

dos extremos posibles, esto es, la defensa de la fidelidad absoluta a la hora de traducir y el establecimiento del límite en mantener únicamente el sentido o pensamiento que se advierte en el autor original. En el mundo antiguo Cicerón y Horacio ocupan un lugar preferente, mientras que de los modernos traductores los menos apreciados son los franceses arguyendo la extrema libertad con la que acostumbran a actuar. En cambio, los autores españoles aprecian en mucho las recomendaciones teóricas de Batteux y d'Alembert. A ellos se suman los autores nacionales que, sublimados en sus méritos, se convierten en verdaderos referentes a imitar.

Como es fácil imaginar, los textos también recogen opiniones acerca del traductor, de sus clases, su función y de las razones que le inclinan a traducir. Por este motivo se ha incluido también un apartado destinado a analizar las normas y consejos que se dan a quienes desean ejercer la profesión. Los traductores dieciochescos defendieron públicamente su trabajo alegando razones de progreso y beneficio social, lo cual no impidió que la censura o la crítica mostraran su severidad. Las relaciones de la traducción con ambas instituciones y las ruidosas polémicas que algunas versiones suscitaron completan el estudio preliminar del volumen.

Los textos de la Antología abarcan un arco temporal que comprende desde 1731 hasta alrededor de 1830. Están ordenados cronológicamente y, por lo general, se ha reproducido la primera edición del texto en cuestión. Se comienza con el padre Isla al que siguen fray Martín Sarmiento, Juan de Iriarte, Feijoo, Trigueros, Nifo, Terreros, Rivadeneyra, Pérez Valderrábano, Capmany, Campomanes, Tomás de Iriarte, Pellicer, Porcel, Flórez Canseco, Josefa Amar y Borbón, García de la Huerta, Bernardo María de la Calzada, García Malo, Sancha, Cadalso, Sempere y Guarinos, Azara, Clavijo, Vargas Ponce, Estala, García de Arrieta,

Moratín, Alea, Quintana, Sabiñón, Lista, Marchena, por mencionar personajes relevantes de la época. Van precedidos de una relación en la que se contiene la descripción bibliográfica completa de las obras elegidas. También se ha incluido un Índice onomástico que contiene una breve pero útil información sobre los autores de los textos, como otros personajes citados. No falta tampoco, como es lógico, una amplia bibliografía. Con todo el panorama acerca de la traducción en el siglo XVIII que se nos ofrece en el libro resulta muy completo tanto en lo que a la información se refiere como en lo relativo a los testimonios aportados. En resumen, la obra invita no sólo a una atenta lectura del corpus sino también a emprender nuevas investigaciones.

María José Rodríguez Sánchez de León

BERBEL RODRÍGUEZ, José J. *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. *La Academia del Buen Gusto*. Sevilla: Universidad, 2003.

Hay libros de título pretencioso y libros de título modesto. Los primeros anuncian más de lo que contienen y, posiblemente, provocarán la decepción del lector, que con una simple mirada al índice podrá colegir el carácter mentiroso del rótulo de portada. Los segundos anuncian una contribución moderada, pero tras su lectura resultarán ser mucho más ricos de cuanto la página de cubierta proclamaba. El libro que ahora comentamos es de este segundo tipo; aunque su título avisa del estudio de la tragedia neoclásica española en unos años muy concretos de nuestro siglo XVIII, en realidad su contenido va más allá.

Si bien la aportación más original de Berbel en esta obra es la referida al estudio de tres tragedias escritas entre 1737, año de la publicación de la *Poética* de Luzán, y

1754, fecha en que este falleció, prácticamente la mitad del libro está dedicada al análisis de la «tragicidad» clasicista y al susstrato cultural, literario y político que hizo posible la aparición de esas piezas dramáticas, con las que precisamente se inicia en España el cultivo de la tragedia neoclásica.

De esta manera, la obra se estructura en tres grandes apartados: el primero de ellos se ocupa de situar al lector en el contexto de la época, y más concretamente en el ambiente de la Academia del Buen Gusto –operante entre 1749 y 1751–, tertulia a la que asistieron los autores de las tragedias estudiadas: Ignacio de Luzán y Montiano y Luyando. La segunda parte se ocupa del concepto de tragicidad en la poética clasicista; a este análisis teórico se añade un estudio histórico de la tragedia en la España de los siglos XV-XVIII. Finalmente, el libro se enfrenta a la práctica de la tragedia neoclásica en la España del período 1737-1754, lo que equivale a decir que estudia *La virtud coronada* (1742) de Luzán y las tragedias *Virginia* (1750) y *Ataúlfo* (1753) de Montiano y Luyando.

