacer pública su obra y en un canal automáticamente prestigiado, debe probar su pericia como poeta capaz de ajustarse a los requisitos de la poética culta.

En ese sentido se articula la crítica del marqués de Palacios a *Al deshonor heredado* [...], publicada en el *Diario de Madrid*, pues se realiza sobre la lectura del impreso. Compárense estos textos (la cursiva de énfasis es nuestra)³¹:

[...] si tu crítica [...] fuese satírica y mordaz, solo producirá en mí *el efecto de reírme de ti y compadecerte*. De reírme, porque veré palpablemente que, cuando piensas corregirme, eres tú más digno de corrección. Y de compadecerte, porque no hay para mi modo de pensar hombre más digno de lástima que aquel que tiene el corazón tan dañado que solo habla o escribe para ensangrentarse contra el prójimo. VALE.

Señor Editor. Muy señor mío: sin temor de que *caigan sobre mí la risa y compasión* del autor de la comedia intitulada *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, y contando como siempre con la bondad de Vm., voy a ofrecer al público algunas reflexiones sobre esta pieza dramática: [...].

Laviano es consciente de su posición en el sistema, así como de su propia incapacidad poética según las reglas: por eso mismo, se defiende de antemano ante la certeza de que recibirá, de nuevo, la oposición de los críticos. Su apuesta editorial, por tanto, resulta arriesgada, pues a priori no se adecuará a lo exigido. Si la imprenta exige obras «selectas», la comedia de Laviano no podrá serlo en el plano formal: ni en la métrica («la hermosura del verso, [...] la elegancia del estilo»), ni en las unidades («la rigurosa observancia de todas las reglas») demostrará Laviano su buen gusto y calidad. En sus palabras se aprecia que

³¹ A esto se suma que el marqués estructura su larga reseña por puntos, en los que cita las páginas del impreso de *Al deshonor heredado* [...] de las que extrae ejemplos sobre los que estructura su crítica al texto.

asume que tales «accidentes» poéticos se han vuelto indispensables, según la crítica, para graduar la calidad de una obra teatral («obra de esta naturaleza») que automáticamente, por su propia condición de texto dramático, estará en el punto de mira.

Pero, aunque carezca de rigurosidad en cuanto a la aplicación de las reglas, no será así en cuanto a su utilidad. Ahí reside la estrategia de Laviano, con la que justifica su apuesta por la imprenta. Para él, la dignidad de la obra recae en el lector, y emana de la propia intención moral del texto, que, en sus propias palabras, motivó su composición. Y, en el propio proceso de lectura, el lector se dignifica, pues recibirá la instrucción moral del texto. Laviano justifica la utilidad de su comedia en que sirve de loa a los mayores e irreprochables poderes de la sociedad, en los planos legislativo, ejecutivo y judicial: reyes, ministros y jueces. Todo ordenado en equilibrio: «época feliz» sin la cual esta comedia no hubiese sido posible. De este modo, Laviano reafirma la perfecta adecuación de la pieza a sus tiempos y, por tanto, a su público coetáneo: la elección del género, la comedia militar, en boga a finales del siglo XVIII como medio de propaganda sobre acontecimientos de la historia reciente, tampoco en ese sentido es casual.

Tanto la firma en portada como el contenido del prólogo y sus condiciones de difusión nos muestran a un autor que decide al fin darse a conocer en el ámbito en el que se había profesionalizado: un dramaturgo con voz propia que se debe a su público, no un anónimo escritor de las múltiples e intercambiables piezas que se estrenaban de continuo; un dramaturgo que cree contar con el beneplácito del público, que llenaba los coliseos para ver sus piezas; un dramaturgo, en fin, que imprime su obra ya no solo sabiendo que seguramente así llegue a manos de sus críticos, sino también con la esperanza de que ese público que disfrutaba de sus representaciones anteriores también gustará de leer un nuevo texto.

