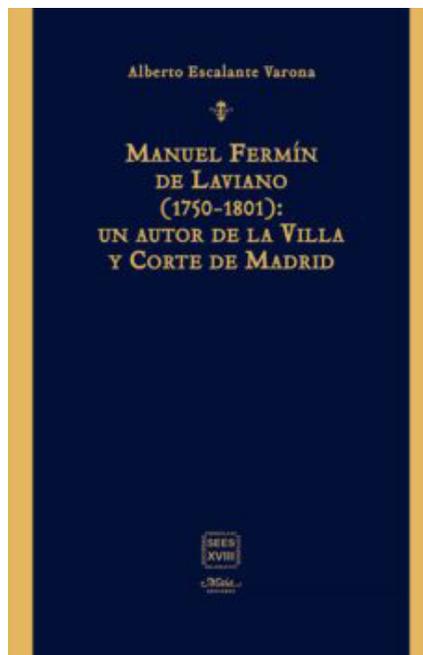


Alberto ESCALANTE VARONA, *Manuel Fermín de Laviano (1750-1801): un autor de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII / Maia Ediciones, 2021, 336 págs.

Manuel Fermín de Laviano (1751-1801) es una de esas figuras en la historia de la literatura española que, si bien lograron el favor del público de los teatros de Madrid cosechando varios éxitos, no alcanzaron una consolidación y fama parangonable –dentro de la corriente de dramaturgos «populares» de las últimas décadas del siglo XVIII– a la de Ramón de la Cruz o Luciano Comella. Sí que comparte con ellos y tantos otros la acusación de poetastro, no seguidor de las reglas del arte dramático y del buen gusto, según las opiniones de algunos de sus contemporáneos exponentes de la preceptiva neoclásica. Entre los dramaturgos populares mejor conocidos se encontraban los dos ya referidos junto a Gaspar de Závala y Zamora,

Antonio Valladares y Luis Moncín, y otros que, como Laviano, tradicionalmente han ocupado un lugar secundario en los estudios teatrales, como Nifo, José Concha, Fermín del Rey, Antonio Rezano, Bruno Solo de Zaldívar o Antonio Bazo, según ha explicado recientemente Alberto Escalante Varona en su monografía *La escuela de la Cruz. Textos y autores del teatro popular en el Madrid ilustrado* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 2020).

No obstante, el perfil de Laviano se ajusta al de ingenio de comedias populares desdeñado por una crítica literaria que, hasta las últimas décadas, no ha sabido ni querido ver las cualidades de un teatro que sin dejar de ser ilustrado se escapa a los moldes neoclásicos. No obstante, Laviano es un autor al que frecuentemente se alude en las historias del teatro y de la literatura, con una biografía llena de lagunas y una producción poética y teatral a la que apenas se había prestado atención. Así pues, la monografía *Manuel Fermín de Laviano (1750-1801): un autor de la Villa y Corte de Madrid*, del ya referido profesor



Escalante Varona, viene a cubrir ese vacío biográfico del dramaturgo y la falta de análisis en conjunto de su obra literaria, principalmente teatral.

La monografía en cuestión se divide en dos bloques: «I. Manuel Fermín de Laviano: hombre del siglo XVIII» (págs. 17-100), y el más extenso, «II. Manuel Fermín de Laviano: poeta y dramaturgo del siglo XVIII» (págs. 101-290). El primero se compone, a su vez, de cuatro capítulos en los que se trata la biografía (págs. 17-40), la obra literaria a modo de panorámica (págs. 41-50) –abordada por extenso en el segundo bloque–, la recepción de su obra (págs. 51-92) y el lugar que ocupó Laviano en el canon literario (págs. 93-100).

En el primer capítulo, aunque el autor reconoce que la vida de Laviano presenta numerosos interrogantes, especialmente en lo que atañe a sus circunstancias familiares, recoge datos hasta la fecha desconocidos sobre el personaje y su entorno: ahonda en los orígenes navarros del poeta y de su familia, en sus lazos con la Real Congregación de San Fermín, en su vinculación con la Parroquia de San Martín, en sus oficios de escribano y oficial en la Secretaría de Hacienda y de director del Almacén General de Madrid, así como en los tres matrimonios que contrajo y en su descendencia.

Después de comentar de forma sucinta la obra breve y extensa del dramaturgo en el segundo capítulo, el tercero pone el foco en la imagen que se fue configurando de Laviano desde su tiempo hasta la actualidad. Da cuenta de cómo las impresiones de personajes como Pablo Forner, que vertió duras críticas sobre el vate navarro por sus *Endecasílabos al nacimiento de los infantes gemelos* (1783), o las reprobaciones de Leandro Fernández de Moratín hacia el llamado teatro popular, determinaron el desprestigio de Laviano hasta nuestros días. En el mismo capítulo, también se expone que los dos únicos artículos monográficos sobre Laviano se debieron a Joaquín de Entrambasaguas, publicados en la revista *Anales de la Universidad de Madrid* en el año 1932.

