

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum III

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 12**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congr s (10 . 2003. Alacant)
 Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /
 edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
 Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
 23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
 Ponències en català, castell  i gallec
 ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
 I. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior
 a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
 III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.
 821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

  Els autors

  D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Piz 

II-lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),

Museu Municipal de l'Almod , X tiva

Imprimeix: T BULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum III): 84-608-0305-8

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hisp nica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reprodu ida, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mit a, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el perm s previ de l'editor.

LAS RAÍCES ÉPICAS EN EL SIGLO DIECIOCHO ESPAÑOL: CUATRO OBRAS DE MANUEL FERMÍN DE LAVIANO

Hasta épocas recientes, el valor literario, estético, económico y político del teatro español del siglo XVIII se menospreciaba. Las cansadas frases de cómo el teatro áureo fue suplantado por el neoclasicismo francés y de que España sólo produjo un teatro decadente, de gusto corrompido y degenerado se repetían sin análisis. Coe, Allison Peers, y Cook, hace más de sesenta años, explicaron y documentaron que, bien antes de la llegada del romanticismo, hubo un retorno a temas nacionales, particularmente a asuntos medievales y épicos. Últimamente, críticos como Herrera Navarro han puesto fin a las descalificaciones, apuntando que el enfrentamiento —el denominado «caballo de guerra de los ilustrados»— entre la facción conservadora, monopolizadora de la esencia nacionalista y la reformadora, modernizadora y europea, se «convierte en un tema apasionante y apasionado, que ha necesitado casi de doscientos años para que pueda, ahora, empezar a ser analizado con objetividad y espíritu científico» (Herrero Navarro 1993: xxi).

Desde su creación, la épica española fue política. Los primitivos versos servían, como dijo Menéndez Pidal, «como arte para la vida, para la vida pública [...] poema más que para recrear, para levantar el ánimo a pensamientos hazañosos» (Menéndez Pidal 1956: 38), y la épica no fue menos útil en otros momentos históricos. Hayden White, en *Tropics of Discourse*, establece que una cultura necesita reescribirse y reevaluarse para entender su pasado y su presente: «los más grandes historiadores siempre han tratado de los eventos en las historias de sus culturas que son más traumáticos y cuyo significado o es problemático o superdeterminado por el significado que todavía tienen en la vida actual [...]» (White 1978: 87). El patriotismo ejemplar y regenerador que buscaba la tragedia neoclásica tuvo aptos modelos en la épica medieval, ya fuera por vía directa o por medio del romancero y en obras del Siglo de Oro. El regalismo borbónico buscaba disminuir el poder y los privilegios de la nobleza, favoreciendo el ascenso social de la incipiente burguesía. Para unos autores el teatro era medio para expresar su anti-absolutismo mientras para otros ensalzar las virtudes reales y la lealtad de caballeros dignos no impedía ilustrar los vicios de otros nobles, sobre todo los cortesanos.

A principios del siglo XVIII, como medios de pedagogía —o de propaganda— estaban el púlpito, el periodismo y el teatro. Luzán, en *La Poética o Reglas de la poesía* de 1737, insiste en que la fábula épica debe «dar instrucciones morales a todo género e personas» (Luzán 1977: 561) y «al mismo instruya a los que mandan y gobiernan [...] y los anime y estimule a las más excelentes virtudes y esclarecidas hazañas» (Luzán 1977: 556). Entre 1766 y 1773, con el ascenso de Aranda, el teatro tenía un contexto socio-político en donde los triunfos de la política ilustrada podrían servir como modelos de virtudes cívicas y guerreras. A finales de siglo, tanto Moratín como Jovellanos trataron del valor pedagógico del teatro para la corrección de costumbres. Aun autores calificados de «afrancesados y antipatriotas» sacaron su material teatral de la historia española. Es interesante notar que el tema épico preferido en la poesía y la novela, pero sobre todo en el teatro, es el de Florinda, la Cava. Autores como Alonso de Solís, Cadalso, Vela, Nicolás Fernández de Moratín, Jovellanos, Concha, Valladares y Sotomayor, Quintana, Montengón, Gálvez y Leandro Fernández de Moratín, trataron de la pérdida de España. No se aprovechó, sin embargo, la historia de Bernardo del Carpio, de Fernán González —con la excepción de Laviano— ni de los siete infantes de Lara, aunque la historia de la Condesa Traidora sí interesó a Cadalso y Cienfuegos. Junto con Josef Concha, Manuel Fermín de Laviano es el único autor del siglo XVIII que trata el tema cidiano. Los personajes históricos, verdaderos e inventados, son cargados de connotaciones políticas y sirven de modelos al servicio de la virtud pública en contra del interés individual. Para fines del siglo ilustrado se ve a los héroes defendiendo la justicia y la libertad de manos del tirano, de costumbre pero no necesariamente extranjero, culpable de abuso de poder y castigado por sus acciones con la pérdida de la vida.

