Vicente García de la Huerta: (1734-1787)

Juan Antonio Ríos Carratalá

INTRODUCCIÓN

Desde los primeros comentarios escritos acerca de la obra literaria de Vicente García de la Huerta (1734-1787), se ha establecido una contraposición entre dos épocas: una de esplendor que gira alrededor de *Raquel* (1766) y otra de pérdida del «buen gusto», cuyo punto culminante es el *Theatro Hespañol* (1785). Tanto Leandro Fernández de Moratín como Menéndez Pelayo y diversos especialistas de nuestra época han coincidido en esta opinión, que tal vez sea la única jamás cuestionada. La distancia que dista entre la reconocida tragedia y las polémicas que preludiaron el fallecimiento de García de la Huerta parece un obstáculo insalvable para encontrar la coherencia en el conjunto de la obra del autor.

Hace algún tiempo, François López nos preguntaba cómo era posible que el creador de *Raquel* hubiera sido más tarde el protagonista de la polémica desatada por el *Theatro Hespañol.* Esta reflexión ha constituido uno de los pilares del presente trabajo. La bibliografía sobre García de la Huerta ha sido conformista a la hora de establecer las dos citadas épocas. Admitimos que la diferente valoración otorgada a una y a otra se basa en una realidad literaria. Sin embargo, es precisa una perspectiva que, más allá de la admiración ante *Raquel* y el menosprecio de las polémicas, establezca los vínculos entre tan dispares obras.

Este objetivo precisa de la agrupación en una monografía de los análisis de todo, o casi todo, lo escrito por García de la Huerta. Los estudios de René Andioc nos han facilitado el cumplimiento de este propósito en lo referente a *Raquel,* pero era necesario ir más allá para alcanzar el mismo nivel crítico con respecto al resto de la obra de García de la Huerta.

Tal vez no lo hayamos logrado, pero el estudio de toda la producción literaria de nuestro autor nos evidencia varios aspectos interesantes que subyacen en ambas épocas. El primero es una continuidad en el aspecto ideológico por encima de contradicciones superficiales. Dentro del polémico ámbito de la Ilustración, García de la Huerta defiende posturas conservadoras. Esta circunstancia será básica para comprender el pensamiento manifestado en *Raquel,* pero no lo será menos para comprender la desaforada apología que caracteriza al *Theatro Hespañol.* Esta ideología está relacionada con una

estética que, con diferentes resultados, perdura siempre en García de la Huerta. Estética que ha hecho pensar tanto en el Barroco como en el Romanticismo, pero que es una consecuencia lógica de su época en todos y cada uno de los rasgos que la configuran. Aunque relacionada con la ideología, la xenofobia es otra de las características comunes en el conjunto de las obras de García de la Huerta. La «Melpómene española» de *Raquel* tiene su correlato, algo desafortunado, en las diatribas de 1784-1787 contra lo foráneo. Otros rasgos que permanecen en ambas épocas son el mimetismo en la creación, el orgullo y la soberbia, que sólo ceden ante el deseo de destacar como poeta de Corte, una falta de solidez en la base teórica de sus escritos y, sobre todo, unas creaciones que, salvo en honrosas excepciones, revelan una rígida subordinación a circunstancias poco favorecedoras de la creatividad literaria.

A pesar de lo indicado, la segunda época de la obra de García de la Huerta, iniciada en 1778, es acogida con división de opiniones por sus contemporáneos. ¿Qué ha cambiado? Desde la aparición de los comentarios de Leandro Fernández de Moratín, se ha insistido en el destierro sufrido por nuestro autor en Orán como causa fundamental de su pérdida del «buen gusto», circunstancia que para algunos críticos llega a ser sinónimo de demencia. Aceptamos la influencia que dicha circunstancia personal tendría en su obra. En el presente trabajo la estudiaremos como factor decisivo en el origen de varios textos de García de la Huerta, aunque fuera por vía indirecta. No obstante, si tenemos en cuenta una perspectiva más amplia, no olvidaremos que entre la década de los sesenta y la de los ochenta el panorama cultural y literario registra una importante evolución. Nos referimos fundamentalmente a las creaciones literarias del grupo ilustrado. Aunque la bibliografía se remonte hasta 1680 en la búsqueda de antecedentes de la Ilustración, es en las tres últimas décadas del siglo XVIII cuando fructifican unos intentos en este sentido que, hasta entonces, habían sido parciales. Al iniciar García de la Huerta su carrera, el panorama literario y cultural sufre un lastre sólo aliviado por algunas notables figuras, pero cuando escribe sus últimas obras ya existe un grupo de autores como Jovellanos, Moratín, Forner, Meléndez Valdés…, que transformarán el denominado «buen gusto».

Al igual que en las polémicas de 1784-1787 encontramos una simbiosis entre las cuestiones estéticas y personales, en la adversa suerte de García de la Huerta tras su destierro se da la conjunción de factores literarios y culturales con los meramente personales. Estos últimos acentuaron la tendencia al anquilosamiento en una obra que nunca pretendió la innovación, mientras los primeros provocaron un efecto contrario en el desarrollo de la literatura de aquella época, hasta el punto de que se produjo la ruptura que revelan las citadas polémicas. A pesar de las apariencias, no sólo se dará en ellas el enfrentamiento de un «demente» contra destacados representantes del Neoclasicismo de inspiración ilustrada, sino también la evidencia de que algo profundo había cambiado entre 1760 y 1780. García de la Huerta utiliza en ambas épocas los mismos instrumentos, pero en una ocasión le llevan al triunfo y en otra al fracaso. Se convierte, pues, involuntariamente en una referencia que ayuda a marcar la evolución de las letras españolas de aquel período.

Se nos podrá achacar que resaltamos en García de la Huerta un valor que, en realidad, no es mérito suyo. Quizás sea el destino de autores que, por lo general, no alcanzan el protagonismo de las grandes figuras. Salvo en *Raquel,* García de la Huerta es un literato que gira alrededor de unas obras y unos autores que le resultan inalcanzables. En una historia de la literatura acostumbrada a las cumbres parece extraño encontrarse con esta dialéctica menuda. No obstante, en la insistencia mostrada por significativos hombres de letras para polemizar con García de la Huerta observamos la necesidad de afirmarse contra algo, de reconocerse como portadores de una nueva estética frente a lo caduco representado por nuestro autor. Las grandes batallas del Neoclasicismo se libran tanto contra las manifestaciones populares como contra las que conservando puntos de contacto con el citado movimiento –ahí está *Raquel*- representan una meta a superar. Por lo tanto, hasta de las extravagancias del *Theatro Hespañol* podemos obtener una información útil para la historia de las letras de una época dominada por las polémicas.

Cabe preguntarse si hemos alcanzado otras metas. Los límites de una tesis de compilación y la inmadurez de quien redacta su primer trabajo no auguran brillantes expectativas. No obstante, al repasar el sumario constatamos los objetivos cumplidos. Se ha reunido una bibliografía sobre

García de la Huerta que presenta los rasgos de la dispersión y la parcialidad. El primero porque, en contra del vaticinio de George Ticknor en 1856, nuestro autor ha sido estudiado preferentemente por críticos extranjeros. Y el segundo porque, a pesar de la brillantez de algunos trabajos, la bibliografía casi se limita a *Raquel*. Nuestro examen evidenciará estos rasgos y otros como, por ejemplo, la influencia paralizadora ejercida por Menéndez Pelayo en la bibliografía, preferentemente la española, sobre García de la Huerta. En este mismo capítulo, los apuntes biográficos también nos proporcionan unos instrumentos de trabajo imprescindibles para analizar sus obras. No hemos sido capaces de elaborar una biografía exhaustiva, pero nos hemos propuesto reunir los datos suficientes para alumbrar la relación entre la vida y la obra que, en el caso presente, resulta rica y significativa.

El material bibliográfico y documental recopilado nos ha facilitado el análisis de *Raquel.* Esta tragedia ha sido estudiada por varios especialistas, pero estimamos necesaria la ordenación de todos los datos sobre la misma en un esquema que, por su visión de conjunto, obliga a matizar algunos de los juicios emitidos. Comenzamos con una presentación del motín de Esquilache como marco histórico de la obra. Posteriormente, hemos estudiado algunos textos clandestinos aparecidos durante los sucesos madrileños de marzo de 1766, resaltando sus analogías ideológicas con *Raquel* como una evidencia de la postura de García de la Huerta en unas fechas polémicas de indudable importancia histórica. Esta circunstancia, junto con un análisis de la trayectoria literaria de la leyenda en la que se basa la tragedia, nos permite centramos en *Raquel,* haciendo hincapié en la tesis de la misma.

Nos hemos introducido con parecidos criterios en el resto de la producción teatral de García de la Huerta. Lejos de pretender tan sólo el estudio de unas obras sin un aporte peculiar, presentamos al autor como el individuo contradictorio, soberbio y orgulloso que preludia al protagonista de las polémicas de sus últimos años. Objetivo entrevisto en numerosos aspectos de su propia obra, que nos remiten a unos cauces creativos cuyas características han sido desatendidas hasta el presente. Algo similar podemos afirmar con respecto a su poesía no dramática, que a menudo ejemplifica las sujeciones y limitaciones de un poeta cortesano de la época. La obra poética de García de la Huerta, por encima de influencias de distinto signo que se entrecruzan como

en tantos otros autores coetáneos, revela una unidad interna derivada de una actividad condenada a un papel secundario por el mismo autor.

En cuanto a las polémicas, ya hemos indicado su valor en la evolución estética de aquellos años. García de la Huerta no alcanzó importantes cotas como teórico, pero el análisis de sus textos nos revela un enfrentamiento con Fernández de Navarrete, José Vargas Ponce, Napoli-Signorelli, Voltaire, Félix Mª de Samaniego, Jovellanos, Gregorio Mayans, Juan Pablo Forner y otros autores que nos ayuda a situar a sus protagonistas en la tensa dialéctica de su época. En algunos casos, Voltaire y Mayans, se trata tan sólo del ataque desaforado de un xenófobo, pero en los demás encontramos la oposición activa de sus contrincantes como muestra de su necesidad de definirse a través de la polémica. Todo ello envuelto en un peculiar ambiente que, forzoso es reconocerlo, adulteraba a menudo las discusiones por la presencia de elementos personales de escaso relieve.

El lector podrá pensar que si la obra de García de la Huerta nos merece tantos reparos es impropia su elección para un trabajo como el presente. Nosotros estimamos que el problema radica en que estamos acostumbrados a convertir las monografías en hagiografías. Sería absurdo que pretendiéramos revalorizar una obra que –salvo en *Raquel*- nunca alcanzó grandes cotas. Nuestro objetivo es dar a conocer a García de la Huerta en su dimensión, como uno de esos autores que en el ámbito de la Ilustración giran alrededor de unas corrientes que se van imponiendo a lo largo de las últimas décadas del siglo. La bibliografía crítica ha presentado a las grandes figuras dieciochescas en su verdadero papel, pero ahora queda la labor de hacer lo mismo con autores como García de la Huerta. Los objetivos serán más limitados, pero necesarios para establecer una historia de la literatura no circunscrita a las grandes figuras sin atender a la dialéctica menuda, gris para nosotros, pero omnipresente en su momento histórico.

II. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y BIBLIOGRAFÍA DE GARCÍA DE LA HUERTA

II. 1. García de la Huerta y la crítica literaria

Doscientos años después del fallecimiento de García de la Huerta, presentar un balance de la trayectoria seguida por su figura y su obra dentro de la historia de la crítica literaria resulta una tarea compleja. El autor nunca ha despertado la polémica abierta, salvo en su propia época. No nos encontramos con un Jovellanos, un Forner o un Feijoo capaces de servir como acicates para posiciones críticas enfrentadas. La mayor parte de la obra de García de la Huerta apenas conserva una proyección literaria más allá de sí misma y de las circunstancias que la hicieron posible. Sin embargo, en esas limitaciones tal vez se encuentre parte del interés de nuestro autor. Aunque ajeno a las consideraciones debidas a figuras como las citadas, García de la Huerta puede ayudarnos a esclarecer la realidad de una época que ha conocido valoraciones contrapuestas.

Resulta tópico hablar de la importancia cobrada por las letras dieciochescas. La bibliografía de estas tres últimas décadas es un argumento capaz de hacer innecesario cualquier comentario al respecto. Sin embargo, y aunque la calidad de los estudios sea manifiesta, persisten lagunas que nos preocupan. Es lógico que las grandes figuras de aquella época atraigan la atención de los historiadores. En este ámbito, se ha cubierto buena parte de los objetivos. Frente a la deformación por prejuicios ideológicos a que se vieron sometidos autores como los arriba citados, gozamos en la actualidad de una visión ajustada a la realidad de estas figuras. No obstante, tal vez estemos incurriendo en un nuevo error: la configuración de una historia estética e intelectual basada en las «cumbres»; es decir, una deformación tan grave como la anterior.

Los caminos a seguir en la bibliografía dieciochista son numerosos, pero conviene la reconsideración de algunos objetivos. Gracias a la experiencia adquirida en el estudio de las figuras más destacadas, debemos iniciar la exploración de los autores que en su momento también sirvieron para configurar una realidad siempre dialéctica. No conviene saltar de cima en cima sin atender a un grupo de autores de vidas limitadas, obras de proyección corta

y ambiciones ancladas en un presente prosaico, pero que a la hora de presentar una valoración global deben contar. De la misma forma que los ilustrados rechazaban una historiografía sujeta tan sólo a las grandes batallas, los dieciochistas deben pensar en una tarea lenta y oscura como la de acercarse a estos personajes casi siempre citados a pie de página y de quienes sólo se conoce alguna que otra obra aislada.

La presentación de la otra cara de la moneda requiere la superación de prejuicios todavía vigentes. Ya no se trata de los manifestados por un Menéndez Pelayo y otros de evidente raíz ideológica, sino de los fundamentados en la imposibilidad de admitir un mundo literario y cultural que no siempre queda sujeto a las razones que desearíamos encontrar. Los críticos o historiadores de la literatura proyectan su mentalidad en el enfoque y los objetivos particulares de su trabajo. Y es indudable que, progresistas o conservadores, algunos dieciochistas mantienen en parte una mentalidad refractaria al acercamiento a determinadas obras y autores.

Unmberto Eco planteó la dicotomía de apocalípticos o integrados ante la cultura de masas del siglo XX, posturas ambas que en el tema que nos ocupa tal vez encuentren algún paralelismo. García de la Huerta está lejos de pertenecer por sus obras a una supuesta cultura de masas de aquella época, pero el hecho de que los elementos integradores de la misma hayan sido ignorados por mentalidades refractarias a todo lo que no sea CULTURA, nos ayuda a comprender el porqué de la ausencia de algunas facetas de García de la Huerta en la bibliografía sobre su trayectoria. Si a estas alturas, sigue hablándose de teatro del siglo XVIII sin echar de menos, por ejemplo, una monografía sobre los dramaturgos populares o sin que apenas se haya planteado la influencia del medio escénico de la época en la percepción de las obras, menos nos debe extrañar que la bibliografía sobre *Raquel,* obra culta, sea extensa, mientras que la del *Theatro Hespañol* y sus polémicas, textos a menudo distantes por su motivación de lo estrictamente cultural, sea reducida. Las diferentes calidades de ambas no justifican por sí solas tan distinta atención dispensada.

Una consecuencia del primer ejemplo es que, por mucho que estudiemos las grandes figuras de la dramaturgia dieciochesca, no habremos contemplando la misma hasta que sean incluidos, en su justa medida, los

autores con una presencia no de calidad, pero sí de realidad. Una consecuencia del segundo ejemplo es que, por mucho que la bibliografía sobre la citada tragedia sea completa y brillante, no conoceremos a García de la Huerta hasta que consideremos también sus obras menores.

No pretendemos sobrevalorar lo postergado. Se trata de que, antes de abordar el estado de la cuestión, comprendamos las carencias bibliográficas y, al mismo tiempo, ir adelantando las pautas seguidas en el presente trabajo. Si al García de la Huerta apologista se le reprochaba que los errores de los críticos extranjeros no bastaban para hacer buenas nuestras obras teatrales, la constatación de carencias bibliográficas no implica que hayamos logrado superarlas. No obstante, de algo hemos de partir.

II.1.1. El siglo XVIII: los contemporáneos

El madrileño *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, el 15 de abril de 1787, un mes después de la muerte de García de la Huerta, reseñaba la aparición de unos sonetos dedicados a éste y añadía la siguiente nota:

> Quisiéramos que mientras estos apasionados ocupan el tiempo en elogiar el mérito de este Poeta español, cuyas obras le han dado nombradía dentro y fuera de la Península, hubiese alguno que se dedicase a escribir históricamente su vida, en que dándonos cabal noticia de sus trabajos literarios y de otros que no lo fueron, se conociese su carácter, y se le presentase al público por aquel aspecto filosófico que pueda decidir sobre las varias opiniones que han formado de él naturales y extranjeros.

No cabe duda de que, si alguien hubiese respondido a esta llamada, la bibliografía sobre García de la Huerta habría tomado un cariz distinto. Pero, tras los ditirámbicos sonetos de circunstancias, el olvido parece haber sido la nota predominante.

El primer comentario crítico aparecido sobre la obra de García de la Huerta es el inserto en el *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III* (1786), de Sempere y Guarinos. Las páginas dedicadas a nuestro autor, además de contener una descripción de sus obras, aportan una crítica ponderada. Sempere y Guarinos destaca la importancia de *Raquel*, en la que nota defectos desde una óptica neoclásica. Sin embargo, ya sea por convencimiento o por el objetivo reivindicativo de su ensayo, afirma con

ironía que «a pesar de algunos defectos, pasa por la mejor, o a lo menos por la menos mala obra de la Nación en esta clase» (III, 104).

En cuanto al *Theatro Hespañol,* Sempere y Guarinos muestra una actitud comprensiva, limitándose a una descripción de la colección teatral y las polémicas que suscitó sin tomar partido. No obstante, aporta ideas interesantes para evitar que tales enfrentamientos resulten estériles y reclama una atención centrada en la realidad de las obras teatrales españolas por encima de cuestiones personales.

Cuatro años después de la obra de Sempere y Guarinos, aparece en Nápoles el sexto y último volumen de la segunda edición de la *Storia critica dei teatri antichi e moderni* (1787-1790), de Pietro Napoli-Signorelli. En el capítulo dedicado al *Theatro Hespañol* examinaremos la crítica lanzada por el poeta extremeño contra los comentarios teatrales incluidos en la primera edición de la referida obra del italiano. El ortodoxo credo neoclásico de Pietro Napoli-Signorelli y los improperios que le dirigiera García de la Huerta eran motivos sobrados para esperar que en la segunda edición de la obra del napolitano apareciera una crítica negativa sobre el autor español.[1]

En efecto, Pietro Napoli-Signorelli es categórico a la hora de descalificar al «gongorista ridículo», incluso refiriéndose a *Raquel.* La tragedia es criticada desde una perspectiva neoclásica que resalta la inverosimilitud de algunas situaciones de relativa trascendencia. Así, por ejemplo, el italiano considera un error que García de la Huerta, miembro de la Real Academia de la Historia, hiciera luchar a Alfonso VIII contra Saladino y se extiende en divagaciones que apenas guardan relación con *Raquel.* Más negativa es la crítica al *Theatro Hespañol,* aunque sea lógica si tenemos en cuenta los ataques contra el italiano vertidos por García de la Huerta en el Prólogo de esta colección teatral. En definitiva, el comentario de Napoli-Signorelli es un texto inmerso en el ambiente polémico de los últimos años de nuestro autor. Esta circunstancia dificulta la necesaria perspectiva, siempre ahogada por la contestación a unas acusaciones que bordean lo personal.

Leandro Fernández de Moratín, amigo y colaborador de Pietro Napoli-Signorelli, tampoco sentía admiración por García de la Huerta y su obra. Aparte de las burlas y las composiciones satíricas que dirigiera contra él, el

[1] Véase la carta dirigida el 9 de diciembre de 1788 por Pietro Napoli-Signorelli desde Nápoles a Leandro Fernández de Moratín (Fernández de Moratín, *Obras póstumas,* III, Madrid, Rivadeneyra, 1867, p. 122.

comediógrafo e historiador teatral se muestra más ponderado en sus juicios y aporta datos interesantes para la biografía del de Zafra. Cabe pensar que la información obtenida por Leandro Fernández de Moratín le hubiera llegado a través de su padre, coetáneo de nuestro autor y censor de algunas de sus obras. Gracias a esta circunstancia, en 1867 se publica en las *Obras póstumas* de Leandro la hipótesis de que fueran razones de índole política las que llevaron a García de la Huerta al destierro (III, 191). Este dato ya se encontraba en un manuscrito de su propia letra (BN, Ms. 6131) en el cual, tras copiar varias poesías de nuestro autor, escribe que a su vuelta de un forzado viaje a París «fue acusado al Gobierno atribuyéndole opiniones políticas que en aquella ocasión se castigaron con más severidad que en otras» (f. 32r). Con esta breve nota, aportó una noticia no tenida en cuenta por los historiadores y críticos hasta hace pocos años.

Leandro Fernández de Moratín establece en el citado manuscrito dos épocas literarias en la trayectoria de García de la Huerta separadas por el destierro que sufrió, siendo la primera superior a unos últimos años en que «la falta de libros y de comunicación literaria y más que todo el desaliento y el tedio que acompañan a quien vive infeliz contribuyeron en gran manera a alterar su buen gusto y hacerle olvidar los excelentes modelos que le habían guiado en su juventud» (f. 32r)[2]. Por lo tanto, Leandro Fernández de Moratín ya establece la aludida diferenciación entre las dos épocas de García de la Huerta, que será observada con insistencia por historiadores y comentaristas.

Por lo que respecta a *Raquel,* Leandro Fernández de Moratín piensa que García de la Huerta siguiendo el mismo plan que la *Judía de Toledo*, de Juan Bautista Diamante, «no acertó a regularizarle, sin añadirle grandes defectos: hay en ella un carácter sobresaliente; los demás, o por faltos de conveniencia dramática o por inconsecuentes, han merecido la desaprobación de los críticos; en los pensamientos se descubren a veces resabios de mal gusto; el lenguaje es bueno, la versificación sonora» (BAE, II, 317). El lacónico comentario resume el rechazo de la mayoría de los neoclásicos ante la tragedia de García de la Huerta.

[2] Esta idea de dos épocas literarias en la trayectoria de García de la Huerta ya la expuso Leandro Fernández de Moratín en carta dirigida á su amigo Juan Bautista Conti desde París el 26 de junio de 1787 (*O.P.,* II, p. 105).

El académico Agustín García de Arrieta, al traducir en 1800 una conocida obra de Charles Batteux, redactó varios apéndices sobre la literatura española en donde encontramos un comentario sobre *Raquel*[3]. Su juicio es favorable: «Dicha pieza debe ciertamente mirarse como la mejor que éste [el teatro español] posee hasta el día» (p. 195). Asimismo, señala la relación de García de la Huerta con las obras de Racine y Corneille y presenta a Hernán García como «el principal personaje de la tragedia» por una serie de características que serán fundamentales para la crítica posterior.

En 1801, José Luis Munárriz traduce las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* de Hugo Blair, en cuyo tomo cuarto se incluye un breve comentario sobre *Raquel*[4]. La valoración de la misma es desfavorable, aunque no se argumenten las razones que conducen a dicho juicio.

II.1.2. El siglo XIX: del Neoclasicismo a Menéndez Pelayo

Las primeras décadas del siglo XIX son fundamentales para la bibliografía sobre García de la Huerta. Los comentarios de Manuel José Quintana, Martínez de la Rosa y Alcalá Galiano van a ser los pilares sobre los que la crítica posterior trabajará a la hora de abordar la obra del autor dieciochesco.

Manuel José Quintana, a pesar de centrar su estudio en el análisis de la poesía castellana, presenta la primera valoración global de la producción literaria de García de la Huerta (BAE, XIX, 149-151). Reconoce su talento, pero lamenta la falta de doctrina poética que le aleja del «buen gusto». Ve en esta circunstancia la influencia del «estilo hueco y oscuro introducido por Góngora». Desde la perspectiva crítica de Manuel José Quintana, esta admiración es motivo suficiente para descalificar la obra poética de García de la Huerta, pero reconoce la brillantez de algunos de sus versos y la valía de *Raquel*, convenientemente exceptuada del juicio negativo que lanza sobre la producción literaria de su autor.

---

[3] *Principios filosóficos de la literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes,* IV, Madrid, Imp. Antonio Sancha, 1800, pp. 192-215.

[4] Madrid, Imp. A. Cruzado y de García Cía, 1801, p. 284. Véase también del mismo autor *Compendio de las lecciones sobre la Retórica y Bellas Letras de Hugo Blair,* 2ª ed., Madrid, Imp. Ibarra, 1822, p. 413.

Lo más interesante del comentario de Manuel José Quintana es la importancia concedida a las polémicas en que participó García de la Huerta. Tras señalar el destierro como punto de inflexión en la trayectoria de sus últimos años, nos describe la peculiar psicología del poeta extremeño (p. 150). Manuel José Quintana ve en el *Theatro Hespañol* y su polémica un choque entre su autor y la mentalidad de una nueva generación de hombres de letras. Ya tendremos oportunidad de profundizar en este tema, pero constatemos que por primera vez se delimitó en una crítica cuyas aportaciones no han sido aprovechadas hasta el presente.

Agustín Ceán Bermúdez, al redactar en 1814 unos apuntes sobre la biografía de Jovellanos, incluyó un capítulo que da cuenta de las relaciones entre el ilustrado asturiano y García de la Huerta con el valor de quien las observó personalmente[5]. La poca simpatía de Ceán Bermúdez por nuestro autor es evidente, pudiéndose citar sus páginas entre las pertenecientes a sus detractores en vida. Esta circunstancia se manifiesta en la reiteración de los ataques a determinados aspectos de su carácter y en la descalificación de su obra, desde la «antigua y mal hadada *Raquel*» hasta el «pomposo y retumbante elogio» al marino Barceló.

Friedrich Bouterweck en su clásica obra sobre la literatura española incluyó un análisis de las composiciones de García de la Huerta[6]. Resalta el «españolismo» de éste en la lucha contra los galicistas y presenta su *Raquel* como un intento de conciliar las formas del antiguo teatro español con la dignidad de la tragedia francesa, aunque no la considera una obra maestra. Su comentario de la tragedia reproduce lo manifestado por los neoclásicos españoles, a pesar de que señale el personaje de Hernán García como el principal de la obra. Finalmente, ve en *Agamenón vengado* un intento de conciliar formas románticas y clásicas y se extiende en una crítica repetitiva contra el polémico *Theatro Hespañol.*

Francisco Martínez de la Rosa fue el primero que se ocupó de *Raquel* con un talante crítico en su *Apéndice sobre la tragedia española* (BAE, CL, 91-173). No obstante, y a pesar de que habían transcurrido más de cuarenta años

[5] *Memorias para la vida del Excmo. Sr. D. Gaspar Melchor de Jovellanos y noticias analíticas de sus obras,* Madrid, Imp. Fuentenebor, 1814, pp. 295-300.
[6] Utilizamos el manual de Bouterweck en su versión francesa: *Histoire de la litterature espagnole,* trad. Por J. Muller, París, Renard, 1812, 2 vols; vid. II, pp. 234-235.

desde la muerte de García de la Huerta, repite argumentos esgrimidos por los autores que polemizaron con el de Zafra. Al leer estas páginas de Francisco Martínez de la Rosa, constatamos la persistencia de unos criterios estéticos de orientación neoclásica que se prolongaban ya un tanto esclerotizados. Su comentario sobre *Raquel* parte de la supuesta necesidad de ver hasta qué punto se cumplieron en la tragedia las reglas, remitidas en último término a la cuestión de la verosimilitud y el «buen gusto». Tan estrechas miras abocaban a una valoración negativa de *Raquel,* aunque Francisco Martínez de la Rosa admita el acierto del autor en algunos aspectos. De acuerdo con un argumento utilizado por Juan Pablo Forner en sus polémicas, considera brillante el estilo poético de la obra, pero lamenta el mal ejemplo contenido en la tragedia. El crítico, por encima de cualquier otra cuestión, se percata de la tesis defendida en *Raquel* para centrar en ella sus ataques con el apoyo de la preceptiva neoclásica.

En 1841, se publica la traducción al castellano de la obra de Simonde de Sismondi sobre la historia de la literatura española[7]. Según ésta, García de la Huerta intentó unir el genio español con la elegancia clásica. Asimismo, resalta su nacionalismo contra las influencias foráneas. Sobre *Raquel* nos dice que no es una obra maestra, sino «el testimonio del sentimiento poético y nacional de un hombre de talento, que anhela contribuir al restablecimiento del arte dramático en su tiempo» (p. 262). Finalmente, sigue a Bouterweck en su interpretación de *Agamenón vengado* como síntesis de un estilo romántico y un asunto clásico.

Ramón de Mesonero Romanos aporta con su breve trabajo (BAE, LXI, 204-7) algunos datos sobre la personalidad de García de la Huerta como individuo, «es decir, de aquellas circunstancias en que le colocó la suerte y que pudieron influir en su desmedido orgullo, su altiva independencia y su animosidad contra todo lo que le rodeaba» (p. 204). Este objetivo apenas es alcanzado, pues los datos ya habían aparecido en trabajos anteriores y el costumbrista madrileño repite los tópicos adjetivos sobre la «demencia» de García de la Huerta.

---

[7] *Historia de la literatura española,* trad. Por J. Lorenzo Figueroa y J. Amador de los Ríos, Sevilla, Imp. Álvarez, 1841-1842, 2 vols; vid. II, pp. 262-264.

Ramón de Mesonero Romanos atribuye la causa del destierro sufrido por García de la Huerta a «una desgracia doméstica», de la cual no aporta dato alguno. Esta hipótesis, que será ampliada por Emilio Cotarelo y Mori, se complementa con la perspicacia demostrada por el autor de las *Escenas matritenses* al indicar que *Raquel* no era representada en su época, entre otras circunstancias, por motivos políticos.

En contraste con el menosprecio hacia García de la Huerta expresado en su retrato psicológico y en el comentario de sus polémicas, el escritor costumbrista valora positivamente *Raquel,* presentándola como «la expresión del pensamiento, noble en sí, aunque exagerado, que inspiró a Huerta toda su vida: el de restaurar la pompa, la originalidad y bizarría de nuestro teatro nacional, contra el amanerado disfraz de que pretendían vestirle los críticos transpirenaicos» (p. 206). Ramón de Mesonero Romanos se lamenta de que el contexto literario del siglo XVIII impusiera las reglas a *Raquel,* «la tragedia más altamente española». Esta interpretación de un espíritu genuinamente nacional encorsetado por unas reglas foráneas dará pie a la crítica que sobre la misma tragedia escribirá Menéndez Pelayo. No vamos ahora a entrar en la discusión sobre la validez de tal interpretación, pero interesa señalar que con la misma el autor costumbrista alejó a García de la Huerta de un debate enriquecedor.

Antonio Gil de Zárate valora distintamente el teatro y la poesía de nuestro autor. Mientras afirma que «los versos de Huerta eran por lo general llenos y sonoros, y sin embargo gozan hoy de poco crédito»[8], no duda en alabar su *Raquel.* Según el historiador de nuestra literatura, García de la Huerta hizo «lo que sus rivales todos intentaban en vano, es decir, una tragedia digna de este nombre y digna de la escena» (p. 325). Y lo consiguió porque no sólo acertó «a combinar un plan bastante ordenado, a producir una acción interesante, a trazar caracteres bien diseñados; sino que embelleció su obra con magníficos versos» (p. 326).

Antonio Alcalá Galiano publicó en 1845 su *Historia de la literatura española, francesa, inglesa e italiana en el siglo XVIII* (Madrid, Imp. Sociedad Literaria y Topográfica), donde aborda la obra del «desgraciado poeta» (pp.

[8] *Manual de literatura. Segunda parte: Resumen histórico de la literatura española,* III, Madrid, Imp. Boix y Cía., 1844, pp. 313 y 325-326. De los manuales que se publicaron a partir de estas fechas, sólo entresacamos lo más significativo para evitar las lógicas repeticiones.

239-247). El crítico gaditano apenas aporta algo significativo a la bibliografía sobre García de la Huerta, lo cual no impidió que sus comentarios tuvieran un amplio eco. Antonio Alcalá Galiano reconoce el talento de nuestro autor para la creación de sonoros versos, pero se lamenta de la ausencia de una doctrina sólida en sus obras en contraste con la ligereza y la arrogancia de sus actitudes. Entronca a García de la Huerta, al igual que lo hiciera Pietro Napoli-Signorelli, en el grupo de los gongoristas, atribuyendo a dicha filiación alguna de las prendas y no pocas de las faltas de su poesía. Valora *Raquel* como la única obra de calidad indudable, a pesar de que su «mérito poético es alto en verdad, aunque no sea del más subido» (p. 239). Sin embargo, lo interesante del comentario reside en su visión de las polémicas mantenidas por García de la Huerta, al ver en las mismas un enfrentamiento que va más allá de lo personal para situarse en el marco de una dialéctica estética y filosófica.

Alexander F. Foster elogia en 1851 la labor de García de la Huerta como defensor de la literatura española del siglo XVIII[9], observa en *Raquel* una tensión entre lo barroco y lo neoclásico y considera *Agamenón vengado* como una tragedia que recrea un tema clásico bajo formas románticas. Sin embargo, mantiene una opinión distinta a la de anteriores críticos al afirmar que García de la Huerta, con su *Theatro Hespañol,* contribuyó más que nadie en la reacción a favor de la literatura española.

Domingo Deniz resalta en 1853 la labor de García de la Huerta como defensor del orgullo literario nacional[10]. Asimismo, valora positivamente *Raquel,* aunque no la considera una obra maestra, «sino sólo una prueba notable del sentimiento poético y natural de un hombre de talento, que quiere contribuir al restablecimiento del arte en su patria» (p. 88).

George Ticknor tampoco aportó algo sustantivo a la bibliografía sobre García de la Huerta[11]. Se muestra contrario a su obra y, en contraste con las anteriores críticas, afirma que la versión de la leyenda de la Judía de Toledo escrita por Juan Bautista Diamante es superior a la del autor dieciochesco. Al analizar su poesía lírica, indica la filiación gongorista como causa de que su

[9] *Spanish Literatura,* Edimburg, William and Robert Chambers, 1851, pp. 297-299.
[10] *Nociones de literatura española, desde su origen hasta el siglo decimoctavo,* Madrid, Imp. J. Martín Alegría, 1853, pp. 86-88.
[11] *Historia de la literatura española,* trad. por P. Gayangos y E. de Vedia, Madrid, Rivadeneyra, 1851-1856, 4 vols.; vid. IV, pp. 68, 123, 131-132 y 438.

producción estuviera «demasiado impregnada del mal gusto dominante en el siglo anterior». En cuanto al *Theatro Hespañol,* repite la serie de defectos ya señalados por los demás autores, aunque indica lo positivo de toda polémica al despertar el interés por el tema tratado.

Tras los elogiosos comentarios que Eugène Baret escribiera sobre *Raquel*[12]*,* Francisco Fernández y González publicó en 1867 una modesta obra donde incluyó un comentario sobre García de la Huerta[13]. Sujeto al prejuicio antineoclásico de la época, se limita a calificarle como «hombre de instrucción nada común y de muy acendrado patriotismo», que combatió contra los galicistas, aunque sin sustraerse siempre al influjo de sus obras.

Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara no comparten en 1872 el entusiasmo de otros críticos ante la obra poética de García de la Huerta[14]. A pesar de calificarle como el más «fogoso» e «inteligente» de los enemigos del teatro francés, ven en *Raquel* una tragedia acomodada al gusto del teatro clásico del país vecino, por lo que «tanto por sus formas como por la filiación literaria de su autor, determina un paso muy favorable a la escuela clásico-francesa» (p. 521). Opinión contradictoria que estimamos basada en los aspectos más superficiales de la obra.

El brigadier José Almirante se ocupa de la *Biblioteca Militar Española,* de García de la Huerta[15]. La califica como «La primera, o mejor, única tentativa española de bibliografía militar», aunque duda de la paternidad de nuestro autor y señala sus deudas con respecto a otras obras anteriores que versaban sobre el mismo tema.

Después de que Prudencio Mudarra y Párraga calificara a García de la Huerta como «lírico desmandado»[16], las páginas que el erudito extremeño Narciso Díaz y Pérez le dedicó son sorprendentes[17]. Apenas cabe una mayor acumulación de despropósitos en tan poco espacio. Veamos una muestra de su apologismo regionalista: «La influencia que ejerció Huerta por sus obras

---

[12] *Histoire de la Littérature Espagnole depuis ser origines…,* París, Dezobry, F. Tandon et Cie., 1863, pp. 569-570.
[13] *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días,* Madrid, Imp. A. Gómez, 1867, pp. 31-32.
[14] *Principios de literatura general,* II, Madrid, Librería de A. Durán, 1872, pp. 504-505 y 519-521.
[15] *Bibliografía Militar de España,* Madrid, Imp. M. Tello, 1876, pp. 320-321.
[16] *Lecciones de literatura general…,* 2 ª ed., II, Sevilla, Imp. José Mª Ariza, 1881, pp. 526-527.
[17] *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de autores, artistas y extremeños ilustres,* Madrid, Imp. Pérez y Boix, 1884, pp. 312-319.

entre sus contemporáneos fue tal, que no iríamos muy lejos diciendo que a él se debió el buen gusto y la cultura que se notan en casi todos los literatos de la corte de Carlos III» (p. 317).

La aportación de Vicente Barrantes a la bibliografía sobre García de la Huerta es desigual[18]. En su intento de catalogar y reseñar los textos que protagonizaron la polémica del *Theatro Hespañol* comete algunos errores. El primer folleto que comenta es una «Carta de D. Plácido Veranio a D. Vicente García de la Huerta. Impresa», de la que no aporta más referencias bibliográficas. Plácido Veranio es Gregorio Mayans y el Huerta al que se refiere es Francisco Manuel de Huerta, uno de los fundadores del *Diario de los literatos,* periódico que mantuvo una polémica con el erudito valenciano. Por lo tanto, esta carta no guarda relación con nuestro autor. A continuación, Vicente Barrantes fecha un texto anónimo contra el *Theatro Hespañol* en 1749, cuando en realidad es de 1787. Al resumir las *Memorias críticas de Cosme Damián* ignora que su autor es Félix Mª de Samaniego. Tampoco identifica a Joaquín Ezquerra como otro de los detractores de García de la Huerta. Por lo demás, resume el contenido de los distintos folletos mostrando escaso entusiasmo ante la figura del poeta de Zafra.

En 1885, Antonio Cánovas del Castillo dedicó unas elogiosas páginas a la obra dramática de García de la Huerta[19]. La presenta como un exponente de la lucha contra los galicistas, pues el autor era «español, ante todo». Admira sus poesías porque fue el último que supo «dar entonación castiza al romance castellano» y señala los méritos de García de la Huerta como crítico, ya que «conocía bien el arte dramático, teniendo en él más amplias que la generalidad de los preceptistas y poetas contemporáneos» (p. 74). La admiración mostrada por Cánovas del Castillo tiene una base más ideológica que literaria.

Leopoldo Augusto Cueto en su *Historia crítica de la poesía…* (BAE, LXI, pp. CXIII-CXIV) concede a García de la Huerta un lugar de segundo orden en el ámbito de la poesía lírica. Sin embargo, dirige apasionados elogios a *Raquel,* en donde «se encierra copioso caudal de índole tradicional del pueblo

[18] *Aparato bibliográfico para la historia de Extremadura,* Madrid, Imp. P. Núñez, 1875-1877, 3 vols.; vid. III, pp. 184-194.
[19] *El teatro español,* Madrid, Imp. Ibero-Americana, 1885, pp. 72-75.

castellano». Leopoldo Augusto Cueto también observa en la tragedia el espíritu español encerrado en la preceptiva foránea.

Todos los trabajos reseñados revelan un conocimiento limitado de la obra y la figura de García de la Huerta. Salvo en pequeños matices, se ciñen a la repetición de ideas que empezaban a transformarse en tópicos. Una prueba es que, siendo los críticos estudiados personalidades de diferentes corrientes, en el momento de aproximarse a García de la Huerta parece que coinciden en lo obvio. Se presupone que el autor tuvo una primera época de esplendor poético y social hasta que, por razones desconocidas, sufre el destierro y a su vuelta –perdido el «buen gusto»- se enfanga en una interminable serie de polémicas. Asimismo, se le considera un gongorista que revive el espíritu nacional en *Raquel*, a pesar de las desprestigiadas reglas. Y poco más. Ha pasado un siglo desde el fallecimiento de García de la Huerta y la crítica se conforma con esta visión. No cabe extrañeza o lamentación, pues el panorama general de los estudios sobre el siglo XVIII no permitía mayores avances.

A finales del siglo XIX aparecen dos trabajos fundamentales para la bibliografía de García de la Huerta y los estudios dieciochescos en general. Nos referimos a los de Emilio Cotarelo y Mori[20] y Marcelino Menéndez Pelayo[21]. El comentario de este último ha tenido una mayor trascendencia por el prestigio de su autoridad. Si lo analizamos, vemos que no aporta nada nuevo con respecto a la anterior bibliografía sobre García de la Huerta. Cuando afirma que *Raquel* «sólo en apariencia era tragedia clásica, en cuanto su autor se había sometido al dogma de las unidades, a la majestad uniforme del estilo y a emplear una sola clase de versificación, pero en el fondo era una comedia heroica, ni más ni menos que las de Calderón, Diamante y Candamo» (p. 318), Marcelino Menéndez Pelayo recoge una valoración ya presente en los autores que polemizaron con el extremeño en su época. La supuesta contradicción entre el estilo empleado y el espíritu de la obra es una constante que el polígrafo captó como elemento adecuado para demostrar su teoría de la continuidad de lo «español» en el siglo XVIII, por encima de la imposición de unas reglas foráneas. «*Raquel* tenía que triunfar porque era poesía

[20] *Iriarte y su época,* Madrid, Rivadeneira, 1897.
[21] *Historia de las ideas estéticas en España,* III, Madrid, CSIC, 1947, pp. 317-341. La bibliografía de ambos autores relacionada con García de la Huerta comprende otros títulos que serán citados.

genuinamente poética y genuinamente española» (p. 318). Marcelino Menéndez Pelayo presenta así a un García de la Huerta portavoz de «lo español» en tiempos que él veía como extranjerizantes.

Al comentar la polémica desatada por la aparición del *Theatro Hespañol,* Marcelino Menéndez Pelayo reconoce las razones de los detractores de García de la Huerta y la poca fortuna de éste en sus controvertidos textos. No obstante, la valoración de *Raquel* quedará fijada con una persistencia perjudicial. Al remitir los aciertos de la tragedia a lo heredado del Barroco y los defectos a la influencia clasicista, Marcelino Menéndez Pelayo cerraba el camino a cualquier interpretación enriquecedora de la obra.

El referido libro de Emilio Cotarelo y Mori reúne las características propias de los trabajos de erudición de aquella época. Al margen de cualquier consideración crítica, el aporte de datos sobre el mundo literario del Madrid de Carlos III es fundamental y su consulta todavía resulta imprescindible. Así sucede en lo relacionado con García de la Huerta, a quien dedica cincuenta páginas y varios apéndices documentales. En este trabajo encontramos la mayoría de las referencias necesarias para conocer la trayectoria biográfica de nuestro autor y sus difíciles relaciones con los demás literatos de la época. Con una orientación positivista, Emilio Cotarelo y Mori acumula datos de variable relevancia que, revisados con un talante crítico, pueden contribuir a acercarnos a la realidad de García de la Huerta como individuo inserto en unas circunstancias personales y sociales de considerable influencia en su obra. Emilio Cotarelo y Mori no pudo llevar a cabo esta última tarea por las limitaciones de su escuela y época. Como consecuencia, tan amplia base documental sólo alcanza a repetir los juicios vertidos anteriormente sobre García de la Huerta. Así, por ejemplo, opina que *Raquel* por su contenido y estilo es «un drama del siglo XVII» (p. 191), basando su éxito en «el espíritu monárquico y el más ardiente españolismo» que se desprende de la tragedia. Opinión no menos particular es la emitida en relación con el *Theatro Hespañol,* en el cual «Huerta creía en las unidades y en algunas otras cosas del fárrago clásico» (p. 334), para –después de presentarlo como «campeón de lo antiguo»- criticar sus posturas en la consiguiente polémica, de la que Emilio Cotarelo y Mori sólo extrae un rico anecdotario.

II.1.3. García de la Huerta en la bibliografía crítica del siglo XX

La bibliografía sobre García de la Huerta publicada durante el siglo XX está protagonizada en buena medida por los trabajos de hispanistas. Aunque algunos de los estudios realizados por investigadores españoles revelan una calidad indudable, en este caso el impulso para su estudio se ha dado gracias a los críticos e historiadores foráneos. Tal vez la clave, o una de las claves, habría que buscarla en un mayor grado de independencia en sus criterios y un menor prejuicio hacia la literatura española del siglo XVIII. Mientras que en España se repetía el juicio de Marcelino Menéndez Pelayo, los hispanistas fueron descubriendo aspectos de la obra de García de la Huerta que resultan fundamentales desde cualquier punto de vista.

Robert E. Pellissier dedica en 1918 unas páginas al autor extremeño, refiriéndose a las controversias suscitadas por el *Theatro Hespañol*[22]*.* Compartimos su análisis porque pone de manifiesto la significación que tuvo el enfrentamiento de García de la Huerta con la plana mayor del Neoclasicismo. Por primera vez, nos encontramos con un crítico que examina detenidamente el Prólogo de la citada colección sin los prejuicios habituales, por lo que su valoración negativa del mismo es fundamentada y ajena a los acostumbrados tópicos. Desgraciadamente, este texto ha permanecido en un segundo plano en el marco de la bibliografía sobre García de la Huerta y nadie ha continuado su análisis del *Theatro Hespañol.*

Tras el inverosímil comentario de Narciso Díaz de Escobar y Francisco Lasso de la Vega[23], Manuel Contreras redactó en 1927 un elogio con el sabor de los textos dedicados a enaltecer las glorias locales[24]. Presenta al de Zafra como un «Júpiter olímpico, forjador de rayos aniquiladores de todos los literatos que osaron apartarse de la senda marcada por los genios del teatro y la poesía» (p. 12). Lanza una serie de hiperbólicos elogios sin fundamento crítico y, después de copiar a Mesonero Romanos, afirma que Góngora hubiera firmado las poesías de García de la Huerta, quien «por algún tiempo dejó oscurecidos los claros timbres del glorioso teatro del siglo XVII» (p. 15).

---

[22] *The Neo-Classic Movement in Spain during the XVIII Century,* Stanford University, California, 1918, pp. 142-148.
[23] *Historia del teatro español,* Barcelona, Montaner y Simón, 1924, 2 vols.; vid. I, pp. 302-307.
[24] *Los poetas extremeños desde el siglo XVIII hasta la época presente,* Sevilla, Imp. Peralta, 1927, pp. 12-16.

Ángel González Palencia y Juan Hurtado siguen la opinión de Marcelino Menéndez Pelayo acerca de García de la Huerta y *Raquel*[25], pero su manual contiene un acertado comentario sobre la versión de la leyenda de la Judía de Toledo escrita por Luis de Ulloa. Diferente opinión nos merece la agrupación del autor extremeño junto con poetas dispares como Vaca de Guzmán y Nicolás Fernández de Moratín, aunque los tres cultivaran el romance endecasílabo. No obstante, la noticia más singular que nos aportan es la presencia de García de la Huerta en la tertulia de la Fonda de San Sebastián, a pesar de que pocos meses después de su fundación se alejara de la misma y acabara polemizando con sus principales contertulios[26].

Narciso Alonso Cortés publicó en 1937 un interesante artículo para el conocimiento de la biografía de García de la Huerta[27]. A partir de la información facilitada por Emilio Cotarelo y Mori, el crítico vallisoletano emprende la labor de completar y rectificar los datos referidos a nuestro autor. Traza un árbol genealógico que se remonta a 1671 y aporta las pruebas de hidalguía de varios antepasados, así como las de su hermano Juan Tiburcio. Más adelante, y siguiendo unas poesías supuestamente autobiográficas de García de la Huerta, Narciso Alonso Cortés indica los lugares en que transcurrió la infancia y la adolescencia del poeta hasta que se trasladó a Madrid. En definitiva, se trata de un documentado artículo sobre la primera etapa biográfica de García de la Huerta, aunque no abarca la etapa madrileña, la única de interés por sus repercusiones en la obra literaria.