El autor se enfrenta a todas estas cuestiones demostrando un buen conocimiento de la bibliografía crítica al respecto. Sin embargo, por tratarse de un trabajo quizás redactado hace algún tiempo, parece no contemplar lo publicado a partir de 1998. Sería injusto sostener que ello repercute en el resultado final de la obra; no es así, porque si bien en estos últimos años han aparecido trabajos relacionados con la teoría literaria neoclásica o con el teatro español del siglo XVIII, ninguno de ellos se ocupa concretamente del preciso objeto de estudio que este libro elige.

En cuanto a este, el método de análisis practicado por Berbel es el más adecuado: solo tras un repaso exhaustivo a la bibliografía crítica correspondiente pasa al análisis de las obras seleccionadas. El «estado de la cuestión» presentado al lector es sin duda

excelente, tanto por el buen manejo de datos que realiza Berbel, como por la claridad con que los ordena y explica: su exposición avanza de manera muy pedagógica gracias a la continua ordenación taxonómica de las conclusiones que permiten los múltiples documentos utilizados. Sus frecuentes recapitulaciones, árboles lógicos, clasificaciones y gráficos, confieren a esta obra un rigor científico y un didactismo nada usuales.

El estudio de la tragedia neoclásica española en los años elegidos obliga a considerar como imprescindible referencia teórica –además de la poética clásica y clasicista de todos los tiempos– los tratados de Luzán (*Poética*), Blas Nasarre (*Disertación o Prólogo sobre las comedias de España*), Montiano y Luyando (*Discursos sobre las tragedias españolas*) y Luis José Velázquez (*Orígenes de la poesía castellana*). En efecto, todos ellos, junto con las poéticas de Aristóteles, Horacio y los tratadistas de los siglos XVI y XVII, constituyen el soporte doctrinal sobre el que se construyen dichas tragedias y sobre el que Berbel edifica su discurso. Naturalmente, no faltan noticias sobre otros textos teóricos de la época, de los autores citados o de otros como Juan de Iriarte, Porcel, Erauso y Zavaleta, Mayans, etc. Las aportaciones principales del grupo neoclásico de la Academia del Buen Gusto fueron el redescubrimiento, sistematización y difusión de la poética clasicista, así como la elaboración de una historia literaria española que contenía, entre otras ideas, la teoría de la corrupción del teatro español, acaecida –según esa interpretación– en el siglo XVII.

Frente a una concepción literaria –la barroca– que preconiza la imitación de la realidad contemporánea sin los corsés impuestos por la preceptiva clásica, comienza a imponerse el clasicismo dieciochesco, más dogmático y reglamentador que los precedentes. Frente al incipiente

sentido histórico implícito en el barroco, se alza el último coletazo del universalismo, a cuya sombra se escribió el teatro neoclásico del siglo ilustrado y los esbozos de historia literaria que impregnan las obras de los cuatro autores citados.

Se trató de un debate marcado entonces por la oposición entre lo viejo y lo nuevo, y por la discusión en torno al patriotismo de los contendientes. Berbel desvela, por otra parte, las contradicciones entre el neoclasicismo de Luzán y el de sus contertulios, Nasarre, Montiano y Velázquez, que, determinados a presentarse como patriotas quisieron demostrar, respectivamente, que en España se escribieron buenas comedias clasicistas en los siglos anteriores, existieron tragedias y empezaba a notarse la práctica de una literatura verdaderamente clasicista a mediados del siglo XVIII. Luzán, por el contrario, no creyó en la existencia de una literatura trágica española en el pasado, y fue más escéptico en las otras cuestiones.

Sin entrar en la polémica historiográfica sobre si el teatro español del XVII fue esencialmente un «monstruo hermafrodito» o una maravilla surgida gracias a su heterodoxia con respecto a los cánones clásicos, Berbel compara con detalle la tragicidad según la teoría aristotélica —o clasicista— y según el neoclasicismo dieciochesco en España. Sostiene que «palabras como bueno o virtuoso, malo o vicioso, felicidad o miseria, y por último, compasión y temor, no tienen el mismo significado en una sociedad pagana que en una cristiana» (151-152). Para ello estudia la aportación de la tragedia neoclásica española al paradigma de la tragicidad clasicista, así como sus diferencias con la variante histórica vigente en el siglo XVII, asuntos más interesantes y científicos que la toma de partido por una u otra forma de hacer literatura.

Aunque Berbel contempla la tragedia neoclásica como esencialmente alejada de la tragicidad áurea, sostiene que la tragedia neoclásica española debe a la dramaturgia del siglo XVII más de lo que la historiografía ha supuesto. Para demostrar estos dos —contradictorios— supuestos, por una parte organiza su análisis en torno a cuatro ejes temáticos, «la condición social de los personajes», la «acción trágica», la «culpa trágica» y la «catarsis», cuya plasmación es similar en obras tan aparentemente distantes como los dramas de Lope de Vega y Calderón, y las tragedias de Montiano, Nicolás Fernández de Moratín o Cadalso. Por otra parte, el examen del tratamiento de las tres unidades, la verosimilitud, la versificación, la presencia del gracioso, etc., demuestra las diferencias entre las obras «trágicas» de las dos épocas.