Al tener en cuenta estas obras de orígenes épicos, es importante explicar el valor político que tuvo el teatro heroico español en el siglo de las luces. En *Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo* de Laviano (estrenada en 1785), se dice que los asturianos eligen a su rey por mayoría absoluta. No es sorprendente, pues, que, en 1791 cuando Godoy buscaba explicación de la rebeldía popular en contra de sí mismo y del rey Carlos IV, echara la culpa a autores que habían puesto parecidos episodios de la historia en escena. En 1797 Moratín escribió a Godoy que el teatro puede ser revolucionario pero también sabe cumplir un papel didáctico: «instruir al pueblo en lo que necesariamente debe saber, si ha de ser obediente, modesto, humano y virtuoso; de extinguir preocupaciones y errores perjudiciales a las buenas costumbres y a la moral cristiana, sin las cuales ni las leyes obran ni la autoridad se respeta; de preparar y dirigir como conviene la opinión pública [...] todo esto y mucho más debe esperarse de un buen teatro» (Andioc 1987: 517-518). Como instrumento de propaganda, el teatro histórico basado en las leyendas de Rodrigo, el último godo, del Conde Fernán González y de la Condesa Traidora afirmaba la búsqueda de la libertad como elemento primordial en la tradición española y, junto con las obras de orígenes cidianos, reforzaban el papel del vasallo leal de un buen rey. Estas figuras sobrevivieron en la memoria colectiva gracias al romancero tradicional y al drama histórico del barroco. Los héroes medievales podían ser héroes de cualquier momento.

Se sabe muy poco de Manuel Fermín de Laviano. Herrera Navarro provee la información más amplia: «Oficial de la Secretaría de la Superintendencia General, y Presidencia de la Real Hacienda en 1783. [...] pudo formar parte de la casa del Duque de Hajar, como secretario o algún puesto análogo. Desarrolló una intensa actividad como dramaturgo entre 1776 y 1790» (Herrera Navarro 1993: 260). Su patrón, don Pedro de Alcántara, el duque de Hajar, fue autor de un plan de reforma del teatro en 1784 o 1785 —por coincidencia precisamente los años en que Laviano escribió las obras que interesan aquí. En contraste con estos pocos datos personales, su bibliografía indica que de las treinta y tres obras de teatro conocidas, quedan veintidós manuscritos; dieciocho fueron representadas en su vida y nueve fueron publicadas. Su aportación radica en su teatro histórico. Como su contemporáneo, Nicolás Fernández de Moratín, sus obras históricas son «interesantemente y definitivamente españolas» (Gies 1979: 149). J. L. Johnson (1972: 21) ha explicado que: «La tragedia neoclásica pide que lamentemos la desgracia que sufren los desgraciados mientras que reconozcamos el error o vicio que la motivó. Los personajes suelen ser de las más altas esferas sociales. [...] la tragedia buscó sus temas primero en la historia clásica, luego en la historia nacional y, por fin en la vida cotidiana». El tema nacional en particular le interesaba a Laviano y cumple con los requisitos de reconocer los errores o vicios causados por los poderosos a través de la historia medieval española.