Ivy L. McClelland, en su obra sobre los orígenes del Romanticismo, dedicó a García de la Huerta unos sustanciosos comentarios[28]. Por primera vez se aborda su poesía lírica y se realiza un estudio sobre el *Theatro Hespañol* que no se limita a repetir la sentencia de Marcelino Menéndez Pelayo. Asimismo, aporta una interesante referencia a *Raquel,* que será ampliada en 1970 por la autora en un trabajo reseñado más adelante. La hispanista estudia la poesía lírica de García de la Huerta en relación con la de Nicolás Fernández de Moratín y deduce un fuerte vínculo entre ambos autores. Tras centrarse en

---

[25] *Historia de la literatura española*, 3ª ed., Madrid, Imp. Saeta, 1932, pp. 813-814.
[26] González Palencia ya había dado esta noticia en «La Fonda de San Sebastián, *R.B.A.M.A.M.,* II (1925), pp. 549-553.
[27] «Don Vicente García de la Huerta», *Hispanic Rewiew,* 5 (1937), pp. 333-343. Véase también del mismo autor, *Historia de la literatura española,* Valladolid, Lib. Santarén, 1937, pp. 241-242.
[28] *The Origins of the Romantic Movement in Spain,* Liverpool . 302-307, 128-140 y 208-216.

el examen de los poemas de nuestro autor que muestran un mayor lirismo, Ivy L. McClelland llega a la conclusión de que «Neither Huerta nor Moratín had anything really new to offer the eighteenth century» (p. 302), resaltando en el primero ciertos rasgos –relacionados con el «mal du siècle» decimonónico- que, a pesar de su interés y significación, no inducen a situar a García de la Huerta entre los precursores del Romanticismo. En cuanto al *Theatro Hespañol,* la hispanista lo sitúa en el ambiente polémico que gira alrededor de la significativa fecha de 1785, logrando así la obra de García de la Huerta una interpretación más adecuada. Yvy L. McClelland, tras un examen del famoso Prólogo y de la misma colección -que incluye las posibles razones de la ausencia de Lope, Moreto, Tirso y otros- analiza las controversias que suscitó para extraer algo más que la constatación de unos ataques personales. Sin embargo, el estudio de *Raquel* dista bastante de alcanzar la debida contextualización. Tras el comentario de algunos rasgos destacados, McClelland afirma que la tragedia de García de la Huerta, «the most effective tragedy of the period, container many of the mere dregs of Goleen Ahe heroic drama» (p. 216). En definitiva, y a pesar de que mantengamos diferencias en el enfoque de determinados aspectos, esta aportación crítica supone un paso adelante en 1937, aunque inexplicablemente sin repercusión en la posterior bibliografía crítica sobre García de la Huerta.

Cuatro años después, Antonio Rodríguez Moñino publicó un artículo donde daba a conocer las pruebas que confirmaban la representación de *Raquel* en Orán durante el destierro del autor[29]. Asimismo, reproduce la inédita Loa de García de la Huerta dedicada al estreno norteafricano de su tragedia, siendo el conocimiento de la misma fundamental para comprender parte del significado de la obra.

Jiménez Salas publicó en 1944 su conocido, aunque superado, trabajo sobre Juan Pablo Forner[30]. En él hace referencia a los enfrentamientos entre dicho autor y García de la Huerta durante los años 1784-1787. Pocas veces encontraremos una polémica tan fuerte e intensa en los ámbitos de lo literario y lo personal, pero Jiménez Salas se limita a recoger algunas citas de los textos

[29] «Catálogo de manuscritos extremeños existentes en la Biblioteca Nacional de París», *R.C.E.Ex.,* XV (1941), pp. 272-275.
[30] *Vida y obras de don Juan Pablo Forner,* Madrid, CSIC, 1944, pp. 407-417.

y a comentarlos sin extraer consecuencias sobre el significado de los mismos en el ambiente polémico de la época. Por lo tanto, presentando la mayoría de los defectos de la retórica crítica de la posguerra española y sin aportar datos nuevos sobre nuestro autor, el estudio de Jiménez Salas contribuyó en escasa medida a la presente bibliografía.

Tras reeditar Guastavino Gallent las poesías de García de la Huerta dedicadas a Antonio Barceló y la escuadra que bombardeó Argel durante los veranos de 1783 y 1784[31], Enrique Segura Covarsí publica un artículo sobre *Raquel*[32]*.* Comienza analizando la leyenda de la Judía de Toledo en la que se basó nuestro autor, para pasar posteriormente al estudio de las versiones escritas sobre la misma. Tales antecedentes le permiten entrar en el análisis de *Raquel,* en donde, sin embargo, sigue la interpretación de Menéndez Pelayo.

En el mismo año se publica un texto de Jean Cazenave sobre la representación de la tragedia de García de la Huerta en Orán[33]. Este artículo tiene un valor relativo, pues se basa en los manuscritos ya descubiertos por Antonio Rodríguez Moniño, aunque el crítico francés precise que la fecha del estreno fue el 22 de enero de 1772. Curiosamente, estos mismos manuscritos fueron «redescubiertos» en 1962 por Jaime Asensio, llegando incluso a reeditar lo que supondría un auténtico hallazgo[34].

José Mª de Cossío es el responsable del primer comentario centrado en una obra de García de la Huerta perteneciente a su poesía no dramática[35]. Su análisis del *Endimión* pone de relieve la más importante composición de nuestro autor en dicho ámbito. José Mª de Cossío considera que se trata de un poema equilibrado y, como tal, una excepción dentro de la trayectoria literaria del autor.

En 1958, aparece el artículo de Nigel Glendinning que estudia las supuestas relaciones amistosas entre Cadalso y García de la Huerta[36]. Con el objetivo de identificar la persona oculta bajo el poético nombre de Ortelio, el hispanista presenta una minuciosa investigación que pone en entredicho una amistad hasta entonces nunca analizada. Las pruebas que aduce sobre las

---

[31] *Los bombardeos de Argel en 1783-1784 y su repercusión literaria,* Madrid, CSIC, 1950.
[32] «La *Raquel,* de García de la Huerta», *R.E.Ex.,* VII (1951), pp. 197-234.
[33] «Première representation de la *Raquel*», *L.N.L.,* 118 (1951), pp. 53-70.
[34] «La tragedia *Raquel,* de Huerta, fue estrenada en Orán», *Estudios,* 58 (1962), pp. 507-511.
[35] *Fábulas mitológicas en España,* Madrid, Espasa Calpe, 1952, pp. 779-781.
[36] «Ortelio en la poesía de Cadalso», *Revista de Literatura,* XIV (1958), pp. 3-23.

actividades de García de la Huerta durante el período 1768-1778 revelan la imposibilidad de un contacto directo de éste con Cadalso, colaborando asimismo al esclarecimiento de la trayectoria de nuestro autor a lo largo de dichos años.

El análisis de la obra de García de la Huerta escrito por John A. Cook en 1959 es válido, pero sus opiniones se limitan a repetir lo ya expuesto por otros historiadores[37]. No obstante, aporta un dato desconocido hasta entonces como es el estreno de *Raquel* en Barcelona. Asimismo, su hipótesis acerca de las razones que llevaron a García de la Huerta a formar la colección del *Theatro Hespañol* resulta sugestiva.

Con el prácticamente ignorado artículo de Guido Mancini, los estudios sobre *Raquel* inician un camino de fructíferas interpretaciones que se prolonga hasta el presente[38]. Aunque mantengamos opiniones opuestas a las del hispanista italiano, en su trabajo se plantea la obra de García de la Huerta con un criterio capaz de superar la paralizante bibliografía anterior. Guido Mancini se adentra en el contenido del *Theatro Hespañol* para buscar su significación estética, en la que se revela la importancia del antigalicismo, la xenofobia y la influencia del ambiente polémico. El hispanista entiende *Raquel,* al igual que *Agamenón vengado,* como un intento de conciliar el gusto neoclásico de su época con las tendencias tradicionales, por lo que García de la Huerta logra una obra equilibrada y capaz de conectar con su público. No obstante, lo más interesante es que Guido Mancini supo ver la tragedia como producto de su tiempo, demostrando la falsedad de una pervivencia barroca supuestamente inalterable.

Tras un breve artículo de Francisco Aguilar Piñal[39], en 1969 se publica un trabajo fundamental para la comprensión del contenido ideológico de la famosa tragedia de García de la Huerta[40]. Gracias a una rigurosa investigación, Paula de Demerson describe las vicisitudes que conoció la representación de *Raquel* en Cuenca durante el verano de 1802. El enfrentamiento entre la Iglesia

---

[37] *Neo-Classic Drama in Spain,* Dallas, Southern Methodist U.P., 1959, pp. 283-292.
[38] «Per una revisione critica di García de la Huerta», *Studi di Letteratura Spagnola,* Facoltá di Magisterio de l'Universitá di Roma, 1964, pp. 267-274.
[39] «Las primeras representaciones de la *Raquel,* de García de la Huerta», *Revista de Literatura,* 63-64 (1967), pp. 133-135.
[40] Paula de Demerson, «Un escándalo en Cuenca», *Boletín de la Real Academia Española,* XLIX (1969), pp. 317-328.

y el poder civil con motivo de la conveniencia de dicha obra es un elemento esencial para conocer las reacciones que suscitaba la misma e, igualmente, comprender su carga ideológica. Los testimonios recogidos por la hispanista, especialmente el informe del censor Santos Díez sobre la referida tragedia, dan paso a una visión de *Raquel* que cuestiona buena parte de lo manifestado por la bibliografía anterior.

El año 1970 es crucial para la bibliografía que nos ocupa. La tesis de René Andioc supuso la revisión de muchos conceptos y opiniones mantenidos hasta entonces como inalterables[41]. No vamos a plantear ahora una valoración global de esta obra, pero resulta necesario señalar que la nueva interpretación de *Raquel* como obra ideológica y políticamente enraizada en el marco de la conflictiva situación en que fue concebida es uno más de los frutos surgidos de la labor de René Andioc, quien sintetiza la paciente investigación con la audacia de interpretaciones innovadoras.

A lo largo del presente trabajo, y especialmente en el capítulo dedicado a *Raquel,* observaremos las numerosas aportaciones que presenta el estudio de la tragedia redactado por René Andioc. Básicamente, analiza la relación entre las ideas expresadas en la obra y el motín de Esquilache (1766). El hispanista comienza su estudio manifestando que

> Il est difficile de ne pas remarquer l'abondance des analogies de détail que présente le déroulement de l'action dans la tragédie de Huerta avec celui de l'émeute de mars 1766 contre le ministre Squillace, et, qui plus est, la correspondance quasiment totale entre les idées politiques professées par les nobles rebelles de Tolède et celles qu'affichent les proclamations séditieuses publiées à Madrid par les organisateurs du sursaut national ou les récits favorables a l'oppostion (p. 275).

Este punto de partida permite a René Andioc adentrarse en la ideología antiabsolutista de tendencia proaristocrática mantenida por García de la Huerta, siendo este elemento una clave que alumbra bastantes aspectos de los personajes y las situaciones de *Raquel.* Asimismo, su interpretación cuestiona la filiación del autor junto con los neoclásicos que por entonces cultivaron el género trágico, explicándose así el recelo que dichos dramaturgos mostraron ante *Raquel.*

---

[41] «*Raquel* et l'anti-absolutisme», en *Sur la querelle du théatre au temps de Leandro Fernández de Moratín,* Tarbes, Imp. Saint-Joseph, 1970, pp. 275-370.

Aunque el capítulo se centre en el análisis de la tragedia de García de la Huerta, René Andioc trata un amplio espectro de temas. Desde la fecha en que fue escrita hasta la significación del *Quijote* en el siglo XVIII, pasando por el papel de la nobleza en la sociedad del Antiguo Régimen y el antisemitismo, la lista de puntos abordados conserva la debida unidad interpretativa dentro de un esquema coherente en donde la relación sociedad-literatura muestra su capacidad para mejorar el conocimiento histórico.

Nuestra investigación es deudora de la labor desarrollada por René Andioc. No obstante, y a pesar de que su análisis también haga referencia a otras obras de García de la Huerta, estimamos oportuno completar lo realizado por el hispanista con un estudio que aborde la totalidad de los escritos de nuestro autor. A partir de la base que supone el capítulo dedicado a *Raquel,* hemos intentado analizar la poesía, las polémicas y demás obras que tienen a García de la Huerta como un sujeto no brillante, pero sí interesante en la perspectiva de comprender mejor su época.

También en 1970 encontramos un interesante artículo de Russell P. Sebold donde aborda *Raquel* con un enfoque distinto al del hispanista francés[42]. El norteamericano, en su paciente labor de ir desmintiendo muchos de los juicios de Menéndez Pelayo, afirma la presencia del credo neoclásico en la tragedia. Aunque estemos de acuerdo con Russell P. Sebold cuando llega a la conclusión de que «parece a estas alturas un poco ridículo –por no decir tonto- seguir afirmando que, por haber acatado las reglas, Huerta encorseta en una forma lamentablemente estrecha y antiespañola lo que habría podido ser una estrella de primera magnitud en el firmamento teatral de España de haberse escrito un siglo antes o después» (p. 253), discrepamos en algunos matices de su interpretación, especialmente a causa de los problemas de contextualización relacionados con la tragedia de García de la Huerta.

Yvy L. McClelland completa la nómina de los trabajos aparecidos en 1970[43]. El capítulo que dedica a *Raquel* plantea por primera vez varias cuestiones de interés indudable como, por ejemplo, la función del patriotismo en la motivación literaria de nuestro autor, el éxito de la tragedia en relación

[42] «Neoclasicismo y creación en la *Raquel* de García de la Huerta», en *El rapto de la mente,* Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 235-254.
[43] *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808,* Liverpool U. P., 2 vols.; vid. I, pp. 196, 201-202 y 214-215.

con su acertada utilización del medio teatral y el papel de García de la Huerta como «traductor». No obstante, seguiremos unas vías de acercamiento a *Raquel* alejadas de las utilizadas por Yvy L. McClelland.

Gracias a los tres últimos trabajos reseñados, los puntos esenciales para el conocimiento y valoración de *Raquel* ya estaban establecidos. A partir de estas fechas encontramos artículos que, a pesar de su interés, sólo intentarán abordar aspectos parciales y aportar datos que complementen nuestra visión de García de la Huerta y su obra. Así, por ejemplo, Mauricio Fabbri estudia en 1974 la tragedia *Mardoqueo*, del jesuita expulso Juan Clímaco Salazar, relacionada con la del autor extremeño[44].

Un año después, aparece el libro de Emilio Palacios Fernández sobre Samaniego, en el cual se aborda la polémica mantenida por el fabulista y nuestro autor a causa del controvertido *Theatro Hespañol*[45]*.* Este estudio y el dedicado por François Lopez a Juan Pablo Forner[46] suponen los primeros pasos para configurar uno de nuestros objetivos: el conocimiento de las polémicas que tan apasionadamente envolvieron a García de la Huerta durante sus últimos cuatro años.

Entre los últimos trabajos destaca un artículo de Philip Deacon, quien ha despejado importantes incógnitas de la trayectoria de García de la Huerta durante los meses posteriores al motín de Esquilache[47]. A partir de varios documentos utilizados por primera vez en dicho trabajo, Philip Deacon declara que se «arroja más luz sobre las actividades de García de la Huerta después del motín, sobre sus relaciones con miembros de la oposición aristocrática y sobre la fecha de composición de la *Raquel* y su posible papel como manifiesto aristocrático» (p. 370). Es decir, se aporta una amplia base documental a la interpretación de la tragedia que expuso anteriormente René Andioc.

---

[44] «Conflicto ideologico e polemica 'anti-Rachel' nella tragedia *Mardoqueo* di Juan Clímaco Salazar», en VV.AA., *Finalitá ideologiche e problemática letteraria in Salazar, Iriarte, Jovellanos,* Pisa, Ed. Goliardica, 1974, pp. 9-45.

[45] *Vida y obra de Samaniego,* Vitoria, C.A.M., 1975, pp. 75-77 y 323-334.

[46] *Juan Pablo Forner et la crise de la consciente espagnole au XVIII siècle,* Burdeos, I.E.I., 1976, pp. 456-468.

[47] «García de la Huerta, *Raquel* y el motín de 1766», *Boletín de la Real Academia Española,* LVI (1976), pp. 369-387.

Los artículos de Magda Ruggeri[48] y Donald E. Schurlknight[49] ayudan al esclarecimiento de aspectos internos de la tragedia de García de la Huerta que corroboran o matizan las interpretaciones anteriores. La hispanista italiana realiza una paciente investigación de la estructura de *Raquel* para poner de relieve la concordancia de la misma con la intención ideológica manifestada por su autor. El hispanista inglés, por su parte, se centra en el complejo carácter de la protagonista de la tragedia, que ha sido motivo de polémica en la bibliografía que nos ocupa. Su segundo artículo enmarca el dilema de Raquel entre su origen social y su ascenso al trono dentro del paso de una concepción mecánica del universo a una orgánica, donde la movilidad social sea posible. Sus conclusiones matizan las interpretaciones anteriores.

En contraste con la bibliografía sobre *Raquel,* la obra poética de García de la Huerta no ha conocido ningún trabajo especializado, a excepción de las páginas que le dedica Joaquín Arce[50]. Los comentarios del dieciochista sobre la poesía de nuestro autor son acertados, especialmente cuando se refiere a su «mimetismo», a la favorable valoración de *Endimión* y a la actitud que subyace en sus composiciones supuestamente «ilustradas». Todos ellos son aspectos interesantes para ser completados y puestos en relación con el resto de la obra de García de la Huerta, tarea que llevaremos a cabo en el presente trabajo.

En definitiva, la bibliografía es rica e interesante, pero no cubre ciertos aspectos y temas básicos. A excepción del trabajo de René Andioc, nos encontramos con comentarios breves centrados casi exclusivamente en *Raquel.* Esta circunstancia es lógica por la superioridad estética de la tragedia con respecto a las demás obras, pero hay una laguna que impide el conocimiento más profundo del autor y, en última instancia, de su *Raquel.* Por otra parte, la dispersión de la bibliografía reclama una obra de conjunto que le aporte una nueva proyección.

---

[48] «Observación strutturali sulla *Raquel* di Vicente García de la Huerta», *Biblioteca Teatrale,* 19 (1977), pp. 118-139.

[49] «La *Raquel* de Huerta y su sistema particular», *Bulletin Hispanique*, LXXXIII (1981), pp. 65-78; «El universo mecánico y una paradoja central: la *Raquel* de Huerta», *BOCES XVIII,* 9 (1981), pp. 43-54.

[50] *La poesía del siglo ilustrado,* Madrid, Alambra, 1981, pp. 229-237. Cfr. Russell P. Sebold, «Sobre la lírica y su periodización durante la Ilustración española (Artículo reseña)», *Hispanic Review,* 50 (1982), pp. 297-326.

II.2. Apuntes para una biografía de Vicente García de la Huerta

La mayoría de los trabajos reseñados en el apartado anterior se ocupan de la obra de García de la Huerta de manera que la interdependencia entre su trayectoria biográfica y creativa está ausente o presentada con unos meros apuntes. Se comenta a veces la peculiar personalidad del autor, pero no se evalúa su influencia en las obras que escribió. Resulta lamentable, ya que la dispersa y desigual producción literaria y polémica de García de la Huerta está unificada por una mentalidad y una ideología peculiares, capaces de perfilar unos textos que, en principio, pueden aparecernos sin apenas relación entre sí.

En la Introducción ya señalábamos dicho problema como una de las causas que han favorecido la parcialidad de la mayoría de los estudios sobre García de la Huerta. Sin embargo, tampoco es necesaria una exhaustiva relación de los datos biográficos conservados. Aunque no sean numerosos, nos hemos limitado a reunir los suficientes para alcanzar el objetivo de presentar aquellos que tuvieron una incidencia real en la obra literaria.

En esta labor nos han precedido Emilio Cotarelo y Mori, Narciso Alonso Cortés y Philip Deacon, cuyos trabajos nos aportan un importante caudal de información sobre la biografía de García de la Huerta. Aunque hayamos podido completar y perfilar lo apuntado por dichos investigadores sobre determinados aspectos, es indudable que los datos básicos fueron dados a conocer en los citados estudios. El problema ha sido la reconsideración crítica de esta información. Tanto Cotarelo y Mori como Alonso Cortés presentaron unos textos ricos en datos, pero de pobre interpretación. El caso del artículo de Philip Deacon es diferente, pues supone una brillante contribución al esclarecimiento de la conflictiva relación de García de la Huerta y su *Raquel* con el motín de Esquilache. Contribución que completaremos con la documentación inédita sobre el proceso seguido contra el autor dieciochesco conservada en el Archivo General de Simancas.

II.2.1. Juventud e hidalguía.

Apenas conservamos datos sobre la infancia y la juventud de García de la Huerta –nacido en Zafra (Badajoz), el 9 de marzo de 1734-, pero gracias al artículo de Narciso Alonso Cortés se puede reconstruir lo esencial de dichas

etapas. El crítico vallisoletano remonta su investigación hasta 1671 para reconstruir el árbol genealógico de García de la Huerta. Éste pertenecía a una antigua familia de hidalgos, lo cual es fácil de demostrar ya que varios de sus miembros entablaron pleitos de hidalguía ante la Chancillería de Valladolid.

No hay unanimidad a la hora de valorar la persistencia a mediados del siglo XVIII del concepto de hidalguía y sus derivaciones. Según Antonio Domínguez Ortiz, «Ningún cambio profundo se efectuó en el estatuto legal del estamento nobiliario; hasta el fin del Antiguo Régimen mantuvo su estructura interna y sus privilegios»[51]. No obstante, reconoce la existencia de corrientes debilitadoras de la fuerza que, en la plenitud de la sociedad del siglo XVII, habían adquirido tales conceptos, que venían a ser los exponentes de un poder y una mentalidad de amplias repercusiones. Teniendo en cuenta la gama de situaciones que se engloban en el estamento nobiliario, parece indudable que por inercia histórica o por otras causas el concepto de hidalguía todavía operaba con sus derivaciones en la mentalidad de mediados del siglo XVIII, incluso por encima de la realidad social de quienes lo sustentaban.

Entre los documentos que reproduce Narciso Alonso Cortés al examinar los diversos pleitos de hidalguía mantenidos por los antepasados de García de la Huerta, llama la atención uno que puede ayudarnos a reflexionar sobre la posterior trayectoria vital del autor extremeño y de quienes pertenecían a su grupo social:

> [Juan García de la Huerta, sus antepasados y descendientes] son y han sido en el concejo de este valle habidos, tenidos y reputados por nobles hidalgos de sangre, en cuya quieta y pacífica posesión están y han estado de inmemorial tiempo, por lo que han gozado de los privilegios y exenciones propios de los de su clase, no han pagado pechos ni otras gavelas correspondientes a los plebeyos hombres buenos del estado general, antes se les han conferido los empleos de República que no desempeñan los de este estado y sí sólo los nobles (cit., p. 334).

Este documento, redactado a fines del siglo XVII, nos remonta a un tiempo en que la nobleza de sangre y la hidalguía eran rasgos que caracterizaban a un grupo social de sobra conocido. Un siglo después, y a pesar de las rémoras históricas, la sociedad española había conocido un profundo cambio. Sin embargo, aunque las cuestiones casticistas parecieran

[51] *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español,* Barcelona, Ariel, 1976, p. 345.

olvidadas y los hidalgos vieran su personalidad diluida en un mundo que se abría a nuevos horizontes, encontramos –a simple modo de ejemplo- que para determinados trámites burocráticos y oficios se siguen exigiendo pruebas de pureza de sangre. Como una muestra conservamos el expediente personal de Meléndez Valdés, depositado en el Archivo Universitario de Salamanca, en donde se dice que toda su familia era de «cristianos viejos, limpios de toda mala raza de moros, judíos, ni los nuevamente convertidos a Nuestra Santa Fe Católica, antes bien tenidos y reputados por hidalgos».

Entre ambos documentos no parece haber transcurrido casi un siglo, pues vienen a reflejar el mismo espíritu. Claro está que en el caso de Meléndez Valdés se trata de un formulismo burocrático[52]. ¿Qué nos indica esta situación? La respuesta es compleja, pero básicamente vemos la persistencia de una mentalidad más allá de la propia realidad que la generó. La cuestión encierra matices dignos de examen, pero para nuestro trabajo nos interesa subrayar esa persistencia con el fin de comprender dos aspectos de la obra de García de la Huerta: el primero, que será abordado en el capítulo dedicado a *Raquel,* es la presencia de la mentalidad casticista como condicionante de la tesis defendida en la tragedia; el segundo se basa en la influencia que pudiera tener en la creación literaria de García de la Huerta su conciencia de pertenecer a una familia de hidalgos.

El autor extremeño muestra un aire aristocrático en todas sus manifestaciones. Desde la ideología que sustenta *Raquel* hasta el detalle de su escudo de armas, García de la Huerta parece sujeto a una fuerte conciencia de su condición de hidalgo que –a pesar de verse forzado a permanecer ajeno a los círculos verdaderamente aristocráticos- conserva un exacerbado orgullo. Lo comprobaremos en sus polémicas, en sus dedicatorias, en sus retratos y lemas y, lo que es más importante, en su plasmación ideológica inserta en *Raquel.* No pretendemos indicar que todo provenga de una herencia familiar, pues fueron las circunstancias de su propia época las que más influyeron. No obstante,

[52] Al igual que ocurría con el expediente de hidalguía y el sello con las armas de su familia que necesitaba Leandro Fernández de Moratín para tomar posesión de su cargo en la Secretaría de la Interpretación de Lenguas. El tono en que solicita ambos requisitos a Jovellanos nos da una prueba de hasta qué punto estas cuestiones, a pesar de su persistencia, se habían convertido en trámites (véase *Epistolario,* ed. René Andioc, Madrid, Castalia, 1973, pp. 221 y 363).

conviene recordar sus antecedentes familiares. De forma directa o indirecta, le acompañaron contribuyendo al perfil de las polémicas que mantuvo.

Según Narciso Alonso Cortés, el padre de García de la Huerta se trasladó a la villa de Zafra para ocupar un cargo en la administración pública. Allí nació su hijo Vicente el 9 de marzo de 1734. Esta circunstancia apenas tiene incidencia en su obra, tan poco dada a los recuerdos personales y localistas, pues la abandonó a la temprana edad de cuatro años.

Los datos conservados y relacionados con distintos miembros de la familia nos resultan más interesantes. Según Narciso Alonso Cortés, además de Francisco Tomás y Juan Tiburcio, Vicente tuvo por lo menos otros dos hermanos llamados Enrique y Pedro. El mismo crítico señala que «Más debieron ser los hermanos, pues don Juan Francisco (el padre) en uno de sus escritos, habla de 'dilatada familia» (p. 337). Efectivamente, hemos consultado la traducción al italiano de *Raquel* escrita por Pedro García de la Huerta y en ella encontramos unos versos suyos a modo de preámbulo en los que se cita a un nuevo hermano llamado Manuel, del cual se dice que era «Uffiziale stimatissimo nella Milicia Spagnuola per la sua fidelitá, prudenza e perizia militare, como ne fanno fede le importanti comissioni addossatelli dalla Superioritá, e dal Ministero»[53]. En el mismo texto se cita a Enrique García de la Huerta como «valeroso Capitano nel Reggimento Fanteria di Majorica». Este hermano fue testamentario del autor. Por lo tanto, nos encontramos ante una arquetípica familia de hidalgos. Un hermano jesuita, Pedro, dos militares, Manuel y Enrique, otro llevando adelante interminables pleitos de hidalguía, Juan Tiburcio, y nuestro autor.

Pedro[54], el jesuita expulso, es el hermano que más nos interesa. Emilio Cotarelo y Mori nos dice que fue «inteligente en las artes y autor de unos *Comentarios de la pintura encáustica del pincel* (Madrid, Imp. Real, 1795), publicados a expensas de Godoy o por su orden»[55]. Más importante para

[53] *Rachele*, trad. por ---, Bologna, Imp. San Tomasso d'Aquino, 1782, p. 6, n. A.

[54] En algunas ocasiones aparece con el nombre de Josef (véase BN, Ms. 6482 y 6483), pero en realidad se trata de un solo individuo. Es probable que su nombre completo fuera Pedro Josef o viceversa.

[55] *Op. cit.,* p. 72, n. 1. El citado hermano inició su labor de crítica pictórica en el destierro publicando una obra titulada *Osservazioni supra una antichissima Tavoletta d'Avoria*, Roma, 1792. El interés de ambas obras en relación con el presente trabajo es nulo. Sin embargo, sus hasta ahora inexploradas y manuscritas "Cartas desde Ytalia" (BN, Ms. 6482 y 6488) poseen un interés indudable. A lo largo de la investigación veremos cómo ambos hermanos

nosotros es la circunstancia de que Pedro García de la Huerta, residente en varias ciudades durante su destierro, tradujera *Raquel,* consiguiendo su representación y publicación en Bolonia durante el año 1792. La afinidad entre ambos hermanos es notable y la versión italiana de la tragedia es fiel al original, por lo que fue objeto de críticas en Italia[56].

Resulta previsible esta relación entre hermanos, pero no debemos olvidar un detalle: la pertenencia de Pedro a la Compañía de Jesús. Teófanes Egido ha demostrado la interrelación entre el «Partido Español» -representante de los sectores más conservadores- y los discípulos de San Ignacio[57]. En líneas generales, y a pesar de individualidades dispares, los jesuitas mantuvieron una política de oposición a los gobiernos con una orientación ilustrada, por lo que varios historiadores coinciden en calificar a la Compañía como un Estado dentro del Estado, un caballo de Troya que forzosamente tenía que chocar con la pretendida omnipotencia del poder político.

No pretendemos afirmar que Pedro García de la Huerta fuera un opositor a los gobiernos de Carlos III, pues la simple pertenencia a la Compañía no indica una postura ideológica y política unívoca; tampoco podemos deducir que la trayectoria vital del expulso influyera en el pensamiento de García de la Huerta, pero a pesar de estas limitaciones nos encontramos ante un dato que, junto con otros que iremos analizando, caracteriza mejor la ideología del autor extremeño[58].

La obra de García de la Huerta apenas incluye referencias autobiográficas, lo que unido a la ausencia de un epistolario dificulta nuestra labor. Sin embargo, en el poema titulado «Relación amorosa» nos dejó algunos datos sobre su infancia y juventud envueltos en su peculiar estilo poético:

La mejor parte de España
donde olivas y palmares
guirnalda triunfante tejen

---

coincidieron en algunos puntos importantes, sobre todo en lo referente a los ataques que distintos autores italianos del siglo XVIII lanzaron contra la literatura española.

[56] Así lo hizo Pietro Napoli-Signorelli en *op.cit.,* VI, p. 67, n.1. Crítica a la que respondió el jesuita en BN, Ms. 6482, ff. 4r y 88r.

[57] «Oposición radical a Carlos III y expulsión de los jesuitas», *Boletín Real Academia Historia,* CLXXV (1977), pp. 529-545.

[58] Al respecto, es importantísimo el dato que aporta Pedro R. de Campomanes en su *Dictamente Fiscal de Expulsión…,* ed. J. Cejudo y T. Egido, Madrid, FUE, 1977, p. 47, en donde caracteriza el autor de «cierta tragedia» [*Raquel*] por tener «conexión con los jesuitas y hermanos de la Compañía».

del Guadiana al sesgo margen,
por donde el castellano
confín, ya opulento, sale
a dar undoso tributo
a los lusitanos mares,
es mi patria…
[…]
Ricos de gustos y haciendas
eran por aquellos valles
mis padres, más que de campos,
dueños de las voluntades
de cuanto zagal brioso
[…]
Diferencias y disgustos
de antiguas enemistades
(Que hasta las selvas penetra
la envidia) hicieron trasladen
sus antiguos patrimonios
alas dulces y agradables
riberas del claro Duero… (BAE, LXI, 237).

No cabe una interpretación literal de estos versos, por lo que resulta inadecuado el comentario de Emilio Cotarelo y Mori acerca de que los padres de García de la Huerta eran más nobles que ricos (p. 72). No negamos la posibilidad de intuir dicha circunstancia en los citados versos, pero estos se enmarcan en un tono idealizado que resta credibilidad. García de la Huerta, autor contradictorio y sujeto a convencionalismos, es como muchos de sus coetáneos difícilmente reconocible a través de una interpretación literal de sus textos que no se detenga en el contexto tanto literario como extraliterario. Apuntamos esta consideración crítica porque será esencial a la hora de afrontar la obra de García de la Huerta, tan proclive a ser desenfocada por el efecto de una mera apariencia.

Sin embargo, lo anterior no impide que en el poema citado encontremos datos autobiográficos, como ha demostrado el artículo de Narciso Alonso Cortés. El lugar bañado por «las dulces y agradables riberas del claro Duero» es Aranda del Duero, a donde se trasladó la familia del autor hacia 1737, siendo nombrado el padre alcalde de la Santa Hermandad por el estamento noble de la misma en 1748. Antes de recibir este nombramiento, don Juan Francisco entabló un pleito para que se le reconociera su condición de hidalgo. Los documentos del mismo, recopilados por Narciso Alonso Cortés, son relevantes para conocer la situación económica del padre de Vicente García de

la Huerta. Se trata de una familia que, situada en el nivel inferior del estamento nobiliario, poseía las suficientes riquezas como para sentirse acomodada.

Aunque don Juan Francisco se trasladó a Madrid a finales de la década de los cuarenta, su hijo Vicente se trasladó a Salamanca en 1747 o 1748 para iniciar sus estudios universitarios. Allí, según Narciso Alonso Cortés, el poeta vivió con su tío Joaquín García de la Huerta, abogado de los Reales Consejos. Pocos datos más hemos obtenido sobre su trayectoria universitaria[59]. Leandro Fernández de Moratín, en un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional, escribe que nuestro autor «Estudió en Salamanca y allí regentó algunas de sus cátedras» (Ms. 6131, f. 31r). Esta afirmación, aunque concuerda parcialmente con las solicitudes redactadas por García de la Huerta para ingresar en la Real Academia Española y en la Real Academia de la Historia, es inverosímil por varias razones, aparte de contradecir la documentación citada en la nota 59. La primera es que García de la Huerta no permaneció en Salamanca más de seis años, siendo difícil que en tan corto período completara sus estudios universitarios y ocupara «algunas cátedras». Por otra parte, el de Zafra –tan orgulloso siempre- jamás se refirió en sus obras a su paso por las aulas salmantinas. Y, por último, hemos de considerar su obra, que dista de revelarnos a un autor con impronta académica.

Esta última circunstancia será decisiva en las polémicas que, entre 1784 y 1787, enfrentaron a García de la Huerta con destacados autores neoclásicos, ya que en los folletos de las mismas encontraremos un nivel desigual. Frente a

[59] Según se nos comunicó por parte de la Dirección de la Biblioteca Universitaria salmantina, el expediente académico de García de la Huerta no se encuentra en el Archivo Universitario. Esta circunstancia dificulta cualquier investigación sobre la etapa estudiantil del autor. Sin embargo, su estancia en las aulas salmantinas queda confirmada por A. Vidal, *Memoria histórica de la Universidad de Salamanca,* Salamanca, Oliva, 1869, p. 573; E. Esperabé, *Historia interna y documentada de la Universidad de Salamanca,* II, Salamanca, Núñez Izquierdo, 1917, p 709 y M. Hermenegildo, *Reseña histórica de la Universidad de Salamanca,* Salamanca, Juan J. Morán, 1849, p. 56. Según se desprende del expediente de García de la Huerta como académico de la Historia, examinado por el Marqués de Siete Iglesias en «Real Academia de la Historia. Catálogo de sus individuos. Noticias sacadas de su Archivo», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* CLXXV (1978), pp. 19-107, nuestro autor figuraba como Catedrático de Jurisprudencia y Humanidades en la Universidad de Salamanca. En la solicitud de ingreso en la Española, único documento conservado en su expediente, fechada el 27 de febrero de 1755, Vicente García de la Huerta se presenta como «Profesor de Jurisprudencia y Letras Humanas» de la universidad salmantina. Sin embargo, los investigadores arriba citados lo incluyen tan sólo en las listas de alumnos célebres o distinguidos. Esto último concuerda con los datos aportados por René Andioc, que constató en el Archivo de la Universidad de Salamanca, «Matrícula año de 1747 a 1748» y «año de 1748 en 1749» que García de la Huerta se matriculó en Gramática y Artes sin lograr el grado de bachiller (Int. a *Raquel,* Madrid, Castalia, 1982, p. 8).

la preparación de que hacían gala sus detractores, García de la Huerta tendrá que recurrir a subterfugios y al insulto demostrando carencias básicas. El autor de *Raquel* salió malparado de sus polémicas porque se enfrentó a una corriente estética en progresión, pero también porque se mostró incapaz de rebatir con argumentos a sus contrarios.

Otro error cometido por algunos comentaristas de la obra de García de la Huerta es el de suponerla relacionada con Meléndez Valdés y la escuela poética salmantina. Tanto Enrique Segura Corvasí como Antonio Papell, amparados ambos en Leopoldo Augusto Cueto, manifiestan que era un admirador de Batilo. Lo absurdo se acentúa cuando Antonio Papell afirma que García de la Huerta «en su adolescencia rindió parias a su admirado maestro Meléndez Valdés» (*Raquel,* Zaragoza, Ebro, 1950, p. 14). Tengamos en cuenta que éste nació el 11 de marzo de 1754 en Ribera del Fresno (Badajoz), es decir, cuando el de Zafra ya tenía veinte años. Por lo tanto, toda relación entre ambos en Salamanca fue imposible. Si a esta circunstancia añadimos la opinión desfavorable de Meléndez Valdés sobre *Raquel* (BAE, LXIII, 79) y, ante todo, el abismo que separa las obras y las personalidades de ambos poetas, cualquier relación o influencia de la escuela salmantina sobre García de la Huerta queda descartada.

En definitiva, la adolescencia y la juventud del poeta no revelan datos decisivos para su trayectoria literaria. Tanto Zafra como Aranda del Duero y Salamanca no parecen haber dejado demasiadas huellas en un autor que llevó a cabo toda su obra en Madrid. García de la Huerta es un poeta de la Corte.

Dado que, en febrero de 1755, García de la Huerta se presenta a la Real Academia Española como «Bibliotecario del Excmo. Sr. Duque de Alba», suponemos que su traslado a la capital se efectuaría en 1754[60]. Tres años después contrae matrimonio con Gertrudis Carrea y Larrea, dama salmantina afincada en la Corte. Según varios críticos, las relaciones matrimoniales no fueron felices a causa de las infidelidades de ambos cónyuges, pero más adelante comentaremos esta cuestión que se relaciona con el destierro de

[60] Sin embargo, sabemos que García de la Huerta fue nombrado «Académico Honorario» de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras el 21 de noviembre de 1755, siendo todavía «estudiante» en Salamanca (véase Francisco Aguilar Piñal, *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII,* Madrid, CSIC, 1966, p. 315). Es posible que cuando solicitó su ingreso en dicha institución residiera en Salamanca, pero que en la fecha citada ya se hubiera trasladado a Madrid.

García de la Huerta. Ahora nos limitaremos a señalar que de dicho matrimonio, y aunque el poeta no estaba seguro de su paternidad, nació un hijo llamado Luis, que sería oficial de caballería y autor de dos obras de carácter científico publicadas en 1785 y 1790.

Gracias al mecenazgo dispensado por la casa de Alba, García de la Huerta inició un *cursus honorum* habitual entre los autores de la época. El 28 de agosto de 1760 es nombrado académico de honor de la Real Academia de San Fernando[61]. En el mismo año publica su *Biblioteca Militar Española,* en cuyo manuscrito encontramos una dedicatoria al por entonces Duque de Huéscar que nos esclarece las relaciones de García de la Huerta con la casa de Alba (BN, ms. 1247). En 1761, ocupa la plaza de primer escribiente de la Real Biblioteca[62], cargo que le fue retirado durante sus años de destierro (1766-1768 y 1768-1777)[63], aunque lo recuperó no sin dificultades a su vuelta. Cinco años antes y gracias a los servicios prestados a Fernando de Silva Álvarez de Toledo, duque de Alba, García de la Huerta había pasado a ocupar el sillón N de la Real Academia Española[64]. Nicolás Marín señala que la entrada de nuestro autor –junto con Juan Trigueros, Juan de Santander y Gaspar Ignacio de Montoya- fue fruto de la política despótica llevada a cabo por el citado noble al frente de la institución académica[65]. Lo importante, sin embargo, es por entonces García de la Huerta era un poeta desconocido que sólo podía prometer aplicación y estudio –según consta en sus solicitudes de

---

[61] Véase Academia de San Fernando, *Juntas generales ordinarias y públicas, 1757-1770,* ff. 98-99. Cfr. *Distribución de los Premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las tres nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta General de 3 de junio de 1763,* Madrid, Imp. G. Ramírez, 1763, p. 107. Nos interesaba conocer la trayectoria de García de la Huerta en esta academia por ser la única relacionada con su obra poética. Sin embargo, y según nos informó don Luis García-Ochoa, miembro de la institución, los archivos y los fondos bibliotecarios de la misma permanecían cerrados al público durante las fechas de nuestra investigación.

[62] Véase J. García Morales, «Los empleados de la Biblioteca Real, 1712-1836», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* (enero-junio, 1966), pp. 27-89.

[63] Prueba de ello es que en la *Distribución de los Premios…,* de la Academia de San Fernando de 1772 se cita a García de la Huerta como académica, pero desaparece la referencia a su cargo en la Biblioteca Real (p. 74).

[64] Armando Cotarelo Vallador, *Bosquejo histórico de la Real Academia Española,* Madrid, Magisterio Español, 1946, p. 61. Como académico, García de la Huerta fue nombrado Revisor del Diccionario (1786-1787) –dicho cargo suponía la obligación de corregir las pruebas de imprenta de la citada obra- y Revisor de correspondencias latinas (1757-1763) o encargado de vigilar las etimologías. Armando Cotarelo Vallador extrae el dato del ingreso de García de la Huerta en la Real Academia Española de *Memorias de la Academia Española,* año I, tomo I, p. 97.

[65] *Poesía y poetas del Setecientos,* Granada, Universidad, 1981.

ingreso- para acceder a un puesto en las academias de la Historia y de la Lengua[66].

Sin embargo, hacia 1760 García de la Huerta se podía considerar como «poeta oficial» de la Corte. Así lo prueba el que fuera elegido por el Ayuntamiento madrileño para componer unas inscripciones en castellano y latín que, con motivo de la entrada de Carlos III en la Corte el día 13 de julio de 1760, adornaron las principales calles y plazas de la capital. Para comprender el carácter de estas composiciones, reproducimos la dedicada a Sevilla:

Con los números terceros
siempre fue feliz Sevilla;
pues un tercero la ensalza
si un tercero la conquista.

En el capítulo dedicado a la obra poética de García de la Huerta nos ocuparemos de las consecuencias literarias de una creación tan sujeta a unas instituciones y a unos personajes que convertían la poesía en un ejercicio retórico con fines laudatorios. No cabe realizar una crítica sobre la ética del comportamiento de García de la Huerta –y de la mayoría de sus colegas-, pues casi era obligatorio en aquella República de las Letras. Estos datos sólo deben servir para comprender la naturaleza del tan cacareado éxito del poeta extremeño, pues hasta ahora la bibliografía crítica se ha limitado a seguir sin espíritu crítico el comentario de Emilio Cotarelo y Mori, quien resumía así la vida de García de la Huerta durante aquellos años: «en las solemnidades académicas y funciones palaciegas, sus poesías eran las más celebradas; buscaban su amistad los hombres más distinguidos; todo le sonreía en esta primera época de su vida y todo desapareció en un momento en que la desgracia vino a probarle» (p. 73).

Ni aquellos años fueron tan felices y brillantes, especialmente desde el punto de vista literario, ni los posteriores a su destierro tan desgraciados. García de la Huerta mantiene en todas las obras publicadas en ambas épocas

[66] García de la Huerta fue, además, miembro de la Academia de los Fuertes y los Arcades de Roma (véase P. Ventriglia, «Los españoles en la Arcadia», *Revista de Literatura*, III (1953), pp. 233-246 y XVII (1960), pp. 149-164). En cuanto a la trayectoria de García de la Huerta en la Academia de la Historia, además del citado artículo del Marqués de Siete Iglesias, podemos consultar las *Memorias de la Real Academia de la Historia,* I, Madrid, Imp. A. de Sancha, 1798, p. CXLVIII y C. Fernández Duro, «Catálogo de los individuos de número de la Real Academia de la Historia desde su creación en 1735 hasta la fecha», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* XXXIII (1898), pp. 353-400; vid. P. 379.

una misma personalidad, lo único que cambió es el sempiterno juego de mecenazgos y apoyos que, a partir de su condena, ya no le fue tan favorable. Claro está que las anteriores circunstancias se compaginan con la aparición, en la década de los setenta, de varios autores neoclásicos capaces de dejar a García de la Huerta en un segundo plano al que nunca se resignó. No perdió el «buen gusto» en Orán, tal y como afirmaba Leandro Fernández de Moratín, sino que dicho gusto se transformó en unos años decisivos para nuestra historia literaria.

II.2.2. 1766, año clave.

La fecha de 1766 es clave tanto para la historia de España como para la de García de la Huerta. El controvertido motín de Esquilache marca un hito fundamental en el reinado de Carlos III, ya que enfrenta a fuerzas sociales e ideológicas que mantenían desde principios de siglo una hostilidad latente. Las consecuencias del motín tuvieron una amplia ramificación. Desde la expulsión de los jesuitas hasta un incremento en la presión ejercida por la censura, pasando por el fortalecimiento de los cuerpos encargados de mantener el orden público, los sucesos de aquella primavera provocaron el replanteamiento de la estrategia seguida por los gobiernos ilustrados de Carlos III. El mundo de las letras no podía permanecer ajeno a estas circunstancias[67] y los avatares sufridos por García de la Huerta a partir de entonces constituyen una prueba. A pesar de las investigaciones realizadas, no se ha llegado a determinar con exactitud su participación en tales acontecimientos, pero documentos recientes sacados a la luz pública nos confirman que el largo destierro sufrido por el poeta extremeño se inscribe en el marco de la represión ejercida tras el motín.

La bibliografía sobre García de la Huerta ha establecido dos etapas en su trayectoria biográfica separadas por el destierro, pero no se ha puesto de acuerdo a la hora de buscar las causas que motivaron la condena. Esta circunstancia es una prueba del proceder de una investigación poco interesada

[67] Leandro Fernández de Moratín escribió que «las turbaciones políticas ocurridas en el año 1766 interrumpieron por algún tiempo el progreso de las letras, mudaron la suerte y las costumbres del pueblo, hicieron suspicaz al gobierno y alteraron en gran manera los planes y las ideas benéficas del soberano» (BAE, II, X). Véase Lucianne Domergue, «Le motin dit d'Esquilache et ses effects sur les lettres du temps», *Cénsure et lumiéres dans l'Espagne de Charles III,* Paris, CNRS, 1982, pp. 45-62.

por la verificación de los datos. Ya Leandro Fernández de Moratín señaló la existencia de razones de índole política como las causantes de la persecución y el destierro sufridos por García de la Huerta (BN, ms. 6131, f. 31r). Sin embargo, hemos de esperar hasta 1970 para que se siga tan significativa pista y se inicie la consiguiente investigación. Mientras tanto, la bibliografía se ha limitado a repetir el dato de la condena sin entrar a considerar sus razones. Mesonero Romanos y Cotarelo y Mori constituyen una excepción, ya que intuyeron circunstancias que condicionaron la condena del poeta.

Según Mesonero Romanos, la causa de la caída de García de la Huerta fue «una desgracia doméstica, de la cual no tenemos datos suficientes para consignarlos aquí, pero que podemos atribuir a la extravagancia y fiereza de su genio» (BAE, LXI, 205). El autor costumbrista estaría pensando en un adulterio. Los mismos literatos que polemizaron con García de la Huerta, especialmente el agresivo Juan Pablo Forner (BAE, LXIII, 320 y 334), ya aludieron a este punto que suponemos del dominio de aquella endogámica república de las letras. Cotarelo y Mori indica que la causa de que García de la Huerta se viera envuelto en disgustos y persecuciones fue «unos amores, probablemente» (p. 73). Se basa en la lectura de algunos versos del autor que contienen referencias a «tormentosos devaneos» de supuesto carácter autobiográfico. No descartamos la posibilidad de que el poeta estuviera enamorado de una dama de la servidumbre de Palacio –como piensa Cotarelo y Mori-, pero las pruebas aducidas son meras hipótesis. La Lisi de los versos citados podía ser la amada, pero también un nombre poético al cual dirigir unas estrofas amorosas.