El cuarto capítulo, que consta de cinco páginas, son unas conclusiones del tercero, en las que se advierte que las «generalizaciones críticas sobre el teatro popular dieciochesco se realizaron a partir de un desconocimiento casi total de las circunstancias biográficas de sus protagonistas» (pág. 93), debido a los juicios de una crítica literaria que encontraba numerosos desarreglos en sus obras. De tal guisa, estos dramaturgos populares y su producción no comenzaron a contemplarse sin prejuicios hasta la década de 1980. Esta es la razón a la que se debieron las ausencias de Laviano en el canon literario, y Escalante Varona justifica así la necesidad de estudiar pormenorizadamente su producción.

El segundo bloque, dividido en cinco partes, comienza con «Una propuesta de análisis crítico de la vida y obra de Manuel Fermín de Laviano» (págs. 101-108), a la que le suceden los capítulos «Un autor funcionario: Laviano en la

Administración y Corte» (págs. 109-126), «Un autor dramaturgo: la relación de Laviano con las compañías teatrales» (págs. 127-212), un análisis de su producción erudita (págs. 213-270) y finaliza con algunas hipótesis acerca de su fracaso (págs. 271-290), seguidas de las conclusiones (págs. 291-298).

El capítulo primero es una introducción al bloque en conjunto, en el que se incide en la idea de que el lado conocido de Laviano es el de dramaturgo popular que despuntó en el género de la comedia heroica, sobre todo con argumentos medievales. Asimismo, se apuntala que de este autor se han descuidado otros aspectos de su trayectoria (sus creaciones para la nobleza y realeza, su teatro de aspiraciones clasicistas o su trabajo como funcionario). Se propone así un acercamiento a toda la producción de Laviano desde sus circunstancias vitales y teniendo en cuenta la idiosincrasia de los marcos de producción a los que se destinaron sus diferentes piezas.

El segundo capítulo de este bloque nos abre una ventana al mundo del Laviano funcionario. Tal como expone el autor, hasta mediados de la centuria, los puestos en la administración se adjudicaban por la pertenencia a un linaje o por la larga experiencia. En contraposición, en la época de Laviano se fue exigiendo una mayor preparación en estos puestos. Este aspecto no resulta en absoluto baladí para comprender la obra de este dramaturgo, pues las competencias de los funcionarios de este período y su acceso a documentación histórica nos proporcionan en cierta medida claves para entender algunos aspectos de su producción literaria.

El capítulo tercero, dedicado a la relación entre Laviano y las compañías, pone el foco sobre su producción teatral escrita para estas y que se representaron en los teatros públicos. Este corpus se aborda por géneros: loas e introducciones, sainetes, fines de fiesta, comedias heroicas y heroico-militares, una comedia de magia, zarzuelas y comedias urbanas de buenas costumbres. Además, dedica un apartado a las traducciones de autoría probada de Laviano y otras atribuidas a este, de textos de Goldoni, Beaumarchais y Boutet. En el mismo se resumen los argumentos de todas estas obras y analizan sus características (sus herencias del teatro barroco, los valores y actitudes ilustradas que se muestran en ellas, el respeto o elusión de las tres unidades aristotélicas, sus elementos afines a otros géneros, sus lugares comunes, etc.). Dentro de toda esta producción abundan las piezas de tema heroico y militar, entre las que son destacadas *El castellano adalid* (1785), *La conquista de Madrid* (1786) y *Al honor desheredado vence el honor adquirido* (1787).

En cuarto lugar, se aborda una faceta bastante desconocida de Laviano: su vena culta. Al parecer de Escalante Varona, el poeta cumplía el perfil de los vates que se reunían en la fonda de San Sebastián —considerados figuras señeras

de la Ilustración— por tres razones: porque se le presupone un conocimiento de aspectos legislativos e históricos a juzgar por su trabajo como funcionario de Hacienda; porque debía de estar familiarizado con otras lenguas como se aprecia en sus traducciones; y porque mantuvo vínculos con la alta nobleza, tal como consta en las dedicatorias de algunos de sus textos. Esta producción más erudita la conforman obras teatrales y poemas laudatorios, y las que se analizan puestas en contexto. Entre este corpus se encuentra una loa dedicada al duque de Híjar, de 1782; un poema encomiástico de 1789, titulado *Canto al arco del duque de Híjar*, dirigido a este y a los reyes Carlos IV y María Luisa; un poema de circunstancias de 1783, en alabanza del teniente general de la Marina Antonio Barceló por la campaña de Argel; los ya mencionados *Endecasílabos* por el nacimiento de los infantes gemelos en 1783; la tragedia neoclásica *El Sigerico*, que en 1788 fue dedicada en un manuscrito a la futura marquesa de Pontejos y en 1790 al conde de Floridablanca; y *La Nina*, traducción de la ópera de Giovanni Paisiello y Giambattista Lorenzi, a su vez basada en la ópera-comique *Nine* de Nicolas Dalayrac y Benoît-Joseph Marsollier.