LAVIANO, ENTRE LA EXPRESIÓN DE AUTOR Y LA *EXCUSATIO* TÓPICA: LA DIFUSIÓN IMPRESA COMO FORMA DE DEFENSA FRENTE A LA CRÍTICA

Al analizar la vida y obra de Manuel Fermín de Laviano desde el prisma metodológico de los estudios de autor, y sobre una perspectiva sincrónica de su trayectoria, se entienden sus decisiones creativas como respuesta a las dinámicas y estrategias propias de su tiempo en el sentido de la creación de imágenes autoriales públicas, encuadradas igualmente en procesos de profesionalización de la actividad literaria, e interpretables bajo condicionantes ideológicos. Pese a ser un autor menor, no por ello su obra carece de interés: al contrario, aunque no constituye un punto canónico en el sistema, sí resulta indicativo de modos de

pensar y actuar en el mundo literario del Madrid de finales del siglo XVIII. Por ello, *Al deshonor heredado vence el honor adquirido* es una comedia crucial en la trayectoria literaria de este autor, ya que nos revela en qué forma se amolda a tales estrategias autoriales³².

A la hora de convertir un hecho real (una guerra europea) en ficción, motivado por una finalidad moral que oriente todos los «accidentes» de la obra, Laviano debe partir de una situación de injusticia que quede resarcida, para servir así de ejemplo al público. En este caso, una desigualdad propia de un súbdito, un servidor especial del rey (y, por extensión, de la patria): un soldado, héroe de guerra. «Manchado» por las graves faltas de su padre, la desigualdad de Ademar no recae en su condición de súbdito (como indicamos, no se cuestiona la jerarquía), sino que se gradúa en una honorabilidad personal que se orienta exclusivamente al servicio del monarca, y que aquí queda en entredicho por motivos externos. La tesis de la comedia está clara: la valía personal se emana de los actos propios, del «mérito» particular, no de condiciones ajenas al héroe. Y, como es evidente no tanto en la obra heroica de Laviano como en la propia ideología monárquica de la época, es el rey quien distribuye estos dones. El rey hace y deshace, tiene poder absoluto como para modificar, a través de sus acciones, las ideas de una sociedad: propiciará el cambio desde la concepción antigua, la discriminación por cuestiones genealógicas, hasta la nueva, el mérito como virtud principal. Se propone, así, una mejora en un aspecto relativo al honor de los súbditos. Y Laviano desde el prólogo (y el título de la obra) está adelantando ya su desenlace, dicha tesis, tal vez para así defenderse de antemano de las críticas: antes incluso de la lectura de la obra, el lector sabrá cuál es el valor positivo que se defiende en ella.

Más aún, Laviano deposita la aceptación crítica de su comedia en el aplauso del público espectador, ahora lector. Firmando el impreso con sus iniciales, se presenta por primera vez en público como autor de teatro, asentando su autoridad en las «diversas [comedias] más que, sin fastidio suyo, ha visto el público de Madrid representadas en sus teatros». Buena parte de los receptores de este impreso habrán asistido a la representación y que ahora tendrán la oportunidad de recrear lo visto en el proceso de una reposada lectura posterior: una lectura atenta a los aspectos formales de composición, que tal vez han resultado desapercibidos entre los fastos de los efectos escénicos. Pero otra parte de los lectores no serán espectadores, por lo que su juicio del texto se sostendrá exclu-

³² Debemos remitir necesariamente al monográfico coordinado por Elena de LORENZO ÁLVAREZ, (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Trea, 2017, que hemos tomado como punto de partida para la aplicación de este método de estudio autorial a la figura de Manuel Fermín de Laviano.

sivamente en la lectura. Serán, así, más proclives al análisis únicamente textual. En ese plano se moverán los críticos de la prensa, para quienes la aceptación popular no tiene ninguna autoridad. Por ello, Laviano resta valor a su «crítica hiriente». Aprovecha la cuestión del mérito para traducirlo en una muestra de acciones heroicas entendidas, según los esquemas de la práctica escénica, como una sucesión de eventos espectaculares: a mayor mérito, más impresionante será la hazaña realizada. La poética de Laviano es, pues, la popular, y eso explica sus defectos formales: pero legitima su osado intento de publicar impresa esta comedia en que el aplauso del público reside en que este sabe elegir lo que le gusta, que, por ende, es bueno; y es bueno porque ofrece ejemplos de comportamiento admirable y despierta amor por el rey y la patria.