Sin embargo, el tema del adulterio está presente en el proceso seguido contra García de la Huerta, aunque fuera cometido por doña Gertrudis, su esposa. La primera prueba nos la proporciona el autor en una carta del 18 de julio de 1766 que dirigió desde París al director de la Real Biblioteca, Juan de Santander, en la cual afirma que permanecerá en Francia el tiempo necesario hasta que

> la conclusión entera de mi pleito, que está para sentenciarse en la Vicaría, y después seguirá sus trámites de apelación a la Nunciatura y al Consejo, el cual si (como no espero) sentencia en justicia, poniendo a esa mujer donde debe estar, volveré a España muy gustoso [...] Pero vuelvo a repetir a V.S. que, como pretendan mantenerla para que a costa de mi sudor y trabajo me afrente y deshonre impunemente toda la vida [...] tengo firmemente resuelto no volver atrás a mi patria, mientras

> no se me dé la más plena satisfacción de las injusticias que en ella se me han hecho (BN, ms. 12977/51).

Hasta ahora conocíamos, pues, la existencia de un conflicto matrimonial como una de las causas que motivaron la repentina marcha de García de la Huerta a París. Sin embargo, Philip Deacon dio a conocer dos cartas fechadas en junio y julio de 1766 e intercambiadas entre el marqués de Grimaldi y el conde de Fuentes –embajador español en París- en las que se pone de manifiesto el interés de las autoridades españolas por seguir los pasos de García de la Huerta en la capital francesa pocos meses después del motín de Esquilache y, en el caso de que fuera posible, por intentar hacerse con los papeles privados del dramaturgo (AHN, Estado, leg. 6550 y AGS, Estado, leg. 4563). El hispanista señala en el mismo artículo que la correspondencia de la embajada no revela el desenlace del asunto. Más tarde, el doctor Carlos E. Corona Baratech nos proporcionó una documentación –el informe dirigido al conde de Aranda sobre la correspondencia interceptada entre García de la Huerta y Margarita Hickey (AGS, Gracia y Justicia, leg. 777-56)[68]- que esclarece las verdaderas causas de un proceso en donde se entremezclan arbitrariamente lo político y lo personal.

El citado informe reproduce íntegra una carta de García de la Huerta al duque de Alba escrita en París el 28 de julio de 1766 y de la cual extractamos los siguientes párrafos:

> No obstante la aceleración de mi marcha dirigí a V.E. una en que le daba cuenta de mi partida y de los motivos que me obligaban a hacerla. Pero, como andaba escaso de tiempo, no pude explicarlos a V.E. con aquella extensión que yo debía y quería; por lo cual ahora con más comodidad y espacio lo hago diciendo que habrá cosa de nueve años que –después de haber tenido por amiga a cierta mujer por espacio de dos, en cuyo tiempo nació el único hijo que tengo (si es que lo es mío)- hice el desatino de casarme con ella [...] como hombre honrado quise enmendarle en lo posible, procurando contener la tal mujer en los límites regulares del recogimiento y modestia, bien que de todo mi cuidado no saqué más fruto que el desengaño de conocer imposible reducir a la equidad a quien siempre se ha ejercitado en las maldades; por lo que me fue forzoso tomar el único partido que me quedaba en tan miserable

[68] Véase en VIII.2.1. una completa referencia bibliográfica de los documentos de que consta el legajo. Sobre los mismos, véase un estudio más detenido en mi artículo «Nuevos datos sobre el proceso de García de la Huerta», *Anales de Literatura Española,* nº 3 (1985), pp. 413-428. Cfr. Rafael Olaechea y José A. Ferrer Benimeli, «El proceso contra García de la Huerta», *El conde de Aranda. Mito y realidad de un político aragonés,* II, Zaragoza, Lib. General, 1978, pp. 61-62. Sobre la interceptación de los papeles de García de la Huerta, véase también BN, ms. 18759, f. 7v y British Library, ed. 588, ff. 119-120.

> situación, que fue abandonarla [...] no puedo excusarme de decir que ocho o diez días antes de mi marcha, cuando estaba para sentenciarse el pleito de mi divorcio que tanto anhelo y cuando por la justicia –que por mi desgracia me asiste- me prometía la favorable decisión de que la encerrasen para siempre, y más habiendo empezado a abandonarla algunos de sus protectores, el conde de Aranda –que la protege en toda su casta por razones particulares, por no decir sin razones- tuvo la ligereza o indignidad (pues lo es que un hombre de sus circunstancias se comprometa a mediar con su autorización a favor de una mujer tan mala) de llamarme intentando persuadirme me conviniese a la iniquidad de dejarla libre y señalarla alimentos, a cuya indecente proposición –habiéndome resistido y extrañado que se me hiciese- persistió por más de hora y media con tal tenacidad que, habiéndome negado resueltamente a mantenerla no siendo encerrada, me respondió que no lo lograría. A lo que dije replicando que, si no lo lograba, tenía pedida licencia para abandonar con mis empleos y esperanzas mi patria, donde se me trataba tan injustamente. Me contrarreplicó que podía ser que tampoco me dejasen ir, a lo que irritado le respondí en los términos que S.E. tendrá a bien de callar toda su vida, y que le enseñarán a no amenazar injustamente a quien no lo merece.
>
> En consecuencia de esto, y vista la lentitud o desidia de Santander en despachar mi memorial, y que de esperar mi licencia me exponía a hacer un desatino [...] tomé la determinación de venir a esperarla a Francia con la firme resolución de no volver jamás a España si no se daba la justa providencia de encerrar a esa mujer. Porque quiero que entienda el conde de Aranda y todo el mundo que, si como muchacho pude cometer un yerro, como hombre y hombre de honor que soy, soy incapaz de convenirme a una vileza.

García de la Huerta trabajaba desde 1754 como bibliotecario para el duque de Alba y buscaría en éste –al mismo tiempo que la justificación de su partida- una protección contra Aranda. Suponemos, pues, que la versión narrada en la carta es sincera. Sin embargo, la confianza depositada en el noble quedó pronto defraudada. Margarita Hickey le informa el 28 de julio de 1766 que el duque de Alba había entregado al conde de Aranda la carta que García de la Huerta le había dejado a su partida. Enterado de esta circunstancia, el poeta responde con estos significativos párrafos que recoge el informe:

> Aseguro a vm. Que no sé cómo no he reventado de ver la iniquidad de ese bribón del duque de Alba, hombrezuelo ruin en su figura y en sus procederes. Para mí es el extremo a donde puede llegar la malignidad de ese gran pícaro. Después de saber como yo mismo mi situación, los disgustos causados por esa picarona, la pretensión de mi licencia tres meses había, la oposición de Santander, los oficios que él mismo se ofreció hacer con Roda para su despacho [...] y cuanto se puede saber en el asunto, valerse de la falta de explicación de mi carta –que

> ciertamente, aun cuando fuera oscura para otro, para él que estaba en los hechos no lo debía de ser- y salir con la indignidad de entregar mi carta al conde de Aranda [...] Bien que creo que su fin ha sido igualmente dar un pesar al conde de Aranda con mi carta, y de rechazo sacrificarme si pudiera. Vm. Sabe lo enemigo que es ese malvado del conde de Aranda, yo también lo sé con muchas particularidades largas de referir. Con los presentes empleos que el Rey le ha dado ha encendido más esta envidia y para darle él un sentimiento y desfogarse de su pasión [...] no ha reparado en entregar mi carta, coloreándolo con el pretexto del celo. Verdaderamente no es la primera vez que los traidores han sacrificado a los leales…

En el extracto de la carta de García de la Huerta a Margarita Hickey fechada el 23 de agosto, el informe reproduce otro párrafo de la carta del 28 de julio en el que el poeta dice lo siguiente con respecto a la traición del duque de Alba:

> Me confirmo en que su intento primario ha sido dar un pesar a Aranda, sacrificándome a mí al mismo tiempo; si acaso no ha sido un efecto de cobardía, queriendo hacer de leal y poniéndose a cubierto con eso de cualquier presunción; como si fuera justo exponerme a mí, que gracias a Dios estoy libre, por salvar él una sospecha de que acaso no estará él tanto.

El testimonio de estas circunstancias es lo suficientemente claro como para comprender el interés del conde de Aranda en el seguimiento y castigo del soberbio y poco comedido García de la Huerta. La interesada traición del duque de Alba había dejado al descubierto al poeta, el cual –sin embargo- no explica las razones que motivaron la protección dispensada por Aranda a su mujer, aunque las podemos intuir. Ante esta situación y de acuerdo con las indicaciones de Margarita Hickey, García de la Huerta escribe al conde una carta fechada el 23 de agosto de 17666 que recoge el informe. En ella declara que no huye por delito alguno y se defiende de los bulos que al respecto habían esparcido su esposa y amigas, «perversas mujeres tan indignas de la protección de V.E.»[69]. Finaliza señalando, hasta con detalles íntimos, el

[69] Esta frase fue precisamente una de las causas por las que se atribuyó a García de la Huerta las ofensivas «Coplas de la Rubia» y se le procesó en julio de 1767. Véase la «Alegación en su defensa», BN, ms. 18759, f. 7r. Dicho manuscrito, cuya autoría no podemos atribuir con absoluta seguridad a García de la Huerta, fue reproducido parcialmente y con errores por Cotarelo y Mori (pp. 529-534). Este texto da una relación pormenorizada, y en ocasiones sorprendente, de los juicios seguidos contra el poeta y ha servido de base para la bibliografía que se ha ocupado de los mismos. Dado lo limitado del espacio de que disponemos, sólo nos centraremos en el informe que nos fue facilitado por el profesor Corona Baratech, remitiendo al lector a los trabajos de Cotarelo y Mori, Andioc y Deacon para los demás aspectos del proceso.

referido pleito matrimonial como la causa de su partida, aunque suponemos que ningún argumento debía convencer a un Aranda que, presumiblemente, conocía el problema como parte interesada.

Nos encontramos, pues, ante un sórdido asunto en el que la probable arbitrariedad del conde de Aranda acabó en 1769 con García de la Huerta desterrado en Orán, tras una segunda sentencia que agravó la dictada el 15 de septiembre de 1767[70]. Sin embargo, también resulta lógico pensar que, en unas fechas tan conflictivas como las que siguieron al motín de Esquilache, todas las razones no estuvieran reducidas a una cuestión de faldas. Bien por las sospechas que se pudiera tener sobre la actitud de García de la Huerta –detractor del Partido Aragonés, según se desprende de las cartas interceptadas- ante dicho motín, o bien por la necesidad de buscar antecedentes en que basar una acusación confusa, el informe revela un gran interés por hallar razones políticas que justificaran la huída de García de la Huerta tras la turbulenta primavera de 1766.

El propio García de la Huerta manifiesta su inocencia total y en varias ocasiones afirma que no tiene nada que temer, pues no ha cometido ninguna «ruindad». Sin embargo, gracias a las cartas de Margarita Hickey se sabe acusado de ser uno de los amotinados y de haber escrito una tragedia sediciosa. García de la Huerta no reconoce tales acusaciones y piensa que todo es fruto de los bulos levantados por su mujer y amparados por Aranda, el cual –según él- estaba interesado en hacerle desaparecer para que no atentara contra su prestigio. No obstante, y a instancias también de Margarita Hickey, da órdenes en carta del 3 de octubre de 1766 para que se supriman y enmienden algunos versos y pasajes de *Raquel,* principalmente los dos primeros razonamientos de Hernán García. Aparte de situar la redacción de la tragedia en fecha no posterior a 1766, esta actitud supone el reconocimiento por parte del autor de que su obra contenía elementos que podían entenderse como sediciosos[71]. Queda así confirmada la interpretación dada por René Andioc,

[70] En esta causa actuó como fiscal el futuro conde de Floridablanca, el cual nos dejó un testimonio interesante para comprender el arbitrario comportamiento del conde de Aranda durante el juicio (véase BAE, LIX, 369).
[71] Cfr. Pedro R. de Campomanes, *Dictamen Fiscal de Expulsión…,* p. 47.

aunque el testimonio de García de la Huerta no llegue a relacionar directamente la génesis de la obra con el motín de 1766[72].

Las acusaciones contra García de la Huerta no provenían sólo del interesado celo empleado por Aranda, sino también del duque de Alba, que intentó cubrirse las espaldas ante una posible sospecha sobre su participación en el motín entregando la carta que le dejó el poeta antes de partir. Asimismo, Margarita Hickey informa a García de la Huerta de que, según las noticias obtenidas por el abogado Tomás Joven, fue el obispo de Cartagena –que precedió al conde de Aranda al frente del Consejo de Castilla- quien lanzó el «embuste» de su participación en el motín, intentando así «hacer a costa de vm. Mérito con el Rey, y al mismo tiempo saciar la mala voluntad que a vm. tenía, perdiéndole para siempre con este motivo»[73]. En definitiva, si las cartas de Margarita Hickey dicen la verdad , García de la Huerta tenía en contra a las figuras más destacadas del poder, circunstancia agravada con la connivencia de otras personalidades como Roda, Campomanes y Juan de Santander, según denuncia repetidamente el autor en las cartas interceptadas.

Todo lo expuesto, junto con los datos recopilados en las investigaciones ya reseñadas, nos induce a presentar una hipótesis sobre las causas del proceso seguido contra García de la Huerta. Suponemos una sinceridad en el autor cuando relata las dificultades que le impulsaron a separarse de su mujer, al mismo tiempo que es verosímil la existencia de una connivencia de ésta con el conde de Aranda. La aparición de las «Coplas de la Rubia» y el informe que hemos comentado provocarían que el noble aragonés intentara por todos los medios hacer desaparecer a un personaje soberbio, altanero y que no se conforma con la cornamenta que le colocara su odiado Juan Pablo Forner.

No obstante, el carácter y el pensamiento de García de la Huerta eran sospechosos en unas circunstancias como las del motín de Esquilache. Este dato espolearía el interés de Aranda por intentar que el dramaturgo apareciera implicado entre los amotinados, a través de una participación directa o mediante la redacción de la sediciosa *Raquel.* De la documentación

[72] Margarita Hickey, en carta fechada el 29 de septiembre de 1766, informa a García de la Huerta que la causa seguida contra la tragedia fue sobreseída definitivamente por orden de Carlos III.

[73] Véase la carta fechada en Madrid el 16 de octubre de 1766. Sin embargo, García de la Huerta piensa que detrás de todas sus desgracias siempre está presente la figura del conde de Aranda (véase su carta del 31 de octubre de 1766).

conservada no se deducen pruebas que inculpen a García de la Huerta, pero algunas relaciones sospechosas como la mantenida con el marqués de Valdeflores[74] y los insultos dirigidos al conde de Aranda, el duque de Alba y otras destacadas figuras no podían quedar sin castigo, máxime después de que el informe comentado estuviera en manos del noble aragonés. Éste haría todo lo posible para condenar a un marido poco contentadizo, un enemigo del grupo político comandado por él y un sospechoso de haber participado en el motín de 1766. Esta conjunción de factores permite comprender, dentro de la arbitrariedad que rodea el proceso, la dureza del castigo sufrido por García de la Huerta. El autor extremeño no sería inocente, pero al volver a España a principios de 1767 no sabía que iba a enfrentarse a un omnipotente Aranda en la cúspide de su poder.

II.2.3. La vuelta del destierro

De la etapa de García de la Huerta en Orán conservamos pocas noticias, aunque una de ellas sea tan importante como el estreno de *Raquel.* Este dato, obtenido de unos manuscritos dados a conocer por Antonio Rodríguez Moñino, nos indica que a pesar del ostracismo García de la Huerta seguía desempeñando una actividad dramática y literaria de cierta entidad en aquel paraje probablemente poco propicio para un autor de la Corte[75]. La loa que escribió con motivo de dicho estreno –véase III.4.2- es significativa de las ansias de volver que tenía para reemprender su actividad en el polémico ambiente literario madrileño.

Los comentarios escritos sobre la etapa posterior al destierro suelen ser simplistas, ya que se basan en lo manifestado por Cotarelo y Mori, quien resume así aquellos años de García de la Huerta: «El alejamiento de la patria, la falta de comunicación literaria y el tedio que produce la desgracia, habían alterado su buen gusto y acaso su razón: por lo que esta segunda etapa de su vida no fue más que una continua reyerta contra todo y contra todos,

[74] Véase la causa seguida contra el papel intitulado «El Tribuno de la Plebe» en la Real Academia de la Historia, ms. 9/7230, ff. 27r y 33r. Confróntese con la carta del 13 de noviembre de 1766 de Margarita Hickey a García de la Huerta.

[75] En sus *Obras poéticas,* II, Madrid, A. de Sancha, 1779, pp. 92-110, García de la Huerta insertó una curiosa loa que redactó para un representación de *La vida es sueño* en Orán.

descompuesta y alocada, en términos que en bien pocos años dio con él en la tumba. ¡Lástima de poeta!» (p. 190).

Esta postura, aunque basada parcialmente en la realidad, desalentó a la mayor parte de la crítica posterior, que ha visto en estos años de García de la Huerta la biografía de un desquiciado. Se anula así la posible validez de las obras escritas tras el destierro. La situación del poeta fue en algunos aspectos penosa, pero conservamos suficientes datos como para afirmar que se mantuvo en una posición nada desdeñable dentro de la república de las letras de entonces. Y, en todo caso, su enfrentamiento con los más destacados representantes del Neoclasicismo no debe considerarse una «locura».

El primer dato conservado sobre el regreso de García de la Huerta es una carta fechada el 28 de septiembre de 1777 en Cartagena y dirigida a José Miguel de Flores, miembro de la Real Academia de la Historia. El manuscrito se encuentra en su expediente académico. Suponemos que, poco después, regresaría a Madrid, pues se ha conservado en el British Museum una súplica de García de la Huerta, fechada el 12 de abril de 1778, para recuperar su plaza en la Real Biblioteca (Ms. Eg. 598, f. 75). Tras afirmar que se había marchado a París para aprender idiomas, señala «Que volviendo después a ésta [Madrid] se le puso por V.S. embarazo en el servicio de su empleo y en la percepción de los sueldos que se le consignaron siempre durante su ausencia». El período del destierro es citado lacónicamente y termina afirmando que, tras su vuelta definitiva a Madrid, «se le recrecen cada día mayores prejuicios en la suspensión que experimenta»[76].

La precaria situación económica de García de la Huerta se vería agravada por la carencia de apoyos como el dispensado por la casa de Alba antes de su destierro, pues la ayuda que recibía de José Arizcún para imprimir

[76] J. García Morales, en su artículo citado, nos informa de que García de la Huerta fue escribiente primero de la Real Biblioteca desde 1761 hasta diciembre de 1784, aunque su nombre no figure en nómina desde febrero del mismo año. Basándose en las «Plantillas del personal de la Biblioteca…» (BN, ms. 19007), el citado estudioso afirma que hasta 1784 aparece García de la Huerta en dicho documento, pero que desde 1766 no se encuentra su firma. Hemos observado personalmente el referido manuscrito y del mismo sólo podemos concluir que García de la Huerta nunca fue apartado de su puesto de manera oficial, pero sí de hecho, pues de otra forma no se comprendería la súplica que dirigió en 1778. Más evidente es el hecho de que, a partir de 1784, dejara de constar su nombre a todos los efectos, coincidiendo dicha situación con el inicio de sus polémicas.

sus obras no era más que un crédito[77]. Sin embargo, en julio de 1778 García de la Huerta parece recobrar su antiguo prestigio cuando es llamado para recitar unos versos en la Real Academia de San Fernando. En diciembre del mismo año se produce el estreno madrileño de *Raquel,* aunque censurada en más de un tercio de sus versos. Algunas críticas resultaron duras, pero las ediciones y representaciones de la obra dan a entender su aceptación por parte del público, suponiendo el estreno de la tragedia –junto con la publicación de sus *Obras poéticas*- el regreso de García de la Huerta a la actualidad literaria de la Corte. A partir de entonces inicia un rosario de polémicas, siendo sus primeros contrincantes López Sedano, Tomás de Iriarte y Cándido Mª Trigueros. A diferencia de las polémicas mantenidas tras la publicación del *Theatro Hespañol,* tales enfrentamientos no motivaron la aparición de folletos o críticas escritas. No obstante, la significación estética e ideológica de sus oponentes contribuye a dar cohesión a las posturas que García de la Huerta mantiene en los textos examinados en el presente estudio.

Otros datos que contradicen la desmesurada opinión de Cotarelo y Mori son –además de las actividades académicas del poeta- las censuras que realiza en nombre del Consejo de Castilla (véase VIII.1.1) y el nombramiento como socio honorífico por parte de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País[78]. Estos datos, junto con la relación que mantendría con algunos nobles que le reclamaban obras para sus teatros particulares, son propios de una trayectoria que si no espléndida, tampoco fue dramática.

Entre 1784 y el 12 de marzo de 1787, fecha de su fallecimiento[79], la obra y la vida de García de la Huerta cobran unos tonos polémicos. Sus posturas estéticas le llevan a enfrentarse con figuras de las letras españolas. Las razones y características de estas polémicas serán analizadas en capítulo aparte, pero adelantaremos que marcaron para siempre la memoria de García de la Huerta. El extremismo de sus posturas ha sido considerado como fruto de

---

[77] El carácter crediticio de esta cantidad queda patente en el testamento de García de la Huerta, reproducido por Cotarelo y Mori (pp. 534-535). Dicho documento contradice la entusiasta opinión de Sempere y Guarinos sobre José Arzcún (véase *Ensayo de una biblioteca…,* III, pp. 114-115).

[78] Véanse los *Extractos de las Juntas Generales celebradas por la Real Sociedad…,* Madrid, A. de Sancha, 1782, p. 119.

[79] La muerte se produjo a las once de la noche del citado día a causa de una «hidropesía de pecho», según se desprende del acta de la sesión celebrada por la Real Academia de la Historia el 16 de marzo de 1787, reproducida en BAE, LXXXVII, p. 122.

una locura del autor, perdido desde su regreso de Orán. Tomás de Iriarte, con más gracia que intuición, le dedicó el siguiente epitafio:

De juicio sí, más no de ingenio escaso,
aquí, Huerta el audaz, descanso goza:
Deja un puesto vacante en el Parnaso
y una jaula vacía en Zaragoza (BAE, LXII, 212).

Estos apuntes biográficos invitan a una reflexión final: ¿pudo haber sido García de la Huerta un autor de mayor relieve de no haberse interpuesto el motín de 1766, su desgracia familiar y el destierro? Sinceramente, creemos que no. El supuesto fracaso que la crítica ha señalado en las obras escritas durante sus últimos años, de existir, no habría estado motivado por unas cuestiones que –por encima de la desgracia personal- en el ámbito literario sólo constituyeron un elemento que alentó la creación de su famosa tragedia. Al igual que no consideramos a García de la Huerta como un demente, tampoco sería correcto calificarle como un mártir que viera truncada su carrera, que si en 1766 era socialmente brillante también es cierto que se encontraba huérfana de obras interesantes. Nigel Glendinning piensa que tanto Cadalso como García de la Huerta manifiestan en sus textos la injusticia de la sociedad y desean el suicidio porque no se les reconoce sus méritos, debiéndose ambas posturas al destierro que por las mismas fechas sufrieron los dos autores («Ortelio…», 10). Nunca hemos encontrado tales ideas en la obra de García de la Huerta, un autor cuyo compromiso con la realidad de su época siempre se resolvió en un sentido conservador y que satisfizo sus ansias personales con honores nada desdeñables para la entidad de su figura literaria y dramática.

III. *RAQUEL*

El objetivo del presente capítulo es el estudio de *Raquel.* Los especialistas coinciden en señalar la importancia capital de esta obra en el panorama teatral español del siglo XVIII. La atención que ha merecido por parte de la crítica nos permite valorar los diversos aspectos de esta polémica tragedia. Defensores y detractores, todos elogian la fuerza de unos versos que levantaron –quizás por única vez- el tono gris de un género poco aclimatado en los escenarios españoles.

La bibliografía sobre *Raquel* cuenta con sugerentes y, a menudo, opuestas interpretaciones. Poco se puede añadir a lo escrito, pero la proliferación y la dispersión de los estudios invitan a un trabajo de recopilación y puesta en orden. Éste será el objetivo central de las páginas siguientes, aunque evitando el eclecticismo y, al mismo tiempo, con la intención de aportar nuevos datos para completar la bibliografía crítica.

En la línea marcada por René Andioc, comenzaremos con el análisis del motín de Esquilache como marco histórico relacionado con la tragedia (III.1). A continuación, estableceremos la concordancia entre la publicística que desató dicho acontecimiento y el contenido ideológico de *Raquel* (III.2). Desde otra perspectiva, el tercer apartado analizará la trayectoria literaria de la leyenda en que se basó García de la Huerta (III.3), con la intención de rastrear antecedentes interesantes para la comprensión de la tragedia. Posteriormente, estudiaremos diversas circunstancias que rodearon el estreno y que cobran relieve a la luz de la interpretación de la obra (III.4). Estos apartados nos llevarán al análisis de *Raquel* (III.5), donde haremos confluir lo estudiado añadiéndole la coherencia emanada de los trazos ideológicos de la tragedia de García de la Huerta.

III.1. El motín de Esquilache como marco histórico

Los sucesos de marzo de 1766 han sido objeto de numerosos estudios por parte de historiadores que, casi unánimemente, han visto en ellos un momento clave para comprender la evolución del siglo XVIII español. Aquella época de escasez, alza de precios, motines, pánico, represión y expulsiones no puede circunscribirse al marco de lo episódico, sino que se encuadra en un

contexto de tensiones socio-económicas acompañadas de una crisis política y, por lo tanto, se convierte en punto de referencia en el choque de ideologías contrastadas. La reconstrucción de los hechos apenas reviste interés para el presente estudio. Sólo cabe el análisis de su significado, que probablemente condicionó la creación de *Raquel.*

III.1.1. Síntesis de los estudios sobre el motín de Esquilache

Carlos III era visto por gran parte de la nobleza y los demás grupos en el poder como el prototipo del déspota ilustrado que, habiendo emprendido una política orientada hacia el reformismo, intentaba modernizar el país con la ayuda de sectores sociales hasta ese momento relativamente ajenos a los círculos del poder. En esencia –y a riesgo de caer en el esquematismo-, el motín madrileño, aparte de sus relaciones estructurales con los que se produjeron por aquellos meses en el resto de España, se caracteriza como una respuesta de determinados grupos del estamento noble y de la Iglesia ante esa política que entraba en contradicción con algunos privilegios seculares de ambos estamentos. También constituyó, en palabras de Laura Rodríguez, «un arma utilizada por el gobierno para reforzar o emprender nuevas reformas»[80], pues el resultado final del motín no fue favorable a las intenciones de los sublevados.

La mayoría de los historiadores coincide con las anteriores afirmaciones y en señalar que las causas de los alborotos fueron múltiples. Las divergencias surgen a la hora de valorar los distintos factores y establecer sus conexiones. Por lo tanto, vamos a presentar un breve estado de la cuestión capaz de permitirnos avanzar en la interpretación de *Raquel* sobre bases históricas contrastadas. Ferrer del Río fue el primero que se ocupó de la crisis madrileña de 1766 y culpó al clero en general y a los jesuitas en particular de haber sido los promotores[81]. Esta opinión coincide en parte con el *Dictamen Fiscal…* de Campomanes y las versiones oficiales de la época, probablemente parciales en busca de una excusa para justificar la inminente expulsión de la Compañía de Jesús. Según el jesuita Constancio Eguía, los sucesos de marzo constituyeron

[80] «El motín de Madrid en 1766», *Revista de Occidente,* nº 121 (1973), pp. 24-49; véase p. 24.
[81] *Historia del reinado de Carlos III,* Madrid, Matute y Compagni, 1856, vol. III.

tan sólo un tumulto popular y espontáneo cuya culpabilidad recayó sobre su orden por culpa de la masonería[82].

Más rigurosa es la versión de Vicente Rodríguez Casado, para quien las clases privilegiadas fueron las promotoras del motín, desempeñando las masas populares el papel de instrumento manipulado por aquéllas[83]. Navarro Latorre opina que el motín «fue una verdadera sublevación con carácter de un posible golpe de Estado»[84]. Admite la diversidad de las causas que propiciaron este acontecimiento, pero anticipa la tesis de Teófanes Egido al manifestar que «no cabe la menor duda de que el movimiento popular de marzo de 1766 tuvo, además y primordialmente, una arraigada exasperación xenófoba» (p. 13). En cuanto a la responsabilidad de la organización, Navarro Latorre mantiene una postura ecléctica, demostrando la falta de pruebas concretas sobre la atribución a los jesuitas y a la alta nobleza, aunque «evidentemente, las clases altas, civiles y eclesiásticas, no veían con simpatía a Esquilache» (p. 38).

Corona Baratech realizó, entre otros trabajos relacionados con estas fechas, un estudio sobre las circunstancias que rodearon el motín zaragozano de 1766[85]. El autor pone de relieve la conexión entre las diversas revueltas acaecidas a raíz de los acontecimientos de Madrid, llegando a la conclusión de que constituyeron una «manifestación externa y enmascarada de un intento de golpe de Estado», que trascendía la cuestión de los granos y los precios para llegar a discutir sobre el gobierno, la autoridad y el ejercicio del poder.

Laura Rodríguez manifiesta en su citado artículo que el motín de Madrid no fue popular, probando que su falta de espontaneidad dejó pistas sospechosas. Al recoger en parte la tesis de Piérre Vilar, opina que si bien el factor económico desempeñó un papel decisivo en los acontecimientos, no fue el básico y estuvo complementado por otros. Las masas populares, por lo tanto, fueron utilizadas como instrumento de presión por parte de elementos ajenos a las mismas y con fines políticos. El núcleo de dichos elementos estaría constituido por la alta nobleza como estamento que, aunque no fuera atacado directamente por la política reformista de los gobiernos de Carlos III,

---

[82] Véase *Los jesuitas y el motín de Esquilache,* Madrid, CSIC, 1947.
[83] Véase *La política y los políticos en tiempos de Carlos III,* Madrid, Rialp, 1962.
[84] *Hace doscientos años. Estado actual de los problemas históricos del motín de Esquilache*, Madrid, Ayuntamiento, 1966, p. 20.
[85] «El poder real y los motines de 1766», *Homenaje al Dr. Canellas,* Zaragoza, Universidad, 1969, pp. 259-277.

no se había resignado a la pérdida del poder secularmente detentado por los Grandes. Una prueba es el resentimiento de estos nobles contra Esquilache, un «advenedizo» de humilde extracción y que, además, era extranjero. La conclusión es que los promotores del motín fracasaron, pues la política reformista mantenida por el ministro italiano fue reforzada por los sucesos como pudo verse al año siguiente cuando se produjo la expulsión de los jesuitas.

Estos trabajos nos aportan elementos esenciales para comprender el motín, pero la polémica sobre el mismo se polariza en dos artículos: «El motín de Esquilache y la crisis del Antiguo Régimen», de Piérre Vilar[86], y «Madrid 1766: motines de Corte y oposición al gobiemo», de Teófanes Egido[87]. Los reseñaremos para documentar nuestros comentarios sobre las relaciones de *Raquel* con su contexto histórico. Tal vez abandonemos el terreno literario, pero los necesitamos para evitar la especulación. Por otra parte, sólo abordaremos los puntos imprescindibles para fundamentar el análisis de la tragedia de García de la Huerta.

Pièrre Vilar propuso en 1972 un nuevo enfoque del motín de Esquilache basándose en comparaciones tomadas de la Francia del mismo siglo. El hispanista analiza los motines de 1766 con «referencia a un modelo histórico más general, más internacional, el de las emociones populares que nacen de las crisis económicas del antiguo tipo, de naturaleza agraria, de periodicidad corta, y que se manifiestan por la escasez de los productos y por su carestía» (p. 200). Para ello se nos presenta un estudio de la estructura económica de la España de entonces, haciendo hincapié en las crisis de subsistencias y en la legislación liberal inspirada en la ideología mercantil de los ilustrados que trataba de solucionarlas. Resulta evidente el carácter economicista de este enfoque. No abordaremos los problemas de estructuras económicas que apenas nos atañen, al igual que tampoco analizaremos los demás motines que se produjeron por aquellas fechas. Sin embargo, gracias al hispanista francés nos ha quedado claro que bajo los aspectos ideológicos se encuentra una situación económica tipificada y que actuaba como una bomba necesitada tan sólo de una espoleta para estallar.

---

[86] *Revista de Occidente*, nº 107 (1972), pp. 199-249.
[87] *Cuadernos de Investigación Histórica,* nº 3 (1979), pp. 125-153.

Teófanes Egido redactó en 1979 el artículo ya citado, que solventa las inevitables insuficiencias del enfoque de Pièrre Vilar. A partir de la selección de un buen número de los pasquines aparecidos en Madrid por aquellas fechas, el historiador traza un cuadro del clima madrileño de 1766. Destaca en el mismo la presencia de la xenofobia, explotada por determinados grupos en beneficio de sus intereses políticos. Se piensa que los males económicos, la ruina de la institución monárquica, la suplantación del poder real y todo tipo de desgracias son consecuencias de la existencia de un gobierno regido por extranjeros. No se acusa al rey, sino al advenedizo como culpable absoluto por su supuesto despotismo. Pensemos en *Raquel* y recordaremos que el autor presenta también una monarquía arruinada y sin prestigio en donde el poder real ha sido traspasado a una advenediza foránea que actúa despóticamente.

Una de las consignas repetidas por los madrileños es «¡Viva el rey, muera Esquilache!». Según Teófanes Egido, durante los sucesos de marzo existió una contraseña que bajo diversas formas contrapuso lo español a lo extranjero, el rey a Esquilache, el buen gobierno de los españoles al malo del italiano. Si repasamos *Raquel,* veremos que en los versos iniciales se contrapone el idealizado pasado de Alfonso VIII con la caótica situación que refleja la tragedia (I, 35-40)[88]. Cuando los nobles españoles y el rey se sentían unidos en el gobierno todo era esplendor, pero cuando el monarca abandona su poder en manos de una judía extranjera dejando aislados a los nobles el reino se convierte en un caos (I, 35-54). Si en los pasquines, sátiras y demás documentos analizados por el historiador nunca se cuestiona la institución monárquica ni el orden social, en la tragedia los nobles tendrán cuidado por preservar al rey de su venganza restauradora del orden y no encontraremos la más mínima crítica social. Si la mentalidad popular asociaba los conceptos extranjero y judío o hereje, la tragedia de García de la Huerta utiliza el subconsciente casticista del público para crear un maniqueo esquema que relacione a todos los personajes. Vemos, pues, que la inspiración xenófoba que Teófanes Egido otorga, sin menospreciar los demás motivos, al motín de Esquilache tiene su traslación, o mejor, su reflejo en *Raquel.*

[88] Las citas de *Raquel* se harán siguiendo la edición de René Andioc (Madrid, Castalia, 1970).

La exaltación de lo español no es más que una parte de la ideología aristocratizante que manipuló los sentimientos populares en 1766. El motín de Madrid debe considerarse como un episodio trascendental de la oposición política ejercida por diversos sectores de la alta nobleza y del clero durante el siglo XVIII. En el fondo se trata de la lucha del grupo tradicionalista, aristocrático y clerical, frente a la activa minoría de los innovadores borbónicos. Este es uno de los dilemas que definen la época y García de la Huerta, a través de su obra, toma partido por el bando tradicionalista, tanto ideológica como literariamente, a pesar de algunos matices o contradicciones en este último aspecto. De la misma forma que sus planteamientos coinciden con las proclamas del motín, sus críticas xenófobas contra la influencia teatral francesa, su menosprecio –relativo a veces- por las innovaciones estéticas impuestas por los neoclásicos, las agrias polémicas con éstos y su exaltación de la sublimidad del ingenio literario –español por antonomasia- no pueden ser entendidos sino teniendo en cuenta su toma de partido en 1766.

El motín de Esquilache sigue siendo un tema conflictivo tanto en sus aspectos concretos como en su significación profunda. Los breves y un tanto desordenados datos que hemos obtenido de los anteriores artículos no nos permiten configurar con exactitud el sentido del conflicto, pero lo importante para nosotros no es tanto éste como el ambiente en que se desarrolló. De cara a la interpretación de *Raquel*, es innecesario saber con certeza la identidad de los organizadores de la revuelta, ni enumerar las consecuencias que tuvo a corto y medio plazo. Lo importante es que reconozcamos el alto grado de conflictividad en un momento determinante y que, esa misma conflictividad, estaba originada por una cuestión de fondo tan esencial como era la del carácter y protagonismo del poder. Esta cuestión se insertaría en la cosmovisión de los autores de la época, dividiéndolos en posturas ideológicas y estéticas perceptibles en las críticas dirigidas contra *Raquel.* El conflicto histórico no lo hemos determinado en las anteriores notas, pero se perfila a través de las sátiras, los pasquines y la misma tragedia de García de la Huerta. Estos textos nos irán descubriendo algunos elementos históricos clave, estableciendo una dialéctica entre la literatura y la historia que consideramos imprescindible a lo largo del presente trabajo.

III.2. *Raquel* y los textos clandestinos del motín de Esquilache

En este apartado esbozaremos las analogías entre los textos de los amotinados y la tragedia de García de la Huerta. Sin pretender establecer una equiparación, pues *Raquel* dista mucho de ser un panfleto, observaremos unas analogías centradas en los aspectos ideológicos que resultan significativas para situar la obra de García de la Huerta en su contexto histórico.

III.2.1. 1766 y la publicística

Los sucesos acaecidos en Madrid durante el mes de marzo de 1766 provocaron la aparición de folletos, sátiras, pasquines y toda clase de textos clandestinos que reflejaban el turbulento ambiente de aquellas jornadas. No fue la primera ocasión que así sucedía, pues –como explica Teófanes Egido- a lo largo del siglo XVIII «la opinión que puede decirse pública, en cuanto entraña divergencias con el gobierno o se sitúa en la franca oposición, una vez que no cuenta con cauces legales, tiene que refugiarse en las peligrosas regiones de la clandestinidad»[89]. Todos los momentos conflictivos de la época fueron jalonados con la aparición de textos que circulaban con la fugacidad de lo coyuntural al perseguir un objetivo concreto e inmediato. Sus características han convertido tradicionalmente a la sátira política en un género menor, pero si tenemos en cuenta, por ejemplo, que la Inquisición prohibió todos los papeles, coplas y libelos que con motivo del motín de Esquilache se difundieron dentro y fuera de la corte[90], es indudable que estos textos constituyen un material interesante para conocer el debate ideológico de la época.

El carácter de las sátiras aparenta una manifestación popular, desmentida por otros datos. Los textos escritos contra Esquilache, por ejemplo, vierten conceptos propios de una oposición que divulga entre las masas populares proclamas al servicio de los intereses de otros sectores sociales más elevados, aunque lo hagan con medios que conectan con el pueblo. Las sátiras

---

[89] «La sátira política y la oposición clandestina en la España del siglo XVIII», en AA.VV., *Histoire et clandestinité du Moyen-Age à la Première Guerre Mondiale,* Albi, O.J.S., 1979, pp. 257-272; vid. P. 258. Cfr Mª Teresa Pérez Picazo, *La publicística española en la Guerra de Sucesión*, Madrid, CSIC, 1966, 2 vols.

[90] Véase Iris M. Zavala, «Clandestinidad y literatura en el setecientos», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXIV (1975), pp. 398-418; vid. p. 411.

del motín de marzo tienen un objetivo básico: instrumentalizar al pueblo bajo una aparente identidad de intereses frente al enemigo común. Parte de la nobleza y el clero necesitaban el apoyo del pueblo, por lo que las sátiras pueden considerarse populares no por su origen, sino por sus destinatarios.

Sabemos, aproximadamente, a quienes iban dirigidas y a quienes servían, pero ignoramos la mayoría de los nombres de sus autores. El ejercicio de la crítica era peligroso y el anonimato resultaba necesario para evitar la represión. Teófanes Egido cree que, en su mayoría, eran hidalgos con instrucción o clérigos al servicio de una causa; es decir, de una esfera social inferior a la nobleza, aunque lucharan por los intereses de los Castizos, quizás pagados por los mismos[91]. Carecemos de datos para afirmar que García de la Huerta escribiera sátiras políticas –a pesar de estar relacionado con el marqués de Valdeflores, uno de los pocos autores conocidos-, pero sus relaciones familiares, su dependencia del duque de Alba y su ideología expresada en *Raquel* le convierten en sospechoso. Lo fuera o no, lo importante es que en algunos textos relacionados con el motín se encuentran importantes paralelismos con la citada tragedia.

III.2.2. Análisis comparado y consecuencias ideológicas

Según Teófanes Egido, es improbable que todos los textos relacionados con el motín de Esquilache lleguen a ser publicados o simplemente conocidos. No obstante, gracias a su labor contamos con los más significativos y sobre algunos de ellos vamos a trabajar. Haciendo la lógica salvedad de que los paralelismos no implican forzosamente una relación directa, veamos la siguiente décima contra Esquilache:

Yo, el gran Leopoldo primero,
marqués de Esquilache augusto,
a España rijo a mi gusto
y a su rey Carlos tercero.
Entre todos me prefiero,
ni lo consulto ni lo informo,
al que obra bien lo reformo,
a los pueblos aniquilo,
y el buen Carlos, mi pupilo,
dice a todo: me conformo.

[91] *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII,* Valladlid, Universidad de Valladolid, 1971, p. 47.

Esta sátira fue la más difundida durante aquellas fechas y refleja la visión que tenía la «opinión pública» sobre la supuesta dejación del poder por parte del rey en manos de su favorito. Se insiste en que este último ejercía un dominio absoluto sobre el monarca, lo cual le permite que la figura real quede eximida de una crítica directa, y en que el advenedizo actuaba despóticamente. Por supuesto que esta crítica al despotismo no va dirigida contra una actitud autoritaria en el ejercicio del poder, sino contra lo que tiene de voluntad política ejercida por un sujeto ajeno a los intereses de parte de la gran nobleza, contra la figura de un favorito capaz de romper la tradicional alianza entre la monarquía y la cúpula del estamento noble. Paralelamente, frente a la colaboración que existía entre Alfonso VIII y los nobles durante la época de esplendor rememorada al comienzo de la tragedia, Raquel –la advenediza- al poseer el poder actuará despóticamente o, en todo caso, guiada por intereses contrarios al bien de la monarquía y de la nobleza. Más adelante, en el análisis de *Raquel,* profundizaremos en el sentido de la crítica lanzada por los nobles tradicionalistas contra el despotismo, que –según ellos- destruye la citada alianza dando lugar a imprevisibles consecuencias sociales. Ahora nos limitaremos a señalar el paralelismo entre las críticas de las sátiras de 1766 y las insertas en *Raquel.*

Teófanes Egido también reproduce otra décima –esta composición poética y el romance eran las más usadas por su carácter popular- de interés para nuestra labor:

Desde Nápoles a España
viniste a mandar, Leopoldo.
tu solio sirvió de toldo
para cubrir la maraña:
Muy superior fue esta hazaña
y mayor que tu talento,
mas, al fin, llegó el momento
que, conocido el engaño,
rebatió el pueblo su daño
con tu mayor escarmiento.

Esta décima expone una de las críticas de los amotinados: la ocupación del «solio» por parte de un advenedizo extranjero que se sirve de él para engañar al pueblo. El paralelismo de esta situación histórica con lo sucedido en la tragedia es fácil de establecer. Recordemos que Raquel, una advenediza

extranjera, llega a ocupar el trono a instancias del mismo Alfonso VIII (II, 649-654) con la intención de vengarse de los castellanos (II, 697-711). El paralelismo se completa cuando, al final de la obra, la arrepentida judía reconoce no merecer el poder por su origen e incapacidad[92], motivos similares a los que se dejan entrever en los versos quinto y sexto de la citada décima. En ambos casos, los autores –desde una perspectiva aristocrática- insisten en que el protagonismo del poder es un patrimonio ajeno a cualquier advenedizo, máxime si éste es extranjero o hereje, términos frecuentemente equiparados.

Unos versos insertos en la «Carta en que un sujeto da cuenta a otro de lo sucedido en Madrid el domingo de Ramos» afirman lo siguiente: «Viva el Rey, todos decían/ muera Esquilache, y no puedo/ decir cómo a su mujer/ la llamaban…». Los primeros versos constituyen una versión de lo que más arriba hemos calificado como la consigna básica de los amotinados, bajo la cual se concentraban las protestas contra el déspota preservando al rey de cualquier responsabilidad. El paralelismo de esta crítica con la manifestada en *Raquel* será analizado más adelante (III.5.). Los últimos versos citados reflejan la opinión popular sobre la mujer del ministro italiano. Ferrer del Río afirma que existían «murmuraciones sobre la conducta no limpia de su mujer doña Pastora, de quien se dijo que negociaba las gracias reales sin cautela» (II, p. 8). Ambición y ligereza de costumbres son acusaciones que se encuentran tanto en las invectivas de Hernán García contra Raquel como en las sátiras de la época. Según los contemporáneos de la marquesa, la rapacidad y la avaricia eran sus defectos mayores, lo cual se corresponde con el retrato psicológico y casticista de la bella judía que encontramos en la tragedia (I, 509-515).

En la misma carta, también encontramos los siguientes versos: «Aprended flores de mí/ lo que va de ayer a hoy/ que ayer Esquilache fui/ y hoy esquilachado soy»[93]. La variabilidad de la fortuna que da la gloria y la miseria al advenedizo, tratada en los versos con un lenguaje popular, sirve también para la reflexión que García de la Huerta pone en boca de la misma Raquel: «Tomen ejemplo en mí los ambiciosos,/ y en mis temores el soberbio advierta/

[92] Véase II, 562-565 y III, 298-301. Sobre esta incapacidad de Raquel para gobernar, véase también Donald E. Schurlknight, «La *Raquel* de Huerta y su sistema particular», *Bulletin Hispanique,* LXXXIII (1981), pp. 65-78; vid. p. 70.

[93] Citado por Fernando Díaz-Plaja en *La Historia de España en sus documentos. El siglo XVIII,* Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1955, p. 263.

que quien se eleva sobre su fortuna/ por su desdicha y su mal se eleva» (III, 298-301). Esquilache y Raquel, impulsados por la ambición y la soberbia, se han elevado sobre sus destinos y esto, desde la perspectiva ideológica de los autores, sólo tiene una consecuencia final: la caída, el castigo.

La xenofobia es una constante de las sátiras políticas aparecidas en 1766. Toda la amplia gama de recursos xenófobos era válida con el fin de arengar a las masas contra el odiado extranjero, causante de cualquier mal. Citando los conceptos de valor, honra y lealtad, tan típicos del buen castellano viejo, se llamaba a la revuelta para devolver al reino lo que era del reino y al rey lo que era del rey:

Sepa el mundo que en España
hay valor, honra y lealtad,
y que la fidelidad
del reino al rey no es extraña,
y el italiano se engaña
en juzgar que el sufrimiento
es cobarde desaliento,
siendo esmalte de sus fueros
poner a los extranjeros
en fuga por escarmiento[94].

El tono empleado en esta décima nos recuerda el de las arengas que Álvar Fáñez y Hernán García pronuncian en *Raquel.* Al igual que en 1766, recurren a los valores seculares del castellano supuestamente mancillados por el extranjero. Esta circunstancia no supone una innovación de García de la Huerta, pues Juan Bautista Diamante y Luis de Ulloa utilizan el mismo procedimiento con idéntico fin en sus versiones de la leyenda. La significativa combinación de tres conceptos como la honra, el valor y la lealtad tiene unas connotaciones orientadas en parte hacia el drama barroco, pero sería absurdo pretender que la exaltación de los mismos es producto de una cosmovisión barroca tanto en los autores de los pasquines como en el mismo García de la Huerta. Se ha descuidado por parte de la crítica el significado concreto de la honra en la literatura dieciochesca[95], pero aparece con unos nuevos matices

[94] BN, ms. 11033, f. 297r. Cfr. Teófanes Egido, «La xenofobia instrumento de la oposición aristocrática al gobierno en la España de Feijoo», *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo,* II, Oviedo, CES XVIII, 1983, pp. 139-157.

[95] J. Guillamón estudió este concepto en *Honor y honra en la España del siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense, 1981, pero centrándose en unas fuentes apenas pertinentes para nuestro trabajo.

surgidos de la peculiar situación histórica de dicha época. En cuanto al valor y la lealtad, registran una amplísima gama de interpretaciones, siendo éstas de interés para la clarificación ideológica de los textos, por encima de la aparición o no de tales conceptos. Precisamente, la peculiar interpretación que da García de la Huerta de la lealtad del vasallo hacia el rey será la clave para entender su alejamiento con respecto a los círculos ilustrados más ortodoxos. En definitiva, y en contraposición con la tesis de Menéndez Pelayo, el lenguaje de la honra, el valor y la lealtad no era la manifestación del «espíritu de honor y galantería» de Calderón o Diamante[96], sino una de las manifestaciones de la pervivencia de tales conceptos, aunque evolucionados, en el siglo XVIII.