Finalmente, en «Un autor que fracasa: hipótesis sobre el fin de la carrera literaria de Manuel Fermín de Laviano» se exponen las posibles razones de por qué este autor quedó fuera de la República de las Letras, retomando y enlazando datos expuestos en los capítulos previos. Algunas de las motivaciones de su desafortunada trayectoria, según plantea Escalante Varona, posiblemente fueran su situación económica ahogada por deudas, su necesidad de encontrar protectores, su cese en 1786 en las Reales Fábricas, sus enemistades personales, la conformación de la Junta de Reforma, las críticas recibidas por sus poemas laudatorios y su teatro, los ataques hacia los vates de estilo poético rimbombante como el de Laviano o las reticencias de la Academia de Estala hacia literatos como este.

Llegados a este punto, es momento de realizar un par de objeciones del capítulo cuarto. En primer lugar, el título de dicho capítulo, «Un autor dramaturgo: la relación de Laviano con las compañías teatrales», no se corresponde del todo con los contenidos que se exponen a lo largo del mismo, pues se adentra en los argumentos y características de las obras que Laviano escribió para los teatros públicos, haciéndose poco hincapié en las compañías y sus miembros. Quedan así los actores en un segundo plano, en un capítulo en el que, más que la vinculación del dramaturgo con las compañías, prima el análisis estilístico sin atender a las habilidades interpretativas individuales de los actores de las compañías que las representaron —las de Martínez, Ponce, Palomino y Ribera—, que es lo que podría esperar el lector con el referido título. Tampoco se hace siempre referencia a los compositores de una parte importante de esta producción teatral de

Laviano, los músicos de compañía Pablo Esteve y Blas de Laserna. Si «el texto se entiende como algo subsidiario, un constituyente más de la función completa en todas sus partes» (pág. 145), tal como defiende el autor de la monografía, y se trata de ofrecer una lectura de las obras en clave de espectáculo, no se entiende la falta de referencias a sus autores musicales, cuando además estos fueron miembros de las compañías teatrales.

La segunda cuestión que objetar tiene que ver con el manejo que Escalante Varona hace del término zarzuela. El estudioso dedica un apartado a dos obras de características afines, a las que denomina zarzuelas sin justificar por qué las engloba dentro del género. Nos referimos a *El noble pescador* (1779) y *La viuda indiferente* (1781). Ambas piezas comparten con las zarzuelas de Ramón de la Cruz la alta participación musical, la ambientación realista y la espectacularidad, sin embargo, no se dividen en dos jornadas o actos –que es lo habitual en el género–, sino en tres. Tampoco en las fuentes primarias aparecen etiquetadas como tales. No alcanzamos a saber a qué criterio obedece la aplicación de esta categoría en lugar de la de comedia, que es la que figura en las fuentes primarias. Es de suponer que el autor, al igual que otros investigadores, ha empleado el término zarzuela con laxitud: parece identificarlo con el teatro en el que se produce una alternancia entre declamación y canto. Lo cierto es que ello no es un rasgo solo visible en la zarzuela, pues hay otros géneros de los siglos XVII y XVIII que también comparten dicha alternancia. Sin embargo, no se puede responsabilizar al autor de este uso inadecuado del término zarzuela, pues es algo que se ha arrastrado en varios estudios teatrales debido a una manera decimonónica de concebir el género en el Setecientos –en el Ochocientos sí que existía la zarzuela grande, en tres jornadas–. Como advertencia, cabe señalar que cualquier intento de definición encorsetada de zarzuela, ya de por sí, resulta problemática dada la ductilidad del género. En cambio, si hay un punto en común en la mayoría de los ejemplos de zarzuelas conservados y una coincidencia en las definiciones de los siglos XVII y XVIII, es precisamente la división en dos jornadas. Considerar como zarzuelas obras en tres actos o jornadas que no fueron concebidas en su época como tales dificulta aún más la tarea de discernir entre el género de la zarzuela y comedias con mucha música.

Estas objeciones desde luego no menoscaban la calidad, seriedad y el rigor de la monografía. En conclusión, nos encontramos ante un trabajo que, sin duda, representa un valioso aporte sobre la biografía y creación de Laviano y, a su vez, para la historia del teatro español de finales del siglo XVIII. Aunque este dramaturgo no alcanzara la posición de otros como Cruz o Moratín en la República de las Letras, su caso resulta de interés, en primer lugar, para comprender la vida y vicisitudes de los hombres de letras que hicieron de la pluma un medio de

promoción, y que con ella aspiraron a una mejor posición económica y social. En segundo lugar, la monografía ofrece un análisis riguroso y sin prejuicios de la producción de un Laviano que heredó la tradición dramática española del Barroco, y no por ello dio la espalda a la modernidad del teatro del momento.

CARLOS GONZÁLEZ LUDEÑA