Laviano es consciente del entorno en el que se mueve, en el que desarrolla su carrera literaria, y de las consecuencias que puede acarrear el publicar su primera comedia. *Al deshonor heredado vence el honor adquirido* se revela así como una estrategia calculada de este dramaturgo, y determinante a la hora de dar un paso definitivo hacia la profesionalización de su carrera literaria en planos autoriales más reconocidos. Es una obra publicada para la «reflexión», pues ello está motivado por la condición impresa: por un texto que ahora se puede leer y releer, y por tanto analizar con detalle. Laviano está abriendo la posibilidad a este análisis desde el momento en que lleva el texto a la imprenta: así lo sabe, y así solicita al lector su crítica. Es el único momento en el que parece estar predispuesto a corregir su poética. No tanto en el plano del contenido, donde ya ha dejado claro que considera «precioso» el argumento de la comedia, como en el formal, donde ya confesó sus limitaciones. Se giran las tornas, y Laviano se postula ahora como alumno del lector, que antes ha sido el receptor de la enseñanza de la obra. Y el proceso será recíproco: puesto que Laviano ha estructurado su comedia sobre una tesis «preciosa», espera recibir críticas igual de consideradas, también dirigidas a mejorar yerros. Esto es, el crítico positivo será un espectador que afronta la crítica teatral desde su conocimiento directo del teatro, de su práctica, y asume su específica realización escénica para el público mayoritario.

Por el contrario, la crítica negativa resultará inútil a la hora de motivar una mejora en la «pluma» de Laviano, así como contraproducente con la voluntad del autor de motivar al lector para que acometa una crítica provechosa: esto es, para que asuma la enseñanza de una obra que pretende mover al lector a apreciar el mérito particular y la posibilidad de que uno supere sus propios escollos. «Ensangrentarse contra el prójimo» se revela como demérito para el crítico «sátirico y mordaz». Laviano dirige hacia él precisamente la «corrección» de los defectos: para una obra que gira en torno a la idea de que la valía del individuo

reside en sus acciones presentes, no en los hechos pasados de los que él no es directo responsable, el crítico «satírico y mordaz» queda retratado negativamente por sus malos actos. Su crítica es improductiva y ataca precisamente a la posibilidad de que el dramaturgo mejore, llegando a ser más meritorio. El crítico «satírico y mordaz», un erudito que critica desde la perspectiva puramente teórica, estará, pues, en contra de la tesis «preciosa» de la comedia y, por extensión, de su utilidad moral y social: su rechazo supondrá, implícitamente, que rechaza el concepto del mérito como valor que resarce al individuo.

Puede interpretarse esta estrategia desde una lectura metaliteraria: considerando que el autor se aplica a sí mismo la tesis que ficcionaliza en la comedia. Esto es, que Laviano exhibe el mérito particular y público que reside en haber mejorado su escritura para adaptarla a lo que se regula en el sistema literario como bueno. No escribe su obra atendiendo al lector culto, aunque en verdad quiera congraciarse con él: desde el prólogo advierte que no ha seguido las reglas, no ha buscado la perfección del verso; al contrario, justifica la calidad de su texto en su utilidad moral. Con ello tal vez pretenda complacer al crítico espectador, que atiende más al espectáculo y a la conclusión moral de la obra que a su rigurosidad formal. Ahora bien, retomando la crítica del marqués de Palacios, los esfuerzos editoriales de Laviano contrastan con el propio contenido de la obra. Sus altas pretensiones, con las que quiere disfrazar a la obra de formalidad y utilidad moral, no casan con un texto en el que recae en los mismos tics propios y reprochables de la comedia heroica: el duelo por honor, el rey intransigente, el héroe bravucón, la mujer guerrera, los giros inverosímiles... Después de todo, el argumento del individuo que logra el beneplácito de su superior a pesar de su condición humilde o de pecados o crímenes de sus antecesores que recaen en él, es significativo del siglo XVIII, pero no exclusivo: conforma un lugar común ya desde el teatro barroco³³. La principal diferencia radica en el enfoque, que motiva una nueva tesis sobre el valor del individuo en la sociedad y la importancia del mérito particular sobre la genealogía; tesis que encontrará una significativa canalización en el teatro, como expresión de un nuevo modelo social. Pero en el caso de *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, aun-