Volvamos a las sátiras aparecidas en 1766 insistiendo en la idea de que la monarquía nunca fue atacada, ni en los pasquines ni en *Raquel,* pues se recalca la unión entre el rey y sus buenos vasallos. Con la conocida máxima «point de monarchie, point de noblesse», de Montesquieu[97], siempre latente en la mente, los autores de las sátiras señalan –sustituyendo, claro está, la nobleza por un vago concepto de pueblo- esta necesidad de interdependencia que, aunque no se diga, se plantea como la única forma de enfrentarse al enemigo común: el verdadero pueblo.

Moderación y lealtad
el pueblo todo ostentó
y piadoso el rey premió
con rara benignidad:
Verá la posteridad
con admiración la grey,
en que con tan mutua ley
es, por razones que callo,
digno él de tal vasallo
y el vasallo de tal rey[98].

Hernán García, el héroe de *Raquel,* será el máximo representante de esta actitud. Todas sus acciones se basarán en la moderación y la lealtad. Esta última le lleva a levantarse contra el caos en que está inmerso el reino, pero la

[96] *Historia de las ideas estéticas…,* III, Madrid, CSIC, 1940, p. 318.
[97] Tengamos en cuenta que la posición de Montesquieu era favorable a la existencia de un cuerpo intermedio como la nobleza para frenar la política despótica de la corona, por lo que –en palabras de Georges Rudé- «aparece como un defensor conservador de la aristocracia contra el despotismo de la monarquía» o un portavoz de las tesis nobiliarias opuestas a la política ilustrada (véase *Europa en el siglo XVIII,* Madrid, Alianza, 1978, pp. 203 y 214).
[98] BN, ms. 11038, f. 300v.

primera le hará adoptar una actitud de prudencia y respeto hacia la indiscutible autoridad del rey.

No obstante, si los nobles se encuentran capacitados para mantener esa combinación de lealtad y moderación, en la plebe la segunda virtud puede desaparecer en medio de una sublevación ciega. Los autores de los pasquines, con claridad y tono amenazante, avisan al rey de los peligros que puede acarrearle el mantenimiento de un déspota no noble al frente del gobierno:

Ya sabéis que este concurso
está todo sublevado,
pidiendo a vuestro privado,
sin que en esto haya recurso.
Atienda vuestro discurso
que una plebe sublevada
a todo está despechada;
y, así, conceded la gracia,
y, si no, con eficacia,
por Madrid será tomada[99].

Y si esto último sucede, habrá triunfado el enemigo común ya citado. Este peligro latente se presenta con acierto dramático en *Raquel,* pues la amenazante plebe rodea el palacio pudiendo tomar una iniciativa «ciega» en cualquier momento, siempre y cuando el rey no recupere su papel y llame a los nobles para dirigir el reino.

El último punto, como los anteriores, afecta al protagonismo y la forma de ejercer el poder. Por lo tanto, no puede abordarse en unas pocas líneas. Cuando procedamos al análisis de la tragedia proseguiremos su estudio, pero si los hemos citado como presentes tanto en el motín de Esquilache como en los pasquines surgidos por entonces es para enmarcar *Raquel* como obra relacionada con el sentir de aquellos sectores sublevados en 1766. El debate sobre el poder es más amplio, pero será en esa circunstancia histórica donde encontremos la clave de no pocas escenas de la controvertida tragedia de García de la Huerta.

III.3. Trayectoria literaria de la leyenda de la Judía de Toledo.

En el presente trabajo proponemos una interpretación de *Raquel* que parte de un análisis centrado en su contexto tanto dramático como histórico,

[99] Biblioteca de El Escorial, ms. J. III, 34, f. 99r.

pero es evidente que el autor continúa la trayectoria literaria de la conocida leyenda que trata de los amores entre Alfonso VIII y una judía de Toledo. No propugnamos un anacrónico comparatismo. Tampoco se trata de elaborar un catálogo de los rasgos que García de la Huerta asumió en su más que posible lectura de las obras que recrearon la misma leyenda. Sin embargo, no debemos rehuir el análisis de su trayectoria literaria si pretendemos completar el abanico de enfoques que, convenientemente contrastados y relacionados, nos aportan una visión de conjunto de *Raquel.* Por lo tanto, utilizando la tradición literaria de la leyenda como instrumento para hallar claves interpretativas de la tragedia de García de la Huerta, vamos a remitirnos en ligero esbozo a las fuentes de unos amores siempre capaces de plantear ricas recreaciones y no menos interesantes lecturas.

III.3.1. La historicidad de la leyenda.

Resulta normal la discrepancia de los especialistas acerca de la historicidad de la leyenda. Aunque desde el siglo XVII se da una polémica sobre la misma en la que participaron Diego de Colmenares, Núñez de Castro, el marqués de Mondéjar, el padre Mariana, el padre Flórez, Emilio Cotarelo y Mori, Fidel Fita, Menéndez Pelayo y otros, el trabajo de investigación más completo sobre el tema es el de G. Cirot[100]. En su artículo recoge testimonios a favor y en contra de la historicidad de los amores de Alfonso VIII. Sin embargo, la erudición no le permite llegar a una conclusión definitiva. No insistiremos en este tema, pues García de la Huerta sólo se preocupó de la trayectoria literaria de la referida leyenda y nunca se plantearía su veracidad histórica.

III.3.2. Relaciones de *Raquel* con las demás versiones de la leyenda.

Desde mediados del siglo XVI se han venido escribiendo por diferentes autores versiones que recrean con distinta fortuna la leyenda de la Judía de Toledo. En el presente apartado, nos centraremos en las más significativas de las escritas con anterioridad a la obra de García de la Huerta para delimitar sus antecedentes. No tratamos de examinar la trayectoria literaria de la leyenda, sino de encontrar los motivos que provocaron su elección por parte del poeta

[100] «Alphonse le Noble et la Juive de Tolède», *Bulletin Hispanique,* XXIV (1922), pp. 289-306.

extremeño y, simultáneamente, esbozar las deudas temáticas y formales con sus antecesores.

Entre las versiones de Lorenzo de Sepúlveda[101] y Fray Hortensio Paravicino[102], ambas sin interés para nuestro trabajo, la leyenda de la Judía de Toledo fue abordada en 1609, concretamente en el Libro XIX de la *Jerusalén conquistada,* por Lope de Vega[103]. En esta obra épica la imaginación creadora del autor aporta rasgos a la leyenda que posteriormente García de la Huerta adaptó a su tragedia. Más importante, desde nuestro punto de vista, es la siguiente versión de la leyenda que el mismo Fénix escribió titulándola *Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo*[104]. Se utiliza por primera vez la forma dramática. Esta circunstancia facilita la búsqueda de las relaciones que, a pesar de las diferencias que observaremos, unen las obras de Lope de Vega y García de la Huerta. A nuestro autor se le ha acusado, o criticado, de ser un escritor del siglo XVIII con una mentalidad del XVII. A partir del comentario que Menéndez Pelayo escribió acerca de *Raquel* calificándola de obra neoclásica sólo en apariencia, son muchos los críticos que han visto en la tragedia de García de la Huerta una manifestación del estilo teatral del siglo anterior. Es cierto que encontramos en ella motivos tanto de orden estilístico como ideológico que inducen a pensar en las comedias heroicas del Barroco, pero *Raquel* es una obra entroncada en su propia circunstancia histórica y teatral.

Lope de Vega tuvo como fuente única la *Tercera Crónica General*[105]. Un repaso de ambos textos indica que el dramaturgo barroco siguió casi al pie de la letra la citada crónica histórica y se limitó a darle un barniz dramático acorde con su peculiar estilo. García de la Huerta, sin embargo, desconoció o al menos ignoró la referida crónica, lo que explica –en principio- las diferencias en cuanto al desarrollo de la trama de ambas obras. Mientras que Lope de Vega en su primer acto, casi independiente del resto de la comedia, describe la

---

[101] *Romancero general…,* II, BAE, XVI, p. 11 (1ª ed., Amberes, 1551).
[102] *Ibid.,* pp. 11-12 (1ª ed., Alcalá, 1650).
[103] *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso de D. Fray Lope de Vega y Carpio,* XIV y XV, Madrid, A. de Sancha, 1787.
[104] *Comedias escogidas de ---,* III, BAE, XLI, pp. 567-587 (1ª ed., Madrid, 1617). Hay edición crítica preparada por James A. Castañeda (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1962; trad., Salamanca, Anaya, 1971). Según Griswold Morley y Courtney Bruerton, la versión de Lope fue escrita entre 1610 y 1612 (véase *Cronología de las comedias de Lope de Vega,* Madrid, Gredos, 1968, p. 372).
[105] Véase Menéndez Pelayo, «Estudios sobre el teatro de Lope de Vega», *OO.CC.,* IV, Madrid, CSIC, 1949, pp. 79-107.

juventud de Alfonso VIII con su aparición en San Román, el homenaje de los nobles, la negativa de Lope de Arenas a entregarle la villa de Zurita, la traición del truhán Dominguillo y otros acontecimientos de menor importancia, García de la Huerta hace tabla rasa de estas acciones de relativa significación en el marco de la leyenda y, concentrando la unidad de tiempo, sólo presenta los instantes cumbre de la pasión amorosa que une a Raquel y Alfonso.

No se trata de un problema de fuentes, sino de la consecuencia lógica de dos estéticas teatrales contrapuestas. Lope, al margen de las reglas clásicas, hace verdad la conocida crítica cervantina de «¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado?» (*Don Quijote,* I, 48). García de la Huerta, sin embargo, respeta la unidad de tiempo aun arriesgando la verosimilitud y no sólo por un supuesto afán de desafío.

La intención ideológica de la tragedia de García de la Huerta es difícilmente compatible con la espectacularidad teatral que utiliza Lope de Vega. El poeta extremeño era consciente de que si introducía más de treinta personajes con gracioso y música incluidos, si prolongaba la acción temporalmente y la dispersaba en innumerables escenas, el entramado ideológico de *Raquel* acabaría desmoronándose. La estética de la comedia lopesca era un instrumento ineficaz para nuestro autor, por lo que se justifica su desinterés por muchos de los elementos que el Fénix introduce en la leyenda. Este relativo rechazo no indica que García de la Huerta se sitúe en el Neoclasicismo, pero en su búsqueda de una forma teatral para *Raquel* debe más a éste que a un concepto barroco de la comedia sólo defendido por nuestro autor en el curso de sus apasionados alegatos xenófobos.

Lope de Vega somete la historia dramatizada a los imperativos de la eficacia ante el público. García de la Huerta observa una mayor rigidez y, lejos de halagar al espectador, busca la citada eficacia resaltando lo trascendental del conflicto que presenta. Al partir de actitudes contrapuestas, las diferencias entre ambas obras son de mayor peso que las concomitancias. Un ejemplo es el distinto tratamiento que reciben los personajes por parte de los dos autores. Mientras que en Lope de Vega los protagonistas apenas esbozan una caracterización psicológica en aras de no interrumpir una constante acción espectacular, García de la Huerta se recrea en la dimensión simbólica e

ideológica de todos y cada uno de sus personajes. Si Lope de Vega, por ejemplo, pone de manifiesto la disyuntiva que a Alfonso se le plantea entre la razón de Estado y su pasión amorosa en intervenciones simples y esquemáticas (II, 1272-1274), García de la Huerta aborda el mismo tema con largos y matizados parlamentos de sus personajes. Y cuando la Raquel de Lope de Vega reconoce su culpa al final de la obra (III, 2293-2296), nos encontramos ante la dificultad de saber si es sincera o no porque apenas la conocemos, mientras que la judía de García de la Huerta es un personaje rico en matices surgidos de sus propias y angustiosas contradicciones vitales[106].

Las diferencias no se circunscriben al tratamiento de los personajes. Si en García de la Huerta con un sentido ideológico evidente son los nobles quienes toman la iniciativa para sacar del caos al reino, en Lope de Vega esa misma iniciativa pasa a lo divino mediante milagros –aumentando el elemento espectacular- y a la reina con la consiguiente carga emocional. A García de la Huerta no le interesan estas cuestiones religiosas y emocionales en su obra. Se centra en una tesis que no busca el aplauso a través de los medios empleados por Lope de Vega. Éste presenta hasta un grotesco hijo de Alfonso VIII para conmover al espectador, mientras que el autor extremeño rechaza todo patetismo que no surja del conflicto escenificado. Si Lope de Vega –tras el ridículo asesinato de Raquel- mediante una intervención angelical devuelve al espectador el orden y la confianza que en realidad nunca había perdido, García de la Huerta obliga al público a tomar una postura a favor o en contra del peculiar desenlace. En consecuencia, nuestro autor no se inspiró en ningún rasgo esencial de la obra de su antecesor, sino que aportó a la leyenda un sentido propio y hasta contrario al dado por Lope de Vega. La presencia en *Raquel* del espíritu del honor y la galantería, los «requiebros y bravezas expresados en versos ampulosos, floridos y bien sonantes», y otros elementos similares nunca nos deben llevar a conclusiones como la mantenida por Menéndez y Pelayo.

[106] Lida de Malkiel sostiene una opinión opuesta, pues estima que Lope de Vega consiguió con la creación de su Raquel una figura de gran coherencia interna («Lope de Vega y los judíos», *Bulletin Hispanique,* LXXV (1973), pp. 73-113; vid. p. 93).

De todas las recreaciones de la leyenda anteriores a la de García de la Huerta, tal vez sea la *Raquel*[107] de Luis de Ulloa la que influyó más directamente en la tragedia del poeta extremeño. Se ha señalado el carácter político que tiene el poema del autor barroco y parte de la crítica ve en esta circunstancia el nexo que lo une con la obra dieciochesca. Resulta difícil negarlo por la existencia de una «lección moral» sobre ciertos comportamientos del rey que Luis de Ulloa puso de relieve y, moviéndonos en el terreno de lo extraliterario, comprobamos algunos paralelismos entre las biografías de ambos autores. Sin embargo, la hipotética relación nunca ha sido abordada en el terreno de lo concreto, es decir, partiendo del análisis comparado de los dos textos. Si es verdad que Luis de Ulloa presentó la leyenda «como una lección a reyes viciosos y negligentes», tampoco podemos negar que en su poema abundan elementos conceptistas, culteranos, de poesía sensual y otros que dan un carácter peculiar a su obra alejándola de la estética de García de la Huerta, bastante más próxima al canon de su época. Y, además, una «lección moral» no es equiparable con el complejo entramado ideológico que sobre la razón de Estado y el poder creó García de la Huerta.

El largo poema de Luis de Ulloa, 608 versos agrupados en 76 octavas, comienza con una retórica presentación y la dedicatoria al Príncipe –el duque de Medina de las Torres-, del cual se pide el amparo con afectada humildad (octavas III y IV). Desde el primer momento debemos tener en cuenta que se trata de un autor de espíritu aristocrático que se dirige a sus iguales con un lenguaje elevado. El relativo hermetismo en que se sumerge buena parte del poema de Luis de Ulloa es comprensible si nos atenemos a las circunstancias citadas. Debemos pensar, además, que se trata de un texto destinado únicamente a la lectura, lo que posibilita el virtuosismo del autor. García de la Huerta se sentiría admirado por ese tono barroco tan de su propio gusto, pero también sería consciente de su difícil traslación a una obra dramática. El poeta extremeño sabía que *Raquel* podía ser representada ante un público relativamente amplio y que el teatro implica condicionantes en el estilo poético que no se dan en la épica. De ahí surge, en parte, ese equilibrio que García de

[107] *Poemas épicos,* II, BAE, XXIX, pp. 477-481 (1ª ed., Madrid, 1643). Sobre este poema, véase Josefina García Araez, *Don Luis de Ulloa y Pereira,* Madrid, CSIC, 1952, pp. 201-220, y muy especialmente el artículo de Jesús Lara Garrido, «La *Raquel* de Ulloa y Pereira, sátira política contra el Conde-Duque de Olivares», *El Crotalón,* nº 1 (1984), pp. 229-253.

la Huerta establece entre la sublimidad barroca y la necesidad de trasladar al escenario una tesis difícilmente adaptable a un lenguaje como el de Luis de Ulloa. Por lo tanto, no pudo hallar en su versión el tono poético para su tragedia, lo cual no impide algunas analogías estilísticas entre ambas obras.

Tras el citado preámbulo, el poema comienza con la quinta octava, donde se delimitan el espacio y el tiempo de la acción que se va a desarrollar. El poeta es más moderado que García de la Huerta y Lope de Vega en la obligada referencia al pasado heroico de Alfonso VIII, casi lo soslaya para centrarse en el núcleo narrativo que le interesa. Sin embargo, en este poema también se presenta la transformación del rey guerrero en otro cortesano a causa de los amores con la judía toledana.

La lectura de la sexta octava nos lleva a un tema esencial, tanto en la obra de Luis de Ulloa como en la de García de la Huerta: el casticismo. Resulta difícil imaginar que un autor de mediados del siglo XVII pudiera escapar de la mentalidad cristiano-vieja al tratar el asunto de los judíos y, efectivamente, Luis de Ulloa no es una excepción. Al calificar la religión hebrea como «infame rito» y «delito», el autor justifica la orden de destierro que ha dado el rey «en la pureza de la fe celoso» (v. 42). Luis de Ulloa presenta a Alfonso VIII como defensor de la pureza de la sangre, pues el fermento hebreo «aun estorbaba cuando no nacía» (v. 48). Nos encontramos, pues, ante un caso más del casticismo que intenta justificarse religiosamente en aras de una obsesiva pureza de sangre. García de la Huerta en su *Raquel* también aportará rasgos casticistas, pero con un carácter ajeno a las cuestiones religiosas. Al extremeño no le interesa la pureza de la fe. Tan sólo ve en los judíos un grupo social y económico opuesto a los intereses de la nobleza. Ambos autores se integran en una línea casticista definida por Américo Castro, pero en sus distintos enfoques reflejan el cambio de mentalidad que se ha producido entre las dos épocas. Una razón más para no insertar a García de la Huerta en el siglo XVII por cuestiones de «honor, sangre y galantería».

Desde la octava IX hasta la XVII asistimos al encantamiento de Alfonso ante la deslumbrante belleza de Raquel. Luis de Ulloa es el único que ha dado una dimensión humana al personaje del rey, en continua y angustiosa duda entre la pasión y la razón de Estado. En la obra de García de la Huerta, el monarca, sujeto a su función simbólica, cambia de actitud con respecto a su

amada, sin mostrar una hondura psicológica. Sin embargo, en el poema de Luis de Ulloa sufre ante la presión de elementos tan contradictorios. El autor se recrea en el aspecto humano de esta pasión amorosa y, aunque aporte un sentido político a su obra, presenta la historia de un auténtico amor imposible. García de la Huerta, salvo en contados momentos, deja en un segundo plano el citado aspecto para centrarse en la casi tesis ideológica que mantiene.

La divergencia de enfoques provoca consecuencias interesantes que distancian las obras de ambos autores. Tras el tono majestuoso y barroco de Luis de Ulloa observamos un erotismo latente en las relaciones entre Alfonso y Raquel. Cuando la amante «sucediendo a la cárdena violeta» se convierte en «la púrpura soberbia de la rosa» (vv. 149-150), vemos una más de las sutiles referencias que alejan esta relación del frío amor –en muchos aspectos neoclásico- que presentó García de la Huerta en su *Raquel.* En la tragedia el poeta es fiel Neoclasicismo en algo más que las reglas de la preceptiva dramática, pues las pasiones se ciñen a la estética de su época alejándose del desbordamiento de Luis de Ulloa. Éste, a pesar de la implícita lección moral, realza la pasión amorosa y erótica, el autor extremeño la soslaya más allá de lo estrictamente necesario.

A partir de la octava XVIII se produce la misma situación caótica con que se inicia la tragedia de García de la Huerta. El príncipe «clemente, justiciero, victorioso, feliz y sabio» (vv. 217-218) ha caído en «oscura cárcel de tiniebla triste» y «zozobra la nave sin piloto» (vv. 220 y 228). Temáticamente la situación de caos coincide en muchos aspectos con la presentada por Hernán García al comienzo de la obra de nuestro autor, aunque éste emplea un lenguaje más directo. Ante la ruptura del orden interno que rige el reino, los nobles –según ambos autores- son los únicos que pueden actuar como salvaguardas del mismo. Hasta aquí se sigue un esquema claro y asumido tanto por García de la Huerta como por Luis de Ulloa, pero en la forma de actuar, o mejor dicho, en la justificación del comportamiento de los nobles vamos a encontrar una diferencia esencial. En el poema la función hegemónica de la nobleza está clara y no tiene que escudarse, como lo plantea García de la Huerta, en una supuesta alianza surgida del ultraje común a los nobles y el pueblo. Los ricos-hombres de Luis de Ulloa emprenden su venganza por encima de cualquier consideración, excepto en lo que se refiere a la intocable

autoridad del monarca. Sin embargo, García de la Huerta –que escribe desde una postura proaristocrática diferenciada de la del siglo XVII por el inicio de la ruptura del Antiguo Régimen- edificará para el mismo fin todo un juego de alianzas, justificaciones y consideraciones perfectamente planteado en su tragedia. De nuevo, y a pesar de que nuestro autor conecte con el pensamiento de Luis de Ulloa, encontramos un matiz esencial que le distancia de planteamientos literarios e ideológicos de la época barroca.

En el parlamento de Alvar Núñez que comienza en la octava XX, la crítica lanzada contra Raquel resulta idéntica a la manifestada por el Hernán García del autor dieciochesco. Para ambos autores la judía es una intrusa hereje que destruye el orden social apoyado por la nobleza: su arbitraria voluntad es la ley que somete a los castellanos, rompiendo así la constitución secular de la sociedad monárquico-señorial que definiera Noël Salomón. Es probable que Luis de Ulloa pensara más en los omnipresentes válidos de su época que en las mancebas que entretenían al rey, de igual manera que García de la Huerta alude a personajes como Esquilache más que a una favorita. En definitiva, ambos autores son portavoces de la nobleza que no admite quedar relegada por un personaje ajeno a ella misma.

Los versos de la citada intervención de Alvar Núñez tal vez sean los más significativos del poema, pues reflejan el pensamiento político del autor. En realidad, la filosofía que inspira la obra, la lección moral tantas veces subrayada por los comentaristas, la encontramos condensada en los últimos versos de la octava XXXV: «Que los príncipes mandan cuando pecan./ Y en la vida culpable de los reyes, / no son vicios los vicios, sino leyes». La dimensión personal, el amor, las pasiones intensamente vividas por Alfonso VIII…; en definitiva, lo arbitrario no sujeto a un orden pactado entre la nobleza y la monarquía, no puede interferir la razón de Estado. Cuando Luis de Ulloa a través de Alvar Núñez nos dice que el poder déspota es el que otorga el deleite de Nerón, Calígula y Tiberio, mientras que el poder justo sólo conforta por el sentido del deber cumplido (vv. 285-288), nos presenta al rey como un servidor en teoría de sus vasallos, pero en la práctica de la nobleza.

Las similitudes de dichas posturas con la expresada por García de la Huerta en su *Raquel* son esclarecedoras. Si examinamos la octava XXXVII, en la que Alvar Núñez denuncia la conversión del arbitrio de la «torpe ramera» en

justicia y la mudanza en ley –siendo tales circunstancias difícilmente soportables por los verdaderos nobles castellanos-, nos acordamos de la actitud mantenida por el Hernán García del autor dieciochesco. Los versos «Tanta paciencia en pechos varoniles / no los hace leales, sino viles» (vv. 295-296) reflejan con exactitud la postura de «la mayor lealtad en la osadía» que defiende el prototípico noble de García de la Huerta en su enfrentamiento con el servil Garcerán Manrique, el cual –como cortesano adocenado- nos dice «acredita su lealtad el vasallo obedeciendo» (I, 78-79).

Alvar Núñez propugna la rebelión contra el caos que padece el reino, pero dentro del respeto al monarca y como único y último remedio frente a una situación insostenible para la nobleza. Al igual que García de la Huerta, Luis de Ulloa nunca manifiesta a través de sus personajes una postura antimonárquica, pero ambos conciben la nobleza como salvaguarda del orden que puede ser momentáneamente abandonado por el rey. Los dos autores son conscientes del principio que expresó Montesquieu en su ya citada frase «point de monarchie, point de noblesse», y en su defensa de la nobleza nunca atacan directamente al rey. En consecuencia, Alvar Núñez plantea en la octava su acción de venganza en los términos de «respeten el laurel» (el monarca, el orden) y la «hiedra abrasen» (la judía, el arbitrio) (vv. 311-312). Parecida postura adoptará Hernán García en la obra de García de la Huerta, sobre todo en su actitud de defensa del debido respeto al monarca.

Frente a la noble y enérgica arenga de Alvar Núñez surge la figura de Fernando Illán. Justifica a su rey basándose en la fuerza ciega del amor, que se impone a cualquier razonamiento (octavas XLI-XLVII). Aunque reconozca que el monarca ha actuado de manera incorrecta, le exime de su responsabilidad. Fernando Illán califica de bárbara la actitud de Alvar Núñez (vv. 369-372) y propone la inhibición ante el destino marcado por la fuerza ciega del amor. En definitiva, este noble manifiesta una postura servil y conformista paralela a la del Garcerán Manrique de García de la Huerta, aunque sin el enfoque negativo que ilumina a este último personaje. Si en la tragedia se refleja el enfrentamiento entre dos sectores de la nobleza, en el poema Fernando Illán, más que la oposición a Alvar Núñez, supone un instrumento para resaltar la tensión trágica en que se encuentra sumida la nobleza por el comportamiento del rey.

En el poema de Luis de Ulloa, una vez producida la incitación, el pueblo se muestra como una amenaza: «Ya su costumbre bárbara eligiendo / todo lo racional quedó vencido» (vv. 379-380). De nuevo encontramos un paralelismo con respecto a la obra de García de la Huerta, pues el poeta también avisa al rey de la violencia que el pueblo –enemigo común- puede desatar en el caso de que él o la nobleza abandonen sus respectivos papeles en el orden social. Los nobles en su acción restauradora respetan el laurel y abrasan la hiedra, pero el pueblo es ciego y, en último instancia, peligroso. Esto no presupone que cuando aparezca la «turba» haya algún sentimiento antimonárquico por parte de los amotinados, pues –al igual que en 1766- estos atacan exclusivamente al advenedizo que oprime al pueblo (vv. 503-504). El presente punto será abordado con mayor amplitud en el análisis de la tragedia, pero es importante que tengamos en cuenta este antecedente que García de la Huerta supo actualizar y encuadrar en las circunstancias de su época.

Los momentos previos al asesinato de Raquel están tratados de manera divergente por Luis de Ulloa y García de la Huerta. Mientras que el primero vuelve a preocuparse por la psicología de amante de Alfonso VIII, el segundo soslaya dicho aspecto porque no le interesaría para el desenlace de su tesis ideológica. Luis de Ulloa, mediante un brillante lenguaje poético, muestra las preocupaciones del amante en un sueño. El caos de los elementos naturales es la imagen del amor en peligro. Alfonso siente patéticamente la premonición de la muerte de Raquel y «envuélvese el dolor con el espanto» (v. 413). Nada más lejos del frío, pasivo y poco sentimental monarca de García de la Huerta, que se marcha a cazar y sólo reacciona cuando ve muerta a su amada. Las diferencias no estriban sólo en la psicología de los personajes, sino también en la libertad de Luis de Ulloa para introducir –en los momentos más trágicos- descripciones culteranas de la naturaleza o de la «hermosa amante» que en la noche tensa une la oscuridad y la belleza. Mientras que el clasicismo de García de la Huerta concentra la acción dejando aparte cualquier digresión ajena a la tesis central, en el poema encontramos margen para que el autor luzca sus habilidades estilísticas. De ahí proviene la belleza de su Raquel, que surte el efecto de una fuerza abrasadora, inevitable, conducente al abismo celestial y la gloriosa pena (octava LIX). Una belleza que en García de la Huerta apenas es trazada con una pincelada.

Tras el asesinato de la soberbia Raquel –que en su última confesión reconoce ser merecedora de la muerte, aunque sea un martirio-, Luis de Ulloa califica a los conjurados: «sedientos homicidas», «turba vil» y «bárbaros feroces». Esta actitud contrasta con el cuidado que García de la Huerta muestra para exculpar a los nobles del asesinato de la judía. Mientras que en el poema la venganza restauradora se ha convertido en anónima y ciega, en la tragedia de la misma acción el autor entresaca un complejo tinglado de claro contenido ideológico en las coordenadas de su época. Por otra parte, Luis de Ulloa aumenta el elemento sangriento y bárbaro de un crimen que en la obra de García de la Huerta es tratado con asepsia, aunque –como veremos- fuera objeto de algunas censuras.

¿Por qué Luis de Ulloa ve el asesinato como un «prodigioso insulto» a la autoridad real y García de la Huerta justifica el perdón para los amotinados? No quisiéramos incurrir en el simplismo de las relaciones causa-efecto, pero nos encontramos ante un dato esclarecedor. En García de la Huerta son los nobles los iniciadores de la protesta y también quienes la llevan hasta su última consecuencia, a pesar del intencionado juego teatral que convierte al judío Rubén en asesino de Raquel. En el poema, sin embargo, los nobles se limitan a levantar su airada voz trasladándose la iniciativa a la masa de los «villanos» que, en definitiva, son los asesinos de la judía. García de la Huerta plantea la amenaza de una turba que envuelve a los protagonistas de la tragedia, pero Luis de Ulloa un siglo antes ya había dado cuerpo a esa amenaza. Por lo tanto, la diferencia básica estriba en que el poeta extremeño debe juzgar la acción de unos nobles y su antecesor la de unos «villanos» que, a pesar de las justificaciones, nunca son para el autor los detentadores de la razón de Estado. A partir de la misma posición proaristocrática de ambos autores, el juicio jamás podía resultar coincidente.

Finalmente, en la octava LXXVI leemos que Alfonso se arrepiente de su abdicación como rey y el resto de su vida es un «escarmiento» del cual fructifican sus anteriores «virtudes triunfadoras». No se menciona el perdón o castigo de los conjurados y todo queda en la nebulosa de la lección moral que –gracias al arrepentimiento- consigue su finalidad restauradora. De nuevo encontramos una diferencia esencial con respecto a la tragedia de García de la Huerta, pues éste, lejos de pretender dar una lección moralista, en su final

detalla las circunstancias de una nueva situación que asegura la hegemonía de la nobleza. En Luis de Ulloa desconocemos el papel de los ricos-hombres a partir del arrepentimiento de Alfonso, tal vez porque el autor y los lectores de la época lo sobreentendieran en tanto que nadie ponía en duda la citada hegemonía. Sin embargo, García de la Huerta, en vez de recrearse con una emocionante muerte de Raquel en los brazos del amado (octavas LXXIV y LXXV), recalca el triunfo final de Hernán García y lo que este noble representa.

Hemos examinado las coincidencias y divergencias de dos obras que hasta ahora se habían considerado próximas en todos los aspectos. Sería absurdo negar que García de la Huerta tuvo una referencia en el poema de Luis de Ulloa reeditado en 1744 y que, incluso, puntos esenciales del mismo son reproducidos por el en ocasiones mimético autor. Sin embargo, a lo largo del análisis hemos encontrado un conjunto de divergencias que distancian a ambas obras. Y, lo que es más importante, dichas referencias se corresponden con el cambio social e ideológico que se ha producido en el transcurso de un siglo. Aunque los dos autores defiendan posturas aristocratizantes, uno lo hace desde la perspectiva del siglo XVII y otro desde la del XVIII. De ahí surge la mayoría de las divergencias que también tienen su origen, a pesar de lo manifestado por Menéndez Pelayo, en un respeto por la estética neoclásica que en el caso de García de la Huerta va más allá de lo superficial.

En los comentarios sobre la trayectoria literaria de la leyenda se cita una versión de principios del siglo XVII escrita por el polifacético Mira de Amescua. Además de las dificultades que comporta la localización del único manuscrito conservado que se halla en Boston, debemos señalar que García de la Huerta desconocía su existencia[108], al menos como obra original de Mira de Amescua. H.A. Rennert llegó a la conclusión de que esta última obra es la misma que Juan Bautista Diamante publicó en 1667 con el título de *La judía de Toledo*[109]. Sin embargo, Menéndez Pelayo afirma que la citada comedia «será una refundición, acaso muy servil, pero está escrita en el estilo propio de Diamante,

[108] La prueba es que esa versión no fue induida en el *Catálogo Alfabético de las Comedias, tragedias, Autos, Zarzuelas, Entremeses y otras obras correspondientes al Theatro Hespañol,* Madrid, Imp. Real, 1785, p. 97, en donde García de la Huerta se limita a citar las versiones de Lope y Diamante.

[109] Véase «Mira de Amescua y la Judía de Toledo», *Revue Hispanique,* VII (1900), pp. 119-140. Cfr. Lyman Whitney, *Catalogue of the Spanish library and the Portuguese books bequeethed by George Ticknor the Boston Public Library,* Boston, Printed by Order of the Trustees, 1879, pp. 118 y 230-231.

autor de las postrimerías del siglo XVII y de los primeros años del XVIII. Diamante, como los demás dramaturgos de su época, no inventaba, se limitaba a refundir, y generalmente estropear, originales antiguos»[110]. Lo importante es que García de la Huerta sólo conocía la versión de Diamante, lo cual revela una calidad dramática mínima y unas deudas con respecto al poema de Luis de Ulloa. Esta obra se siguió representando en el siglo XVIII[111], pero García de la Huerta no tendría demasiado interés por ella dadas las notables diferencias existentes entre dicha versión y su tragedia.

La comedia de Diamante[112] está lógicamente más próxima a la estética del teatro áureo que a la neoclásica. La aparición del gracioso, los innumerables apartes de los actores que casi rompen la unidad dramática ya de por sí dispersa, la combinación arbitraria de escenas cómicas y trágicas, la falta de profundidad psicológica de los personajes, la multiplicidad de las acciones, la grotesca degradación del rey y otros rasgos de la comedia son ajenos a la *Raquel* de García de la Huerta. Y en todo caso, cuando algún crítico se refiere a la ampulosidad estilística del de Zafra es porque antes no ha tenido ante sí algunos de los soliloquios que nos brinda Diamante.

Finalizamos aquí este recorrido por la trayectoria literaria de la leyenda que nos ha desvelado diversos puntos que trataremos al examinar la *Raquel* de García de la Huerta. Podemos concluir afirmando que esta tragedia tiene algunos antecedentes significativos en las obras comentadas, sobre todo en la escrita por Luis de Ulloa, pero que es independiente de las mismas. Nuestro autor aportó a la leyenda un enfoque acorde con su perspectiva temporal e ideológica que difícilmente podía encontrar en sus antecesores a pesar de algunas coincidencias.

---

[110] *Estudios sobre el teatro…,* p. 97. Cfr. Mesonero Romanos, *Dramáticos posteriores a Lope de Vega,* II, BAE, XLIX, p. VII.

[111] Ada M. Coe indica que fue puesta en escena en 1786, 1787, 1789 y 1791 (*Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819,* Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1935, p. 127). Cotarelo y Mori nos dice que al representar Isidoro Márquez la *Raquel* en el madrileño teatro del Príncipe el 11 de diciembre de 1809, la compañía del de la Cruz puso en escena el mismo día *La Judía de Toledo,* «pero sólo la repitieron el siguiente día, mientras que en el Príncipe se hizo la *Raquel* otros varios» (*Isidoro Márquez en el teatro de su tiempo,* Madrid, Imp. J. Paredes, 1902, p. 303).

[112] BAE, XLIX, pp. 1-18 (1ª ed., Madrid, 1667).

III.4. El estreno de *Raquel*

En el presente apartado examinaremos diversos aspectos relacionados con el estreno de la tragedia de García de la Huerta, así como la fecha en que probablemente fue redactada.

III.4.1. Primeras representaciones de *Raquel*

Raquel fue representada en Madrid, en el teatro del Príncipe, el 14 de diciembre de 1778 por la compañía de Martínez[113]. Sin embargo, conservamos documentos y testimonios indicadores de que dicha fecha no corresponde a la del estreno. Jean Cazenave afirma que éste se produjo en Orán el día 22 de enero de 1772, es decir, durante el destierro del autor[114]. El citado investigador expuso este dato en 1951 tras estudiar unos manuscritos depositados en la Biblioteca Nacional de París, pero como señalábamos en II.1.4., Antonio Rodríguez Moñino ya había hecho públicos esos mismos manuscritos diez años antes. Sin embargo, en 1962 y 1967, el padre Jaime Asensio publicó de nuevo como inéditos los documentos citados en los dos trabajos anteriores. Utilizaremos los manuscritos encontrados en París, aunque sin presentarlos como descubrimiento propio[115].

Antonio Rodríguez Moñino reproduce en su trabajo la loa que redactó García de la Huerta para el estreno de *Raquel* en Orán[116]. Esta composición ocupa los folios 142 y 143 de un manuscrito cuyo título colectivo es, según la lomera, *Historia General de Orán.* Este voluminoso tomo de trescientos dos folios está preparado por el hijo del que fuera comandante en plaza durante el trienio 1770-1773, Eugenio Alvarado. Según se deduce de las anotaciones que acompañan a los documentos, el hijo de Alvarado reunió los archivos de su

---

[113] La extensa bibliografía sobre la tragedia de García de la Huerta coincide en señalar la citada fecha (véase Archivo Municipal, Madrid, Ayuntamiento, 3-471-12). No se puede conocer el balance económico de las representaciones que duraron cinco días, pues han desaparecido las cuentas relativas a las tres primeras semanas de dicho mes de diciembre (véase Archivo Municipal, Madrid, Ayuntamiento, 1-372-2).

[114] «Première reprèsentation de *Raquel*», *Les Langues Néolatines,* nº 18 (1951), pp. 2-9.

[115] José Subirá fecha el estreno de *Raquel* en 1771 (véase «La Junta de Reforma de Teatros Sus antecedentes, actividades y consecuencias», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid,* IX (1932), pp. 19-45; vid. p. 21). Se trata de un error.

[116] «Catálogo de los manuscritos extremeños existentes en la Biblioteca Nacional de París», *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, XV (1941), pp. 272-273. También la reproduce René Andioc en su edición de *Raquel,* pp. 65-66.

padre con el objeto de brindarle un homenaje póstumo que nunca llegó a publicarse.

En una de las anotaciones del recopilador se dice: «Esta tragedia compuesta por D. Vicente García de la Huerta que a la sazón se hallaba en Orán se representó en el teatro que reedificó en la plaza el Comandante General D. Eugenio Alvarado» (p. 272). Esta anotación y la loa que analizaremos fueron los documentos que impulsaron las investigaciones de Jean Cazenave, el cual confirmó el estreno de la tragedia en el teatro de Orán el 22 de enero de 1772. Así, pues, y aunque la obra se hiciera popular en 1778 tras su representación en Madrid, seis años antes ya había iniciado su polémica trayectoria en la escena.

III.4.2. Análisis comparado de la Loa (1772) y la Introducción (1778)

El padre Jaime Asensio afirma que «los versos de la introducción escrita por Huerta para el estreno de Madrid no son más que una variante de los escritos inicialmente para Orán»[117]. Es fácil comprobar los puntos comunes de ambas composiciones[118], pero el crítico ha olvidado las diferencias. Las introducciones tienen, entre otras finalidades, la obligación de presentar la obra y relacionarla con el público al que se dirige el autor. Éste ha de pensar en unas circunstancias concretas, las del estreno, si quiere dar efectividad a su introducción. De ahí provienen las diferencias esenciales entre las dos composiciones[119], pues García de la Huerta era consciente de que las circunstancias de ambas obras eran distintas. Y lo que es más importante en este caso, la *Raquel* estrenada en la plaza norteafricana significaba para el autor una posibilidad de manifestar sus ansias por abandonar el destierro, mientras que en Madrid la obra misma se había convertido en el objetivo del poeta que, a través de ella, pretende recuperar una posición en el teatro madrileño dañada por la larga ausencia.

Si examinamos la estructura de ambas composiciones, observaremos que se dividen en dos partes: a) un elogio dirigido a la ciudad, el público y el

[117] «La tragedia *Raquel,* de Huerta, fue estrenada en Orán», *Estudios,* 58 (1962), pp. 507-511; vid. p. 510. Cfr. Francisco Aguilar Piñal, «Las primeras representaciones de la *Raquel,* de García de la Huerta», *Revista de Literatura,* 63-64 (1967), pp. 133-135; vid. p. 134.
[118] La Introducción también fue reproducida por René Andioc en su citada edición, pp. 67-68.
[119] Otras diferencias tendrán su origen naturalmente en las distintas funciones asignadas por la preceptiva teatral a las locas y los introitos.

rey en términos grandilocuentes y b) un comentario breve sobre la obra. En la Loa de Orán, la primera parte consta de treinta y dos versos y de ocho la segunda, siendo la relación de veinte a dieciséis en la Introducción de Madrid. Este dato tiene sentido si pensamos en las circunstancias antes señaladas. En la Loa de 1772 apenas encontramos información sobre la tragedia salvo que es «el suceso de amor más infelice», mientras que la base de la misma está constituida por los ditirámbicos versos dedicados a Alvarado y Carlos III en aras de solicitar un perdón insinuado. Sin embargo, en la Introducción de 1778 sólo hay un cuarteto dedicado al rey en términos tópicos y el resto de los elogios está dirigido al público del cual García de la Huerta buscaba la confirmación de su éxito. No solamente encontramos una diferencia en el espacio otorgado a las alabanzas, sino que éstas tienen un carácter y un destinatario distintos en las dos composiciones. Y, por otra parte, sólo en la Introducción de 1778 se nos presenta lo que el autor piensa de su obra que, a pesar de la censura, entraba en los cauces normales de la comunicación teatral. En definitiva, creemos que la Loa de 1772 cumple una función extraliteraria ligada a las circunstancias personales del autor, mientras que la Introducción de 1778 responde a los cánones habituales en cualquier composición de su género y época.

Descendamos ahora al análisis de los versos para comprobar hasta qué punto confirmamos la anterior conclusión. Los dos primeros cuartetos de la Loa están dedicados a la «ilustre Mauritania Cesariense», es decir, Orán, y a Carlos III, a quien se llama «numen tutelar». Tras estas grandilocuentes alabanzas, García de la Huerta introduce un paréntesis de dos cuartetos que constituye una velada solicitud del perdón real:

Cuántas aclamaciones este día,
por ser vuestro natal, oh, Rey amado,
ss previniera, si de vuestro elogio
pudiese contemplar digno mi labio.

Mas tiempo llegará que convertido
en sonante epopeya el triste canto
el mundo os reverencia por mis versos
y por vuestra virtud, de héroes dechado.

Después de dedicar un solo verso al público en general, del cual el autor poco podía esperar personal y teatralmente, comienzan las desmesuradas aclamaciones a ese «estadista sutil» y «segundo Mario» admirado hasta el Orinoco que es Alvarado, el comandante de la plaza. El autor establece el valor del elogio comparándole con los conquistadores de América, lo que otorgaba el prestigio de la idea imperial que la carencia de una mitología de la «conquista africana» no podía satisfacer adecuadamente.

Por último, García de la Huerta presenta su obra como «el suceso de amor más infelice». Es lógico pensar que, en el contexto de este estreno, el autor tratara de quitar cualquier nota de conflictividad ideológica a su tragedia. En ella hay algo más que amor, pero García de la Huerta conocía las consecuencias que le había deparado el polémico contenido de su tragedia y en esta ocasión sólo ansiaba regresar a Madrid[120].

La Introducción escrita para la representación madrileña de 1778 comienza con una serie de endecasílabos que alaban a la ciudad «ilustre» y sus habitantes. Al igual que en la Loa, el estilo peca de una grandilocuencia del gusto de García de la Huerta, que nunca regatea la hiperbólica adjetivación. Pero ahora se dirige a un público en general, particularizando el elogio en la figura de Carlos III. A éste le dedica el quinto cuarteto, que repite tópicos frecuentes en composiciones como la examinada. El interés de esta Introducción reside, sin embargo, en los versos donde el poeta habla de su obra (vv. 21-28). Recordemos los endecasílabos:

Hoy a escuchar los trágicos acentos
de España Melpómene os convido,
no disfrazada en peregrinos modos,
pues desdeña extranjeros atavíos.

Vestida sí de ropajes castellanos,
severa sencillez y austero estilo,
altas ideas, nobles pensamientos,
que inspira el clima donde habéis nacido.

Han sido comentados por la mayoría de los críticos de la tragedia. Los consideran una supuesta expresión de las pautas estéticas seguidas por el

[120] Desconocemos el texto representado en Orán, pero es presumible que –al igual que sucediera en la primera representación en Madrid- estuviera mutilado y desprovisto de sus versos más conflictivos.

autor. En el prólogo del *Theatro Hespañol* observaremos hasta qué punto llegó la xenofobia teatral de García de la Huerta. Sin embargo, tras la lectura de *Raquel* dudamos de la sinceridad de ese desdén por «los extranjeros atavíos». García de la Huerta españolizó a Melpómene, pero este objetivo no impide que su obra esté influida por la corriente neoclásica acusada, gracias a la tradición crítica, de «extranjerizante».

Russel P. Sebold ha estudiado estos versos[121]. Según el hispanista, al aludir a la triste Melpómene García de la Huerta nos dice que en la composición de la tragedia ha procurado ajustarse a las normas milenarias del género. A lo largo del presente trabajo, veremos que nuestro autor sólo contaba con unos conocimientos discretos sobre la tragedia clásica, pero podemos estar de acuerdo con la opinión de Sebold en la medida que nos es imposible demostrar lo contrario. Ahora bien, cuando el hispanista nos dice que con el adjetivo «española» -«española Melpómene»-

> queda implícita la absoluta seguridad de Huerta ante un hecho del que tampoco dudó ningún otro neoclásico [...] a saber: que las reglas no son después de todo un invento de los franceses, y la manera neoclásica de hacer teatro no puede considerarse sino natural y lícita en cualquier país que comparta la herencia cultural greco-latina (p. 236),

creemos que tal vez se llega a una conclusión demasiado tajante. Cuanto más remontemos los antecedentes literarios más se perderán sus valores significativos. Todos estamos de acuerdo en que las reglas se remontan a través de la preceptiva dramática hasta el teatro clásico, pero en la segunda mitad del siglo XVIII español el seguirlas en la línea de los neoclásicos tenía un significado peculiar. Cuando García de la Huerta adopta una estética tan estricta como la de *Raquel* no está pensando en una difusa, aunque cierta, herencia grecolatina, sino que tiene ante sí todo un auge del Neoclasicismo con sus autores, obras, estética e ideologías.

El destacado hispanista no se plantea el porqué de la insistencia de García de la Huerta por manifestar la «españolidad» de la obra en su Introducción de 1778. Parece soslayar en esta ocasión la importancia y el sentido de la polémica entre lo nacional y lo afrancesado. Sin embargo, nos

---

[121] «Neoclasicismo y creación en la *Raquel* de García de la Huerta», *El rapto de la mente*, Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 235-254.

dice que la «severa sencillez y austero estilo» citados por García de la Huerta son una paráfrasis de las observaciones de Aristóteles sobre el estilo trágico. Es probable, pero si el poeta extremeño hubiera estudiado y asumido la poética aristotélica, ¿cómo se explicarían algunas de las contradicciones entre el estilo de la tragedia y el Prólogo del *Theatro Hespañol*? Tampoco compartimos la opinión de Sebold cuando afirma que la Introducción contiene «reflexiones autocríticas». Lejos de la autocrítica, dicho texto de 1778 es un acto de afirmación. García de la Huerta presenta su tragedia española como un reto a la preponderancia –relativa- de una moda «extranjerizante» en nuestra escena. Y la presenta con los atributos, severidad y sencillez, que suelen caracterizar a la poesía nacional frente a la francesa. García de la Huerta parte de esquemas simples al referirse a estos temas. Son los de una xenofobia maniquea y no necesitaba remontarse a la herencia grecolatina.

III.4.3. ¿Cuándo fue redactada *Raquel*?