La afrenta del Cid vengada (estrenada en 1784) es obra significativa por ser la primera comedia no basada en fuentes romancerescas y estrenada después de la publicación en 1779 del *Cantar de Mio Cid* por Tomás Sánchez. En el siglo XVIII, algunas adaptaciones anónimas de *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro y algunas traducciones y adaptaciones de *Le Cid* de Corneille fueron estrenadas. Concha, después de 1770, escribió dos obras de tema cidiano pero basadas en el cerco de Zamora (Ratcliffe 1992: 129-134). La obra de Laviano es la primera obra dramática que vuelve al texto épico original. En contra de los antecedentes literarios de otros siglos y de su propio tiempo, no sigue ciegamente los romances tan de moda en los pliegos sueltos. La conexión con el poema épico es tan ceñida que, con la excepción del llamado *Cantar del destierro*, se puede decir que *La afrenta del Cid vengada* es una dramatización del *Cantar de Mio Cid*.

Aunque reconocido como autor de comedias de escenas violentas o de obras que se fijaban en la caída de los héroes, Laviano, en *La afrenta del Cid vengada*, no se arrimó a estas normas. A pesar del tema heroico, un propósito de esta obra es sumamente didáctico, particularmente en la primera jornada que se diferencia tanto del poema original. Como se verá más adelante, la obra trata de la alabanza de la monarquía y del vilipendio de ciertos nobles, pero su meta fue, sin embargo, ensalzar valores burgueses, casi caseros. Una reseña en *El Memorial literario* (anónimo 1794: I, 97) pone de relieve estos factores: «También se advierten buenos documentos y sentencias cuales son los consejos que da Ximena a sus hijas en la primera jornada, el Cid a sus yernos en la segunda y el elogio que hace el Rey del Buen Soldado en la tercera». Empezando poco después de las bodas de las hijas del Cid, la obra presenta una escena bucólica y familiar, entre jóvenes amantes y suegros afectuo-

sos. El idilio se rompe cuando el ataque del rey Búcar revela la cobardía de los Infantes. La vergüenza de las hijas del Cid es tal que su madre tiene que aconsejar paciencia y les recuerda que su deber como buenas y fuertes esposas es corregir e instruir a sus esposos. Efectivamente, es Elvira quien los avisa de los peligros de rendirse al árabe, añadiendo que, si fuesen vencidos los hombres del Cid, ella y las otras mujeres valencianas saldrían a derrotar al enemigo. El padre se enorgullece de la valentía de su hija pero Suero comenta que este valor es repulsivo en una mujer: «Osadía de mujer es fuera de tiempo» (vv. 667-678). Esta fuerza de carácter en Elvira es desconocida en el canon cidiano hasta 1908, con *Las hijas del Cid* de Eduardo Marquina (Ratcliffe 1992). Más adelante, la madre les hablará de su papel de esposa y madre de familia, poniendo énfasis en la educación de los hijos:

Si el Cielo os concede hijos,
vosotras mismas criadlos
porque otra leche les puede
producir malos resabios.

(vv. 1127-1139)

El Cid les dará un consejo parecido a sus yernos, para que sean buenos esposos:

mas si llega a aborrecer
a su mujer el marido
es un infierno encendido
por el mismo Lucifer.

(vv. 1054-1063)

Estos mensajes domésticos recuerdan los textos educativos del siglo dieciocho. Las hijas parecen creer firmemente en la capacidad del amor para cambiar ánimos y en su propia habilidad reformadora.

justo es que nos empeñemos
en imprimir en sus almas
el valor que poseemos.

(vv. 428-446)

En efecto, se refieren a la labor como «empresa» pero su esfuerzo será en vano. Estos maridos nunca se igualarán a sus valientes esposas.

La afrenta del Cid vengada es única en el canon cidiano por su conclusión, que soluciona la complicación de los supuestos segundos matrimonios. Después del reto a manos de los soldados del Cid y del intento cobarde de fuga frustrada, el Rey toma las tierras y honores de los Condes y los condena al exilio, sentenciándolos a una muerte civil. María Eugenia Lacarra y Alberto Montaner Frutos, en sus estudios del material legal en los textos épicos, han puesto de relieve este tema pero Laviano es el primer y último autor que se aprovecha de esta legalidad. A las hijas se les considera viudas, permitiendo así otras bodas más honorables.