Contra la historiografía precedente, Berbel sostiene que *La virtud coronada* de Luzán no es una «comedia heroica» ni una «comedia histórica», sino una tragedia dieciochesca. No es todavía una tragedia propiamente neoclásica dado el uso de elementos barrocos que se advierten: peculiaridades métricas, empleo de música y canto, presencia de elementos tomados de la comedia de capa y espada seicentista, etc.

La primera tragedia neoclásica española es la *Virginia* de Montiano y Luyando, seguida de *Ataúlfo*, del mismo autor. Ninguna de las dos fue representada en su época. Contra la interpretación que atribuye este hecho a la presencia de elementos incompatibles con el absolutismo borbónico (la rebelión contra un soberano injusto) o con la línea política oficial del momento, Berbel se inclina por creer que fueron concebidas como «teatro leído»: es más lógico pensar, según su interpretación, que los deseos reformistas de Montiano eran coincidentes con la política gubernamental de entonces. A pesar de ello, en

*Ataúlfo* se advierten algunas señales políticas, más que de disensión con la línea pacifista de Fernando VI, de aviso ante la actitud beligerante de sectores reaccionarios y ultramontanos frente al regalismo moderado de la política gubernamental; el trasfondo de esta obra lo constituye la firma del concordato de 1753.

Desde una perspectiva exclusivamente literaria, estas dos obras de Montiano representan, en síntesis, la constitución de un nuevo canon en la historia del teatro trágico español, un canon que corrige determinados «defectos» que todavía se hallaban en *La virtud coronada* de Luzán, y que se apoya en la preceptiva neoclásica más dogmática: ya no se trata de depurar la teatralidad barroca, sino de excluir todo lo que estuviera en contradicción con la poética del neoclasicismo.

Gracias a este recomendable libro de Berbel podemos conocer con profundidad el nacimiento de la tragedia neoclásica española: las aportaciones teóricas y literarias del grupo reformista de la Academia del Buen Gusto propiciaron la aparición de un nuevo canon sobre cuya base se construiría la producción trágica española del siglo ilustrado.

José Checa Beltrán

CEBRIÁN, José. *La musa del saber. La poesía didáctica de la Ilustración española*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004.

Es esta publicación el tercer volumen de la colección *La cuestión palpitante* de la editorial Iberoamericana-Vervuert. Pese a la referencia a la *cuestión* que Pardo Bazán aireara en *La época* en 1882-1883, tienen cabida en ella no sólo investigaciones decimonónicas –Toni Dorca, *Volverás a la región. El cronotopo idílico en la novela española del*

*siglo XIX*–, o de entre siglos –Borja Rodríguez, *Historia del cuento español (1764-1850)*– sino también estudios específicamente dieciochistas, como el de Francisco Uzcanga Meinelcke *La Sátira en la Ilustración española. La publicación periódica «El Censor»*, y el libro que nos ocupa, *La musa del saber. La poesía didáctica de la Ilustración española* de José Cebrián. Sin duda esta iniciativa privada es altamente beneficiosa para la difusión de la investigación, sobremanera cuando la pericia y conocimiento del oficio de la editorial consigue que los trabajos tomen forma en volúmenes tan cuidados.

En la cubierta del libro de José Cebrián se reproduce el retrato de Antoine-Laurent Lavoisier y su mujer ejecutado por Louis David en 1788; en él, el químico escribe un tratado al tiempo que alza la vista y conduce la mirada del espectador hacia Marie Paulze, que al hilo del título queda convertida en una *musa del saber*; ésta menos etérea y más productiva que otras inspiradoras, pues colaboró habitualmente con su marido ilustrando sus experimentos, registrando los resultados y traduciendo sus publicaciones.

Arropado por esta acertada cubierta se presenta este estudio, que consta de seis capítulos: uno dedicado a la poesía didáctica y la música (pp. 19-37), otro a la didáctica y las nobles artes (39-59), dividido en secciones sobre pintura, escultura y grabado, un tercero a la didáctica y la poesía (61-79), dos más a la didáctica y la ciencia (81-109, 111-144) –uno organizado en torno a minerales y termas, electricidad y física y astronomía, y el otro dedicado a las obras de Viera y Clavijo y a los aerostatos–, y un último en que se analiza al héroe en la didáctica (145-165). Como aparato, acompaña la investigación la imprescindible bibliografía y el útil índice onomástico, aunque no un breve estado de la cuestión previa a la investigación propia ni reflexiones finales.

Hay que decir que este libro es fruto de un trabajo que Cebrián comenzara hace dos