La fecha de redacción de *Raquel* todavía no ha sido establecida con certeza. Al presentar nuestra tesis de doctorado adujimos numerosos testimonios, algunos ya analizados por René Andioc y Philip Deacon. Sin contar con una prueba definitiva, nuestra conclusión señalaba como fecha más posible la de 1766. Afortunadamente, la aparición de las cartas relacionadas con el proceso de García de la Huerta viene a dar una luz al asunto. En 1766 la tragedia circulaba de forma manuscrita por Madrid, aunque ignoremos si en versión idéntica a la que fue impresa. Las citadas cartas no precisan tampoco la fecha exacta de su redacción, pero dadas las circunstancias personales del autor lo probable es que la comenzara a redactar poco antes del motín madrileño de marzo, lo cual no impide que le diera una forma definitiva cuando ya se encontraba desterrado. Sea cual fuere el mes o los meses de su redacción, no se altera la relación entre el referido acontecimiento histórico, su significado más allá de la anécdota, y la tragedia, tal y como veremos en el siguiente apartado. Aunque la obra estuviera escrita antes de marzo de 1766, debemos tener presente la existencia de un Partido Español que está llevando desde la llegada de Carlos III una política de oposición, de un sentimiento de inseguridad que preludiaba el motín y –lo que es más importante para el autor- de una corriente ideológica que, hundiendo sus raíces en el régimen

monárquico-señorial se opone al despotismo ilustrado. Por lo tanto, los elementos que van a configurar la ideología expresada en la tragedia ya están presentes antes del motín, el cual no es más que la consecuencia lógica –dentro del discurso histórico- de aquéllos.

No pretendemos presentar *Raquel* como un panfleto necesitado de una coyuntura particular para su aparición. Las relaciones entre la obra y su momento no indican una traslación mecánica de éste al ámbito literario. Las diferentes interpretaciones que ha tenido la tragedia es una prueba. García de la Huerta escribió en relación con su época, pero no se basó en lo concreto y circunstancial, sino que buscó la recreación literaria de un pensamiento enmarcado desde hacía tiempo en la cultura española. Por lo tanto, es significativo que la obra se redactara a lo largo de 1766 cuando el conflicto ideológico y social era más agudo, pero no debemos pensar en una consecuencia directa de una coyuntura particular. De lo contrario, reduciremos a bien poco el valor de *Raquel.*

III.5. Análisis de *Raquel*

Los apartados anteriores nos han ayudado a contextualizar la tragedia de García de la Huerta en unas coordenadas concretas. El examen de la trayectoria literaria de la leyenda en que se basa y la panorámica de su época nos permiten adentrarnos en el estudio de la obra. Los puntos anteriores se pueden complementar con más antecedentes, datos, referencias, relaciones y un largo etcétera, pero disponemos de los suficientes para no caer en la especulación. Con tal objetivo, comenzaremos por plantear un resumen argumental de la tragedia.

III.5.1. El argumento

El tema central de *Raquel* es la lucha que un grupo de ricos-hombres castellanos, encabezados por Hernán García, mantiene contra la privanza de la hermosa judía Raquel. Ella es la amante desde hace varios años del rey Alfonso VIII, el cual, dejándose llevar por su pasión amorosa, le ha otorgado poder sobre los destinos del reino. Raquel es aconsejada por el también judío Rubén, que la utilizará como instrumento de su ambición personal.

El estado de postración en que se encuentra sumido el reino y los agravios que sufren los nobles –suplantados en el poder por la hebrea- provocan que los ricos-hombres se conjuren en su mayoría contra Raquel, a la que juzgan como ramera y causante de todos los males por el poder absoluto que ejerce sobre el monarca. Éste, a su pesar, cede ante la presión de los caballeros castellanos y comunica a Hernán García la orden de destierro para la judía.

Cuando el conflicto parece resolverse a favor de los conjurados, el indeciso Alfonso VIII, dominado por el amor, revoca su anterior decisión. Al anteponer la fuerza del amor a la razón de Estado, es decir, al romper con su papel de monarca, otorga a Raquel un mayor poder llegando a entronizarla para que le suplante. Este momento de debilidad del rey es aprovechado por el taimado Rubén, quien –movido por su hebrea ambición y el odio que siente hacia los caballeros conjurados- influye en Raquel para que castigue a los castellanos con nuevos tributos y la muerte si es preciso.

Encabezados por el impetuoso Alvar Fáñez, los ricos-hombres deciden asesinar a la judía como única manera de restablecer el orden en el reino. Hernán García, ejemplo de lealtad y moderación, se opone a la criminal acción, pues considera que el respeto debido a la autoridad del monarca ha de prevalecer sobre cualquier otra circunstancia. No pudiendo evitar, a pesar de sus desvelos, el intento de los conjurados, consigue al menos que retrasen el asesinato hasta el momento en que el rey parta de caza, siendo así menor el agravio para Alfonso VIII.

Garcerán Manrique constituye la excepción en el comportamiento de los nobles castellanos. Su servil actitud está motivada por un concepto de la lealtad opuesto al de Hernán García, lo que le lleva a admitir sumisamente cualquier capricho del monarca y de su amante sin tener en cuenta la razón de Estado o, mejor dicho, sus propios intereses estamentales.

Mientras Alfonso VIII está de caza, los ricos-hombres conjurados, acuciados por el pueblo que rodea el palacio impacientemente, llegan a las dependencias reales para asesinar a Raquel. Con anterioridad, Hernán García –venciendo su repulsa hacia la hebrea por lealtad al rey- intenta salvarla de nuevo facilitándole la huida. El destino inexorable de la judía le hace rechazar recelosa la sincera acción del noble.

Finalmente, Raquel es asesinada tras mostrar su arrepentimiento y amor por Alfonso VIII, pero no a manos de los castellanos conjurados, sino del malvado Rubén, a quien se le ha prometido salvar la vida si mata a la bella. Cuando el fatal desenlace está casi consumado, el rey llega para ver morir en sus brazos a la hebrea. Alfonso VIII, ciego de dolor, mata al asesino, que fallece arrepintiéndose también. La tragedia termina con el perdón del rey a los conjurados y con el reconocimiento por parte de Alfonso VIII de que Hernán García siempre tuvo razón en su lealtad.

III.5.2. Los personajes

A continuación, analizaremos cada uno de los personajes que intervienen en la tragedia de García de la Huerta. Nuestros comentarios se encaminarán en dos direcciones complementarias: el estudio del personaje en sí mismo y, a la vez, de su proyección simbólica. Dentro del esquema que estamos desarrollando, todos los actantes tienen un significado más allá de su individualidad. A riesgo de no ser ortodoxos en nuestra metodología crítica, creemos que en *Raquel* predominan los tipos sobre los personajes o, lo que es igual, estos se encuentran tan codificados que dejan poco lugar para el análisis psicológico. No queremos plantear una falsa dicotomía por la cual se establezca que los tipos son monolíticos en sus codificaciones, mientras que los personajes están repletos de matizaciones psicológicas. No se trata de términos excluyentes, sino coexistentes. Ahora bien, generalmente en los autores hay una tendencia al esquematismo cuando tratan de presentar con nitidez a un «personaje-tipo». Las limitaciones creativas e ideológicas de García de la Huerta no le permiten escapar de esta regla –discutible en su formulación- y, como consecuencia, nos encontramos ante unos actantes más ricos en su significación simbólica como representantes de un grupo social o de una actitud ideológica que en los rasgos psicológicos que les definen como individuos o grupos. Los comentarios partirán de esta esquemática conclusión, pero sin menospreciar los citados rasgos que se mostrarán imprescindibles para valorar la función simbólica ya señalada.

Al iniciar el análisis de los personajes, debemos indicar nuestro parcial desacuerdo con las tesis defendidas por Russell P. Sebold. Este prestigioso hispanista considera que el papel principal de la obra corresponde a Raquel. A

pesar de no pertenecer a la «antigua y esclarecida prosapia», la hebrea puede alcanzar tan gran honor gracias a la crisis de la nobleza española iniciada a fines del siglo XVII. Según Russell P. Sebold, García de la Huerta –en línea con los autores ilustrados- critica la inútil nobleza basada sólo en el nacimiento y se aprovecha de esta postura para ennoblecer a Raquel y convertirla en heroína. El hispanista soslaya los antecedentes literarios y biográficos del autor, de los que resulta imposible deducir una crítica a la nobleza. Russell P. Sebold se basa en unos versos puestos en boca de Raquel

> El frívolo accidente del origen,
> Que tan injustamente diferencia
> Al noble del plebeyo […]
> No hay calidad sino merecimiento:
> La virtud solamente es la nobleza
> (III, 310-2 y 318-9).

¿Hasta qué punto se pueden considerar estos versos como reflejo del pensamiento de García de la Huerta? Aparte de cierto convencionalismo, Raquel al pronunciarlos intenta justificar su ambiciosa trayectoria, la elevación más allá de su fortuna. Será en vano, pues el final inexorable impuesto por el desarrollo del conflicto supondrá el castigo de la hebrea. La Raquel de la tercera jornada posee las cualidades morales de la heroína trágica que, según Aristóteles, es la no «derrocada de la fortuna por malicia y maldad suya, sino por yerro disculpable». Sin embargo, en la mente del público y del autor estaría presente el carácter de advenediza y judía de la amante. Carácter que, desde la perspectiva ideológica de la obra, sólo puede conducir al castigo. A pesar de que Russell P. Sebold, basándose en la preceptiva aristotélica, muestra a Raquel como la protagonista o la heroína de la tragedia, el público dieciochesco y García de la Huerta no admitirían que una judía representara el paradigma de virtudes necesarias para adquirir dicho protagonismo. No debemos confundir la calidad trágica del personaje –evidente en el caso de Raquel- con el héroe a través del cual se expresa el autor. En esta ocasión, el protagonista es quien, encarnando la suma de ideas defendidas en la obra, representa el lado positivo y triunfante en las nítidas oposiciones que encontramos a través del conflicto desarrollado en la tragedia. Estas condiciones sólo las reúne Hernán García, personaje que permaneció en un

relativo segundo plano para los críticos hasta la aparición de los trabajos de René Andioc.

Joseph G. Fucilla afirma de este noble castellano que «no es siempre consecuente consigo mismo, pero, en el fondo, es franco y generoso, fiel y fuerte defensor de su pueblo, y leal y respetuoso hacia el rey» (ed. cit., p. 31). Aparte de lo dudoso de la primera afirmación, tal aglomeración de adjetivos apenas clarifica la personalidad de Hernán García. La generosidad, la franqueza, la fidelidad y otras virtudes resultan poco significativas si no se contextualizan en unas circunstancias tanto sociales como individuales. Cabría preguntarse por qué Hernán García, en apariencia, no es siempre consecuente consigo mismo. La respuesta nos permitiría comprender mejor el significado de las virtudes que le atribuye Joseph G. Fucilla.

Según Enrique Segura Covarsí, «en todos los parlamentos en que suena la voz de Hernán García brota una enseñanza del perfecto y acabado caballero, de noble alcurnia, de afamados hechos. Son sus palabras todo un tratado de nobleza»[122]. De acuerdo, pero el crítico extremeño no se plantea el sentido último de esa actitud tan noble representada por dicho personaje. Si «la oposición o antagonismo es el método empleado por García de la Huerta en su *Raquel*» (p. 229), ¿por qué el noble castellano se presenta siempre como el polo positivo? Las oposiciones planteadas por el autor son significativas y atendiendo a sus desenlaces captamos el sentido de la obra, pero Enrique Segura Covarsí se queda a mitad de camino. Al constatar el juego de los antagonismos, deduce que Hernán García constituye la parte positiva por ser «el prototipo del castellano noble que antepone su amor y fidelidad al Rey y a su Patria a todas las cosas» (p. 219). Sin embargo, al no plantearse el significativo desenlace de las oposiciones no acierta en la última parte de su enunciado, según la cual, el amor y la fidelidad del noble se anteponen incluso «a sus propios intereses personales». Nosotros, sin embargo, pensamos –aun a riesgo de adelantar conclusiones- que el consecuente comportamiento de Hernán García está en función no sólo de una defensa del interés personal, sino también del interés del estamento que representa.

[122] «La *Raquel,* de García de la Huerta», *Revista de Estudios Extremeños,* VII (1951), pp. 197-234; vid. p. 230.

La incomprensión de la representatividad del noble castellano y de su dilema interno ha provocado que algunos críticos afirmen que su carácter es contradictorio. Recordemos la frase de Joseph G. Fucilla con que comenzamos el presente comentario, la cual tiene un lejano antecedente en una observación de Meléndez Valdés. Éste, en carta del 16 de enero de 1778 dirigida a Jovellanos, dice que «Hernán García se muda enteramente desde el medio de la tragedia; pues proyectando con otro rico-hombre la muerte de la hebrea, al salir los diputados del pueblo, intenta disuadirlos y se transforma en otro. ¿Y por qué esto? Por un punto de honor, que hasta entonces nunca ha considerado» (BAE, LXIII). El mismo Meléndez Valdés confiesa que hace más de quince días que ha leído la tragedia de García de la Huerta cuando escribe la carta y esto, en parte, justifica sus errores de apreciación. Es verdad que Hernán García ataca la privanza de Raquel, pero nunca plantea su asesinato, ya que supondría una grave ofensa al rey. El noble intenta disuadir de la criminal acción a quienes, según Meléndez Valdés, son «diputados del pueblo», pero no se transforma en otro, ya que desde el principio se muestra con la misma lealtad y prudencia en todas sus acciones. Estas dos virtudes, enfocadas desde la perspectiva del autor, le llevan a situaciones en apariencia contradictorias, pero comprensibles si reflexionamos sobre el concepto de «la mayor lealtad en la osadía» que preside buena parte de la obra. No obstante, abandonamos por ahora este punto que será analizado más adelante.

Russel P. Sebold capta la presencia de un dilema interior en Hernán García, que se ve obligado simultáneamente a obedecer a su rey y a salvaguardar la institución monárquica desobedeciendo al mismo Alfonso VIII. Sin embargo, el hispanista no deduce de este dilema conclusiones de carácter ideológico ni se plantea el significado que, en 1778, podía tener esta peculiar idea de lealtad. Sólo encuentra en ella la confirmación de su tesis de que Hernán García es un héroe clásico más humano y complejo que el tipo genérico del vasallo leal, tan presente en las comedias heroicas del siglo XVII. Aceptamos que García de la Huerta ha creado un personaje que va más allá de su tipo genérico, pero esa nota diferente tiene para nosotros un significado ideológico y para Russell P. Sebold es consecuencia de una herencia cultural que, asimilada por el Neoclasicismo, aleja al autor del teatro barroco.

El enfoque del hispanista conduce a conclusiones como la de que Hernán García quiere «servir al rey en cuanto monarca, servir al rey en cuanto hombre enamorado, y hasta salvar la vida del instrumento de la debilidad regia» (p. 246). Teniendo la tragedia como único marco de referencia es posible creer en héroes tan desinteresados, pero –aun dentro de ese mismo marco- si examinamos el final de la obra, veremos que Hernán García triunfa plenamente, luego ha servido a su rey en la medida que le era necesario para servirse a sí mismo y a su estamento. No sólo se es leal a alguien o algo, sino por alguien o algo.

Martínez de la Rosa fue el primero que intuyó la importancia de Hernán García en el conjunto de *Raquel.* Con las limitaciones de su época, señala el especial cuidado que el autor tuvo a la hora de concebir este personaje. Cuando afirma que «el carácter más bello y mejor retratado de la tragedia es Hernán García» (BAE, CL, p. 161), da una orientación desaprovechada hasta la publicación de los trabajos de René Andioc. Éste ha demostrado que si García de la Huerta pone un énfasis especial en su personaje es porque siente una identificación ideológica con él. Martínez de la Rosa no podía llegar a esta conclusión realizando un salto en la evolución de la tradición crítica, pero capta a Hernán García como un personaje que actúa consecuentemente y que, vencidas las dificultades, sale victorioso; dos rasgos importantes que todavía son discutidos por algunos críticos.

Según Jerry L. Johnson, «Hernán García es la voz de la razón, la moderación meditada y la valiosa y edificante tradición en el drama *Raquel*» (p. 39). Estas palabras son las únicas acertadas en su análisis del protagonista. Éste es calificado como forzado y ficticio, pues su carácter representa un tipo extremo. Ya señalamos que en esta obra encontraríamos, a menudo, una tendencia hacia el personaje-tipo en detrimento de la caracterización psicológica. Pero ésta es una característica general de la tragedia de García de la Huerta y no encontramos razones para centrarla en unos determinados personajes. ¿Acaso la maldad de Rubén, por ejemplo, no es igual de extrema?

Raquel es una obra que admite distintas lecturas. Jerry L. Johnson cree que su significado se orienta hacia una defensa del absolutismo ilustrado, mientras que en este trabajo se argumenta en sentido contrario. En consecuencia, es lógica nuestra divergencia. Dejando aparte las razones

ajenas a lo teatral que avalan la postura aquí defendida, no vemos en el texto causas para pensar que –como dice el norteamericano- «Hernán García de Castro es el nuevo ministro ilustrado que procura que el rey se dé cuenta de su responsabilidad para con su posición» (p. 38). Jerry L. Johnson acierta al trasladar el conflicto ideológico de la obra al contexto de la época, pero parece no haber examinado el pensamiento ilustrado. Si en *Raquel* se justifica la revuelta, convenientemente matizada, para recomponer el reino, jamás en un texto de los ilustrados encontramos tal justificación en tanto que se aceptaba la autoridad real como inviolable. Si la tragedia de García de la Huerta defiende el credo absolutista, ¿cómo justifica Jerry L. Johnson los continuos ataques de los ilustrados que criticaban especialmente el triste papel desempeñado por el rey? ¿Por qué fue censurada si defendía a quienes en 1778 estaban en el poder?

Hemos realizado un repaso de algunos comentarios críticos que intentan definir a Hernán García y, a través de los mismos, tal vez hayamos adelantado parte de nuestras conclusiones sobre el referido personaje. Conclusiones que, forzoso es reconocerlo, no son originales, pues constituyen el resultado de una reflexión basada en los trabajos de René Andioc y otros:

> Hernán García –tal y como lo define el hispanista francés- est en effet le type du gentilhomme féodal, le représentant d'un ensemble de valeurs chevaleresques considérées –du moins dans les écrits de caracter officiel ou pro-gouvernementel- comme dépassées á l'époque de Huerta, mais qui se perpétuaient pour faire face á des nouvelles valeurs contradictoires justifiant une politique plus conforme aux exigences de la société (*Sur la querelle du théâtre...,* p. 326).

Cabe preguntarse ahora cuáles son esos valores que el autor ha recogido y caracterizado a través de Hernán García. Nuestro bravo caballero sólo alcanza su plenitud en la guerra liberadora o conquistadora. Desde la decadente situación del reino sumido en el caos bajo la influencia de Rubén y Raquel, Hernán García evoca con rabia felices tiempos en que Alfonso VIII era un rey guerrero en busca de herejes:

Estos, porque tu error se desvanezca,
los mismos son que en tus primeros años,
cuando para el recobro de tus Reinos
Marte armó de valor tu tierno brazo,
por tu amor derramaron de sus venas
la hidalga sangre: los que acompañando

el cruzado pendón en Palestina,
Rey de Jerusalén te coronaron (I, 463-470).

Y él sentía el honor de derramar su propia sangre por tan noble causa:

…Los vasallos
que como yo su lealtad confirman
con tantas pruebas: que su sangre ilustre
en defensa de Alfonso desperdician;
aquellos que en sangrientos caracteres
de heridas por su nombre recibidas
llevan la ejecutoria de sus hechos
sobre el noble papel del pecho escrita (I, 175-182)

Frente a la mediocridad de la vida cortesana en la que el reino se consume al arbitrio de unos hebreos (extranjeros), el rico-hombre castellano busca la gloria que pueda satisfacer el orgullo de su casta. Y ésta le obliga a ser fiel a su origen, el cual le sitúa entre «los primeros del Reino, para darle/ grandes ejemplos», no pudiendo, por lo tanto, respetar «mudos y abatidos/ una beldad tirana» (II, 774-776).

Su peculiar sentido de la lealtad y su afán por recomponer la situación del reino, entre otros motivos, llevan a Hernán García a un conflicto casi permanente con los demás personajes. Con el resto de los nobles porque, aunque todos sufran el agravio del arbitrio de Raquel y Rubén, él lucha –por una parte- contra los que como Garcerán Manrique se inhiben aceptando la situación en espera del medro personal y –por otra parte- contra los que como Álvar Fáñez adoptan una postura radical en sus acciones poniendo en peligro la autoridad del rey.

Con Rubén no cabe hablar de un conflicto directo, ya que al situarse el judío en el extremo negativo del esquema dramático apenas entran ambos personajes en contacto. El antagonismo total entre los dos se presupone como si se tratara de la lucha entre la virtud y la maldad.

Las críticas de Hernán García a Raquel son severas, pues –según él- la hebrea es la imagen del arbitrio que no respeta el secular orden; es también la advenediza que ha roto la hegemonía aristocrática en la jerarquía social y la «encantadora» de un indefenso rey:

Esperemos, sí, a ver con indolencia,
que en tan enorme subversión prosiga

el desorden del Reino y su abandono,
del intruso poder la tiranía,
el trastorno del público gobierno,
nuestra deshonra, el lujo, la avaricia,
y todo vicio en fin, que todo vicio
en la torpe Raquel se encierra y cifra:
En ese basilisco, que de Alfonso
adormeció el sentido con su vista,
tanto, que sólo son sus desaciertos
equívocas señales de su vida (I, 39-50)

No obstante, al final intentará salvar a Raquel de ser asesinada. A tal determinación le conducirá su respeto a la autoridad real (III, 427-453) y, por otra parte, un sentimiento aristocrático tendente a realzar el prestigio del vencedor mediante el rechazo de una justa venganza (III, 538-540).

Hernán García, aunque en varias ocasiones manifieste su identidad con el pueblo, se enfrenta también al mismo para evitar que con su presencia amenazadora alrededor del palacio menoscabe la autoridad del monarca (III, 491-496).

Y, finalmente, en nombre de su lealtad al reino, Hemán García también critica a Alfonso VIII por su inhibición:

…Cuando se aparta
de lo que es justo el rey, cuando declina
del decoro que debe a su persona,
lealtad será advertirle, no osadía (I, 83-86).

Hernán García empieza así a desarrollar uno de los puntos clave de la obra: «la mayor lealtad en la osadía», «pues hay casos tan raros y exquisitos/ en que es más fiel el menos obediente,/ y más leal el que es menos sumiso» (II, 794-797).

La figura de Hernán García queda realzada gracias a la actitud del resto de los personajes de la tragedia. Sus comportamientos resultan a menudo deformados para conseguir dicho efecto y, al final, todos reconocen sus propios errores y la valía y razón del noble castellano. Garcerán Manrique, tras ser acusado por Hernán García, queda en las postrimerías de la obra avergonzado de su falsa lealtad al rey. Rubén, a quien nuestro noble perdona la vida en la última jornada, reconoce que en él tiene su más difícil adversario para sus maléficos planes. Raquel quiere condenar a Hernán García al ser entronizada y recela de su ayuda cuando la pretende salvar de la muerte, pero poco antes de

morir reconoce su lealtad sin fin: «Sólo Hernando es leal» (III; 698). Con Alfonso VIII nos encontramos ante un proceso parecido al de la hebrea: de una inicial incomprensión (I, 419-428) pasa a recuperar su poder gracias a la labor de Hernán García, y así lo considera al final extendiendo el perdón a todos sus vasallos (III, 778). En definitiva, el noble castellano sale triunfante de las oposiciones planteadas en la obra y los demás personajes reconocen explícitamente que Hernán García es el héroe de *Raquel.*

¿A quién representa socialmente este noble? En el esquema de la tragedia es el representante, junto con Garcerán Manrique y Álvar Fáñez, de la primera y más alta nobleza castellana. Una nobleza antigua y guerrera (I, 145-150) que ha detentado secularmente el poder. Los ejemplos para confirmar dicha representatividad son fáciles de encontrar y lo que debemos intentar es ver la relación que este grupo social pudiera tener con los protagonistas del motín de Esquilache.

De la misma manera que en *Raquel* Hernán García se queja de los agravios que como miembro de la nobleza recibe por parte del poder real, manipulado por los hebreos (I, 521-523), el sector más tradicionalista de la nobleza española de 1766 mostraba claramente su desacuerdo con la política de la monarquía absolutista, comandada en el ámbito económico por el italiano Esquilache. Si en la tragedia Hernán García se lamenta de las influencias perniciosas que recibe el monarca (I, 93-100), en los sucesos de marzo de 1766 los aristócratas del Partido Español intentaron exacerbar la xenofobia de las masas populares contra los influyentes personajes extranjeros de la Corte. Si Hernán García ve la ascensión de Raquel en el marco de un gobierno «despótico» como un peligro de ruptura de la jerarquía social (I, 105-116), los nobles amotinados criticaron el origen oscuro del advenedizo Esquilache, que rompió –aunque por poco tiempo- su hegemonía en los asuntos de Estado. De igual manera que el rico-hombre castellano añora el pasado esplendoroso del reino en contraste con la decadencia en que transcurre la tragedia (I, 35-70), los amotinados criticaron la pérdida de unos valores ancestrales por la acción renovadora que intentaron desarrollar los ilustrados. Un estudio más detallado nos revelaría nuevos paralelismos entre el grupo representado por el rico-hombre castellano y la ideología de la nobleza que impulsó el motín de 1766. En definitiva, y a pesar de las lógicas imprecisiones de una obra teatral, el

programa de ambos grupos identificados por la continuidad comporta, según René Andioc,

> En premier lieu la reconnaissance de leer situation privilégiée dans l'état, et partant, le retour au systéme antérieur de gouverment qui leur garantissait une plus grande liberté vis-á-vis du pouvoir ou, ce qui revient au même, une limitation de la toute-puissance du roi. En somme, ils appellent de leurs voeux une monarchie au service de leurs intérets de classe, un monarque régnant par et pour l'aristocratie, ce qui exclut toute modification eventuelle de la forme de gouvernement (p. 315).

Frente al paradigma de la virtud personificada en Hernán García nos encontramos, dentro de la misma nobleza, con la figura de Garcerán Manrique. Si *Raquel* se articula a través de una cadena de oposiciones, ambos personajes van a representar dos polos antagónicos en todas y cada una de sus acciones y actitudes. Este enfrentamiento ya se da en las obras de Ulloa y Diamante cuando Fernando Illán contradice a Álvar Núñez y, justificando el comportamiento de Alfonso VIII, se inhibe ante los agravios sufridos por su propio estamento. Sin embargo, las razones que aduce para defender su postura son de orden sentimental y amoroso. En la composición de Ulloa, el noble representa la fuerza ciega del amor que se sobrepone a todo misteriosamente como única responsable de la situación caótica del reino. Los argumentos del Fernando de Diamante son parecidos. No obstante, el lirismo neoplatónico de estos personajes va a convertirse en un razonamiento ideológico en boca del Garcerán Manrique de García de la Huerta.

Según Joseph G. Fucilla, este noble es «un adulador típico, despreciable y oportunista, como todos los de su casta» para, más adelante, añadir que «Manrique y la facción encarnada en su persona le sirven de incentivo al rey en la afirmación de su absolutismo, que, sin este apoyo, hubiera parecido más odioso de lo que es» (ed. cit., p. 31). Tal vez, los críticos hayan abusado de la adjetivación negativa para definir el personaje y no se han preocupado por hacer un verdadero análisis, aunque la segunda parte del comentario de Joseph G. Fucilla parece sugerente. Es difícil sustraerse a una valoración moral ante un tipo como Garcerán Manrique: García de la Huerta, por razones ideológicas que ya veremos, cargó sobre él las tintas de su crítica. Si el autor personifica la virtud en Hernán García, su noble antagonista también queda convertido en un paradigma, pero de la adulación, la hipocresía y la cobardía.

A lo largo de la obra, Garcerán Manrique sólo procura medrar en la corte buscando su beneficio particular. Con tal fin, recurre a la hipocresía, gracias a la cual intenta acercarse al detentador del poder sin importarle cualquier otra consideración. Estas lisonjas las pretende encubrir con el velo de la nobleza:

…veo que Alfonso
hacia su perdición se precipita;
de Raquel la injusticia considero;
pero Alfonso es mi Rey; Raquel me obliga
con beneficios; fiel y agradecido
debo ser a los dos: que ofendería
si obrara de otro modo, mi nobleza (I, 117-123).

Vemos en estos versos que Garcerán Manrique se inhibe ante la caótica situación del reino, ante el arbitrio del absolutismo, sólo por interés personal, aun a sabiendas del peligro que corre la monarquía. ¿Cómo ha llegado a defender esta postura? Poco antes, el mismo Garcerán Manrique, en polémica con Hernán García, dice:

…los leales
jamás acciones de su Rey critican,
aun cuando el desacierto los disculpe.
Los Reyes dados son por la divina
mano del cielo; son sus decisiones
leyes inviolables, y acredita
su lealtad el vasallo, obedeciendo.
Quien sus obras censura, quien aspira
a corregir sus yerros, el derecho
usurpa de los cielos, y aun vendría
a ser audacia atroz… (I, 73-83).

Para Garcerán Manrique la lealtad equivale a una obediencia total y pasiva (II, 675-677 y 751-759). A partir de esta postura incondicionalmente sumisa a la autoridad real y partidaria de su reforzamiento, René Andioc se pregunta si no estamos ante la caricatura de un regalista tal y como lo imaginaban los aristócratas de la oposición. Este paralelismo tal vez pueda ser mejor precisado si nos fijamos en que el noble asume lo dicho por Alfonso VIII:

...y el vasallo que se opone
al gusto de su Rey, ¿no es, decid, digno
de la pena mayor, y por rebelde
no se hace reo del mayor delito?

MANRIQUE
No hay duda… (III, 663-667)

Paralelamente, los regalistas y los ilustrados en general, partidarios del fortalecimiento del rey en tanto que instrumento eficaz para su política, asumían la máxima de Carlos III: «El hombre que critica las operaciones del gobierno, aunque no fuesen buenas, comete un delito». Cuando Garcerán Manrique afirma que «los Reyes dados son por la divina/ mano del cielo» (I, 76-77) coincide con los regalistas que defendían la figura de un monarca absoluto desligado de toda dependencia de un grupo determinado, distinguiendo –claro está- los conceptos de dependencia y responsabilidad. Debemos tener presente que el único grupo que a finales del siglo XVIII podía hacer frente a la autoridad real era la alta nobleza. Los ilustrados eran conscientes de que sólo si defendían a un monarca con un poder absoluto e independiente podrían verse realizadas sus ansiadas reformas. García de la Huerta, portavoz de una ideología aristocratizante y antiabsolutista, propugna la postura contraria y, lógicamente, lanzará contra el noble servil todo su maniqueo esquema mental.

Jerry L. Johnson mantiene una opinión opuesta sobre la actitud de Garcerán Manrique. Según él, dicho noble «defiende el despotismo borbónico con todos los argumentos rancios que los reaccionarios oponían a las teorías ilustradas sobre la naturaleza del absolutismo» (p. 38). Si repasamos la historia del Partido Español no observamos ni la más mínima defensa del despotismo borbónico, al menos durante el reinado de Carlos III, sino un duro y constante ataque al mismo. Por lo tanto, ignoramos en qué datos se habrá basado el citado hispanista para establecer el anterior paralelismo.

Garcerán Manrique es un personaje unívoco. A su sempiterna adulación hacia el detentador del poder, se añade su hipocresía y, sobre todo, la cobardía que le hará abandonar a Rubén y Raquel para desaparecer en las situaciones conflictivas. La acumulación de estos rasgos responde al esquematismo de los tipos. Pero, además, canaliza la interpretación del espectador en un sentido prefijado por el autor. García de la Huerta intenta captar al público hacia una ideología en el marco de la cosmovisión de su época. Si ésta cambia, como ocurrió en el caso de las representaciones de la obra a comienzos del siglo XIX, el mensaje se puede transformar, pero en las coordenadas de su estreno *Raquel,* como obra de tesis, ofrece una interpretación unívoca y así lo entendió la censura de la época.

Álvar Fáñez es el tercero de los personajes que representan a los nobles castellanos. De su impetuosa pasión ya tenemos antecedentes en las obras de Diamante y Ulloa, aunque en las mismas se le llame Álvar Núñez. En la de García de la Huerta este noble mantiene una posición secundaria en comparación a la que le otorgan los citados autores. Aparece como un elemento necesario para apoyar el significado de la acción dramática y de los demás personajes, pero García de la Huerta no le concede una función tan nítida como a los dos nobles ya examinados.

Álvar Fáñez coincide con Hernán García en sus críticas a la situación del reino a causa de la privanza de Raquel. Ambos personajes son portavoces de una nobleza combativa que reclama sus derechos, pero el encabezamiento del motín homicida por el impetuoso castellano -«vuestros enojos/ sean el instrumento; de la empresa/ ha de ser Álvar Fáñez el caudillo» (III, 39-41)- permite al autor, por contraste, realzar más la figura de Hernán García. Éste, en su intento de modificar el fatal desenlace para preservar la autoridad del rey, procura que su compañero desista del ciego empeño (III, 56-58). Álvar Fáñez no ve otra solución para los males del reino que no sea la muerte de Raquel (III, 114-116), intentando justificar así su desacato (III, 71-74 y 124-126). Para que no se produzca, García de la Huerta provocará un significativo truco teatral mediante el cual Rubén sea el asesino de la bella hebrea (III, 663-666). De esta manera, Álvar Fáñez y el resto de los castellanos quedan eximidos de responsabilidad directa en la muerte de la amante de Alfonso VIII.

Por lo tanto, este tercer noble representa el peligro de la pasión ciega que puede ser provocada por las injusticias de un rey. Su acción constituye un aviso a éste para que actúe en colaboración con la nobleza si no quiere que dicho estamento acabe menoscabando su autoridad. Pero, además, el personaje de Álvar Fáñez sirve, fundamentalmente, para magnificar la lealtad y la moderación de Hernán García.

El cuarto personaje es el siniestro Rubén, consejero privado de Raquel e instigador de buena parte de las intrigas que se desarrollan a lo largo de la obra. No podemos pasar por alto que ambos personajes sean judíos, pues este dato es esencial para comprender la tesis de García de la Huerta. Éste recrea una de las constantes de nuestra historia literaria: el casticismo. Los trabajos de Américo Castro y sus seguidores han revelado la importancia del tema en la

literatura de los siglos XVI y XVII, pero apenas contamos con estudios sobre el casticismo en la literatura española del siglo XVIII. Evidentemente, las circunstancias históricas de ésta son distintas y nos pueden llevar a pensar que la limpieza de sangre, el honor, la Inquisición y lo relacionado con la problemática de las castas había perdido virulencia. Sin embargo, sería candoroso esperar de la noche a la mañana un desplazamiento del código mental casticista, tan arraigado como refractario al análisis. Según Américo Castro, «el problema seguía tan vivo y tan hermético como dos siglos antes»[123]. Tal vez sea demasiado tajante, pero el casticismo permanecía en la mentalidad del público dieciochesco, aunque las circunstancias sociales hubieran evolucionado.

Dada la persistencia de los prejuicios antisemitas entre los posibles espectadores, comprendemos el porqué de la religión hebrea en Rubén y Raquel. García de la Huerta, dentro de la intención maniquea de la obra, intenta que el público sienta una sensación de rechazo ante la simple presencia de los personajes negativos. Para conseguir este objetivo nada mejor que presentarlos bajo la etiqueta de judíos, pues, de inmediato, la mentalidad colectiva reaccionaría en el sentido deseado por el dramaturgo. Éste recurre, además, a los tópicos utilizados tradicionalmente para caracterizar a los hebreos: la avaricia, la intriga, la agudeza, el oportunismo, la cobardía… Todos con un significado concreto para el público dieciochesco y opuestos, claro está, a las virtudes cristianas encarnadas por Hernán García.

Sin embargo, el tratamiento casticista presente en *Raquel* no abarca el tema religioso. Según René Andioc, «Huerta caractérise bien moins les juifs de sa tragedia comme secte relíguese que comme une classe essentieléément finnaciére et economiquement active» (p. 286). Este enfoque no debe extrañarnos, pues a lo largo de los siglos XVI y XVII encontramos en nuestra literatura repetidos ejemplos de asociación de la casta hebrea con la clase social «burguesa», matizando lógicamente este último término. Para García de la Huerta, los judíos simbolizan peyorativamente a los personajes capaces de acceder al poder por caminos diferentes a los del nacimiento y la limpieza de sangre. Este es el verdadero peligro para el grupo social del cual nuestro autor

[123] *Cervantes y los casticismo españoles,* Madrid, Alianza, 1974, p. 183.

se siente portavoz y no las rivalidades religiosas entre castas, prácticamente muertas en el siglo XVIII.

La asociación casta religiosa-clase social ya señalada coloca a Rubén como el prototipo del malvado para el público y para el mismo autor. Tanto es así que a Martínez de la Rosa, en una crítica propia de un cerrado criterio neoclásico, le «parece indudable que la tragedia de Huerta hubiera ganado si hubiese presentado a Rubén bajo un aspecto más noble; ¿qué ventaja resulta de exponerle a la vista del público como el más despreciable de los hombres?» (BAE, CL, 162). La ventaja sólo la encontraremos en el marco de la tesis central de la obra. Si el autor consigue que la figura del hebreo inspire aversión desde la primera escena, pues nunca disimula sus malévolas intenciones contra los caballeros cristianos, por contraste realza a estos últimos. Pero, por si acaso el comportamiento de Rubén dejara lugar a alguna duda sobre su maldad intrínseca, García de la Huerta le hace autocriticarse para que queden explícitos los rasgos negativos del personaje y orientar así la obra hacia un esquema todavía más maniqueo. La pragmática lucidez del hebreo le hace preguntarse sobre su propio comportamiento (II, 177-180). Y después de reconocer que sólo la ambición le ha llevado a Raquel, abandona a ésta (III, 395-403) para, en el momento de su muerte a manos de Alfonso, decir que, como judío, siempre vivió con el mal y muere por él (III, 737).

En la caracterización de Rubén encontramos otros rasgos que, aunque no sean aparentemente negativos, tienen una valoración peculiar desde la óptica casticista. Si el hebreo aparece como un realista que basa sus afirmaciones en una experiencia racional, como un oportunista que analiza las situaciones para aprovecharse de ellas y como un pragmático que actúa sólo en función de lo útil –palabra clave para los ilustrados-, estamos ante unos tópicos caracterizadores de la casta hebrea, pero también ante unos rasgos presentes en las mentalidades ilustradas de los manteístas, de quienes basaban su poder en la propia capacidad intelectual. García de la Huerta ensalza la caballerosa conducta de Hernán García y asocia el pragmatismo burgués y lo útil a la figura más despreciable de la obra.

Rubén todavía cumple una doble función: disminuir la responsabilidad de Raquel y asesinarla para que los caballeros conjurados no se vieran envueltos en dicha acción. Este último punto ha sido analizado anteriormente. En cuanto

al primero, tal vez nos encontremos ante uno de los elementos que hacen de Raquel el personaje más trágico de la obra. La combinación de la soberbia y el amor en la bella judía es más trágica si pensamos que, mientras el rasgo positivo es voluntario (III, 696), el negativo está inducido por el consejo de Rubén (I, 225-230). El judío dominará y engañará a Raquel para después abandonarla. Así el autor consigue que el público se apiade de ella, a pesar de merecer el inexorable castigo. En definitiva, si Garcerán Manrique, Alfonso VIII y la judía son objeto de las críticas de Hernán García-García de la Huerta, Rubén simboliza lo negativo en el esquema dramático de *Raquel.*

Raquel es el personaje de psicología más compleja en la obra de García de la Huerta, ya que supera lo unívoco que caracteriza parcialmente a los demás. Sus primeras intervenciones revelan un carácter soberbio, vengativo y ambicioso; se nos muestra como una mujer que no repara en los medios para conseguir sus objetivos personales (I, 333-338). Desde su polémica y significativa entronización que le permite manejar arbitrariamente el poder, la judía –que a partir de las primeras escenas ha recibido numerosos insultos para mostrarla como el vicio personificado- plantea su venganza contra todos los ricos-hombres con el mismo apasionamiento que le hace amar a Alfonso VIII. Estas características negativas desaparecen en la parte final de la tragedia. Quien hasta entonces parecía que sólo miraba al rey como fuente de poder, se muestra fiel y sincera en un amor que le lleva a la muerte, cobrando el fatal desenlace del «suceso más infelice de amor» una dimensión patética. Sin embargo, el estudio del personaje en sí mismo no puede damos la clave de su evolución. Raquel se debate entre su propia personalidad y las influencias que recibe de Rubén. Y sus acciones, excepto en las últimas escenas, son consecuencia directa de las presiones que sobre ella ejercen el referido personaje y los intereses de su casta (II, 643-644).

La amante posee la voluntad del rey (I, 516-520), pero al mismo tiempo se encuentra dominada por Rubén, quien le orienta en sus planes vengativos contra los nobles (I, 236-242), en sus interesados acercamientos al débil Alfonso VIII en los momentos críticos (II, 132-134) y en todo aquello que nos la presenta como un personaje negativo. Así, pues, sólo será ella misma, la amante sincera, cuando se rebele contra su consejero (III, 567-572), aunque la rebelión llega demasiado tarde para evitar la muerte. Si Raquel es un ser

inocente de unos actos cuya responsabilidad corresponde a su consejero, si se arrepiente reconociendo lo equivocado de su ambiciosa conducta (III, 562-565) y si, finalmente, muestra un verdadero amor por Alfonso VIII (III, 652-657), ¿cuál es su culpa para merecer tan fatal castigo?

Según García de la Huerta, el régimen de tiranía y despotismo que impera en el reino permite que un personaje acceda al poder gracias a la soberbia y la ambición. El arbitrio del despotismo rompe la estructura social y las leyes son sustituidas por el capricho del gobernante. Lo más grave, desde la perspectiva de nuestro autor, es que cualquiera puede quebrantar la hegemonía de la nobleza en el ejercicio del poder pactado con el rey. La obra presenta un caso extremo de esta situación, pero igualmente significativo. Raquel es una advenediza que por su nacimiento y religión nunca podía acceder al trono (II, 771-772). Sin embargo, Alfonso VIII, abandonado su papel como monarca y rompiendo el pacto con la nobleza, la entroniza (II, 646-655). Raquel no es la culpable directa, su acceso al poder puede ser incluso entendido como una forma de asegurarse el amor del rey y defenderse de quienes quieren alejarla de su lado. Luego, ¿quién es el responsable?

Evidentemente, Alfonso VIII es quien ha cometido tan grave acto dando vía libre a su pasión en detrimento de la razón de Estado que, entre otras obligaciones, supone una alianza con los nobles en un gobierno monárquico-estamental. La censura ya suprimió buena parte de las críticas a Alfonso VIII, a pesar de que la obra no refleja una postura antimonárquica. Hay que buscar una solución global que, para García de la Huerta, consiste en la acción restauradora emprendida por la nobleza en la tercera jornada. No obstante, también es necesario encontrar unos culpables concretos. Son Rubén, por sus intrigas, y Raquel por haber servido de instrumento a la ambición del hebreo. La amante, tras haber accedido al trono, no podía quedar impune.

Hemos señalado la motivación ideológica que conduce al inexorable castigo, pero René Andioc se pregunta quién es en la obra el verdadero responsable de que Raquel deba morir. La acción de Rubén sólo es circunstancial y sirve para descargar de toda responsabilidad directa a los nobles. Luego, según el hispanista, los culpables son los Castellanos, es decir, el pueblo. Rubén ha cometido el asesinato bajo la presión de la plebe (III, 729-731). Es la furia popular la que lleva a Álvar Fáñez a la imprudencia (III, 56-58)

y, finalmente, la misma moribunda señala al ejecutor: «Sí, yo muero; tu amor es mi delito; la plebe, quien le juzga y le condena» (III, 696-697).

Russell P. Sebold indica también la importancia del motín popular como marco que unifica la acción de la tragedia. La presencia de la plebe condiciona a todos los personajes desde la primera jornada. La tiranía y el arbitrio han dado lugar a la justa revuelta; los nobles sabrán guardar la moderación para preservar la monarquía, pero ¿a dónde puede llegar la masa ciega? Esta es una amenaza que constantemente señala García de la Huerta y cuya significación ideológica ya hemos planteado. Coincidimos con René Andioc en las anteriores observaciones. Sin embargo, su conclusión sobre el verdadero culpable del asesinato es excesivamente tajante. La amenaza popular no deja el menor resquicio para otro posible desenlace, pero éste surge de una dinámica ideológica en donde el pueblo no adquiere nunca un papel protagonista. Raquel sólo se refiere a una «plebe» que para el autor sigue siendo un elemento latente, todavía difuso para entrar en la obra, aunque se haya manifestado con fuerza en los acontecimientos de 1766. Por lo tanto, cabe hablar de una culpabilidad del pueblo, pero indirecta y condicionada por una dinámica en la que no participa.

La relación entre Raquel y Hernán García se presta a la polémica. Su antagonismo radical a lo largo de las primeras jornadas es fácil de comprender, pero en la última el noble intenta ayudar a la hebrea y ésta, poco antes de morir, contribuye a la gloria del rico-hombre reconociendo que «sólo Hernando es leal». Esto no significa que entre ambos se haya producido un acercamiento, sino que el noble, debido a su inquebrantable lealtad a Alfonso VIII, intenta salvar a Raquel para preservar la autoridad de su monarca (III, 451-455). Sin embargo, Russell P. Sebold piensa que entre ambos personajes se produce «un inesperado acercamiento espiritual» que, surgido de una compasión mutua, llega a salvar en el verso antes citado el abismo ideológico entre Raquel y el rico-hombre castellano. No encontramos datos para apoyar su opinión.

Alfonso VIII es uno de los personajes más negativamente criticados por los comentaristas de la obra. Su debilidad de carácter, sus constantes vacilaciones y su poco honroso comportamiento han sido vistos como impropios o faltos de decoro para un monarca. La preceptiva neoclásica no

podía admitir el tratamiento que García de la Huerta da a Alfonso VIII, el cual se parece más a los reyes que pueblan la comedia del Barroco que a un protagonista de la tragedia dieciochesca. Martínez de la Rosa, siguiendo fielmente dicha preceptiva, nos dice que el carácter del rey

> Es defectuoso, falto de decoro –conveniencia entre la forma de obrar y el estado y la naturaleza del personaje-, pues sus acciones no son las adecuadas a su dignidad de Rey [...] En la pintura de este carácter se olvida la semejanza –concordancia entre el personaje creado por el poeta y el personaje histórico-, pues el Rey resulta empequeñecido; hubiera sido preferible presentarlo con su grandeza histórica y humana y únicamente dominado por su pasión amorosa, de cuyo conflicto se hubiesen podido conseguir situaciones más logradas. El Rey, para García de la Huerta, no pasa de ser un galán enamorado, que utiliza los requiebros propios de estos personajes de nuestros dramas del Siglo de Oro: unas veces resulta afectado en sus sentimientos, otras vano e indeciso; cuando al principio se ha mostrado impetuoso, más tarde se hace contemporarizador, faltando también a la igualdad en el carácter, es decir, no mantiene en todo el drama idéntica actitud (BAE, CL, 169).

La cita es larga, pero la hemos reproducido porque demuestra las contradicciones resultantes de encuadrar *Raquel* en el movimiento neoclásico. Aunque este tema lo trataremos posteriormente, podemos adelantar que el personaje del rey rompe no sólo las reglas neoclásicas sino también los esquemas ideológicos que las suelen acompañar.

No merece la pena comentar los puntos que la crítica buscadora de la verosimilitud ha señalado en Alfonso VIII. Si éste no pudo haber vencido a Saladino y ser coronado en Jerusalén no es un «grave defecto», sino una muestra de la libertad creativa del autor que no se ajusta a las «reglas». Si nos parece inverosímil que el rey permaneciera siete años seguidos con Raquel, debemos recordar que «no corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad» (Aristóteles). Igual sucede con el episodio de la caza simultáneo al asesinato, así como todos y cada uno de los repentinos cambios de opinión de Alfonso VIII. El personaje del rey es una convención que sólo se entiende en el engranaje interno de la obra. García de la Huerta no busca el prototipo del monarca, sino a un rey que le sirva para explicar su tesis. Por lo tanto, si la crítica neoclásica tacha a este personaje de débil, defectuoso, falto de decoro, vano, indeciso, etc. es porque en última instancia critica la tesis de la obra.