Michael Harney (1993) apuntó que el poema épico medieval ilustra un cambio sociológico de tribus o clanes inclusivos a grupos familiares exclusivos. En el siglo XVIII ocurrió una transformación parecida por el influjo e importancia de las nuevas clases burguesas. En *La afrenta del Cid vengada*, son el Cid y su familia, como miembros activos de la sociedad, quienes son favorecidos por el Rey en contraste con la ociosa aristocracia establecida. La autoridad paterna y materna en *La afrenta del Cid vengada* es patente de por sí pero también representa simbólicamente el poder y la importancia del Rey. Dado que la obra no empieza con el destierro del Cid, no requiere comentario de parte del autor en cuanto a la justicia de la decisión real. Al contrario, en esta obra, Alfonso es sumamente justiciero —hasta para con los infantes de Carrión. Como buen rey aprecia el valor de sus soldados, representados por el Cid, y, a su vez, es reconocido por sus vasallos.

La afrenta del Cid vengada, aprovechándose de la figura máxima de la historia medieval española, respalda uno de los fundamentos ideológicos más importantes en la Ilustración: el rey absoluto e ilustrado que opera como figura paterna de sus vasallos. Manuel Fermín de Laviano, en *La afrenta del Cid vengada*, muestra que, tanto en el ámbito privado, dentro del seno de la familia del Cid, como en lo público, en las cortes reales, el teatro puede y debe ser escuela de moralidad a fin de mantener estabilidad social y orden cívico.

El castellano adalid o *La toma de Sepúlveda por el Conde Fernán* (estrenada en 1785) es la única versión en donde figura el héroe castellano desde *El Conde Fernán González* de Lope de Vega. Quizás por razones más políticas que literarias, la historia de Fernán González, en comparación con la del Cid, no ha penetrado en la literatura española a través de los siglos. Fernán González es, ante todo, rebelde frente a la autoridad establecida. Aunque símbolo de la creación e independencia de Castilla, puede ser que su esfuerzo liberador haya desaparecido al equipararse con la unión del país bajo los Reyes Católicos. Es también posible que el regionalismo y/o el nacionalismo español tuvieran cierta influencia en el olvido de este personaje heroico castellano.

En *El adalid castellano* Laviano descarta las fuentes tradicionales para producir una obra completamente original: nunca aparece la esposa de Fernán González y el enemigo es el árabe y no otros cristianos. Laviano presenta un país anacrónicamente unido representado por Guillén de León, su hermana Elvira, y sus tropas que se juntan a los soldados castellanos en el momento de sitiar Sepúlveda. El enemigo es el invasor extranjero pero, peor todavía, es enemigo porque falta a su palabra de honor y es abusador de mujeres y de rehenes. Una reseña de *La Minerva* de 1807 resume la obra así: «Proezas de cristianos y moros, crueldades, traiciones [...] sin cuento; amores de una mora y un cristiano [...] indispensable requisito de comedia, constituye toda la acción y todo el interés de esta [...]» (Coe 1935: 39). Hay poca información acerca de la representación de *El castellano adalid*. Lo único que se sabe de la popularidad de esta obra es que después de su estreno en 1785, según una anotación en el último folio del manuscrito «dio más de 103.051» (Ratcliffe 2002). Esta cantidad equivaldría al doble de los ingresos de la mayor parte de las obras presentadas en los teatros madrileños del

momento (Andioc 1987: 37-45), o sea un éxito enorme para Laviano. Que fuese un triunfo teatral no es sorprendente: la obra contiene todos los elementos necesarios y tan del gusto del público a finales del siglo XVIII. Es interesante que la obra volvió a representarse en los años fatídicos de 1807 y 1808, sobre todo al considerar la importancia política de Sepúlveda como foco de resistencia nacionalista a las fuerzas napoleónicas.