³³ Sin ánimo de querer realizar una revisión extensiva de la bibliografía académica a este respecto, que no nos compete en este trabajo, tómese como ejemplo Veronika РУЖК, *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Woodbridge, Tamesis, 2011, págs. 130-168. Realiza un estado de la cuestión sobre las aportaciones críticas sobre el tema y comenta los textos lopescos. A grandes rasgos, la comedia de Lope, paradigma del Barroco dramático español, presenta, en las comedias de enredo y de capa y espada, a personajes que son finalmente apreciados por su valía personal, lo que aumenta su honor. Este es un tema fundamental en aquellas comedias en las que el casamiento entre desiguales puede servir para conseguir un ascenso social, y en las que el conflicto radica en algún elemento que cuestione o perturbe la honorabilidad y la valía del individuo.

que es evidente que surge en ese mismo contexto, en esa misma idea colectiva, su realización es tópica. No difiere en intenciones de otras obras con la misma tesis; en cuanto al fondo, el desarrollo del significado de la obra es superficial. En suma, no se revela sino como el fracaso de un proyecto editorial y autorial.

Conclusiones

La carrera literaria de Manuel Fermín de Laviano, si bien breve, puede dividirse en dos fases: la primera, desde 1779 hasta 1783, marcada por su progresiva introducción en los coliseos de Madrid, en los que finalmente se convirtió en un exitoso dramaturgo; la segunda, desde 1784 hasta 1790, en la que su volumen de obras disminuye porque concentra sus esfuerzos en textos más trabajados, que responden a estrategias calculadas de introducción en los círculos cultos de promoción literaria. *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, comedia estrenada en verano de 1787, supone su texto más moderno hasta la fecha en dos sentidos: por adscribirse a la poética del subgénero de la comedia de tesis militar y por difundirse en una edición impresa auspiciada por el autor.

Ambos suponen dos formas de construcción de una imagen autorial que responden a las innovaciones que se introducen en el siglo XVIII en lo referente a las formas de entender la actividad literaria y, por consiguiente, «consumirla». En *Al deshonor heredado vence el honor adquirido*, Laviano compone una comedia espectacular, al gusto del espectador, pero al mismo tiempo sigue la tendencia temática de otras obras de tesis militar y ambientación en la Centroeuropa contemporánea, escritas por dramaturgos coetáneos como Comella o Zavala. Al llevarla a la imprenta, da un paso decisivo tanto en la búsqueda de nuevos públicos (el creciente número de lectores alfabetizados abre un nicho mayor de mercado) como en la promoción de su actividad como escritor. De estas dos maneras, Laviano trata de probar su valía como escritor, amparándose en la calidad de su comedia, que reside en la utilidad moral de su tesis: el mérito particular como verdadera medida del hombre, por encima de su ascendencia genealógica. Legitimado en el apoyo que le brinda el público, Laviano refuerza la dignidad de esta comedia, y por extensión de su profesión, lo que justifica que se decida a ejecutar la arriesgada tarea de darse a conocer en el mercado impreso.

Sin embargo, es este un proyecto en el que Laviano fracasa, y en estos fallos reside su interés, sobre el que hemos basado este artículo. *Al deshonor heredado vence el honor adquirido* es una comedia que adquiere su significación en la irregularidad, que revela la impericia de su autor, graduada según las complejas dinámicas compositivas y críticas por las que se regulaban los criterios de

calidad del teatro dieciochesco en el último tercio de siglo (simplificadas en el binomio populares-neoclásicos). Laviano no consigue conjugar las innovaciones poéticas y temáticas del teatro popular ilustrado (el rey paternalista, el héroe sentimental, el efectismo escénico con fin propagandístico) con los tics y tópicos barroquizantes que caracterizaban su propia obra (el duelo, la mujer guerrera, el héroe arrogante). Bien por exceso de confianza de Laviano, o bien por su desconocimiento profundo del sistema, *Al deshonor heredado vence el honor adquirido* es un proyecto autorial y editorial que fracasa, al recibir críticas igual de demoledoras en ambos sentidos. Así pues, su relevancia en el panorama recae en su posición periférica en el canon literario: en que el estudio de este caso en particular, y que puede extenderse a otros muchos similares de la época, nos ofrece una de las muchas formas en que la presión crítica de corte erudito condicionó los esfuerzos creativos de los dramaturgos populares, abocándolos a adoptar con mayor o menor acierto las estrategias autoriales a su disposición. En este sentido, la actuación de Laviano, si bien no determinante en el sistema, sí es significativa.