La situación representada en *Raquel* sería inconcebible con un rey sujeto a una preceptiva neoclásica relacionada con el pensamiento ilustrado de la época. Un monarca –según dicha preceptiva- debía encarnar un modelo ejemplar y no dejarse llevar por los sentimientos dando lugar a una situación caracterizada por el caos y la tiranía. Si García de la Huerta siguiera en este personaje la preceptiva neoclásica, el resto de la tragedia sería ilógico. Esta observación nos reafirma en nuestra interpretación: *Raquel* es una obra con un alto grado de crítica política, de protesta contra una situación concreta a que ha llegado la monarquía, siempre desde la perspectiva ideológica de la nobleza más tradicionalista. No significa esto que la obra sea antimonárquica, sino que plantea las peligrosas consecuencias que para los nobles y para el propio rey se derivan de determinados comportamientos reflejados, o caricaturizados, en Alfonso VIII.

¿Cuál es el principal error de éste? Abdicar de su papel de monarca (II, 681-685). García de la Huerta expresa esta idea a través de Hernán García, el cual da cuenta del abandono en que se encuentra el reino, sumido en los desaciertos que son las únicas señales de vida del rey (I, 49-50). Éste se entretiene en fiestas olvidándose de su pasado guerrero, que se ha trocado en una cortesana guerra de amor (I, 151-154). Cuando Alfonso VIII aparezca por primera vez en escena se mostrará decidido, digno de su nombre y despreciativo con Raquel, a quien atribuye la causa de sus desdichas (I, 304-306). Pero Hernán García-García de la Huerta ya ha predispuesto al público en su contra. Sus iniciativas resultarán poco convincentes, aunque sean acordes con la razón de Estado. Para el autor está claro que Alfonso VIII ha dejado de cumplir su papel: «Cuando se aparta/ de lo que es justo el Rey, cuando declina/ del decoro que debe a su persona,/ lealtad será advertirle, no osadía» (I, 83-86). Toda la obra gira alrededor de estos versos. Veremos un monarca vacilante, indeciso, débil y, en suma, impotente para recuperar su papel. No podía ser de otra forma. Alfonso VIII también debe contribuir a realzar a Hernán García y lo que éste representa. Además del reconocimiento tácito que supone el perdón final, para conseguirlo ha de mostrarse necesitado de la «advertencia», de la «lealtad» de la nobleza que es la única capaz de hacerle recuperar el poder. Así, pues, los rasgos negativos de Alfonso VIII que tanto

criticaban los neoclásicos no son sino el contraluz necesario para realzar la tesis encarnada en Hernán García.

El rígido respeto de García de la Huerta a la unidad de tiempo hace inverosímiles y forzados los cambios de opinión del rey. A pesar de movernos en el ámbito de la convención teatral, es difícil imaginar cómo un personaje puede ser tan contradictorio y cambiante en sus decisiones y actitudes. Pero si Alfonso VIII destierra a Raquel y momentos después la entroniza o quiere ejecutar a Hernán García para a renglón seguido perdonarle y darle la razón, es porque García de la Huerta ha llevado hasta el extremo su crítica a determinados comportamientos regios. La unidad de tiempo comprime las evoluciones psicológicas de los personajes. Sin embargo, esta regla o, mejor dicho, su seguimiento no explica los cambios del rey, que difícilmente pueden ser entendidos desde una perspectiva psicológica.

Russel P. Sebold opina que Alfonso VIII es «un retrato magistral y en realidad muy moderno del hombre de carácter abúlico, vacilante, sugestionable, escapista, atormentado por tendencias suicidas» (p. 251). Si creyéramos que García de la Huerta concibió un personaje que interioriza dichos rasgos y, en consecuencia, lo analizáramos como tal, ¿cómo explicaríamos la valiente y decidida actitud que muestra Alfonso VIII en el perdón final? Aparentemente, el rey se caracteriza por los rasgos señalados por el hispanista, pero nunca los interioriza, sino que son instrumentos utilizados para desarrollar la tesis que sustenta la obra. García de la Huerta mostrará a Alfonso VIII de una u otra forma no en función de la coherencia interna del personaje, sino del conflicto en que se basa su postura ideológica.

El rey es un ser tan abúlico que carece de voluntad, no ya para solucionar el enfrentamiento entre los nobles castellanos y la mujer amada sino hasta para seguir viviendo. García de la Huerta creó un personaje impotente que se ve obligado a exteriorizar su deseo escapista en numerosas ocasiones, que desearía huir de la corte para retirarse al campo de acuerdo con el clásico elogio horaciano (II, 297-300) y que, además, espera la muerte como solución para su angustia (II, 357-364 y 613-615). No eran éstas las características de Carlos III. Se nos podrá decir que el paralelismo que hemos ido trazando se rompe con este personaje. Sólo en apariencia, pues lo que García de la Huerta critica en el rey no es el carácter sino su peculiar relación con la nobleza. El

autor no va a plantear una lección moral y, significativamente, hace desaparecer a la reina en su versión de la leyenda. No es éste el terreno que le interesa y si lo roza es porque acompaña o condiciona algo más importante para él: la ruptura del pacto entre la nobleza y la monarquía.

Esta ruptura es el punto fundamental de su crítica a través del cual se relaciona la obra con la situación contemporánea del autor. Los nobles que alentaron la sublevación en 1766 se sentían apartados del poder igual que los de la tragedia y García de la Huerta combina hábilmente esta situación con un negativo retrato psicológico del rey. Cuando éste desprecia a Hernán García se muestra en su más baja calificación moral, pero cuando atiende a las razones de sus nobles vasallos recupera su entereza de carácter. De parecida manera, cuando los conjurados de 1766 creían que su monarca sólo escuchaba a Esquilache le satirizan como un ser sin personalidad propia, pero cuando ha destituido a su ministro y la nobleza recupera la hegemonía se nos presenta a un rey dechado de virtudes. Por lo tanto, los continuos cambios sufridos por Alfonso VIII no son más que un elemento añadido por García de la Huerta a su crítica ideológica para evitar cualquier resquicio interpretativo y acentuar así el esquema maniqueo de la obra.

La tesis central de la tragedia oscurece algunos aspectos interesantes de la misma y de sus personajes. Para evitarlo nos debemos preguntar también por la importancia del amor en la figura del rey. Según Segura Covarsí, *Raquel* trasluce la idea de que «el amor, aun el que sólo se funda en el capricho del placer, es patrimonio de la nobleza» y, por lo tanto, «nada tiene de extraño que la suma nobleza, el Rey, sea extremadamente sensible al amor» (p. 33). Hasta aquí estamos parcialmente de acuerdo, pero tal vez los antecedentes literarios de esta postura no los debamos buscar en la poesía italiana del *dolce stil novo*, como plantea el citado crítico, sino en nuestra comedia del siglo XVII. En ella, «es muy frecuente presentar el poder del amor como superior al del rey, porque a todos somete a su ley y vence todas las voluntades»[124]. García de la Huerta conoce el efectismo logrado por la comedia barroca al mostrar el amor que parece sobreponerse a la razón de Estado y traslada esta situación a su tragedia, pero cambiando el desenlace. Mientras que Lope de Vega en las

[124] José Mª Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII,* Madrid, Cátedra, 1976, p. 76.

obras que plantea este conflicto reafirma la autoridad monárquica haciendo que los reyes por su voluntad superen su pasión amorosa para no dañar los intereses del reino, García de la Huerta insistirá en mostrarnos un Alfonso VIII incapaz de controlarse y que cede dicha iniciativa a la nobleza. En el planteamiento de la relación amorosa nuestro autor se puede considerar, parcialmente, heredero del siglo XVII, pero el cambio de desenlace sólo es comprensible en el contexto peculiar del siglo XVIII, que provoca la necesidad de realzar su postura a favor de un determinado comportamiento de la nobleza castellana.

De igual manera que en la poesía de tema amoroso de García de la Huerta sólo podemos entrever un tímido prerromanticismo, en el tratamiento que recibe la relación de Raquel y Alfonso no encontramos apoyos para acercar la tragedia al Romanticismo, como pretendiera Menéndez Pelayo. A pesar de las apariencias y de la Introducción que el mismo poeta escribió para su obra, el amor no es el tema central y ninguno de los dos amantes resulta convincente en esta faceta. Sólo la Raquel de las últimas escenas superará el tono retórico y frío con que García de la Huerta nos presenta unas relaciones que ni poseen la intensidad de las recreadas por Ulloa ni dejan vislumbrar el Romanticismo. Nuestro autor, heredero de su propia época, creó una obra para su tiempo.

Volvamos a las dudas y contradicciones de Alfonso VIII. Observamos que inciden directamente en las relaciones que mantiene con sus nobles vasallos. Si al mandar desterrar a Raquel nos dice que «cuando/ con razón pide el súbito, no ofende» (I, 626-627), poco después en uno de los soliloquios que revelan su tendencia escapista se pregunta:

¿Pues qué sirve el poder en los monarcas,
si siempre el rey en sus acciones queda
sujeto a la censura del vasallo,
que injusto las abona o las reprueba? (II, 285-288)

Al final de la obra, esta contradicción se resuelve a favor de la postura que admite la crítica, siempre y cuando ésta provenga de la nobleza. Si la comedia del siglo XVII insiste en la obediencia al rey y las obras neoclásicas presentan la posición de éste como indiscutida e indiscutible, ¿en qué se basa García de la Huerta para defender la actitud crítica ante el monarca? De nuevo

debemos abandonar las referencias literarias para centramos en la premisa de «la mayor lealtad en la osadía». El segundo elemento de ella sólo se realiza en función del primero, el cual tiene una concreción evidente: el pacto entre la monarquía y la nobleza.

García de la Huerta acepta la monarquía como el sostén de un orden social y de un sistema jerárquico que beneficia a la nobleza, lo cual hace abandonar a los ricos-hombres todo intento de rebeldía. Sin embargo, éste se produce en el asesinato de Raquel. La justificación la debemos buscar en el hecho de que Alfonso VIII ha dejado de ser un «modelo carismático» y, lo que es más importante, ha abdicado de sus funciones como monarca. Sólo el cumplimiento de sus obligaciones garantiza el orden y la sumisión de los nobles. Si García de la Huerta justifica la rebeldía de éstos es porque el rey ha dejado de ser tal y porque las críticas van dirigidas a restaurar un pacto tan necesario para la monarquía como para la nobleza. Este es el único sentido de la lealtad y la osadía y, en último término, la reafirmación de que cualquier situación que no se basara en el citado pacto dejaba abiertas las puertas al caos social, a la presencia de la plebe que rodea el palacio.

El último personaje que examinaremos es el pueblo. Apenas aparece en escena, pero su presencia latente se deja sentir con insistencia a lo largo de las tres jornadas. Todos los demás personajes se refieren a él y, en cierta medida, actúan condicionados por su alborotada presencia alrededor del palacio. García de la Huerta no concretará su concepto de pueblo, ni nos presentará sus reivindicaciones y deseos más allá de los tópicos del honor y la lealtad. No son estos unos puntos que interesen al autor, pues quedan fuera de la tesis de la tragedia. Sin embargo, el pueblo sirve para perfilar ideológicamente al resto de los personajes, los cuales tendrán una particular visión de lo que representa la plebe en razón del papel que desempeñan en la obra.

En consecuencia, Raquel y Rubén se encuentran enfrentados al pueblo, pues en él ven un obstáculo para su ambición (I, vv. 245-8). La bella judía establece desde un principio su oposición altiva a la plebe:

> Espera, vulgo bárbaro, atrevido,
> Que si mi sangre a derramar conspiras,
> Verás que a costa de la tuya sabe
> Defender y guardar Raquel su vida (I, 369-372).

La venganza y el furor del vulgo airado e infame (I, 650) provoca la muerte del Raquel cuando Alvar Fáñez, «diputado de alevosos viles plebeyos», se presenta en los aposentos reales para consumar su acción. Si queda alguna duda sobre la responsabilidad de la muerte de la judía, ésta lanza una condena explícita, ya citada (III, 697-697). Rubén también tiene que «lidiar contra un vulgo alborotado» durante la obra para alcanzar sus ambiciosos objetivos, a pesar de la cobardía que él mismo declara ante la presión de las voces que rodean el palacio (I, 262-265). Es consciente de que el pueblo pide con razón su cabeza (II, 232-233) y no duda en atacarlo con violencia, tal y como vimos en el estudio de dicho personaje.

Garcerán Manrique da una muestra más de su servil actitud en la relación que mantiene con el pueblo. Su única preocupación es que éste no ataque a quienes le aseguran su medro personal. No se interesa por el respeto a la autoridad y el honor del rey, sino por mantener una aduladora relación con los personajes que le permiten continuar en su privilegiada posición cortesana.

La actitud de Hernán García resulta radicalmente diferente. A pesar de su condición, se constituye en portavoz de la plebe, con quien comparte la preocupación por el estado caótico del reino. Aunque Raquel le acuse de que ha sublevado al pueblo (I, 376-377), nunca disculpa la osadía del mismo, sino que media entre la «furia impetuosa» de la plebe y el rey para que se respete la autoridad de este último y se recomponga el reino. Al final de la primera jornada, parece que Hemán García triunfa en su labor mediadora entre el pueblo y el rey, reconociéndoselo el mismo Garcerán Manrique (II, 264-266). Sin embargo, una vez desatada la furia de la plebe contra la privanza de Raquel, el difícil equilibrio de Hernán García, «la mayor lealtad en la osadía», no puede frenar los impulsos de los sublevados. Y en ese mismo instante, cuando el pueblo cobra protagonismo, nuestro noble se desmarca de la sublevación (III, 45-62). Preocupado por la autoridad del rey y por su propio estamento, exclama: «¡Oh fiera multitud, cómo se engaña/ quien sobre ti tener arbitrio piensa!» (III, 173-174).

La justeza de las peticiones expresadas por los ricos-hombres se convierte en una «torpe y fiera resolución" (III, 445-446) al pasar a manos del pueblo. Los mecanismos ideológicos que subyacen en este comportamiento

son fácilmente detectables. La aparente identificación de los intereses del pueblo y la nobleza es la expresión de la ideología del estamento dominante que, para continuar en su posición, aparentemente asume los intereses de toda la sociedad, o mejor dicho, los identifica con los suyos propios. De la misma manera que los nobles que alentaron la conspiración de 1766 no defendían los intereses populares, Hernán García sólo utiliza al pueblo como argumento para presentar sus reivindicaciones estamentales bajo una aparente unanimidad.

Alfonso VIII manipula el estamento popular para argumentar decisiones de las que sólo él es responsable. Cuando dice a Raquel: «el pueblo te condena, no mi labio» (I, 680), nos encontramos ante el cinismo de quien apenas va a preocuparse por la suerte ni las opiniones de sus vasallos a lo largo de la tragedia. El recurso a un argumento de este estilo para justificarse ante la amada es una muestra de la debilidad del monarca. Como ya vimos, es cierta la presión ejercida por el pueblo, pero éste nunca puede ser considerado como el culpable directo del asesinato.

En algunas escenas se oyen voces que transmiten el griterío de la plebe y entre ellas destaca una exclamación: «¡Muera Raquel para que Alfonso viva!» (I, 366). Inmediatamente pensamos en la conocida proclama del motín madrileño «¡Viva el rey, muera Esquilache!». En ambos casos se trata de reafirmar el sentimiento monárquico del pueblo que sólo ataca al advenedizo, a aquél que, según el criterio popular, domina la voluntad del rey. A pesar de que la revolución de 1789 estaba cercana, apenas hay en España brotes republicanos. El pueblo es fiel a su monarca y García de la Huerta, por una vez, no ha debido trastocar la realidad para que se ajustara a la tesis central de la obra. Por lo tanto, el peligro popular no reside en un ataque a la monarquía, sino en la iniciativa que podía surgir de la ruptura del pacto entre el rey y la nobleza. Y según el autor, si ésta no lucha por mantener dicha relación de privilegio… «Y pues se advierte tanta indiferencia/ en los Nobles, la hazaña que a otros toca,/ de la abatida Plebe empresa sea» (III, 30-32).

III.5.3. La tesis central de la tragedia

El estudio de los personajes nos ha permitido entrever el pensamiento que sustenta la obra. Por lo tanto, sería redundante insistir en la tesis central de *Raquel,* que condiciona todos y cada uno de sus elementos. A modo de

resumen, lo mostrado por García de la Huerta a través de su obra es una idea del despotismo –entiéndase el absolutismo borbónico analizado por uno de sus adversarios- como ejercicio de un poder personal que excluye toda referencia a leyes o pactos fundamentales, teniendo como base el arbitrio –simbolizado en Raquel- que esclaviza al gobernante de suerte que es incapaz de realizar una política consecuente con la razón de Estado. Por lo tanto, Alfonso VIII es un hombre débil y de criterio tornadizo. Ningún súbdito –es decir, ningún noble entre los más poderosos- puede considerarse fuera del alcance de la arbitrariedad real. En definitiva, el despotismo, al hacer caso omiso del pacto entre la monarquía y la nobleza, tiende a romper la hegemonía de los nobles y estos perder así su función en el marco de la sociedad estamental.

La tesis de García de la Huerta resulta alarmista, pero sólo si nos atenemos a lo extremo del caso presentado en la tragedia. El absolutismo ilustrado, el despotismo que critica el autor, no va a terminar con la nobleza, pero a quien estima su posición como inalterable cualquier transformación le alarma. Así sucedió con los nobles madrileños de 1766, así lo expresó dramáticamente García de la Huerta, y el marqués de Valdeflores, amigo y compañero de proceso judicial de nuestro autor, perfiló la misma tesis con claridad meridiana:

> La Nobleza es al mismo tiempo el brazo derecho del Príncipe, y la barrera entre él y el Pueblo; y por consiguiente es el poder intermedio que manteniendo en su debido equilibrio ambas extremidades, se opone igualmente a la Anarquía y al Despotismo. Así a proporción que se corrompen las prerrogativas de la Nobleza, o se disminuyen sus jurisdicciones territoriales, y sus patrimonios, se destruye la Monarquía, y ésta camina al Despotismo o al gobierno popular[125].

III. *Raquel* y las tres unidades. Su relación con el Neoclasicismo

La tragedia de García de la Huerta sigue con especial cuidado las unidades de tiempo, acción y lugar. Dicha característica es habitual en cualquier período de la literatura occidental, pero examinaremos el significado concreto del seguimiento de las unidades en *Raquel* y su época. Los teóricos del Neoclasicismo revalorizaron las unidades hasta convertirlas, a veces, en un dogma. Tanto es así que su cumplimiento se ha asimilado con el

[125] Real Academia de la Historia. Ms. 9/4154. Reproducido por P. Deacon, *art. cit.,* p. 387.

Neoclasicismo, entendido como un movimiento estético y literario propio de los autores ilustrados. Este esquematismo nos llevaría, por ejemplo, a agrupar a García de la Huerta con Jovellanos o Leandro Fernández de Moratín cuando, en realidad, mantenían posiciones enfrentadas en numerosos aspectos. Por lo tanto, para observar el sentido de las unidades en García de la Huerta debemos examinar su peculiar cumplimiento en *Raquel,* la intención ideológica del mismo y la opinión sobre las unidades manifestada por el autor en sus textos teóricos. Sólo a partir de estos puntos podremos establecer la relación de la tragedia con el Neoclasicismo.

Antonio de Sancha, o tal vez el mismo García de la Huerta, en la Advertencia del Editor manifiesta que «el autor de la *Raquel* […] reduce a un solo acto toda su tragedia; pues aunque está dividida en tres jornadas, si se examina con reflexión, se verá que ni se interrumpe la acción, ni cabe tiempo de una a otra jornada, ni menos se abandona el teatro en los tránsitos de unas a otras» (*Obras poéticas,* I, 5). Tal rigidez en el cumplimiento de las unidades es cierta, pues la acción queda minimizada en el contenido de la fábula, el tiempo se limita a unas pocas horas y el lugar se reduce a una sala del antiguo Alcázar de Toledo. Esta rigidez sólo puede ser consecuencia de una intención previa, pero pasemos ahora a comentar cada una de las unidades en *Raquel.*

La tragedia abarca un espacio temporal de unas pocas horas. Según Russell P. Sebold, es posible «no sólo porque hay poca acción en la *Raquel,* sino también porque el tiempo dramático de esta está limitado desde dentro de un modo completamente orgánico» (p. 240). Si bien es verdad que la fábula resulta limitada, no es menos cierto que se produce una acumulación excesiva en la misma. Englobamos en el concepto de fábula no sólo la acción física sino también la psicológica que, en última instancia, es la que determina a aquélla. Hay pocos actos en la obra, pero requieren un sinfín de cambios de actitudes, de transformaciones psicológicas y de argumentaciones ideológicas que se acumulan en abigarrado conjunto difícilmente digerible para el lector, debido, entre otros motivos, a la unidad de tiempo. Esta, además, debilita la caracterización psicológica de los personajes, que ven rota su coherencia interna para ser simples instrumentos de una tesis. La unidad de tiempo no es la causante de estos rasgos inherentes a la intención ideológica de la obra,

pero contribuye decisivamente a agudizarlos, aunque sin menoscabar en ningún momento la tesis central de *Raquel.*

No compartimos la opinión de Russell P. Sebold cuando afirma que «la función unificadora del motín popular se acusa en el caso de la acción, supliendo la motivación de toda ésta e imprimiéndole un tono también unitario» (pp. 240-241). García de la Huerta desarrolla un minucioso planteamiento de la acción, una detallada justificación de cada uno de los sucesos, y reducir toda la motivación al motín popular es constreñir el significado de la obra. La revuelta del pueblo unifica o condiciona las tres unidades en *Raquel,* como piensa Russell P. Sebold, pero no puede suplantar un complejo desarrollo ideológico –del cual el motín forma parte- que motiva la acción.

La misma, en el aspecto meramente físico y de acuerdo con la preceptiva neoclásica, queda reducida al mínimo, evitándose así la distracción del público. Sólo las muertes de Raquel y Rubén y las continuas entradas y salidas de los personajes interrumpen los largos parlamentos. Si pensamos que las obras de mayor aceptación popular de la época eran las que contaban con un elemento espectacular importante, en donde la acción externa primaba sobre cualquier otro rasgo caracterizador, es posible deducir que *Raquel* no contara con las simpatías del público popular –objetivo que jamás pretendió García de la Huerta, de acuerdo esta vez con la preceptiva neoclásica. A pesar del éxito que, según algunos contemporáneos, tuvo la obra, es difícil pensar que el público mayoritario amante de los géneros populares soportara tres horas de representación sin apenas acción física, sin elementos espectaculares, sin cambios de escenario y sometido a los razonamientos sobre la naturaleza y el protagonismo del poder.

García de la Huerta no buscaba el éxito popular con el difícil ejercicio estructural que supone el acatamiento estricto de las unidades. Al contrario, intentaría dirigirse a un público selecto que le pudiera proporcionar el deseado prestigio social y literario. El mismo, dentro del ambiente en que se desenvolvería, no le llegaría por el camino de una estética atacada por los neoclásicos, sino por el reto a una rígida preceptiva que supone *Raquel.*

Volvamos al tema de las unidades en la tragedia. La acción tiene lugar en un «salón común de audiencias, con silla y dosel real en su fondo». Mayor limitación escénica no cabe, pues sólo las voces del exterior nos trasladan a

otro escenario. Las consecuencias de cara al público son similares a las señaladas en relación con la unidad de acción, ya que tan austera escenografía resultaría poco atractiva en una época en que los adelantos técnicos impulsaban un nuevo concepto teatral. No obstante, lo significativo para nuestra interpretación de la obra es el simbolismo de la unidad espacial. En la escena se encuentra expuesto un elemento característico del poder: el trono. En torno a él, la nobleza, la monarquía y los advenedizos discuten sobre la naturaleza del poder y, lo que es más importante, sobre el protagonismo del mismo; siempre con un pueblo que rodea el escenario como amenaza. Por lo tanto, hay una unidad estructural entre el contenido de la obra y su elemento escénico. García de la Huerta no se ha visto obligado a violentar su imaginación creadora para ceñir su tesis a tan parco escenario. Y lo mismo ocurre con las otras unidades, pues la naturaleza intelectual de la tragedia apenas si necesita de más acción física y la limitación del tiempo podrá incidir en la verosimilitud de los personajes o en la densidad conceptual, pero no en el carácter de la misma discusión ideológica.

René Andioc habla de «desafío» en la actitud de García de la Huerta con respecto a las unidades. Tal actitud sólo se da en la intención del autor, pero no en la elaboración de la obra. *Raquel* se ajusta a unas reglas que no le resultan ajenas y eran conocidas por García de la Huerta, a pesar de las críticas que contra las mismas escribió en el Prólogo del *Theatro Hespañol*. Las implicaciones de las tres unidades en su tragedia son idénticas a las de cualquier otra obra neoclásica. García de la Huerta no ha encorsetado una brillante imaginación poética en un rígido molde. Aceptar este planteamiento supondría imaginar una estética bifronte que no tuviera en cuenta el paralelismo entre forma y contenido en el proceso creativo. La intención ideológica que se evidencia en la tragedia encuentra su adecuada expresión en unas reglas que fueron utilizadas por los neoclásicos ilustrados o no ilustrados en contraposición con el teatro popular.

García de la Huerta, a través de Antonio de Sancha, dice haber seguido las unidades «con el fin de hacer ver a sus amigos, y a algunos apasionados del Theatro Francés, que ni nuestro ingenio, ni nuestra lengua, ni nuestra poesía debían en alguna manera ceder a las de otra nación (*Obras poéticas,* I, p. 4). Sin embargo, de esta actitud desafiante no cabe deducir que las reglas, al

menos las aceptadas por el autor, sean ajenas a la misma intención de la obra, sino propias de ésta. La prueba es que si bien las tres unidades básicas fueron seguidas, la verosimilitud y la unidad interna de los personajes propugnadas por los preceptistas neoclásicos no fueron tenidas en cuenta por el autor. La razón es sencilla: el cumplimiento de ambas hubiera dificultado la exposición de la tesis central de *Raquel.*

Para autores como Leandro Fernández de Moratín, Jovellanos, Meléndez Valdés, Tomás de Iriarte y otros, la verosimilitud no siempre se reduce a la mera credibilidad. En efecto, dicho concepto toma a menudo un matiz ético o político-social; lo verosímil es, por lo tanto, lo conforme con una cierta moral cuyo contenido ideológico es manifiesto. Según este concepto de la verosimilitud propugnado por los neoclásicos ilustrados, *Raquel* es una obra negativa. No por una carencia de credibilidad que se podría solventar aceptando la convención teatral, sino por motivos ideológicos. La verosimilitud neoclásica –basada en un rígido concepto del decoro de los personajes- impide, por ejemplo, que un rey se enamore de una judía de baja extracción social. Y si esto sucediera, ¿qué sería del resto de la obra? Lo mismo cabe decir de la sublevación del pueblo o de otros puntos menos importantes, pero igualmente inverosímiles o faltos de decoro para la estética neoclásica.

Idéntico problema se nos plantea con la unidad de los personajes, pues si, por ejemplo, García de la Huerta hubiera respetado la coherencia interna de Alfonso VIII, ¿cómo habría planteado su crítica política? Por lo tanto, acepta las tres unidades porque se ajustan al objetivo perseguido con su *Raquel*, pero no cumple las otras dos reglas porque impiden, desde un punto de vista ideológico, plasmar lo deseado por el autor. No se puede asegurar, pues, que García de la Huerta violentara en algún momento su creación en aras de respetar las reglas neoclásicas.

Según el dramaturgo, «los extranjeros ostentan la religiosa observancia de cierta regularidad propia de la compasible medianía de la mayor parte de sus ingenios» (*Lección crítica…,* p. XI). En sus apasionados escritos teóricos y en la misma *Raquel,* García de la Huerta opondrá la mediocridad de las reglas a lo sublime del ingenio. Para él, la obediencia a los preceptos clásicos supone una forma de domesticación de las conciencias, a la que su espíritu aristocrático y xenófobo se enfrenta constantemente. Es fácil observar que su

«crítica literaria» se relaciona con un ámbito ideológico coherente con nuestra interpretación de *Raquel*, pero hasta cierto punto contradictorio con la praxis dramática de García de la Huerta. Quien decía denostar las reglas neoclásicas, las acepta en el momento de la creación; si insultó a los autores franceses y sus seguidores, no tuvo inconveniente en escribir al mismo tiempo una versión de una obra de Voltaire. Y así iremos observando a lo largo de su obra que la independencia altiva manifestada en el Prólogo del *Theatro Hespañol* y en algunos textos no se corresponde con la parcial sumisión a la estética neoclásica de sus obras más importantes. Éstas tendrán un carácter peculiar que las diferenciará, sobre todo en su aspecto ideológico, de las escritas por otros autores del mismo movimiento. Sin embargo, García de la Huerta fue consciente de que contra o con su voluntad si quería permanecer en el mundo de las letras debía aceptar las orientaciones hegemónicas, máxime teniendo en cuenta su carácter de autor mimético.

Estas conclusiones nos llevan a replantearnos la validez del comentario ya citado de Menéndez Pelayo sobre *Raquel*: «sólo en apariencia era tragedia clásica, en cuanto su autor se había sometido al dogma de las unidades» (*Historia de las ideas estéticas*, III, 319). La afirmación resulta demasiado tajante. Si sólo existiera esa apariencia clásica, estaríamos ante un híbrido que jamás habría alcanzado la trascendencia de *Raquel.* Ya hemos observado que las tres unidades se corresponden orgánicamente con los restantes elementos de la tragedia, pero Menéndez Pelayo debiera haber tenido en cuenta que una obra de «vida, nervio y noble inspiración» no puede ser el resultado de un híbrido experimental. Por otra parte, García de la Huerta escribió «versos ampulosos, floridos y bien sonantes» que contrastan con la sobriedad del Neoclasicismo, pero esta circunstancia no indica que pertenezcan literariamente al siglo XVII. La excluyente postura de Menéndez Pelayo niega la posibilidad de coexistencia de varios estilos en una misma época. Es una muestra de su fobia al siglo XVIII y sus movimientos culturales más característicos. Por lo tanto, *Raquel* «era poesía genuinamente poética y genuinamente española», pero por razones contrarias a las señaladas por el polígrafo santanderino.

Según Menéndez Pelayo, hasta la métrica puede tener un carácter nacional. Así lo manifiesta al señalar que el romance endecasílabo adoptado

por García de la Huerta en *Raquel* «contribuyó a poner el sello nacional a la pieza» (*Historia de las ideas estéticas,* III, 518). No discutiremos sobre las cualidades nacionales de la métrica, pues sería entrar en el terreno de lo especulativo. Lo importante es que García de la Huerta empleó el romance endecasílabo, desechando el verso suelto, la silva y los pareados, todos frecuentemente utilizados en el teatro popular denostado por los neoclásicos. Esta elección, coherente con el género trágico, es también el nexo que une la métrica con el estilo en *Raquel* y enmarca a ambos en la cosmovisión del autor.

Se suele afirmar que lo ampuloso del estilo poético de García de la Huerta contrasta con la sobriedad neoclásica. Martínez de la Rosa planteó así la cuestión: «En cuanto al estilo de la *Raquel,* es en general noble y digno del coturno, aunque a veces raya en hinchado y presuntuoso, descubriendo alguna que otra mancha de mal gusto, muy fácil de limpiar» (BAE, CL, 157). ¿Qué significado pueden tener los términos «hinchado y presuntuoso» referidos al estilo? Ante todo, representan una oposición a la sobriedad neoclásica. Si Aristóteles piensa que «la excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja», es evidente que García de la Huerta cumplía lo segundo, pero no lo primero, ya que la moderación no fue la norma de su retórica. Al acentuar el culteranismo de algunas figuras en la línea del gongorismo, es comprensible que los neoclásicos calificaran su estilo como hinchado y presuntuoso. El mal gusto indicado por Martínez de la Rosa no es más que la herencia barroca presente en la poética de García de la Huerta.

Esta conclusión no acarrea que nuestro autor quede encuadrado en el marco literario del siglo XVII. La ampulosidad y la grandilocuencia de García de la Huerta están relacionadas con autores y estilos de su época. Tan sólo hace falta recordar la presencia de la escuela oratoria de Soto Marme para encontrar lazos efectivos que unen a nuestro poeta con su tiempo.

Desde la perspectiva de la interpretación de la obra, lo fundamental es buscar las razones que motivaron la presencia de un aparato estilístico grandilocuente rechazado por la preceptiva neoclásica. Si García de la Huerta no respeta las reglas en ese aspecto, no podemos evitar la relación con su pensamiento o, mejor dicho, con su actitud vital aristocrática. Esta le llevaba a buscar lo sublime retórico, la máxima expresión de un ingenio libre que no admitiera la medida. A diferencia de los neoclásicos, él no pensaba que el arte

debiera huir del desbordamiento creativo, sino que buscaba este último como reafirmación de su propia personalidad. García de la Huerta no se planteaba que el lenguaje utilizado en algunas escenas de *Raquel* casi rompe la comunicación con el lector o el espectador, sino que intenta damos un efecto distanciador, jerárquico, de respeto hacia su propia obra que, en definitiva, es él mismo. Con el análisis del parlamento inicial de la tragedia nos daremos cuenta de que, a través del lenguaje, se nos presenta un mundo superior, alejado de lo corriente y fuera de la norma restrictiva y vulgar, es decir, el mundo de la nobleza. La tesis central de *Raquel* que hemos intentado desentrañar necesitaba un instrumento eficaz y coherente con ella misma: el estilo grandilocuente, elevado y solemne.

III.5.5. El marco teatral

A menudo estudiamos una obra teatral sin plantearnos las circunstancias de su puesta en escena. La mayoría de los comentarios sobre *Raquel* se ciñen al texto, del cual se saca toda clase de consecuencias sin tener en cuenta su medio natural: la representación escénica. Un análisis de este tipo revela el significado de la obra, la ideología que la alienta, pero resulta incompleto para conocer su proyección teatral. García de la Huerta escribió *Raquel* para que fuera representada y debemos plantearnos cómo llegó al público madrileño de 1778 y, tal vez, sólo así consigamos saber qué fue lo realmente visto por aquellos espectadores.

Raquel no fue vista en 1778, al menos tal y como la hemos analizado. Resulta extraña tan tajante afirmación, pero presentaremos algunos argumentos de diversa índole que condicionarían en tal medida la representación que lo visto entonces puede ser considerado como una obra diferente a la estudiada aquí. Capítulo aparte merece el tema de la censura, pero comenzaremos planteando otras circunstancias propias de la puesta en escena, más prosaicas y normalmente olvidadas.

El texto de *Raquel* es complejo para el actor. Su tono elevado, el uso de una métrica no corriente y su prolijidad, entre otros motivos, necesitan de un arte declamatorio y dramático poco usual en aquella época. Las compañías, además, ensayaban las obras durante unos escasos días. Resulta difícil imaginar que sus intérpretes memorizaran un texto como el de García de la

Huerta en tan corto período de tiempo. La consecuencia lógica es la alteración del original, no sólo por la deficiencia antes señalada, sino también a causa de un hábito admitido por un público poco exigente. Según testigos de la época, el imprescindible apuntador conseguía que la obra se oyera dos o más veces. Y si ésta era la costumbre, no hay motivos para pensar que *Raquel* fuese una excepción. ¿En qué quedarían los grandilocuentes y sentenciosos versos de la tragedia cuando el actor dudara, trastocara el original y se viera corregido por una sempiterna voz en *off*? Evidentemente, el sentimiento trágico se convertiría en una condescendencia mutua entre un público y unos actores poco acostumbrados a tan exquisito género.

Si nos atenemos a los comentarios de Jovellanos sobre los intérpretes de la época, la conclusión es desoladora. Los actores se sienten más a gusto en «la representación de aquellos caracteres bajos, que están a nivel o más cercanos de su condición, sin que para los de los altos personajes y caracteres se haya hallado jamás alguno que arribase a la medianía» (*Memoria para el arreglo de los espectáculos…*). La pregunta surge de inmediato, ¿cómo serían representados los «altos personajes» de *Raquel*? Se han conservado comentarios sobre los actores que encarnaron dichos papeles, pero nada evita pensar que recurrirían a los «gritos y aullidos descompuestos, las violentas contorsiones y desplantes, los gestos y ademanes desacompasados, aquellas miradas libres, aquellos meneos indecentes, aquel énfasis, aquella falta de propiedad, de decoro, de pudor, de policía de aire noble» (*ibid.*), que Jovellanos critica, más allá de sus prejuicios moralistas, porque destruían el carácter del personaje creado por el autor. La tragedia podía convertirse en una comedia enfática en manos de aquellos comediantes.

Además, la costumbre teatral de la época obligaba a que durante los entreactos se representasen obras breves de carácter cómico, en especial sainetes. Gracias a René Andioc, sabemos que esta norma también fue seguida en el caso de *Raquel.* La consecuencia sería la ruptura del clima que debía inspirar la obra principal; no dejaría de ser curioso ver que un mismo intérprete podía encarnar alternativamente el papel de un noble castellano y otro de un tipo de los bajos fondos madrileños. Cuesta imaginar a Raquel de maja o a Hernán García de Manolo.

A lo expuesto cabe añadir las deficiencias de los teatros madrileños de la época, la poca preocupación de García de la Huerta por la puesta en escena, la falta de medios económicos para hacer una obra de época, la poda de un tercio del texto original a manos de la censura y un público ávido de diversión y espectáculo. Creemos que no se puede afirmar que, en 1778, *Raquel* tuviera éxito en Madrid. A partir de los múltiples aspectos, además de los citados, que podían influir en el éxito o el fracaso de una representación teatral, cabe relativizar cualquier afirmación sobre los resultados obtenidos por una obra. Elementos tan ajenos al arte dramático como la meteorología, la oportunidad de la fecha del estreno, la competencia con los demás teatros y otros son fundamentales para explicar no pocos éxitos o fracasos y, al sernos prácticamente imposible conocer la mayoría de estos factores, debemos ser cautos a la hora de sacar conclusiones que partan tan sólo de los resultados económicos y de público obtenidos por una obra en una corta serie de representaciones. En todo caso, el tan cacareado éxito de *Raquel* lo debemos basar en la continuidad y cantidad de escenificaciones que conoció en diversos lugares de España, siendo ésta una realidad ajena a la posible confluencia momentánea de una serie de factores que favorecieran un éxito pasajero.

En cualquier caso, si éste efectivamente se produjo sería el fruto de una versión cuyo significado resultaría ajeno al analizado aquí y, probablemente, al pretendido por García de la Huerta. Esta circunstancia no implica la invalidez de estudios como el presente, sino la necesidad de reconocer nuestras limitaciones a la hora de valorar la recepción de *Raquel* en su tiempo.

III.5.6. La censura y *Raquel*

Cualquier investigador que se proponga estudiar la literatura del siglo XVIII se enfrenta con el problema de la fuerte censura existente en dicho período. La fiabilidad de los textos conservados es relativa, y siempre debemos tener en cuenta un complejo aparato legislativo que ponía serias trabas a la libre circulación de ideas. Si recordamos, por ejemplo, que en la época de Carlos III sin permiso gubernativo no se podía editar una obra, so pena de seis años de destierro y dos mil ducados de multa y que, además, todo texto debía llevar el nombre del autor, editor, lugar y fecha de impresión, pues, de lo contrario, se incurría en graves penas, cabe pensar en las dificultades que

amenazaban la libertad de expresión. No obstante, si a lo anterior se añade la existencia de un equipo de censura con intervención de tribunales episcopales, que se complementaban con los gubernativos, encargado de depurar previamente cualquier libro o periódico, el panorama es todavía más desolador.

Raquel tal vez represente un caso prototípico de los problemas que la censura planteaba. El motivo básico es su contenido ideológico, pero, además, concurren otras circunstancias que agravan el caso. La primera es la época en que fue escrita. La década de 1768 a 1778 registró un aumento tanto de los poderes como de las restricciones de la censura. La autoridad política, alarmada tras el motín de Esquilache, inició por entonces una escalada legislativa tendente a eliminar la crítica. La manifestación más evidente de esta actitud tuvo lugar poco después de la Revolución Francesa, pero ya a partir de 1766 cualquier comentario adverso sobre personajes públicos o medidas gubernamentales era mirado por las autoridades como un acto criminal. Ya se han analizado las consecuencias para García de la Huerta de la represión que siguió al citado motín, pero en 1778, fecha del estreno madrileño, la censura no se había suavizado y *Raquel* sufrió una especie de segunda persecución.

Por otra parte, si la literatura en general estaba sujeta a tan estrictas normas, el teatro debido a su repercusión social se encontraba más vigilado por los censores. Esta circunstancia, que se repite en cualquier época, ha permitido conservar el original íntegro del texto, pero impidió que éste fuera conocido por el público que asistió al estreno madrileño. Sería ingenuo pensar que la obra fue recitada tal y como nos la han dejado los impresores de la época, necesitábamos conocer el manuscrito utilizado por los actores. Este objetivo fue conseguido por René Andioc. Su artículo está basado en el contenido de la obra, pero nos ha permitido intuir las anteriores circunstancias de tiempo y medio que revalorizaron el significado polémico de *Raquel.*

No realizaremos un análisis pormenorizado de los versos censurados, pero siguiendo el trabajo de René Andioc trazaremos las orientaciones de la censura. Sería absurdo pensar que la eliminación de 735 versos respondiera a una sola motivación. Ni siquiera se puede asegurar que fuera la misma censura la causante de todas las supresiones. Ya hemos comentado la triste realidad de las compañías teatrales de entonces. Es lógico deducir, pues, que los mismos actores realizaran una labor de poda en los parlamentos largos o

complicados. Además, hay que contar con las necesidades de la puesta en escena. Los 2.316 endecasílabos escritos por García de la Huerta hacen de *Raquel* una obra de duración superior a la media de la época. Por lo tanto, pudieron ser suprimidos algunos pasajes del texto con el objetivo de que el conjunto de la función no sobrepasara las tres horas que constituían el límite habitual de una representación. No obstante, estas supresiones las podemos calificar como técnicas y las que ahora nos interesan son aquellas cuya motivación responde a razones estilísticas o de contenido.

Ya se ha subrayado el sentido de la grandilocuencia en el estilo de García de la Huerta. Sin embargo, como indica René Andioc, lo que para nuestro autor llevaba la marca de lo excepcional, los neoclásicos, los censores y los mismos actores lo denuncian como un exceso. En algunas ocasiones, esta objeción es lógica y no debe extrañar que se suprimieran aquellos versos donde la «bambolla» de García de la Huerta se desborda. No obstante, en otras ocasiones la censura estilística se confunde con la ideológica. La crítica al estilo que los neoclásicos consideraban retrógrado y ampuloso no se puede desprender de las valoraciones ideológicas que siempre lleva consigo. Los excesos verbales de García de la Huerta son la plasmación de su actitud vital aristocratizante y, por lo tanto, la supresión de ciertos versos en donde se da un rechazo a la estética común, normativa, es también la supresión del espíritu que alienta la creación de *Raquel.*

La censura más significativa es la que tiende a evitar que el público viera en ciertos pasajes y caracteres alusiones a la situación por la que atravesaba el reino. Las relaciones que unen la tragedia y su contexto social e histórico ya han sido comentadas y, a modo de conclusión, afirmamos que se suprimieron todos los elementos que sustentaban la tesis antiabsolutista y proaristocrática propugnada por García de la Huerta. Los ejemplos más significativos se encuentran en la drástica reducción que sufrió el penoso papel de Alfonso VIII, la supresión del perdón real con que finaliza la obra y la eliminación de los rasgos más negativos del egoísta interés de Garcerán Manrique. Es innegable que la desaparición de tales elementos transforma radicalmente el contenido de la obra. Todavía conservaría algo de su sentido original si se hubiera respetado el final, el perdón del rey. Sin embargo, lo que para García de la Huerta es esencial: «la reconciliación del monarca con sus vasallos rebeldes,

tras una desavenencia pasajera, es decir, el reconocimiento implícito por parte del rey del error político que ha cometido al querer restringir el poder secular de la nobleza» (Andioc, p. 133), ha sido suprimido igualmente. Y si el rey no pronuncia los esclarecedores y decisivos versos del perdón, ¿qué queda de *Raquel*? Tal vez estemos entonces ante una comedia heroica.

Estas supresiones no parecen haber satisfecho a la censura. La obra fue retirada a los cinco días de su estreno, representándose desde el lunes 14 de diciembre hasta el viernes siguiente en que, de orden del corregidor José Antonio Armona, Martínez y su compañía tuvieron que buscar una «comedia de mayor aceptación» para sustituir a *Raquel*. La excusa oficial no parece convincente y todo indica que se trató de una velada supresión, hipótesis coherente con la posterior persecución sufrida por la obra en sus diferentes intentos de representación. Por lo tanto, y en lo que concierne al estreno madrileño de 1778, *Raquel* se escenificó en una versión que apenas guarda semejanza con el original y en medio de unas adversas condiciones que culminaron con su eliminación. ¿Se puede seguir hablando del éxito de la obra?

III.6. Posterior fortuna de *Raquel*

Aunque en 1842 Mesonero Romanos escribiera que «los hombres del siglo actual no hemos podido tener el placer de verla representada en nuestros teatros; pues unas veces por causas políticas, fáciles de adivinar, y otras por los diferentes gustos literarios, no recordamos que haya sido ejecutada en nuestro tiempo» (BAE, LXI, 207), la verdad es que la obra de García de la Huerta conoció varias representaciones en los comienzos del siglo XIX. Según el *Memorial Literario* de noviembre de 1786, la tragedia seguía escenificándose por entonces en casas particulares de la nobleza por grupos de aficionados. Sin embargo, lo que ahora nos interesa son las representaciones dadas entre 1802 y 1821 que, por su peculiar contexto social y político, aportaron un nuevo significado a *Raquel.*

III.6.1. *Raquel* en los comienzos del siglo XIX

Además de la representación dada en Cuenca en 1803, que será objeto de un posterior comentario, tenemos constancia de que la tragedia fue puesta

en escena, por lo menos, en 1809, 1813 y 1821. Pero antes, durante la temporada 1801-1802, el célebre actor Isidoro Márquez intentó la reposición de la tragedia en Madrid, aunque sin conseguirlo por la persistente negativa de la autoridad competente. Los espectadores madrileños tuvieron que esperar hasta el 11 de diciembre de 1809 para ver *Raquel* en el teatro del Príncipe con una nueva perspectiva debida a la peculiar turbulencia de la época. Esta no se puede identificar con los primeros años del reinado de Carlos III, pero –como señala René Andioc- «no es menos cierto que la tragedia huertiana enfrentaba a los partidarios de un poder opresor con los campeones de la "libertad", aristócratas aliados con el pueblo, del mismo modo que la guerra de la Independencia enfrentaba a la tiranía –extranjera por añadidura, como la que ejercía la amante de Alfonso VIII- con los españoles que la sufrían» (p. 118).

El paralelismo que establece el hispanista basándose también en la semejanza de las terminologías utilizadas por los partidarios y adversarios del régimen josefino y por sus homólogos de *Raquel* o de la época del motín de Esquilache es evidente. Sin embargo, René Andioc pasa por alto un hecho histórico que pudo contribuir decisivamente a recuperar la tragedia. Todos los historiadores coinciden en el carácter vergonzoso de la abdicación de Carlos IV y Fernando VII en Bayona a favor del invasor francés. ¿Acaso no era posible plantear por parte del público una relación de dicho acontecimiento con la abdicación de Alfonso VIII en la tragedia? La historia y el teatro coinciden en mostramos unos reyes débiles que abandonan su trono y, por el contrario, un pueblo –en el sentido más amplio del término- que trata de recuperar su independencia enfrentándose si es preciso a la postura del monarca. Por lo tanto, la actualidad de *Raquel* perduraba aunque su significado fuera más polivalente bajo el denominador común de la lucha por la libertad, la cual –claro está- podía significar diferentes realidades para los distintos espectadores.

Así, pues, una sublevación de la nobleza del siglo XVIII podía ser asumida, cambiando su orientación, por los liberales de 1813 y 1821 que también sentían el deseo de rebeldía frente a una monarquía que había dejado el reino en manos del invasor. Una prueba es que el exiliado liberal Martínez de la Rosa, a diferencia de los demás críticos neoclásicos, no rechaza la acción de los nobles que aparecen en la tragedia.

III.6.2. Un escándalo en Cuenca

Paula de Demerson investigó un curioso y significativo caso, sucedido en Cuenca durante el verano de 1802, que contribuye a esclarecer algunos aspectos de *Raquel*[126]. El 20 de junio llegó a la ciudad conquense la compañía de un tal Pedro García para representar varias obras. Con dicho objetivo se pidieron los correspondientes permisos, que fueron concedidos por el Corregidor, pero el Provisor o Juez Eclesiástico del Obispado encontró en la mayoría de las obras «defectos más o menos graves contra la sana moral y desaconsejó, cuando no prohibió, su representación en las tablas» (p. 317).