Aunque *El castellano adalid* no sigue el poema, la comedia está basada en la historia. Al iniciarse la obra, Fernán González vuelve de su conquista de Segovia y se prepara para atacar Sepúlveda. La obra empieza con la reunión del jefe árabe, Abumen, con sus nobles para decidir, casi de modo democrático, cómo mejor proteger la ciudad de Sepúlveda. La opinión está dividida hasta que Fátima, la hija del jefe, propone la mejor solución: emboscar a las fuerzas cristianas con unos pocos moros y, si éstos no tuvieran éxito, todavía quedaría el resto de la morisma para defender la plaza fuerte. A fin de fortalecer la resolución de los nobles africanos, Fátima ofrece su mano a quien logrará acometer la mayor hazaña. En la emboscada, Ramiro, pariente de Fernán González, y Fátima luchan brevemente antes de que ésta se rinda; los árabes huyen y el conde mata a Abumen. Fátima se siente culpable de la muerte de su padre por haber sido la emboscada idea suya. Ramiro impide que se suicide porque, al verla, se enamora de ella. Cuando llevan el cadáver a Sepúlveda para que los suyos lo entierren, ella niega refugiarse en la ciudad por ser presa del conde, pero insinúa que también está enamorada.

Cuando llegan Guillén de León y Elvira, surgen celos entre las dos mujeres por el amor de Ramiro pero él le asegura a la musulmana que, al no ser por la diferencia de religión, la amaría. Cuatro nobles musulmanes, cada uno por su parte, y dos de ellos disfrazados de cristianos, pretenden raptar a Fátima pero, por la confusión que reina de noche en el campo, toman a Elvira y a sus propios compañeros embosados. Las identidades se clarifican luego. Con gran generosidad, el conde les ofrece la libertad a sus enemigos sitiados a cambio de los rehenes cristianos pero Abubad la rehúsa, manda asesinar a todos los cautivos cristianos de Sepúlveda menos Elvira y ofrece luchar mano a mano con Fernán González para que toda la población no tenga que sufrir. Al ganar el conde el desafío, unos árabes no aceptan el pacto hecho y la guerra sigue para acabar con la esperada derrota pero no antes de que el traidor de nuevo procure liberarse, saliendo de la ciudad con Fátima a cambio de Elvira. Una artimaña de Ramiro salva a las dos mujeres rivales. La obra concluye victoriosamente para el conde castellano y los enamorados.

En *Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo* (estrenada en 1785), Laviano es el único autor que se aprovecha de un relato sacado de la para entonces casi olvidada novela de Pedro de Corral, *La Crónica Sarracina*, donde la duquesa de Lorena llega a España en busca de un noble que defienda su honor. Con la excepción de los nombres del rey Rodrigo, del conde don Julián y de Florinda la Cava apenas hay conexión con la historia de la pérdida de España. Al final de la obra, cuando gana Almeric y pierden los caballeros alemanes respaldados por Julián, éste es desterrado a África por el Rey. Aunque Rodrigo aquí no es culpable de ningún crimen sexual —al contrario, está muy enamorado de su esposa de origen

musulman— peca al dejarse convencer por las lisonjas de los extranjeros, incluyendo su esposa, en vez de seguir los sabios consejos de los caballeros españoles. Laviano creó un cuadro de costumbres o comedia de capa y espadaseudomedieval que no satisface como literatura aunque está claro que gustó como espectáculo porque duró unos diez años en las tablas. Cuarenta años más tarde fue prohibida por su actitud antimonárquica.

Otra obra de Laviano basada en temas medievales y en *La Crónica Sarracina*, es *El sol de España en su oriente o Toledano Moyses* (estrenada antes de 1787). Aquí el monarca es igualmente débil y actúa injustamente, cegado por su pasión por doña Luz que no le presta debida atención. Para forzarla, sacrifica las vidas de dos hombres y amenaza con más asesinatos. La obra se resuelve felizmente con la reunión de Rodrigo con su esposa repudiada y cuando doña Luz, su esposo don Fávila, y su bebé —quien será el futuro Pelayo— y a quien ella tuvo que abandonar en las aguas del Tajo, como un Moisés moderno, son reunidos gracias a la influencia de un peregrino sobrenatural que aparece al último momento y le recuerda al Rey:

Por decreto superior
te hago saber que la airada
Justicia del Cielo irritas,
y en castigos te amenaza

(Acto III, vv. 926-929)

Aunque estas dos comedias que tratan de Rodrigo, el último godo, le muestran como rey débil e injusto, uno de los temas predilectos de Laviano —y de muchos contemporáneos suyos— resalta la crítica de la nobleza cortesana y la alabanza de buenos reyes. La debilidad de Rodrigo se debe a su afán de ser alabado por los extranjeros que le rodean y a su lujuria pero reconoce sus errores muy rápidamente. En *La afrenta del Cid vengada*, Laviano presenta un rey justiciero apoyado por un noble valeroso que lucha contra aristócratas temerosos y poco honorables personificados por los Infantes de Carrión. El contraste entre el Cid y los nobles cortesanos es patente. Ni el amor de sus esposas ni la educación recibida de sus suegros servirán para contrarrestar su formación como nobles ociosos e inútiles. En *El castellano adalid* no hay rey pero el conde Fernán González es jefe ejemplar, merecedor de los elogios de sus vasallos y sabe imponer su voluntad, tanto a los suyos como al enemigo. Como hizo Alfonso VI, Fernán González reconoce la deuda a sus soldados. Es de notar que los nobles castellanos no le siguen ciegamente y hay momentos en la obra cuando Ramiro y los otros nobles debaten sus planes y, cuando sus caballeros cuestionan sus decisiones, Fernán González les explica sus motivos y ellos reconocen el mensaje didáctico que les servirá más adelante. Su contrario, Abumen, también es buen jefe que consulta plenamente con sus nobles pero, por su desgracia, no le sirven hombres honorables. Los nobles árabes sólo buscan su propio interés; son capaces de asesinar cautivos, faltar a su palabra y amenazar el honor de una dama. Tal es su maldad que, al ser capturado, Ceilán reniega su fe. Al querer negarle su herencia a la duquesa de Lorena, los nobles

alemanes actúan por avaricia. La opinión de Laviano sobre los nobles que actúan deshonorosamente —árabes, españoles o alemanes— queda clara.

Otro tema gratamente cultivado en el teatro del siglo XVIII fue el de las mujeres guerreras (Palacios Fernández 1988: 45). Las actividades de Fátima no sorprenden a quienes conocen los papeles de las mujeres vestidas de hombre del teatro barroco, pero el crítico anónimo del *Memorial literario* (anónimo 1794: II, 83) las cita como muestras de la falta de decoro y verosimilitud: «Así, hacer guerreras y valentonas a las mujeres, y que salgan a cada paso con espada en mano contra veinte o cuarenta hombres o un ejército entero; [...] es contra el común carácter de su sexo, y por consiguiente impropias todas estas cosas en las Comedias». Como su padre, y en fuerte contraste con los nobles moros, Fátima exhibe todas las características de un corazón noble. Tiene fama de valerosa, es físicamente fuerte, lleva y sabe usar armas. Ni Abumen ni los otros nobles la excluyen al momento de tomar decisiones y da muestras de ser una buena estratega en materia de guerra. No sólo tiene la idea de organizar la emboscada sino que se ofrece para mandarla. Su rival, Elvira, es descrita como «una dama de aspecto tan varonil como hermoso» (vv. 1171-1172). Como vimos, las hijas del Cid con otras damas se ofrecen para proteger Valencia. Y Libraida, en *Triunfos de amor*, está dispuesta a defender el honor de la duquesa de Lorena:

y entended, que si en su brazo
no hubiera valor bastante
para esta accion, yo seria
quien tal victoria alcanzase;
sintiendo solo el manchar
mis manos con vil sangre.

(Jornada II, vv. 123-128)

El matrimonio entre desiguales era una preocupación para los autores del siglo XVIII. Laviano en *La afrenta del Cid vengada* no comparte la idea y demuestra claramente que los Infantes de Carrión esconden su odio y sentido de menosprecio hacia el Cid bajo esta excusa, e insiste en que las hijas del Cid no les son inferiores. En *El castellano adalid* Laviano resuelve la diferencia de religión de la manera más simple y esperada: la conversión de Fátima corona la victoria y posibilita el matrimonio con Ramiro. Nunca hay duda de que la valerosa Fátima, hija de un rey árabe, iguala a Ramiro, sobrino del conde castellano.