Sin embargo, no queriendo privar al pueblo de la diversión teatral, aprobaba «desde luego» la *Raquel* de García de la Huerta para que fuera representada. Esta disparidad de pareceres fue el inicio de una polémica entre el poder civil y el eclesiástico que pronto tomó importantes proporciones. El Corregidor no acató la decisión de prohibir las representaciones dada por el Provisor, el cual –en venganza- excomulgó a los actores. Las gestiones realizadas en instancias superiores acabaron dando la razón a la autoridad civil, siendo tal desenlace una muestra de que la censura gubernativa ya se imponía a la eclesiástica en caso de divergencia entre ambas.

Del conflicto analizado por Paula de Demerson nos interesa, de cara al estudio de *Raquel,* el veredicto que sobre la citada obra dictó el censor Santos Díez, miembro de la Junta de Dirección de Teatros y profesor de poética[127]. Su opinión revela una estricta perspectiva neoclásica que, consecuentemente con lo comentado en este capítulo, mantenía discrepancias con respecto a la tragedia de García de la Huerta. El prolijo informe se detiene en algunos puntos de interés como la supremacía de la autoridad real sobre cualquier otra, pero su ataque al Provisor se centra con motivo de *Raquel,* que había sido aprobada con entusiasmo por el Juez Eclesiástico. La crítica de la obra es despiadada, aunque sirve para comprender la permanencia de su polémico mensaje en aquellas fechas; lo cual invalida –si es que en algún momento se ha pensado- la opinión que hace depender únicamente la interpretación de la tragedia de

[126] «Un escándalo en Cuenca», *B.R.A.E.,* XLIX (1969), pp. 317-328.
[127] El informe, fechado el 24 de octubre de 1802, se encuentra en el AHN, Consejos, leg. 9758. Fue parcialmente reproducido por Paula de Demerson en su citado artículo. Cfr. Alva V. Ebersole, *Santos Díez González, censor,* Valencia, Albatros, 1982.

unas circunstancias coyunturales. Por otra parte, los juicios de Santos Díez son reveladores del anquilosamiento causado por la sujeción estricta a la preceptiva neoclásica que, no lo olvidemos, es consecuencia de un inmovilismo creativo e ideológico. No obstante, antes de sacar más conclusiones, comentaremos algunos párrafos de la crítica de *Raquel* con motivo del citado informe.

La rotundidad del juicio negativo parte desde el comienzo del escrito cuando dice que «de todas las otras obras no pueden excitarse ideas más perjudiciales que en dicha tragedia». El censor se declara defensor de la sociedad y convierte su opinión particular en criterio absoluto. Esta circunstancia le permite despreciar los demás pareceres, sobre todo si provienen de las masas populares: «Una voz indefinida y vaga del vulgo que la elogia por el gusto con que ha oído su representación en los teatros públicos y privados, no me parece suficiente para calificar su mérito». El aristocratismo ilustrado de la frase da paso al más evidente neoclasicismo al decir que «ciñéndonos únicamente en la forma o disposición artificiosa de dicha tragedia, no puedo menos de conocer que es bastante desarreglada y contra las leyes de la buena poesía dramática, la cual, no distinguiéndose de la filosofía moral sino con el modo más agradable de instruir en *las* virtudes morales y políticas, no puede ni debe perder de vista este objeto». García de la Huerta, como ya hemos visto, instruye *unas* virtudes morales y políticas. El problema para el censor es que no son las suyas, pero –claro está- nos encontramos ante una cuestión puramente ideológica. Y a través de este matiz entraremos en la verdadera dimensión de la crítica neoclásica a *Raquel.*

Según Santos Díez, los caracteres han de guardar el decoro siendo «propios, convenientes, acomodados al tiempo, circunstancias personales y locales y siempre iguales y constantes». García de la Huerta incumplió esta regla, pero el mayor motivo de preocupación para el censor es que la autoridad y el prestigio del rey quedan en entredicho. Ateniéndose a uno de los principios del neoclasicismo, el profesor de poética afirma que los rasgos de «tímido, inconsciente, obstinado, débil, vengativo y piadoso» no son verosímiles en Alfonso VIII. Sus críticas resultan más graves cuando se refiere a la entronización de Raquel y el asesinato de Rubén a manos del monarca, actos no sólo considerados inverosímiles, sino «escandalosos» e indignos de

representarse. Es fácil deducir que lo verdaderamente escandaloso para Santos Díez, defensor a ultranza en el mismo informe de la soberanía del monarca, es la crítica de García de la Huerta al despotismo arbitrario de la cual son puntos esenciales los actos antes señalados.

Por si quedara alguna duda sobre la intención ideológica de la crítica, Santos Díez acaba señalando que el argumento de *Raquel* consiste en el planteamiento y desenlace de este problema: «si la nobleza y el pueblo pueden y deben poner en razón a su monarca valiéndose de la fuerza. Hernán García de Castro y Garcerán Manrique de Lara esfuerzan sus respectivas ideas con máximas que jamás debe oír en el teatro un pueblo que vive bajo el feliz gobierno monárquico que disfrutamos». El censor observó con nitidez el significado de la tragedia y tomó partido contra esa llamada a la sedición que representa *Raquel.* A la luz de este informe realizado desde la ortodoxia neoclásica, de nuevo dudamos de la licitud de su clasificación en esta corriente. Al comentar la relación entre las reglas y *Raquel,* vimos que ésta no «quebrantaba todas las leyes del Arte», como dice Santos Díez, pero se aleja de la estética del Neoclasicismo. Sólo a partir de tal consideración comprenderemos las críticas adversas recibidas por García de la Huerta y su obra.

III.6.3. Fortuna literaria de la obra de García de la Huerta

La trayectoria literaria de la leyenda de la Judía de Toledo no finaliza con la obra de García de la Huerta. E. Lambert demostró que la misma ejerció una influencia decisiva sobre algunas de las versiones posteriores de la leyenda, especialmente las de Jacques Cazotte, Johannn Christian Brandes y Franz Grillparzer. Sus artículos casi agotan el tema, por lo que sería una redundancia repetir su contenido, del cual podemos obtener la conclusión de que la trascendencia de la tragedia de García de la Huerta sobrepasó las fronteras españolas, caso único en nuestro neoclasicismo teatral.

El análisis realizado tanto del aspecto formal como del contenido de la tragedia de García de la Huerta nos conduce a una interrogante: ¿es *Raquel* una obra neoclásica? No nos atrevemos a responder, al menos de una manera tajante. Las razones para negar o afirmar dicha pertenencia son parejas. Y, por

otra parte, tampoco estamos seguros de poder precisar las esencias del neoclasicismo más allá de sus principios fundamentales. Tampoco nos molesta no dar una respuesta a esa interrogante. Sin negar las características generales de una época literaria, hemos pretendido ir a la obra concreta para no difuminar su peculiaridad en una esquemática clasificación. Esta postura nos ha permitido saber que *Raquel*, considerada hasta ahora como una tragedia neoclásica sin más, tiene una personalidad propia de difícil encaje en un movimiento literario. Hemos intentado analizar esa personalidad desde sus orígenes literarios, históricos, ideológicos y textuales. Quede para otros la labor de clasificación.

IV. LA POESÍA Y EL TEATRO DE GARCÍA DE LA HUERTA

En el presente capítulo hemos agrupado la obra poética y la producción dramática –con la excepción de *Raquel*- de nuestro autor. Si tuviéramos que establecer una tónica general en este grupo de obras sería la carencia de una personalidad definida. Entre la brillante tragedia citada y el interés de las polémicas examinadas en el capítulo V, García de la Huerta deambuló por la poesía y el teatro sin alcanzar cotas destacables.

Sin embargo, nuestro objetivo es mostrar por primera vez un panorama de estas obras tan dispersas y desiguales. Contamos con una bibliografía mínima, pero suficiente para abordar el análisis de unos textos de los que apenas se conocen sus títulos.

IV. La poesía

Ya hemos señalado la poca atención dispensada por la crítica a la poesía no dramática de García de la Huerta. Si exceptuamos a Joaquín Arce, José Mª de Cossío e Ivy L. McClelland, nadie se ha centrado en unas composiciones consideradas como marginales en la trayectoria literaria del autor. Sin embargo, la crítica no anda desorientada en este tema. Resultaría absurdo lamentar un olvido que puede ser merecido. No pretendemos reivindicar unas composiciones irrecuperables para quienes no formen parte de los círculos especializados. Simplemente queremos analizar el presente apartado de la obra de García de la Huerta como un puente de unión entre las dos fases de su trayectoria literaria, Así como una muestra más de algunos rasgos básicos del autor que se agudizan tanto en *Raquel* como en su *Theatro Hespañol.* No se puede hablar de mimetismo en esta última obra si no analizamos esa característica en la motivación poética del de Zafra, no se puede hablar de reminiscencias del lenguaje poético del siglo XVII en *Raquel* si no estudiamos la influencia del gongorismo en la lírica de García de la Huerta. Por la misma razón, es imposible valorar acertadamente otros aspectos si no examinamos unas composiciones en su mayor parte irrelevantes, que a menudo fundan su lirismo en la oquedad de la grandilocuencia.

IV.1.1. Corrientes poéticas y mimetismo en García de la Huerta

Resulta complejo encuadrar con propiedad a García de la Huerta en alguna de las corrientes poéticas que se entrecruzan en su época. Parece existir un consenso entre los especialistas a la hora de rechazar la literatura de fines del siglo XVIII como un bloque unitario, considerándose improcedente el establecimiento en ella de divisiones o fases con un criterio diacrónico. Este enfoque sería especialmente erróneo en lo referente a la poesía, en la que, por ejemplo, el neoclasicismo y el prerromanticismo no son ni opuestos ni sucesivos, llegando a convivir en las obras de no pocos autores. Así también ocurre en el considerado como el máximo representante de la poesía dieciochesca española, Meléndez Valdés. H. R. Polt, haciéndose eco de este problema, manifiesta que

> Ya no es posible hablar de la poesía setecentista como neoclásica, sin distinciones; ni tampoco podemos ver ya una sencilla progresión de movimientos literarios, cediendo el barroco ante el neoclasicismo y éste, a su vez, ante el prerromanticismo, precursor de la revolución romántica del XIX [...] nos hemos dado cuenta de que varias modalidades poéticas –rococó, prerromanticismo y neoclasicismo- coexisten en la segunda mitad del setecientos, si bien con variaciones en su mayor o menor preponderancia, y coexisten también en la obra de unos mismos poetas[128].

Estos testimonios ayudan a comprender la variedad temática y estilística que encontramos en la multiforme poesía de García de la Huerta, que va desde el romance berberisco a la composición pastoril, pasando por el soneto gongorista y el romance heroico.

No obstante, tampoco podemos olvidar los elementos unificadores de la gama poética mostrada por el autor. Volviendo a Meléndez Valdés, observamos que sus poesías anacreónticas –llenas de mitología doméstica, intrascendentes y abarrotadas de amores ideales- son coherentes con el pensamiento manifestado por el poeta en sus composiciones de más hondo contenido filosófico. Cabe preguntarse dónde se encuentra ese pensamiento en una poesía de las características antes citadas. La respuesta se halla en el sentido y la forma del mundo ideal creado por el poeta. Mundo surgido de una cosmovisión clásica donde la armonía, el orden, la mesura, lo afable, lo bello y

[128] Int. a Meléndez Valdés, *Poesías selectas,* Madrid, Castalia, 1981, pp. 42-43.

demás elementos codificados expresan –por encima del convencionalismo- los deseos íntimos y hasta sociales de un poeta como Meléndez Valdés. Éste, como otros colegas suyos, cuando crea esa especie de utopía poética codificada no lo hace como la escapatoria que alivia una lira problemática, sino como una manifestación más de su genuino pensamiento.

Aunque sea una verdad evidente, tanto en Meléndez Valdés como en García de la Huerta –dos poetas de contrapuesto talante- lo que une sus poesías no es más que su indivisible personalidad. La decantación hacia formas, temas y estilos tiene una base común que debe ser el principal objetivo para situar al autor. A tenor de las composiciones que García de la Huerta leyó en la Academia de San Fernando, pensaríamos en un típico poeta ilustrado, pero si nos fijamos en algunos de sus sonetos y romances llegaríamos a la conclusión de que su obra refleja la pervivencia de unas influencias barrocas. Tanto en un caso como en otro las conclusiones serían parciales, basadas en una visión formalista incapaz de comprender al poeta como sujeto creador.

Joaquín Arce, al referirse a las composiciones escritas por García de la Huerta en elogio de los logros de Carlos III y su gobierno, dice que «por el ambiente, las circunstancias y la presión de los temas obligados, su obra poética parecería incluirse en la Ilustración. Si no llega es porque ni el lenguaje es nuevo, ni se siente la conmoción del verso ante el progreso contemporáneo»[129]. Si no llega es porque la ideología de García de la Huerta no es asimilable a la ortodoxia ilustrada, lo cual impide esa conmoción. Si desconociéramos *Raquel y* el *Theatro Hespañol,* como muestras genuinas de un pensamiento enfrentado con el de los representantes más significativos de la Ilustración contemporánea, nos extrañaría esa falta de conmoción. Sin embargo, atendiendo a las referidas obras, concluimos que cuando García de la Huerta leía en la Academia de San Fernando los ditirámbicos elogios al poder –no a Carlos III-, más que ante poesía nos encontramos ante una presión ambiental y una necesidad de sobrevivir literariamente que encuentra en la forma poética su solución. Cuando hablemos de las composiciones conmemorativas, veremos que es necesario buscar su interpretación en el

[129] *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alambra, 1981, p. 121.

ámbito de la sociología literaria para comprender su génesis y la verdadera personalidad de García de la Huerta.

Las poesías de tema amoroso también carecen de lirismo. Un examen detallado revela la existencia de un esquema fijo al que García de la Huerta, como tantos poetas de su época, se somete sin apenas convicción. A pesar de que en algún momento parezca prerromántico, su lirismo está atenuado porque el de Zafra no ve en la poesía un objetivo, no ve en el amor –ni en la misma realidad que le rodea- un estímulo capaz de propiciar el acto creativo. Si García de la Huerta escribe estas composiciones es, en parte y al igual que en el anterior caso, porque se siente motivado por razones extraliterarias que le impiden volcar en sus poemas una personalidad que se manifestará en las polémicas y en *Raquel.*

Vemos, pues, un nexo común que imprime carácter a dos tipos de poesía diferentes: la motivación extraliteraria que resta conmoción a sus composiciones. Atendamos a un dato. Estas fueron las únicas obras que no se vieron sometidas a las críticas de sus detractores. A diferencia del controvertido García de la Huerta dramaturgo y apologista, su faceta poética transcurre por unos cauces que no levantaron polémica. La clave radica en que el de Zafra se limitó a aceptar las corrientes poéticas que se entrecruzaron en su momento. Lejos de pretender innovar, su estro se traslada de temas y estilos sin otra pretensión que permanecer en un ámbito social y literario que le era necesario. Joaquín Arce, captando esta circunstancia, habla de «mimetismo» en su poesía (pp. 109 y 230). Habría que buscar las causas del mismo, remitiéndonos de nuevo a las socorridas razones extraliterarias relacionadas en este caso con la peculiar situación de los hombres de letras en la corte de Carlos III. Notamos en falta dentro de la bibliografía dieciochista un estudio que examine las repercusiones en la literatura de un cúmulo de circunstancias que, salvo en algunas excepciones, desconocemos. García de la Huerta vivía de un mecenazgo –acorde con las formas de su tiempo- y esto nunca lo debemos olvidar a la hora de comprender parte de ese mimetismo, así como cuestiones de prestigio personal y afán de protagonismo que tanto le caracterizaban.

Resumiendo, y antes de entrar en el examen de las composiciones, la variedad de la obra poética de García de la Huerta se debe a una característica general de su tiempo y a una motivación del poeta fundamentada en razones

personales y sociales de origen extraliterario, aunque este término nos parezca equívoco. En consecuencia, resulta inadecuado hablar de la poesía de García de la Huerta como de transición –lugar común utilizado para parchear contradicciones sin analizarlas-, reivindicando la importancia de un nexo común, su motivación creadora, que busca por caminos diversos la forma más adecuada de satisfacer sus necesidades.[130]

IV.1.2. La poesía «conmemorativa»

En las obras poéticas de García de la Huerta encontramos varias composiciones que podemos calificar de «encargos», normalmente destinados a la celebración de actos públicos. En la mayoría de los casos se trata de elogiar la figura del monarca, su familia, sus ministros y las acciones llevadas a cabo en la ilustrada búsqueda del bienestar y el progreso. Más que poesías son elogios en forma poética.

Esta modalidad, «conmemorativa», fue impulsada por las instituciones académicas, que encontraban así una forma de expresar sus preocupaciones e intenciones a la par que ofrecían el pago a un mecenazgo. Como ya vimos en el apartado biográfico, García de la Huerta pertenecía a varias de dichas instituciones y, por lo tanto, no debe extrañarnos que se le encargaran composiciones con motivo de determinados actos públicos. Además, debemos recordar que con anterioridad a 1766 el de Zafra era considerado «poeta oficial», en virtud de lo cual se le llamaba para que diera forma poética a importantes acontecimientos de la Corte. Tal es el caso, por ejemplo, de los Versos castellanos, que sirvieron para adornar los principales lugares por donde pasó Carlos III al efectuar en 1760 su entrada pública en Madrid.

El valor literario de estas composiciones es ínfimo. La finalidad de las mismas, el elogio del monarca y sus obras, casi invalida el medio poético. El carácter de encargo oficial apenas si deja libertad de creación para el poeta que «Volar quisiera a venerar postrado/ al monarca mayor y más glorioso/ y en el augusto altar dejar grabado/ mi labio siempre humilde y obsequioso»

[130] Las poesías de García de la Huerta se engloban en dos ediciones. La primera: *Obras poéticas,* Madrid, A. Sancha, 1778-1779, 2 vols., y la segunda: *Poesías,* Madrid, Pantaleón Aznar, 1786. A la hora de citar los diferentes poemas –además de la edición de la BAE, LXI, pp. 204-242-, pondremos la fecha y la página del volumen correspondiente.

(*Poesías,* 1778, 167 y BAE, LXI, 217). En el caso de García de la Huerta la estrechez se ve incrementada por su presumible poca simpatía por aquello que elogiaba tan desmesuradamente. Joaquín Arce señala con acierto esta circunstancia y manifiesta que el de Zafra

> Por educación literaria, por principios y por sus polémicas con las mentes progresistas del país no era ideológicamente un ilustrado. Sin embargo, su mimetismo y su sometimiento adulatorio le hacen incurrir en temas, a veces impuestos, relacionados con la nueva literatura. Ni que decir tiene que los toca, los roza, se deja contaminar por algún término o concepto aislado, pero no participa nunca con empeño, comprometidamente, en los temas de la ilustración poética (p. 230).

Sin embargo, en estas palabras del crítico se entrevé un menosprecio hacia García de la Huerta que consideramos fuera de lugar. Parece expresar que nuestro autor fue un caso particular de «sometimiento adulatorio», olvidando que tal rasgo –que debemos entender como reflejo de unas determinadas circunstancias y no como una actitud personal valorable desde un punto de vista ético- fue bastante común en la época. García de la Huerta se limitó a repetir tópicos que resultarían gratos a los representantes del poder y, en consecuencia, no se planteaba ninguna innovación que trastocara la limitada finalidad de la composición, pero de esta circunstancia sólo cabe deducir una peculiar dependencia del poeta ante determinadas instancias, de las cuales casi nadie por entonces pudo sustraerse.

La composición denominada Égloga Piscatoria (*Poesías,* 1778, 140-153; BAE, LXI, 212-215) reúne todas las circunstancias antes señaladas, aunque presente una elaboración poética que la aleja en parte del mero elogio. En ella se desarrolla el encuentro de dos pescadores –Alción y Glauco- que, al modo de la tradición pastoril, dialogan en un marco convencional, siendo éste un procedimiento típico de García de la Huerta y su época. Los parlamentos de ambos personajes, intercalados con intervenciones del autor, son un pretexto para escribir los consabidos elogios a Carlos III. El excesivo convencionalismo del poema produce una sensación de oquedad dentro de ese tono elevado que no se deriva nunca del contenido de la composición. El poeta se ve obligado a contrarrestar el prosaísmo del elogio con la acumulación de rasgos retóricos que, al estar faltos de una base real, revelan elevadas dosis de artificiosidad.

Parecidas características encontramos en el poema de endecasílabos romanceados titulado Al Rey Nuestro Señor (*Poesías,* 1778, 201-204 y BAE, LXI, 220-221), escrito con motivo de la inauguración del nuevo palacio que iba a ocupar Carlos III. Si el índice de originalidad -concepto de escaso valor en las letras dieciochescas- de esta modalidad poética es bajo, en el presente poema casi resulta nulo, pues se trata de una paráfrasis de unos versos latinos escritos por Juan Oteo, oficial de la Real Biblioteca como el propio García de la Huerta. En este caso, como en otros, nos planteamos hasta qué punto podemos rastrear la presencia del autor en ese lenguaje supuestamente elevado, vacuo y despersonalizado, que muestra a menudo una formación clásica de apariencia cercana a la de Fray Gerundio. García de la Huerta no escribiría estos poemas a su pesar, pero su estro poético, su personalidad o cualquier otro rasgo personal carecen de vida en el *amplificatio* grandilocuente al que somete sus composiciones.

Con motivo de la distribución de los premios a los discípulos de nobles artes, la Academia de San Fernando encargó a García de la Huerta un Canto, que fue leído en la junta general celebrada el 3 de junio de 1763 (*Poesías,* 1978, pp. 154-168; BAE, LXI, 215-217). La composición de cuarenta y dos octavas reales tiene como eje central el elogio de Carlos III, a quien –según el poeta- los citados discípulos deben dedicar todas sus obras. Imbuido de la responsabilidad de dejar memoria eterna de tan ilustre reinado, comunica a las consabidas ninfas del Manzanares que

> Hechos oiréis que excedan las ficciones
> De las más elevadas fantasías,
> Y ser mis decantadas predicciones
> Sucesos ya que ilustran nuestros días.
> Si ocupan mundo y fama los blasones
> Del grande Carlos, a las rimas mías
> Ofrezcan, en señal de amor profundo
> Su voz la fama, su teatro el mundo.

A continuación, describe el idílico paisaje en donde se pierde en sueños el poeta para conocer numerosos prodigios hasta la aparición de una deidad, en forma de «bello joven», que le manda extender por el orbe la noticia de que Carlos protege las artes en la «mantuana academia». Ambos penetran posteriormente en una «suntuosa galería» que sirve de marco para dar cuenta de todas las grandes obras del rey y adular, al mismo tiempo, a algunos de los

miembros rectores de la academia. Vemos, pues, que la base temática es mínima, siguiendo siempre unas pautas preestablecidas. Todo se reduce a la búsqueda de la sonoridad del elogio, a la utilización de una mitología doméstica o menor que ayude a realzar las obras de Carlos III, aunque éstas tengan un carácter tan prosaico como el aumento de la plantilla de la Real Biblioteca.

Resulta difícil imaginar acontecimientos como la junta en la que se leyó el citado poema. Sería preciso adentrarse en una descripción costumbrista que, probablemente, nos revelaría algunas claves para entender mejor estas poesías. Aunque sea una hipótesis, supongo que el público asistente a tales celebraciones apenas se enteraría del contenido de los poemas. Habría un nivel intelectual relativamente alto entre los participantes en las mismas, pero –al igual que ocurriera con parte de la oratoria sagrada- la comunicación establecida entre el poeta y el público se centraría más en la altisonancia de la forma que en el contenido. Las innumerables citas mitológicas, la proliferación del hipérbaton, las imágenes rebuscadas y otros rasgos tienden a sorprender y admirar a un público que daría por supuesto el mensaje.

Joaquín Arce señala que los elogios dedicados por García de la Huerta a Carlos III, el rey ilustrado, no están «en relación con los ideales del tiempo, sino reducidos en general al vacuo elogio genérico, a poesía meramente encomiástica» (231). García de la Huerta defendía unos ideales que, aunque de su tiempo también, mantienen una orientación diferenciada de lo que marcaban los ilustrados. Resulta absurdo pedir al autor de *Raquel* una contribución al espíritu ilustrado. No debe, pues, sorprender que su elogio genérico estuviera dirigido al poder y no a su concreción más acorde con dicho espíritu.

Esta circunstancia también se percibe en los endecasílabos con rima asonantada de romance recitados por García de la Huerta en la Real Academia de San Fernando el 25 de julio de 1778 (*Poesías,* 1778, 178-185; BAE, LXI, 219-220). Tras un largo paréntesis, el poeta reaparece en estos actos públicos, aunque no llamado por la fama que le dispensara la representación de *Raquel* –como supone Joaquín Arce-, pues ésta fue estrenada en Madrid cinco meses después de la citada junta académica. A pesar del tiempo transcurrido, apenas hay variaciones significativas en la formulación de sus repetidos elogios, salvo un menor número de referencias mitológicas. No obstante, hallamos en los

Endecasílabos un rasgo personal del autor cuando escribe: «Vuelve, voz mía, a ser en los elogios/ del grande Carlos nuevamente oída;/ objeto capaz sólo de excitarte,/ por tantos años muda o intermisa». Se refiere a su destierro, que estaría presente en la mente del autor cuando, delante del mismo Floridablanca, recitara una vez más los consabidos elogios al poder.

En resumen, las anodinas y reiterativas poesías conmemorativas revelan más datos sobre la sociología de ciertas manifestaciones poéticas que sobre García de la Huerta y su obra lírica. Por razones ideológicas y por la estrechez de esta modalidad poética, estas composiciones apenas son pertinentes a la hora de juzgar a nuestro autor como poeta. Sin embargo, habría que pensar si la Academia de San Fernando requería para tales ocasiones un poeta o un coplero culto.

IV.1.3. La poesía de tema amoroso

Joaquín Arce no incluye en su estudio un importante grupo de poesías de García de la Huerta: las basadas en temas amorosos. Aun admitiendo el relativo valor de esta obra poética, resulta empobrecedor su análisis si no tenemos en cuenta estas composiciones que, más allá de su calidad, muestran una personalidad creadora menos difuminada que en las anteriormente comentadas. Frente a la vacuidad de estas últimas, aquí encontramos un García de la Huerta más libre capaz de expresar un cierto sentimiento lírico, aunque sujeto a los convencionalismos de la época. Si en algún momento se le puede considerar como poeta, es por estas composiciones sencillas e intrascendentes.

De acuerdo con una norma aceptada por los vates de la época, los poemas se dirigen a la amada cuyo nombre nos remite al mundo clásico o, mejor dicho, a la idealización de lo clásico propugnada por entonces. Lisi es el elegido en los poemas amorosos de García de la Huerta, aunque en algunas ocasiones aparezca otro personaje, Amarilis, que cumple el mismo papel. No debe preocuparnos si la tal Lisi existió en realidad. El poeta no traslada a sus composiciones un amor temporal, humano, cotidiano, sino que se remonta a un mundo donde el amor es un absoluto idealizado y, en esa perspectiva, la figura de la amada pierde su importancia como ente real para incorporarse a la categoría de símbolo.

Lisi, el amor representado en ella, es para el poeta motivo de continuas desdichas, aunque persevere en su sentimiento con estoicismo. Estamos lejos de un amor vitalista, gozoso, feliz e, igualmente, falta mucho para alcanzar el desbordamiento de la pasión que, en parte, caracterizó al Romanticismo. García de la Huerta nos presenta un amor imposible, un deseo nunca satisfecho, un desdén continuo de la amada, ante los cuales sólo cabe la resignación y la espera de la muerte: «Vanamente forcejea/ contra el tropel de males riguroso/ mi espíritu fogoso,/ conociendo que a lid tan encendida/ término pondrá sólo él de mi vida,/ siendo por raros modos/ remedio a un mal el mal mayor de todos» (*Poesías,* 1779, p. 216; BAE, LXI, 226). Incluso los títulos de las composiciones amorosas revelan su carácter: «Tristes expresiones de un desconsolado», «Ponderación de las penas padecidas en una corta ausencia», «Quejas de un ausente», etc. Todo bajo un conceptualismo estoico habitual en los poetas contemporáneos, especialmente en Cadalso.

Lisi siempre permanece ausente o en una actitud de desdén hacia su amante, pero éste jamás desfallece en el sentimiento amoroso que le anima, porque nunca existió «amor tan leal y fe tan pura». La pasión del poeta es aparentemente intensa, aunque introvertida: «Yo quedo en el infierno de mis males,/ víctima del volcán de mis ardores». Con espíritu propio del Neoclasicismo, el poeta-amante frena el desbordamiento pasional para no ofender a la amada, pero también para no romper con los moldes sociales ilustrados que limitaban la exaltación de lo irracional: «Que a mi ciego furioso desvarío/ refrena más el miedo de ofenderte/ que la mueve el tropel de mis deseos» (*Poesías,* 1779, 230; BAE, LXI, 231). Esa introversión pasional conduce inevitablemente a la desgracia y casi al deseo de la muerte:

Vea Lisi y vea el mundo
Que aquél que más la idolatra,
Por no ofenderla, reprime
El ardor en que se abrasa.
Y que antes morirá Fabio
De amor a la ardiente llama,
Que importune por remedio
A quien tanto incendio causa.
(*Poesías,* 1779; BAE, LXI, 235).

Y frente a esos sentimientos melancólicos o angustiosos se alza la doctrina estoica que intenta hacer fuerte al amante ante la variabilidad de la fortuna y el

amor y, además, también se alza la misma pasión por Lisi que, en terrible contradicción, alienta la esperanza y la desdicha simultáneamente.

Aunque García de la Huerta escriba versos cargados de lirismo y el lenguaje gane en vivacidad y capacidad comunicativa al desprenderse de la retórica más hueca, encontramos también grandilocuencia y un excesivo énfasis. Igualmente, perdura un culto a la imagen culterana propio de un epígono de Góngora:

Arde mi corazón, y su violento
Incendio por las venas se derrama,
Siendo pábulo noble de esta llama
Amor que en mis entrañas aliento.
Ardiente exhalación es cada aliento,
Que el aire vago a su contacto inflama,
Si es que más propiamente no se llama
Bostezo del volcán de mi tormento
(*Poesías,* 1779, 232; BAE, LXI, 231).

El estoicismo, que en el presente caso tiene poco de pensamiento filosófico, caracteriza la visión amorosa de García de la Huerta y se propaga por la mayoría de sus poemas. En ellos encontramos un pesimismo que parece negar cualquier posibilidad de felicidad temporal y contrasta con el optimismo ilustrado.

Ante esa visión del amor, cabe preguntarse por la relación que mantendría con las vivencias personales de los autores. Causa extrañeza la presencia de unas poesías amorosas como las de García de la Huerta junto con obras que revelan unas pasiones de carácter contrapuesto. Nicolás Fernández de Moratín, Samaniego y Meléndez Valdés muestran en sus composiciones que la mujer era algo más que un ente casi abstracto al que adorar y con el que sufrir. La pasión carnal y el estoicismo que subyace en poesías como las de García de la Huerta son dos extremos que convendría relacionar. La historia literaria no puede seguir manteniendo en el ostracismo ciertas manifestaciones poéticas en nombre de un criterio moral superado, ni tampoco olvidar el «comportamiento amoroso» de algunos escritores –recuérdese el *Diario* de Leandro Fernández de Moratín- que nos ayudaría a comprender la capacidad de juego retórico con eco social que tenía cierta poesía de entonces.

No cabe extender por analogía nuestras opiniones sobre García de la Huerta a otros autores por carecer de los elementos de juicio necesarios, pero se percibe en sus poesías amorosas un juego poético sujeto al más clásico de los convencionalismos. La personalidad creadora y el sentimiento personal nunca están completamente ausentes de las citadas composiciones de García de la Huerta, pero prevalece el sentido del juego, basado en una tradición poética que se remonta a los clásicos y se sobrepone a las demás consideraciones. El poeta no expresa su yo ante el amor, sino que compone unos versos de acuerdo con unas normas que, repetidas sin convicción, hacen del lirismo un arquetipo. En definitiva, parece existir un abismo insalvable entre la vida y la poesía.

Sin embargo, y aunque sólo sea como hipótesis, el papel desempeñado por la mujer en los círculos sociales más elevados de la época indujo parcialmente la visión del amor mostrada por García de la Huerta. El barroquismo formal de algunos usos amorosos dieciochescos tendía a colocar a la mujer en un altar, aunque éste fuera irreal. El curioso fenómeno del cortejo, en lo que no tenía de adulterio enmascarado, era propicio para la contemplación estoica por parte del hombre de la mujer inaccesible que, en alternancia de esperanza y desaliento, se erige en causa de la desdicha amorosa.

En la obra de García de la Huerta las influencias de la tradición poética eran tan sustanciales como estos factores de origen social, pero mientras que la bibliografía dieciochesca se ha preocupado de buscar influencias literarias hasta en los más recónditos lugares, la todavía poco conocida vida social de entonces no parece haber sido suficientemente valorada como factor que directa o indirectamente propiciaba ciertas manifestaciones poéticas. Entre el senequismo y la contemplación pasiva de la cortejada no debe existir tamaña distancia.

IV.1.4. Los romances

García de la Huerta compartía con la mayoría de los autores próximos al Neoclasicismo de su época un desprecio por lo vulgar y lo popular –dos conceptos asimilados en la mente de muchos poetas dieciochescos-, que se muestra nítidamente en el tratamiento otorgado a sus «fríos ejemplos de

romances moriscos» (Pedro Salinas). En contra de lo que hubiera sido deseable, García de la Huerta no intenta revitalizar en el ámbito culto una tradición popular y poética que había seguido, aunque un tanto degenerada, por encima de los cauces más oficiales de la literatura.

García de la Huerta se limita en sus romances a evocar sin convicción el mundo caballeresco de la Reconquista pasado por el tamiz formal de un epígono del gongorismo. No obstante, no podemos aportar novedades a lo manifestado por otros historiadores sobre la influencia del gongorismo en la literatura de García de la Huerta, un tema presente en su bibliografía desde los lejanos escritos de Pietro Napoli-Signorelli.

En los romances de García de la Huerta también se aborda la temática amorosa mostrada con acentos que permiten entrever la presencia de un «prerromanticismo». Así, por ejemplo, las «Reflexiones melancólicas de un amante desgraciado en una noche aciaga» (*Poesías,* 1779, 164-167; BAE, LXI, 218) nos revelan un lirismo más intenso que en otras ocasiones. Tal vez contribuyera que, según Emilio Cotarelo y Mori, este poema refleja los tristes avatares amorosos del de Zafra con su mujer[131]. Una hipótesis que, de ser cierta, vendría a confirmar nuestra opinión de que García de la Huerta sólo alcanza una estimable altura poética cuando expresa algo personal capaz de trascender el mero juego de un versificador.

IV.1.5. La poesía mitológica. *Endimión.*

A diferencia de la desfavorable acogida que se ha dispensado a la poesía de García de la Huerta, su poema mitológico *Endimión*[132] es considerado como una obra equilibrada que revela un talento poético ausente en otras composiciones del mismo García de la Huerta. José Mª de Cossío afirma que «el buen juicio parece el inspirador de este poema, y suceder así en poeta a quien sus contemporáneos juzgaban escaso de él, da un valor singular a esta pieza, que, sin trascender de la jerarquía de lo discreto, semeja fruto logrado tardíamente de semilla sembrada un siglo antes» (p. 781).

---

[131] *Iriarte y su época,* Madrid, Rivadeneyra, 1897, p. 73, n. 1.

[132] *Endimión. Poema heroico,* Madrid, Pantaleón Aznar, 1755. *Poesías* (1778), 105-127; BAE, LXI, 207-211.

El poema heroico escrito en sesenta octavas es una recreación de la antigua leyenda del hermoso pastor Endimión, que enamora a la Luna hasta el punto de que la misma sustituye su proverbial frialdad por una pasión. La escasa materia argumental de un mito tantas veces recreado hace que García de la Huerta invente una tenue trama a través de la cual se exprese un lenguaje cultista, pródigo en imágenes y metáforas. La alambicada sintaxis, el oscurantismo terminológico y cierta oquedad en el recargamiento de citas mitológicas compiten en un más difícil todavía propio de los epígonos del barroco. José Mª. de Cossío, que no parece admirar a los «secuaces» del «seco neoclasicismo», a partir de estos rasgos considera el poema como una excepción en el panorama de las corrientes retóricas vigentes entonces.

IV.1.6. Otros poemas

Por encima de los apartados en que hemos clasificado la obra poética de García de la Huerta, queda un romance endecasílabo titulado «Quejas de un sentido de maldicientes que desacreditaban su fino amor» (*Poesías,* 1779, 216-217; BAE, LXI, 226), que ha merecido especialmente nuestra atención en la medida que refleja el pensamiento y las actitudes de García de la Huerta en el marco de su regreso a Madrid tras el destierro. La continuidad de los problemas a su vuelta se trasluce desde el inicio de la composición. El poeta se siente humillado y perseguido, viéndose obligado a ceder en su soberbia y, añadimos, opiniones para sobrevivir en el mundo de las letras: «¿Podéis más desear de mi ardimiento,/ a quien ninguno, aunque soberbio, iguala,/ que haberle sujetado y abatido/ casi hasta lo vergonzoso de la infamia?». García de la Huerta también alude a las violentas polémicas que sostuvo con otros autores, de cuya nobleza el de Zafra duda en una actitud que no se corresponde con la realidad de tales enfrentamientos: «Si nobles sois, y si os preciáis de honrados,/ bien pudierais buscarme cara a cara;/ mas ¿cómo ha de ser noble quien comete/ la torpe bastardía de ocultarla?». Estos versos en que el poeta parece sentirse solo, abandonado y rodeado de enemigos que se conjuran contra él deben estar presentes en nuestra mente cuando abordemos el capítulo de las polémicas. Por una vez, García de la Huerta fue sincero en su poesía y la ausencia de una vacua retórica, la no sujeción a unas reglas y a

unos temas predeterminados, el olvido del mundo idílico y otros rasgos crean una comunicación directa que muestra la problemática existencial del autor.

Algo muy distinto ocurre con las casi obligadas paráfrasis y traducciones de varios poemas latinos y franceses que García de la Huerta incluyó en su obra poética. Aquí se nos plantea un problema de difícil solución, pues resulta complejo discernir hasta qué punto podemos hablar de García de la Huerta como autor o traductor. No sería correcto el enfoque si pretendiéramos trasladar el significado actual de tales conceptos al siglo XVIII. Ya tendremos oportunidad de comprobar cómo el de Zafra tenía una idea peculiar de lo que debía ser una traducción, pero la inclusión en su obra de poemas ajenos no es una circunstancia llamativa en el marco de su época. Sin embargo, nuestros comentarios estarán mediatizados por esta práctica extendida a otros autores. Partimos de que García de la Huerta estaría identificado con dichos poemas, pero sólo nos interesan en la medida que sintonizan con los suyos.

Desde otra perspectiva, resulta significativa la traducción de varios fragmentos de algunos poetas franceses (*Poesías,* 1779; BAE, LXI, 232-233), en donde aparecen las únicas referencias a Dios que hemos encontrado en los textos de García de la Huerta. No estamos ante unos textos propiamente religiosos, sino ante unos versos cargados de un fuerte contenido ideológico derivado de una particular visión de Dios. Conociendo los antecedentes de García de la Huerta, estimamos que estos versos:

De los misterios santos
La oscuridad augusta,
Dócil y humilde adoro,
Sin que esto me avergüence ni confunda.
Contra el Señor supremo
Jamás armo disputas,
Pues para conocerle
¿quién me podrá alumbrar, si Él no me alumbra?
Él dice, y yo lo creo,
Que sin vergüenza alguna
De su Autor a las plantas
Se rinde la razón que más presuma.

Estos versos cobran significado como una muestra más de su oposición a los ideales ilustrados, al menos los defendidos por quienes llegaron a presentar la disyuntiva Razón/Dios. Apenas unos pocos en España, pero el hecho de que García de la Huerta adopte dichos poemas en un momento clave

como el de los años inmediatamente anteriores a la revolución del país vecino no deja de ser significativo para el esclarecimiento de su ideología.

Por lo demás, estos «fragmentos» de escaso interés poético revelan un Dios que ha de castigar «con decretos de equidad santa» a los arrepentidos pecadores. Un Dios presentado de la forma más elemental frente al pecador, sujeto de particulares connotaciones en una época en que persistía un espíritu de guerra santa. Supuso la lucha entre la verdad, es decir, el catolicismo, y el error o la herética filosofía.

García de la Huerta también incluye la traducción de un pasaje de Ovidio (*Poesías,* 1779, 245-246 y BAE, LXI, 232), en donde se manifiesta la necesidad de unir el valor con el «arte» y la prudencia. Esta idea fue defendida con insistencia por García de la Huerta en el Prólogo a su *Biblioteca Militar Española,* que será examinado en el capítulo siguiente. No obstante, ya podemos señalar que contradijo dicho principio clásico en su misma obra poética, por lo que su valor como reflejo de las actividades de García de la Huerta es relativo.

En definitiva, la obra poética de García de la Huerta es modesta desde un punto de vista literario. Sus poesías carecen de una personalidad definida. Sin embargo, esta faceta creativa nunca entra en contradicción con el pensamiento expresado en *Raquel* y el *Theatro Hespañol.* Al contrario, confirma la existencia de una personalidad y una ideología que unifican una obra dispersa, desigual y mimética.

IV.2. El teatro de García de la Huerta

El segundo apartado del presente capítulo está centrado en la producción teatral de García de la Huerta, con la excepción de la ya comentada *Raquel.* La crítica apenas ha mencionado *Agamenón vengado* y *La Fe triunfante del amor y cetro,* manteniendo en el olvido la manuscrita *Lisi desdeñosa.* Al igual que en anteriores apartados, no pretendemos reivindicar unas obras de segundo orden. Sin embargo, y sobre todo en el caso de la última citada, su revisión puede resultar interesante. A través de las dos primeras –versiones de unas obras anteriormente traducidas- encontraremos nuevos datos para configurar la peculiar personalidad de García de la Huerta. Y

en *Lisi desdeñosa* observaremos un curioso intento de trasladar al ámbito teatral el género pastoril revitalizado en el siglo XVIII. Todo dentro de una tónica general en donde se manifiesta, junto con aciertos estilísticos, una excesiva fijación por parte del autor en modelos, temas y obras que le eran ajenos más allá de su mimetismo.

IV.2.1. «Justa idea de una traducción»

El análisis tanto de *Agamenón vengado* como de *La Fe triunfante del amor y cetro*[133] se enfrenta con un problema: saber hasta qué punto estas obras son creaciones propias de García de la Huerta. Los conceptos de la creación y la originalidad han variado sustancialmente desde entonces. Hoy nos produce extrañeza la lectura de tantas paráfrasis que se incluían en las obras de los autores dieciochescos. Por otra parte, García de la Huerta en todas y cada una de sus creaciones sigue fielmente temas y modelos próximos. Así sucede en *Endimión* y sus poesías conmemorativas, y hasta en la misma *Raquel.* La diferencia radica en que la citada tragedia posee una peculiar elaboración literaria que le aporta carácter propio frente a las demás versiones de la leyenda. No sucede lo mismo con las otras dos tragedias de García de la Huerta. Aun teniendo en cuenta las atenuantes circunstancias anteriores, el de Zafra difícilmente se puede contemplar como autor en dichas obras más allá de la existencia de algunos rasgos estilísticos.

---

[133] Véase reseña bibliográfica de dichas obras en VIII.1.2. La primera es una versión de la *Electra,* de Sófocles, basada en la traducción que de la misma escribió Pérez de Oliva, *La vengança de Agamenón,* Burgos, Juan de Junta, 1528 y 1531; reeditada en Sevilla por Juan de Cromberger (1541) e incluida en las *Obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva,* I, Córdoba, G. Ramos Bejarano, 1586, pp. 75-1000. Poco antes de la versión de García de la Huerta, conoció una nueva edición en el *Parnaso Español,* VI, Madrid, Ibarra y Sancha, 1772, pp. 191 y ss., a la que siguió una reedición de las *Obras...,* I, Madrid, Benito Cano, 1787, pp. 174-233. Véase también Pérez de Oliva, *Teatro,* ed. George Peale, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1976.
La Fe triunfante... es una versión de la *Zaire* de Voltaire (*Oeuvres completes,* II, París, Societé Litteraire, 1784), basada en una traducción que de la misma hizo Pablo de Olavide, publicada con el título de *La Zaida* en Barcelona por Gubert y Tutó, s.a., reeditada en la misma ciudad y por el mismo editor en 1782 y en Salamanca, F. de Tóxar, s.a. Según Francisco Lafarga, la versión de Olavide fue escrita alrededor de 1765-1766 (*Voltaire en España, 1734-1835,* Barcelona, UB, 1982, p. 169).
Obsérvese en ambos casos el escaso tiempo transcurrido entre la edición de las traducciones de que se sirvió García de la Huerta y las obras de éste que tratamos en el presente capítulo, pues es un dato fundamental para comprender el mimetismo del autor y parte de las causas que le motivaron.

García de la Huerta y sus contemporáneos eran conscientes de esta realidad[134]. La prueba es la larga «Advertencia del traductor» que apareció en la primera edición de *La Fe triunfante…,* tragedia «en que se ofrece a los aficionados la justa idea de una traducción poética» (1784, pp. 3-15). Dicha Advertencia es un intento de justificación por parte de García de la Huerta, previendo las sátiras que serían lanzadas contra su peculiar «justa idea de una traducción», eufemismo que no acierta a cubrir la pobreza teórica del autor ante los problemas que plantea toda traducción. Comienza el de Zafra afirmando que «la aceptación que logró esta tragedia en sus primeras representaciones en el teatro de París, el aplauso que la ha seguido desde entonces en todas las demás, y el mérito que pueda tener, la han hecho mirar como una obra perfecta en su especie por los apasionados de la dramática francesa» (p. 3). No parece que García de la Huerta compartiera dicha opinión, pues un año después en su Prólogo al *Theatro Hespañol* criticará algunos defectos de esta tragedia que ahora calla. Sin citar para nada el nombre de Voltaire, continúa diciendo que «esta idea ha movido a muchos a traducirla a sus idiomas, pero dudo que en ninguno haya tantas traducciones de ella como en el castellano. Algunos traductores han desempeñado su empresa con aplauso, pero ninguno con tanta facilidad, a mi parecer, como una dama de muy singulares talentos» (p. 3). Se refiere a la versión de su amiga y confidente Margarita Hickey, considerada por Francisco Lafarga como la más antigua de las conservadas. A pesar de que García de la Huerta afirma que «no han sido de igual mérito otra muchas, que han ido saliendo posteriormente, en que se ve infelizmente desfigurado el original, sin haber adquirido gracia alguna por esta libre maniobra» (p. 4), hará caso omiso de esta versión sin que explique la razón.

La Advertencia entra en un ámbito más esclarecedor cuando el autor muestra su aversión por las traducciones literales: «Otros por el contrario, ciñéndose al texto baja y servilmente, no sólo le han degradado en su dignidad, como debe suceder en toda traducción literal, sino que despojándola del auxilio de la rima, más necesaria a la poesía francesa que a otra alguna, para

[134] Jovellanos, como portavoz de los detractores de García de la Huerta y en pleno ambiente polémico- en su «Jácara en miniatura» (véase V.3.4.) se burla del *Agamenón vengado* aludiendo a la copia que supone. La crítica posterior no ha sido más benigna con esta obra, al igual que sucede con *La Fe triunfante del amor y el cetro.*

disimular su frialdad céltica, han agregado a sus traducciones la insipidez del verso suelto» (p. 4). Términos como la «frialdad céltica» nos remiten a la polémica sobre el *Theatro Hespañol* que tendría lugar pocos meses después, pero no alcanzan a justificar, sino todo lo contrario, la elección de esta obra por parte de García de la Huerta. Observamos que en ningún momento se da más razón que la de haber sido representada y editada en varias ocasiones.

Cuando García de la Huerta afirma que «el defecto más frecuente en las traducciones de piezas poéticas consiste en querer aquellos que las hacen conservar con una religiosidad pueril e impertinente la letra del original, con cuyo trabajo, por más ímprobo que sea, no se logrará de ordinario otra cosa que enervar la fuerza del autor, a causa de la notable diferencia que tienen entre sí las lenguas, no sólo en cuanto a su índole y frases, sino también en cuanto a las ideas, conceptos y expresiones que le son peculiares» (p. 4), podríamos pensar en un texto más de los muchos que se han centrado en los problemas de la traducción. También sería posible encontrar en la cita el tono de rebeldía que caracterizó a García de la Huerta ante todo lo que suponía sumisión a unas reglas, insistiendo en su intento de nacionalización de la literatura. Sin embargo, estas consideraciones desaparecen si pensamos que el autor en realidad no se enfrentó a esos problemas, puesto que fue incapaz de escribir una traducción. Ya veremos cómo sus detractores señalarán graves defectos en la «traducción» de algunas citas de obras francesas e italianas incluidas en su Prólogo al *Theatro Hespañol.* ¿Cómo puede teorizar sobre el problema de la traducción si se equivoca en la trascripción de unos nombres? García de la Huerta conocía la lengua francesa, pero no en la medida de un Olavide, un Iriarte o un Cadalso entre otros. Se siente incapaz, pues, de afrontar por sí solo una obra de la talla de *Zaïre,* pero su orgullo le impide reconocerlo y escribe una Advertencia repleta de lugares comunes que a nadie engañó, aunque el público –ajeno a estas circunstancias- aceptara la versión de García de la Huerta hasta propiciar su reedición.