El siglo XVIII se distinguió por su actitud positivista: todo era posible, cambiante, mejorable. En su *Poética*, Luzán explica claramente que: «No es menor la utilidad que produce la tragedia, en quien los príncipes pueden aprender a moderar su ambición, su ira y sus otras pasiones, [...] el poeta puede y debe pintar en la tragedia las costumbres y los artificios de los cortesanos aduladores y ambiciosos, y sus inconstantes amistades y obsequios; todo lo cual puede ser una escuela provechosísima que enseñe a conocer lo que es corte y lo que son cortesanos» (Luzán 1977: 194). Añade que estas lecciones teatrales también son de utilidad para todo el público: «El poeta puede, y debe siempre que tenga oportunidad, instruir

a sus lectores, ya en la moral con máximas y sentencias graves que siembra en sus versos, ya en la política con los discursos de un ministro en una tragedia; ya en la milicia, con los razonamientos de un capitán en un poema épico; ya en la economía con los avisos de un padre de familia en una comedia» (Luzán 1977: 197). Tanto el Cid como Jimena tienen la esperanza de que el amor de sus hijas y la buena educación que recibieron a su lado podrá cambiar a los Infantes de Carrión. Es un deseo frustrado por la maldad intrínseca de los dos nobles cortesanos. El amor paterno, la fidelidad de sus vasallos y, sobre todo, la justicia de un buen rey resolverán el problema. Estos mismos factores influyen en que los traidores sean castigados y los amantes leales cumplan con su deseo. Como en los textos épicos originales, en estas obras la deslealtad y la injusticia provocan las crisis que se resuelven con la restauración del orden social.

La representación de figuras femeninas en el teatro histórico de Laviano es sumamente interesante. A pesar del comentario coetáneo del crítico del *Memorial literario* sobre *El castellano adalid*: «hay una mujer Fátima, que no solamente es más prudente que todos los capitanes, y más instruida en ardidés de guerra, y disposiciones militares, sino que también se las disputa en valor a los más fuertes y aguerridos soldados, cosa que hace desde luego ver, que el intento del Poeta es transformar las mujeres en hombres, y a éstos en gallinas, contra todo el carácter y dignidad del sexo;» (anon. 1794: vii, p.114). Jimena y sus hijas, Fátima y Elvira, Luz, la duquesa de Lorena y Libraida son mujeres respetadas y dignas del respeto que reciben. Sus opiniones y decisiones se reciben como entre iguales por parte de los hombres en sus vidas. Como sus antepasados medievales, estas mujeres son fuertes y capaces.

Es problemático y a la vez fascinante utilizar y manipular la historia convertida en leyenda para propósitos específicos que se relacionan con eventos contemporáneos al momento en que cada autor toma los elementos históricos y construye una nueva versión, su versión. Volviendo al texto de Hayden White, «ningún grupo de eventos históricos recogidos al azar puede de por sí constituir una narración, sólo ofrecen al historiador elementos de una narración. Gracias a la supresión, la subordinación o el énfasis, [...], técnicas que solemos encontrar en novelas o en el teatro, estos elementos entran en la narración» (White 1978: 84). La historia se construye pues a partir de la organización de estos elementos. En *Figural Realism*, White añade que la historia, tanto los eventos como los relatos de estos mismos eventos, no sucede sino que se edifica narrativamente, en cada versión diferente de los hechos que la constituyen (White 1999: 13). Los mecanismos narrativos tienen un propósito específico en relación con la recepción de la historia en cuestión en un momento determinado. La manera en que la leyenda se nos presenta es una explicación o interpretación que resuena en las expectativas de su época, que habla del pasado en términos de un presente comprensible para su público, que pone énfasis donde cree necesario. Los énfasis, como los silencios, no son nada fortuitos y van a narrar otra historia de la historia narrada: la historia de las motivaciones ideológicas, la historia de los elementos no narrados, la historia de los factores que tomarán la ascendencia en la memoria colectiva.

Walter Benjamin, en *The Storyteller*, nos recuerda que el que cuenta historias debe ser quien guarda y crea no sólo las historias sino la misma memoria. En su producción artística Manuel Fermín de Laviano guarda y recrea las viejas historias épicas españolas y las presenta al público de su tiempo. Laviano no es un autor radical: sus obras históricas critican miembros de la nobleza representados por individuos que sufren de vicios personales superables. Laviano no hace una mera crítica de clase porque presenta otros nobles positivos y dignos. Más importante aún es que sus obras tampoco representan una alabanza acrítica de la monarquía. Se le ha criticado a Laviano haber creado un mundo épico aburguesado y conservador, sin embargo presenta unas figuras femeninas de muchísimo interés moderno. Es cierto que respalda los valores de la familia, de la religión católica y del estado pero, por ser obras históricas y por ser teatro abierto al público, Laviano dio plena libertad a su público para que decidiera si la sociedad en que ellos vivían era digna heredera de la que él pintó. La originalidad de Laviano —y la explicación de su éxito teatral— está en haber escogido temas como la pérdida de España u obras tan reconocidas como *El Cantar de Mio Cid* y *El Poema de Fernán González* para luego producir obras diferentes y apropiadas para el siglo XVIII.

Comentando la novela *El Rodrigo* de Montengón de 1793, Daniela Flesler (2001: 85-86) se pregunta: «¿Cómo puede ser que un solo hombre sea responsable de la ruina (o redención, añadiría yo) de una nación entera? ¿Por qué se debe utilizar el cuerpo de una mujer como espacio de negociación [de una invasión geográfica]? ¿De qué manera se relacionan el espacio privado y el evento público? ¿Qué beneficios se obtienen en la narración de un hecho militar en términos pasionales, transformando un conflicto esencialmente político en un asunto de amor, deseo y venganza?». Creo que estas preguntas se pueden y se deben aplicar a todos los textos de temas medievales escritos en y para tiempos posteriores. Todavía me faltan respuestas adecuadas en cuanto a las mujeres épicas en la literatura española, que será tema para otro congreso y otro libro.

MARJORIE RATCLIFFE
The University of Western Ontario

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDIOC, René (1987), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Gredos.
 ANON (1794), *Memorial literario instructivo y curioso de la corte de Madrid*, I, pp. 96-98; II, pp. 83-85; VII, pp. 113-115.
 COE, Ada (1935), *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, Johns Hopkins Press.
 FLESLER, Daniela (2001), «El Rodrigo de Pedro de Montengón y la leyenda de la pérdida de España entre la Ilustración y el Romanticismo», *Dieciocho*, 24/1, pp. 85-98.
 GIES, David (1979), *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, Twayne.

- HARNEY, Michael (1993), *Kinship and Polity in the 'Poema de Mio Cid'*, West Lafayette Ind., Purdue University Press.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- JOHNSON, J. L., ed. (1972), *Teatro español del siglo XVIII*, Barcelona, Brughera.
- LAVIANO, Manuel Fermín de (1797a), *El sol de España en su oriente o Toledano Moyses*, Barcelona, Pablo Nadal. [Edición crítica en preparación.]
- (1797b), *Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo*, Barcelona, Pablo Nadal. [Edición crítica en preparación.]
- (2002a), *La afrenta del Cid vengada*, ed. e introd. de Marjorie Ratcliffe, Anejo II de *Dieciocho*, Charlottesville, Va.
- (2002b), *El castellano adalid o Toma de Sepúlveda por Fernán González*, ed. e introd. de Marjorie Ratcliffe, Anejo II de *Dieciocho*, Charlottesville, Va.
- LUZÁN, Ignacio de (1977), *La Poética o Reglas de la poesía*, ed. de R. P. Sebold, Madrid, Labor.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1956), *Los godos y la epopeya*, Madrid, Espasa Calpe.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1988), *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio.
- RATCLIFFE, Marjorie (1992), *Jimena, Wife of the Cid. A Woman in Spanish Literature*, Potomac, Ma., Scripta Humanistica.
- (2002), *El teatro épico en el siglo XVIII español: el Cid y Fernán González en dos dramas de Manuel Fermín de Laviano*, Charlottesville, Va., The University of Virginia / Dieciocho.
- WHITE, Hayden (1978), *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- (1999), *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.