García de la Huerta, en un claro antecedente del contenido del Prólogo a su *Theatro Hespañol,* aprovecha la Advertencia para enumerar tópicos sobre las diferencias entre la poesía francesa y la española (pp. 4-5). Y hasta recurre a la autoridad de Cervantes para atacar a los «traductores serviles», aunque dos años después intentara reducir a la nada la autoridad del inmortal autor en

su apasionada polémica contra Samaniego y Forner. Ya observaremos que García de la Huerta no atacó directamente a Cervantes, sino a lo que éste simbolizaba frente a Lope de Vega, siendo la presente Advertencia una muestra del reconocimiento que debía sentir por el creador del *Quijote,* pero ¿acaso no cabe pensar en la contradicción o en la debilidad de unas posiciones teóricas sin fundamento más allá de la polémica?

Las contradicciones no acaban aquí. Después de citar a Juan Francisco del Postigo como traductor de *Zaïre* –a pesar de estar firmada con seudónimo-, dándonos la fecha y el lugar de la publicación (p. 11), afirma que la segunda traducción impresa se publicó en Barcelona «sin expresar el nombre del traductor, no hace muchos años, y se reimprimió en la misma ciudad en el de 1782 por Carlos Gibert y Tutó» (p. 11). García de la Huerta estaba informado al respecto, por lo tanto resulta inverosímil que ignorara la autoría de Pablo de Olavide en la traducción. No consideramos al de Zafra ingenuo y la omisión de dicho nombre se debería a causas similares a las vistas al referirnos a Voltaire. Pablo de Olavide había sido víctima de la Inquisición en 1766 y la mención de su nombre resultaría inconveniente para García de la Huerta. Éste, sin embargo, reconoce que la versión del peruano le ha servido de original, «pues por su puntualidad demasiada puede reputarse por equivalente» (p. 11).

¿No había criticado anteriormente las traducciones puntuales como falsificadoras del espíritu de las obras? García de la Huerta se contradice de nuevo y continúa afirmando que ha conservado en su «paráfrasis» -así define su trabajo cuando poco antes se consideraba «traductor»- «algunos versos de ella», es decir, de la traducción de Pablo de Olavide. Rubín de Celis señaló que fueron más de doscientos y comprobaciones propias prueban que esa cifra resulta corta, lo cual es lógico si atendemos a la premura con que fue redactada la versión de García de la Huerta. Éste se justifica diciendo que si copió algunos versos fue porque su intento no consistía en «ridiculizar estas obras, sino en dar una idea justa del modo con que las deben emprender los aficionados a la traducción de piezas poéticas» (p. 11).

La Advertencia finaliza afirmando que no aspira «a otra satisfacción en este trabajo, que dar un nuevo testimonio del deseo que me anima de contribuir en cuanto me es concedido a la reforma del mal gusto que ha reinado en esta parte entre nosotros hasta ahora» (p. 15). Estas palabras se entenderían como

un formalismo propio de la época y, por lo tanto, no creemos que fueran creídas por los reformadores. En consecuencia, ¿qué «justa idea» sacamos de esta Advertencia? Por encima de las contradicciones y otros rasgos que casi la convierten en un texto más de los examinados en el apartado dedicado a las polémicas, la motivación más inmediata no sólo de la Advertencia sino de la «paráfrasis» misma es, tal vez, la económica. Pocos meses antes, el nombre de García de la Huerta había desaparecido de la nómina de la Biblioteca Real –su única remuneración segura- y *Zaïre* era una obra que estaba alcanzando cierta resonancia. ¿Por qué no la iba a adaptar «nacionalizando» algunos aspectos que la hicieran más próxima al público y así obtener algún beneficio? La hipótesis nos parece válida para explicar no sólo esta confusa Advertencia, sino también para justificar la aparición de García de la Huerta en una versión de una obra de su nada apreciado Voltaire.[135]

IV.2.2. *Agamenón vengado*

Las anteriores conclusiones también pueden aplicarse a *Agamenón vengado.* En esencia, el problema es idéntico. García de la Huerta, alentado por unas damas que deseaban representar una tragedia griega en un teatro particular, escribe otra paráfrasis basándose esta vez en una traducción libre de Pérez de Oliva escrita en el siglo XVI. No sabemos si García de la Huerta dominaba el griego, su obra no contiene referencias al mundo clásico más allá del convencionalismo de la mitología y en sus textos críticos apenas encontramos alguna brevísima cita de Aristóteles. Estas circunstancias nos inducen a pensar que difícilmente podría haberse enfrentado a una obra de la talla de *Electra,* labor reservada para unos pocos entre los que no se encontraba un autor de verso sonoro, pero de limitada erudición.

Por otra parte, su probable motivación para publicar *Agamenón vengado* tiene un fondo más relacionado con la sociología del espectáculo teatral de entonces que con una preocupación por la tragedia griega o por la española del Renacimiento. No podemos dejar de evocar la peculiar función que desempeñaría el teatro en unos reducidos y significativos grupos sociales que

[135] Esta hipótesis no impide que reconozcamos la validez de la hipótesis de René Andioc, según la cual el espíritu caballeresco y de cruzada que inspira la obra de Voltaire permitía a García de la Huerta escribir una tragedia que guardara no pocos paralelismos con *Raquel* (*Sur la querelle…,* p. 365, n 527).

solicitaban «tragedia griegas» para representarlas en sus escenarios particulares. No pretendemos abordar este tema, tan importante como generalmente olvidado por la crítica, pero hemos de tenerlo en cuenta para comprender la aparición de *Agamenón vengado* e, incluso, para explicar ciertas características de la obra. De otro modo no se puede entender la eliminación de lo más genuinamente trágico y clásico de la obra para acabar convirtiéndola en un drama de época, un brillante juego destinado a ser representado en un escenario de límites tan estrechos.

Según Russell P. Sebold, para el trágico «la originalidad no consiste en la invención de un argumento nuevo, sino en la elaboración artística de la acción y, sobre todo, de los personajes como intérpretes del conflicto dramático»[136]. Sin embargo, tales circunstancias no se dieron en la versión de García de la Huerta, a pesar de que escribiera en la Loa de la misma que si ha tratado un tema archiconocido «elección meditada y preferencia/ ha sido, no penuria de ingenio». El hispanista norteamericano deja aparte el hecho de que García de la Huerta copie casi literalmente a Pérez de Oliva. Sin embargo, lo que descalifica al *Agamenón vengado* es su carencia de personalidad propia, su escasa profundización en el conflicto central y en los caracteres de los personajes.

No obstante, es posible destacar algunos rasgos de esta obra dirigida a un público aristocrático. En primer lugar, observamos una moderación del estilo grandilocuente que a menudo caracteriza a García de la Huerta. Lejos de convertirse en un elemento de equilibrio, esa moderación provoca una monotonía al verse acompañada por un débil sentido escénico del autor. Si *Raquel* suple la dificultad de una austera puesta en escena –propia de unas corrientes dramáticas en donde predominaban los hombres de letras sobre los de teatro- con la brillantez de sus versos, en *Agamenón vengado* García de la Huerta no logra aplicar esa solución compensatoria.

Se puede establecer más comparaciones entre ambas tragedias. Orestes, por ejemplo, acepta el desafío de rebelarse contra una situación injusta en términos que nos recuerdan los empleados por Hernán García: «Ya se obliga/ nuevamente mi pecho/ al mayor imposible, al mayor hecho» (II, 94-

[136] *El rapto de la mente,* Madrid, Prensa Española, 1970, p. 242.

96). Pero estas y otras comparaciones tienen el denominador común de basarse en la eliminación de casi todas las referencias al ambiente trágico de los griegos, algo que no parecía preocupar demasiado a nuestros autores del siglo XVIII.

Al igual que en *Raquel,* y entrando en un paralelismo fundado en la reiteración de conflictos universales, en *Agamenón vengado* el poder también ha sido usurpado por un tirano que actúa arbitrariamente, quebrando las «santas leyes». Egisto ha llegado al trono gracias al asesinato y, en contraposición con el buen rey Agamenón, sólo gobierna en su beneficio con la colaboración de la traidora Clitemnestra. Orestes y Electra tienen el deber de oponerse a esta situación y recomponer la anterior relación rey-pueblo según las «santas leyes», es decir, recuperando ellos mismos el poder. Un conflicto similar al de *Raquel,* pero del que García de la Huerta no extrajo las consecuencias ya examinadas en su conocida tragedia.

En *Agamenón vengado* no encontramos la intrincada justificación ideológica que guiaba a los personajes de *Raquel.* García de la Huerta se limita a adaptar el conflicto al marco teatral en donde iba a ser representado, aunque ello implicara algunos cambios en relación con el contenido original de la tragedia, cambios ya realizados en la adaptación de Oliva. Así, por ejemplo, modera las manifestaciones propias de unos sentimientos exacerbados como los de la tragedia griega, adecuándolos con un gusto y una moral más afines a los espectadores españoles del siglo XVIII. Clitemnestra adopta en algunos momentos actitudes casi maternales y Electra tiene menos espíritu vengativo. Pero donde mejor se observan estas matizaciones introducidas por García de la Huerta, aunque ya presentes en Oliva, es en el final de la obra, cuando la hija se arrepiente tras el asesinato de la madre (III, 380-388). La venganza de Sófocles es total, en Oliva y García de la Huerta se intenta no romper los cánones de la moral cristiana.

IV.2.3. *La Fe triunfante del amor y cetro*

La intervención de García de la Huerta en su adaptación de la *Zaíre* es poco decisiva. Respeta la estructura interna de la obra y mantiene los cinco actos, aunque prescinde de la división en escenas. El verso empleado, al igual que en *Raquel,* es el endecasílabo con rima asonante en los pares. Según

Francisco Lafarga, «resulta evidente el sello personalísimo de García de la Huerta en esta tragedia, a la que acomodó al gusto español, amante de la sonoridad y el barroquismo» («Traducciones españolas…», p. 352). Ese sello no altera la esencia de la obra de Voltaire. Si la traducción de Pablo de Olavide era fiel al original, García de la Huerta no lo es menos al trabajo del peruano. En realidad, *Zaïre,* más allá del nombre del autor, no presenta rasgos heterodoxos. El conflicto entre el amor y el cetro por un lado y la fidelidad a la religión y la familia por el otro queda resuelto con la muerte de la heroína, que se ve sometida a tan fuertes y contradictorias presiones. Todo permanece enmarcado en un orden que emana un profundo espíritu caballeresco. García de la Huerta, por lo tanto, no tenía que alterar nada para hacerla aceptable a un público presumiblemente entusiasmado ante un personaje tan atrayente como el de Xayra.

Así, pues, García de la Huerta se limita a reducir el texto en algunas ocasiones, favoreciendo el diálogo y aligerando las relaciones más largas. Igualmente, intercala algunos breves parlamentos que avivan el ritmo de la obra y elimina también varias referencias entusiásticas de Voltaire a la corte parisina, la historia francesa y sus reyes. Pero estos rasgos superficiales, junto con una insistencia en la adjetivación, apenas influyen en la obra, al menos en lo que se refiere a su contenido y estructura dramática. No se puede hablar, pues, de una tragedia original de García de la Huerta, a no ser que por ello entendamos la aportación de unos pocos rasgos estilísticos.

En conclusión, García de la Huerta no participa como autor en ninguna de las tragedias. Su papel en ambas es limitado y de escasa consideración crítica, no pudiéndose extraer del mismo datos de interés más allá de lo apuntado sobre el inicio de las polémicas en las que intervino, su particular mentalidad y sus posibles motivaciones para emprender ambas «paráfrasis».

IV.2.4. *Lisi desdeñosa*

A pesar de la bibliografía consultada, nos ha sido imposible encontrar datos sobre una comedia pastoril de García de la Huerta que ha permanecido olvidada. Nos referimos a *Lisi desdeñosa* (BN, ms. 17450-1), una obra que no fue editada y que no se representó en los teatros públicos por ir destinada a los

particulares de la época. Desde que Leandro Fernández de Moratín la citara (BAE, II, 329), la bibliografía sobre nuestro autor ha hecho caso omiso a una obra que, sin alcanzar un nivel de calidad brillante, tiene mayor interés literario que las ya examinadas en el presente capítulo.

Disponemos de pocos datos sobre la citada comedia, a la que ni el mismo García de la Huerta se refiere en el resto de sus textos. No hemos encontrado indicación alguna sobre su posible edición, ni tenemos noticia de que fuera representada en los teatros públicos madrileños. Esto último se corresponde con el carácter de la comedia, más adecuada para la representación en los teatros particulares de la nobleza, como divertimento cortesano. En cuanto a la autoría, no hay dudas. Un examen de la letra y la firma –Vicente Huerta, como en otros manuscritos- nos inclina a ello, pero el dato básico es la presencia en la comedia de 835 versos que también podemos encontrar en las *Obras poéticas* de García de la Huerta. Si esta circunstancia no bastara, cabe añadir la similitud entre la poesía de tema amoroso cultivada por el autor y *Lisi desdeñosa,* que se muestra como una prolongación de aquélla en el ámbito dramático.

Sin embargo, nos enfrentamos con el silencio de García de la Huerta y de sus contemporáneos, tan proclives por entonces a polemizar con él. Desechada cualquier motivación ideológica, pues la comedia es inocua en este sentido, no acertamos a comprender la actitud de un autor que, por otra parte, era aficionado a la reimpresión de sus textos con diferentes títulos. No nos encontramos ante una obra que alcance el nivel de *Raquel,* pero tampoco es digna del olvido. Las abundantes correcciones presentes en el manuscrito[137] indican, además, que García de la Huerta tendría interés por la comedia. Tal vez, la razón del olvido habría que buscarla en el tema y el carácter de la misma. Frente a una tragedia densa como *Raquel, Lisi desdeñosa* desarrolla una historia de amor sencilla, convencional e intrascendente en un tono amable o rococó, a pesar de las venganzas y los amores truncados. Esta circunstancia nos induce a pensar, como hipótesis, que García de la Huerta la escribió a modo de distracción –probablemente encargada y pagada- de la que obtuvo

[137] La comedia tiene un total de 4.076 versos, de los que García de la Huerta suprime mediante indicaciones 1.182 con vistas a una probable edición o representación de la obra. En general, el criterio seguido para esta depuración es acertado, afectando especialmente a largos parlamentos y descripciones reiterativas que estancan el desarrollo dramático de la comedia.

una obra menor. Posibilidad que, por otra parte, concuerda con la actitud de otros autores de la época mostrada ante la literatura pastoril.

El manuscrito no está fechado, por lo que resulta difícil datar la comedia. Nos puede orientar la ya indicada presencia en la misma de poesías publicadas en 1779 y 1786. Es probable que García de la Huerta se sirviera de las mismas para completar su *Lisi desdeñosa,* pero también es posible que de cara a la publicación de sus *Obras poéticas* extrajera de la comedia algunas de las numerosas estrofas que tienen más valor lírico que dramático. Otro dato que debemos tener en cuenta es la presencia de un mayor cupo de poesía pastoril en la última edición de las poesías (1786) de García de la Huerta, lo cual nos inclina a pensar que *Lisi desdeñosa* fuera escrita entre 1780 y 1785 sin descartar otras fechas anteriores. Esta hipótesis concuerda con la fecha de publicación de la unánimemente denostada, aunque triunfante, *Las bodas de Camacho* (1784), de Meléndez Valdés, comedia pastoril que podría haber inspirado a García de la Huerta.

El argumento de la obra es convencional, moviéndose dentro de las pautas de un género sin éxitos en el ámbito teatral dieciochesco. Fabio, pastor como el resto de los personajes, se encuentra enamorado de la bella y desdeñosa Lisi, la cual rechaza cualquier tributo de amor de los pastores que irremediablemente se rinden ante su belleza y gracia. La paciente y heroica trayectoria de Fabio hasta superar el desdén de su amada es acompañada por la rivalidad entre el pérfido Anfriso y el melancólico Lauso por el amor de Belisa, escapada a la selva en actitud opuesta a la propugnada por Leandro Fernández de Moratín en el tema del casamiento forzado por la autoridad paterna. El previsible final feliz, las dos parejas se unen definitivamente, es precedido por una serie de lances, en donde la acción dramática no supera un conceptismo amoroso de lugares comunes, dando como resultado un híbrido de limitadas posibilidades.

Sin embargo, García de la Huerta acierta al introducir unos pastores (Orompo, Galayo, Cintia y Marcela), que aportan el elemento cómico, siendo su función equiparable a la del gracioso de la comedia áurea. A través de estos personajes, el autor consigue que la trama se desarrolle en dos planos: por una parte, los nobles e idealizados amores de Lisi-Fabio y Belisa-Anfriso; por otra, y en paralelo, los amores de los pastores graciosos que sirven de contrapunto a

los primeros. El contraste es positivo. Además de facilitar las únicas escenas de cierta validez teatral, García de la Huerta aligera la pesada idealización de la poesía pastoril al uso. Con la figura del gracioso ironiza, consciente o inconscientemente, sobre los amores de sus personajes, presentándonos su obra no como apariencia sino como juego.

Esta concepción de la comedia limita el alcance real que pudiera tener el tratamiento del tema amoroso en la misma. En el marco de unas pautas preestablecidas, encontramos un Amor tirano y omnipresente; pero un amor vivido honesta y virtuosamente, depurado de cualquier sensualismo que le habría aproximado a otras manifestaciones poéticas contemporáneas. Por ello, las innumerables estrofas dedicadas a lamentarse de la fuerza avasalladora del Amor no dejan traslucir un mínimo de lirismo, elemento necesario para dar vida a unos conceptos adoptados por García de la Huerta de forma mimética.

La psicología de los personajes tampoco alcanza una entidad apreciable. Son unos prototipos. Fabio representa al amante cortesano y discreto, entregado de cuerpo y alma a su pastora con un estoicismo que le distingue del atolondramiento pasional de los demás pastores. Lisi es el desdén basado en el recelo que le provoca la tiranía del amor; concepto de larga tradición y que en García de la Huerta se resuelve con un final feliz, obligado por la naturaleza de la obra, que provoca perplejidad desde la perspectiva del análisis del personaje de Lisi. Las reacciones de Belisa y Lauso son el resultado de un juego de equívocos desarrollado con la complicidad del espectador y que desemboca en la unión feliz sólo demorada por circunstancias ajenas a los protagonistas. El personaje de Anfriso es el peor trazado. Dentro del esquema maniqueo de las obras de García de la Huerta, representa el polo negativo. El autor subraya, con acentos impropios de lo pastoril, su aspecto cruel, rebajando su venganza a un ajuste de cuentas. Esta discordancia se manifiesta especialmente en el final, donde encontramos a un Anfriso que ha generado una dinámica dramática cuya resolución queda fuera de los convencionalismos de la literatura pastoril. García de la Huerta, en nombre de los mismos, rompe de nuevo la lógica interna de sus personajes buscando el desenlace más fácil, pero no el más airoso.

Los citados rasgos impiden cualquier innovación en la estructura de la obra. García de la Huerta, consciente de su papel en un juego dramático, utiliza

recursos clásicos para resolver situaciones típicas. Esta circunstancia le lleva también, de forma coherente con la postura defendida en el *Theatro Hespañol,* a construir una obra «arreglada». Las unidades son respetadas. El punto clave de la postura negativa de los neoclásicos ante *Raquel* era el respeto de la verosimilitud y el decoro, punto que en esta comedia apenas es pertinente. Por lo tanto, *Lisi desdeñosa* –en cuanto manifestación de un proceso de creación demasiado convencional- no ayuda a definir la polémica postura estética de García de la Huerta.

La aparición del acompañamiento musical y el humor en la comedia nos indica también el objetivo perseguido por el autor en esta obra menor. El problema para alcanzarlo es que García de la Huerta no se despoja por completo de algunos rasgos de su poesía dramática que se avienen mal con el carácter de *Lisi desdeñosa.* La altisonancia y la grandilocuencia de algunos parlamentos, la excesiva reiteración en una estructura temática ya de por sí esquemática y, lo que es más grave, la mecánica transposición a la escena de una poesía concebida para el libro, anulan en parte la gracia y la frescura que en pequeñas dosis el autor nos aporta a través de sus pastores graciosos. De haberse decantado por esta faceta, *Lisi desdeñosa* habría superado esa concepción híbrida en donde los elementos dispares resultan más contradictorios que enriquecedores.

¿Cuál es el lugar que ocupa esta comedia en el conjunto de la producción del autor? El escaso interés que García de la Huerta parece haber mostrado por su publicación obedece a la relativa entidad de la obra y el poco prestigio que le hubiera dado tras su *Raquel.* La creación de *Lisi desdeñosa* es la consecuencia de unos impulsos limitados y, por lo tanto, su aportación a la escena española no es más que un dato para conocer los gustos de la época. Pero tampoco cabe hablar de una obra mediocre, merecedora del olvido al que ha sido sometida. En ella hay una solución de compromiso entre la comedia pastoril de Lope de Vega y sus coetáneos y la moda por la poesía del mismo género revitalizada en la época de García de la Huerta, todo envuelto en un lenguaje poético de escasa entidad dramática. Solución de compromiso que entendemos desde la perspectiva de una obra destinada, probablemente, a ser interpretada en algún palacio de la nobleza madrileña. Solución que, en

definitiva, ha de ser comprendida teniendo en cuenta las posibilidades reales de expresión de García de la Huerta y sus colegas.

V. LAS POLÉMICAS (1783-1787)

A diferencia de los restantes capítulos, vamos a encontrar en el presente obras de diversa índole. Las poesías que García de la Huerta dedicó a los bombardeos de Argel llevados a cabo por la escuadra de Antonio Barceló en 1783 y 1784, el Prólogo xenófobo y apologético que el autor puso a su *Theatro Hespañol,* varios folletos que jalonan una dura polémica sobre la colección teatral y el tímido acercamiento de García de la Huerta al terreno de la Historia configuran un cuadro heterogéneo. El agrupamiento de unos textos de tal disparidad temática responde a tres rasgos comunes: a) su acentuada carga polémica con eco en los más destacados autores de la época; b) su coincidencia cronológica, 1783-1787, alrededor de la significativa fecha de 1785; y, principalmente, su significación como muestra de lo que se ha venido llamando segunda fase de la obra de García de la Huerta, aquélla en la que perdió el «buen gusto».

García de la Huerta no comenzó su actividad polémica y apologética en 1784, pero el conjunto de estas obras resulta homogéneo y significativo en unos años que se caracterizaron por su contenido polémico. No encontraremos a un autor brillante, aunque su locura, de existir, no fue ni solitaria ni fuera de lugar.

V.1. Los bombardeos de Argel (1783-1784)

Una característica del período literario de García de la Huerta es que, a menudo, la poesía encuentra motivos de inspiración en acontecimientos sociales o históricos que hasta entonces solían permanecer ajenos a la creación poética. Las composiciones dejan de ser el reducto de unos pocos temas para dar cabida a una amplia cosmovisión del poeta, en quien aparecen nuevas preocupaciones e intereses que le integrarán en las corrientes intelectuales de su época. Cuando Jovellanos escribe a los componentes de la escuela salmantina recomendándoles el tratamiento poético de temas filosóficos relacionados con las preocupaciones de sus contemporáneos, se expresa esa tendencia a dilatar el campo temático de la poesía. Una tendencia coherente con el pensamiento ilustrado y que ha recibido valoraciones contrapuestas. Frente a la acusación tan repetida de prosaísmo, no debemos

olvidar que gracias a esa búsqueda de nuevos temas se abrieron las puertas a importantes logros de la poesía posterior. Es lógico reconocer cierto tedio en la lectura de unos poemas ligados a pensamientos o acontecimientos de difícil recreación poética, pero esta tendencia contrarrestó la progresiva vacuidad en que iba cayendo la poesía de los epígonos barrocos. En cualquier caso, la nueva orientación es un elemento de indudable valor para comprender el pensamiento del poeta y de su sociedad.

En el marco de esa tendencia conviven diversas realidades. Existe un abismo entre, por ejemplo, las composiciones filosóficas de Meléndez Valdés o Jovellanos y las poesías conmemorativas. Tal vez todas respondan a una misma intención de incorporar el presente a la creación poética, pero los logros –mediatizados por circunstancias a menudo extraliterarias- difieren tanto que difícilmente podemos establecer un nexo común, que por su débil entidad apenas resulta operativo para la crítica.

A través de la obra poética de García de la Huerta nos acercamos a la parte menos brillante de esa tendencia a incorporar temas del presente histórico o acontecimientos sociales. Nuestro autor no pudo sustraerse a la poesía conmemorativa. En otro apartado hemos estudiado sus composiciones dedicadas a diversos temas relacionados con celebraciones académicas (IV.2.2.), pero ahora nos centraremos en las extensas poesías que redactó para conmemorar uno de los acontecimientos que desataron la imaginación de no pocos versificadores o copleros: los bombardeos de Argel que tuvieron lugar durante los veranos de 1783 y 1784.

V.1.1. García de la Huerta y los copleros

La iniciativa de García de la Huerta puede ser calificada de diversas maneras, pero nunca de aislada. Entre agosto y septiembre de 1783, ocurrieron tres sucesos que dieron lugar a un aluvión de versos redactados por los numerosos miembros del Pamaso español. En agosto, Antonio Barceló, héroe popular y teniente general de la Armada, bombardeó el puerto de Argel para reducir a los piratas allí refugiados. El tres de septiembre se firmó el Tratado de Paz entre España e Inglaterra que puso fin a un largo conflicto. Dos días después nacieron los infantes gemelos Carlos y Felipe. Estos acontecimientos, según Leopoldo Augusto Cueto, conmovieron el sentimiento

patriótico de los españoles, pero también «desencadenaron la musa trivial de los copleros». Musa de nefastos resultados, pues «la poesía de circunstancias ha sido siempre escollo de la inspiración, y en aquel momento, lanzada, contra la voluntad de Dios, a la palestra literaria una turba insolente de insulsos versificadores, el turbión de cantos heroicos, odas, églogas y romances llegó a ser una verdadera calamidad poética, que retrajo de escribir versos en celebridad de aquellos faustos sucesos a los poetas acreditados, con la excepción, acaso única, de Huerta» (BAE, LXI, p. CXLV).

No entraremos en una discusión sobre la voluntad de Dios con respecto a los copleros, que –amparados en la tendencia arriba citada, la cual, en última instancia, es una consecuencia de la función social de la poesía en el siglo XVIII- se veían impulsados por motivaciones de distinta índole. Así lo da a entender Juan Pablo Forner, quien, refiriéndose a los copleros, afirma que «a tales términos los ha traído la execrable hambre de sacar dinero a costa de los augustos niños y de esta paz, que se ha suscitado una guerra más cruel al buen gusto y a la sabiduría» (BAE, LXVII, 245). La crítica más dura la dirige contra los que, como García de la Huerta, escribieron ditirámbicos versos en honor de Antonio Barceló y sus bombardeos: «¡Pobre Barceló! ¿Quién diría que habían de encarnizarse primero en ti los copleros que los argelinos? Dígote, héroe admirable, que si no te ha matado el disparo o metralla de una cruel canción y un romanzón enorme, que te han echado encima el buen padre Cano y el rimbombante Cuadrado, me atreveré a creer que eres más invulnerable que el mismo Aquiles» (Idem.). Aunque García de la Huerta se salve de ser citado porque por entonces todavía no se habían iniciado los enfrentamientos entre ambos autores, Forner nos da indicios de su polémica actitud ante los poetas que siguieron el mismo impulso que nuestro autor cuando escribe: «Tú [Barceló] estás fatigándote últimamente en guerrear segunda vez a los argelinos, sin haberte acordado de guerrear en el tiempo intermedio a los fríos versificadores y coplistas insulsos» (idem). Aparte de la curiosidad del empleo de los mismos calificativos que serían esgrimidos posteriormente por García de la Huerta contra los poetas franceses, Juan Pablo Forner anuncia su actitud crítica al concluir afirmando que «esta empresa te hubiera sido tan gloriosa como la de Argel, porque, además de salvarte a ti,

hubieras limpiado a tu amada nación de esta casta de piratas, no menos perjudiciales a la literatura que lo son los argelinos a la libertad del mar» (idem).

Hemos estimado oportuno reproducir esta cita de Fomer porque, a través de ella, empezamos a vislumbrar las conclusiones básicas a que nos lleva el análisis de las poesías de García de la Huerta dedicadas a los bombardeos. En primer lugar, no se trata de una iniciativa aislada sino que se enmarca en una moda poética que –aparte de sus pobres resultados estéticos- contiene una carga ideológica. En segundo, que la crítica neoclásica se va a manifestar contraria a este aluvión, no por conmemorar las hazañas de Antonio Barceló, sino por la forma en que fueron trasladadas a la poesía; forma que, en última instancia, era también expresión de una clara opción ideológica. Y, en tercer lugar, que la adscripción de García de la Huerta a ese grupo de poetas entusiasmados por los bombardeos es una toma de postura coherente con su mentalidad y el resto de su obra, sirviendo como un nuevo punto de referencia en su distanciamiento con respecto a los paradigmas neoclásicos.

V.1.2. Los acontecimientos históricos

Con el objeto de dar contenido concreto a estas conclusiones, acudiremos al estudio de los poemas de García de la Huerta dedicados a los bombardeos de Argel. Comenzaremos por describir someramente el marco histórico en que se produjeron los ataques contra el puerto norteafricano. En esta labor nos precedieron Guastavino Gallent y Yamina Hassan, quienes a partir de las obras de Conrotte, García Figueras y Rodríguez Casado trazaron los grandes rasgos de dichos bombardeos.

Según estos autores, el principal problema con que se enfrentaba España en el norte de África era la actitud reacia mostrada por las regencias de Argel, Túnez y Trípoli a cualquier convenio que significara la paz con el consiguiente cese de los ataques perpetrados por los piratas berberiscos. Esta situación ya había motivado numerosos incidentes, sobre todo con los piratas argelinos que se intentaron reducir en 1775 por medio de una expedición naval al mando de O'Reilly, cuyo rotundo fracaso fue objeto de críticas, libelos y coplas que exacerbaron el sentimiento xenófobo contra el citado militar y los extranjeros que ocupaban cargos importantes en la Corte.

Con la intención de evitar el enfrentamiento bélico de acuerdo con la orientación dada a la política exterior española por Floridablanca, se firmó el 14 de septiembre de 1782 un tratado de amistad y comercio con el sultán otomano para que la Sublime Puerta interviniera ante Trípoli, Túnez y Argel a fin de que firmasen tratados con España. La mediación turca obtuvo un relativo éxito con las dos primeras regencias, pero fue inútil de cara al dey argelino que no sólo rechazó la negociación, sino que incluso intensificó las actividades de su piratería en la costa mediterránea española. Esta situación hizo recomendable la preparación de una escuadra naval que se dirigiera a Argel para bombardear el puerto y la ciudad con el objetivo final de inutilizar sus barcos piratas que tanto perjudicaban el libre comercio por el Mediterráneo. La táctica difería de la empleada en la fracasada expedición de O'Reilly, pues no se trataba de desembarcar sino de causar daños a la ciudad norteafricana y sus barcos, disponiendo en esta ocasión de las suficientes embarcaciones como para obligar a los piratas a encerrarse en sus puertos.

La Armada española bajo la dirección de Ensenada había recobrado parte de su antiguo valor y prestigio, pues el programa de construcciones navales permitió la creación de una flota orientada esencialmente a la protección de nuestro comercio atlántico. Esta situación hacía presagiar el éxito de la acción de castigo contra Argel y para su mando se nombró al teniente general Antonio Barceló. Mallorquín de sesenta y cinco años, el citado marino había obtenido una aureola popular a través de una vida dedicada a la Armada y, más concretamente, a la lucha contra los piratas norteafricanos.

Sin embargo, la reacción ante dicho nombramiento no fue unánime. Mientras que en los ambientes populares se veía magnificado el héroe de anteriores campañas y el militar español, todo valentía y arrojo –en una época de militares extranjeros al servicio de la Corte-, en los círculos castrenses ilustrados el entusiasmo no fue la nota dominante. El mismo García de la Huerta, en su «Discurso sobre la utilidad del arte de la guerra» que precede a la *Biblioteca Militar Española* (1760), mantenía la tesis de que el arte de la guerra había sufrido una importante evolución y que –además de la valentía- era necesario para cualquier militar el conocimiento científico de las materias relacionadas con la acción bélica. Este pensamiento fue mantenido, con más sinceridad y convicción, por quienes veían a Barceló como el analfabeto que

había llegado a tan altos grados de honor militar sin haber pasado por un aula, sin preparación teórica y teniendo como única garantía de éxito su pericia y valor. Lógicamente, quienes así pensaban –entre ellos Vargas Ponce y Fernández de Navarrete- serán sus detractores como representantes de la mentalidad militar ilustrada. Vemos, pues, que la designación de Barceló para el mando de la escuadra supuso una polémica: por una parte, el pueblo y los copleros que se entusiasmaban con dicho héroe; por la otra, los militares ilustrados y quienes, conscientes de la realidad histórica, veían con preocupación la presencia de un hombre sólo valiente al mando de la escuadra. García de la Huerta forma parte de los primeros y, consiguientemente, recibirá los ataques del otro bando en un episodio de las polémicas que durante sus últimos años le enfrentaron con tantos autores neoclásicos e ilustrados.

La escuadra de Barceló se reunió en Cartagena, de donde zarpó el 1 de julio de 1783 para arribar a la bahía de Argel el 29 del mismo mes. La causa de este retraso fue la adversidad climatológica en forma primero de ausencia de viento favorable y, luego, de borrascas tormentosas (*Endecasílabos,* vv. 149-164 y 177-184). El día 1 de agosto se inició el bombardeo de la ciudad, desconociéndose la evaluación de los daños causados. En la *Gaceta* madrileña del 12 del mismo mes se publican algunos datos sobre el mismo, pero son triunfalistas. García de la Huerta tampoco comparte el escepticismo general sobre el resultado de la acción finalizada el 9 de agosto y describe una situación poco ajustada a la realidad de los hechos (vv. 233-236). A pesar de que el gobierno da por buenos los resultados y premia a Barceló y su escuadra (vv. 245-248), las opiniones de algunos contemporáneos disienten, siendo la persistencia de la piratería y la necesidad de un nuevo bombardeo en 1784 los argumentos que prueban la ineficacia de la anterior acción.

Al año siguiente, se formó una escuadra más potente con la participación de la Orden de Malta, Nápoles y Portugal (*Elogio,* vv. 289-300 y 57-60), igualmente interesados en acabar con la piratería argelina. Al mando de la misma se volvió a nombrar a Barceló, aquel «nuevo Escipión» que «al mismo Báratro asusta,/ haciendo que se consternen/ harpías, furias y cuanto/ monstruo encierra pestilente» (*Elogio,* 41-44). El marino mallorquín zarpó con su flota de Cartagena el 28 de junio, sumando las tripulaciones un total de

14.562 hombres con una artillería de 1.250 cañones, lo que nos revela la importancia de la empresa. El viento vuelve a ser contrario, no pudiéndose iniciar el ataque hasta el 12 de julio. Los bombardeos se repitieron durante seis jornadas más sin que se lograse destruir la línea defensiva argelina, la cual estaba formada por cerca de setenta embarcaciones (*Elogio,* vv. 225-228).

A pesar de que contra «Barceló ni un Dios sin auxilio puede», la resistencia argelina es inquebrantable y el teniente general, que «en su dorada falúa, marino Marte parece», opta por convocar a los demás oficiales para comunicarles su pretensión de embarcarse en una bombardera, y auxiliado sólo de botes y lanchas lanzarse al abordaje. La idea de «aquel ilustre Cisneros» fue desestimada por temeraria y poco después se retiró la escuadra sin haber obtenido los resultados apetecidos.

García de la Huerta, debido a su peculiar visión de los acontecimientos, no reconoce en su poema el relativo fracaso de la escuadra. Deja el verdadero desenlace en la penumbra de tanto elogio retórico y, a pesar de que el autor –cuya opinión sobre la nobleza distaba mucho de la de Jovellanos- manifiesta que dicho estamento «que tan generosamente/ vierte por su rey la sangre/ que en sus fieles pechos hierve», tras el segundo bombardeo «solicita ansiosa/ que empresa tan conducente/ se repita, para orlar/ con nuevo laurel sus sienes» (*Elogio,* 322-328), la verdad es que en las esferas oficiales existió siempre «el deseo de establecer unas bases de convivencia pacífica en las que puede reconocerse el substrato ideológico de una época en la que el ideal de la guerra santa contra los infieles estaba periclitado» (A. Domínguez Ortiz). García de la Huerta distaba mucho de representar el pensamiento del poder en esta materia, ni siquiera el de la nobleza que había abandonado la mentalidad guerrera apegada a otros tiempos. El entusiasmo del poeta es, en parte, el fruto de un deseo de revitalización de ideales aristocráticos añejos que no concordaban con los tiempos en que Floridablanca y su equipo gubernamental buscaban ese tratado de paz con Argel, al fin conseguido en 1785.

V.1.3. Análisis de las composiciones de García de la Huerta dedicadas a Antonio Barceló.

Ya hemos examinado estos acontecimientos históricos que, según Domínguez Ortiz, «no pasaban de ser meras incidencias en la política exterior

española», y también –a través de los versos citados- conocemos el tratamiento que les otorgó García de la Huerta. No nos interesa establecer, como lo hicieron Vargas Ponce y Fernández de Navarrete, un inventario de las falsificaciones históricas de las composiciones del poeta. Este enfoque está superado, aunque lo examinaremos al comentar la polémica entre los citados autores y García de la Huerta. Lo importante es analizar la intención de nuestro autor al dar una visión tan peculiar de los acontecimientos históricos. ¿Por qué opta por un personaje como Barceló para su canto epopéyico?, ¿por qué distorsiona tanto la realidad?, ¿qué ideología subyace en esta distorsión? Y, finalmente, ¿cuál es la relación de estas composiciones con el resto de su obra y con la mentalidad del autor que desentrañaremos a lo largo del presente trabajo?

De entrada, es preferible olvidarnos de los aspectos formales de los poemas, representantes del «magnilocuo estilo» que en su exageración rimbombante conlleva un tono grotesco. Guastavino Gallent afirma que «estas dos composiciones del escritor extremeño, objetivamente consideradas, no pasan de ser unas muestras de la poesía laudatoria oficial de su tiempo y en realidad no se reconoce en ellas el robusto poeta de la *Raquel*» (p. 33). No reconocemos al vate de la tragedia, pero sí al autor que poco después escribirá el Prólogo del *Theatro Hespañol* (1785) y polemizará con la plana mayor del Neoclasicismo. En la forma dada a estas poesías se encuentra implícito ese «estro sublime» recalcado por García de la Huerta en la polémica citada, esa ruptura con la armonía y la mesura de los preceptistas de la época, esa agresividad léxica y retórica en contraposición con la severidad de la poesía clasicista. Sin embargo, García de la Huerta no se encuentra solo en su línea poética, pues las demás obras consagradas a Barceló siguen la misma tónica. Y es que, como siempre, no se concibe una estética donde fondo y forma queden disociados. Para elogiar hasta los límites de lo divino al marino, debía optar por una poesía recargada de figuras, metáforas desmesuradas, imágenes que chocan contra el «buen gusto», referencias mitológicas usadas en tal medida que tan sólo sirven para dar un porte aparentemente sublime al poema. Por lo tanto, estas composiciones apenas resisten una valoración estética, pero en su forma encontramos no la mejor, sino la única expresión del pensamiento de que son portadoras.

El poema de García de la Huerta dedicado al bombardeo de 1783 consta de 248 versos en romance heroico. Las primeras estrofas están repletas de elogios a Carlos III, rasgo común en el preámbulo de toda poesía laudatoria de la época. La musa del poeta, admirada ante tanta proeza acometida bajo el mandato del «mayor monarca», se ve en la obligación de no quedar muda «cuando te ofrece/ tan gustosa materia, heroica y amplia/ el grande Barceló» (vv.37-39). García de la Huerta se autoerige en el cantor de las hazañas del mallorquín; tanto es así que no dudará en crear las hazañas para cumplir la obligación de elogiar «que siempre tuvo/ a la virtud el bueno» (vv.47-48). Nuestro autor aparenta ignorar la polémica originada por el nombramiento de Barceló. Crea una unanimidad en torno a su propia opinión y manifiesta la intención del poema: «Llenen mis versos, pues, y sus elogios/ la redondez del orbe que le aclama/ y escúchense en mi voz las expresiones/ de una nación reconocida y grata» (vv. 53-56).

La nación en general podía estar agradecida y la mentalidad popular creería cualquier prodigio de tan valiente caballero, pero García de la Huerta da todavía más eco a esa opinión cuando comienza la ditirámbica descripción de las hazañas del marino. La principal es el ataque a la colonia de Gibraltar. Esta empresa, emprendida poco antes de los bombardeos de Argel, fue un fracaso, pero García de la Huerta la convierte en una prodigiosa hazaña de Barceló, que hace temblar la roca «dejando en indelebles/ caracteres de horror eternizada/ su gloria en la pirámide nativa/ que abrumando la tierra, el cielo escala» (vv. 101-104).

El héroe, presentado como un nuevo Escipión envuelto en hazañas que harían palidecer a Eneas, no descansa. Carlos, el «padre y soberano», le llama para acometer la defensa contra los piratas que cubren el Mediterráneo como «vil enjambre,/ que aborta a fuer de pestilente plaga/ del seno inmundo Argel, a quien sostiene/ inhumana indulgencia y tolerancia» (vv. 113-116). La adjetivación no deja lugar a dudas sobre el tono maniqueo con que se narra el conflicto. Las acciones contra el «nido infame» argelino son presentadas con apasionamiento, casi de cruzada, pero no por motivos religiosos –ausentes en la obra de García de la Huerta-, sino por otros de índole económica, comercial y de seguridad nacional (véanse los vv. 109-111 y 121-124). Encontramos aquí, pues, un rasgo de este siglo XVIII que por la progresiva secularización de

sus círculos cultos consigue que un ataque contra Argel sea presentado al margen de cuestiones religiosas.

Cuando ya «tiemblan las murallas/ de la pérfida Argel» ante la noticia de que Barceló se aproxima al mando de su escuadra, aparece «del fondo del infierno» la Envidia, omnipresente en la obra de García de la Huerta. Para éste, la Envidia puede ser la causa de los más diversos males, de las peores acciones, de cualquier adversidad. Al igual que, según él, fue origen de los supuestos ataques de Cervantes a Lope (véase V.3.6.), en este caso lo es del viento adverso que impide avanzar a las naves españolas. No importa la nula relación entre la causa y el efecto, pues García de la Huerta como crítico y poeta usará de las mayores licencias. Así, pues, la Envidia –utilizada como comodín- «alientos exhalando venenosos,/ al viento mismo el movimiento embarga» (vv. 151-152).

Hemos trascrito estos detalles para imaginar la reacción de autores y lectores ante tamañas exageraciones. Personas informadas de la realidad de los acontecimientos narrados y que, por encima de una probable admiración a Barceló, no admitirían este tono más propio, si quitáramos cultismos, de los romances de ciego que de un poeta dieciochesco incorporado a las altas instancias literarias del país.

A pesar de que la Envidia reaparece ocasionando nuevos problemas a la escuadra, al fin se dispone la misma para iniciar el ataque. En este momento, nos encontramos tal vez con los versos más significativos de la composición:

Forma el ataque: distribuye, regla
Con oportunidad la más exacta,
Sin sujeción a inciertas teorías,
Movimientos, lugares y distancias.
Que en un alma sublime las ideas
Que dan a otros las Artes, son innatas.

Estos versos fueron uno de los objetivos de la dura, aunque ponderada, crítica recibida por García de la Huerta en la carta firmada con el seudónimo de Pancracio Lesmes de San Quintín y escrita por Fernández de Navarrete, que posteriormente analizaremos. Aparte de las razones tácticas que el citado autor manifiesta y que son lógicas en un joven militar ilustrado, lo interesante es comprobar que estos versos contradicen lo expuesto por García de la Huerta en su *Biblioteca Militar Española* y constituyen una interesante referencia no ya

tanto para determinar la ideología de nuestro autor como para observar su actitud cultural, opuesta en esta ocasión a la tenida como paradigma del hombre ilustrado.

En el «Discurso sobre la utilidad de la guerra», que García de la Huerta insertó en su libro antes referido, se reitera que la guerra es un arte cuyo conocimiento se adquiere a costa de estudio y aplicación, sin los cuales es imposible formar un buen soldado. Aunque los dos principios fundamentales de éste son el Arte y el Valor, señala que el primero proviene del alma racional y debe prevalecer sobre el segundo, que sólo proviene de la «animalidad» del hombre (pp. 13-14). Es más, al Valor «concurre la violencia, la temeridad, el poco conocimiento, el abandono y otras imperfecciones» (p. 15), mientras que al Arte, concepto identificable con el conocimiento teórico de las materias relacionadas con la guerra, tan sólo concurre una serie de virtudes que García de la Huerta desarrolla, con más buena intención que acierto, en el citado Discurso. Incluso explica algunos ejemplos, poco verosímiles, para demostrar la tesis (pp. 16-26). Ésta, evidentemente, entra en contradicción con su alabanza a Barceló, el marino analfabeto y valeroso hasta la temeridad.

Nos encontramos ante una de las contradicciones en que incurre García de la Huerta. Tal vez comprendamos su origen atendiendo a la distinta finalidad de las obras en que se encuentran las opiniones contrapuestas. La *Biblioteca Militar Española*, con su Discurso, es un texto de encargo. A pesar de que el autor escriba que el origen de esta obra es la constatación del abandono en que encuentra tan noble Arte, intentando hacer algo de utilidad para corregir dicha situación, se trata de una actividad profesional impuesta por los mecenazgos de que se beneficia. La época, 1760, la dedicatoria que dirige al duque de Huéscar, su empleo como oficial primero de la Biblioteca Real que le permitiría reunir el catálogo bibliográfico sin apenas dificultad y como una actividad más de su trabajo, la necesidad de justificar su vinculación a la Academia de la Historia y, sobre todo, el tono frío, distanciado y un tanto ajeno del discurso nos hacen pensar en una obra de encargo cuyas tesis no son atribuibles al autor. Sin embargo, ninguno de estos factores se encuentra en las composiciones dedicadas a los bombardeos de Argel. Por lo tanto, García de la Huerta era más sincero cuando alababa a Barceló. Existía contradicción entre ambos textos, pero no en su pensamiento.

Con respecto a la segunda cuestión, el elogio al valor, el menosprecio de las «inciertas teorías» y el aplauso del Genio creador de «Artes innatas» nos llevan a un paralelismo con las cuestiones estéticas e ideológicas abordadas en el comentario de *Raquel.* No vamos a explicar aquí estos puntos, sino tan sólo resaltar la coherencia del elogio a las virtudes de Barceló con lo manifestado por García de la Huerta sobre las reglas del arte dramático –innatas o de fácil aprendizaje, como dirá aduciendo la autoridad de Lope- y también sobre la importancia del «genio sublime» como centro de la creación literaria.

García de la Huerta elogia en el marino unas cualidades que enlazan con su peculiar estética. De esa analogía surge una de las razones del porqué de estas composiciones dedicadas a Barceló. Pero, además, encontramos en el autor una actitud de menosprecio hacia el valor de las ciencias y de las teorías como medio para conseguir, en este caso, una victoria bélica. Actitud que, trascendiendo el presente comentario, nos indica un enfrentamiento con la representada por los hombres de mentalidad más ortodoxamente ilustrada. Así lo entenderán sus principales detractores quienes, a pesar de sus críticas de pocos vuelos, intuirán en este punto al hombre carente de rigor científico, que menosprecia el conocimiento contrastado con la realidad, que no busca la verdad y carece de interés por el aprendizaje. Rasgos que encontramos tanto en sus obras de creación como en las teóricas. Vemos, pues, que partiendo de los anteriores versos podemos enlazar la presente obra con el resto de su producción de manera coherente.

De nuevo en el texto, asistimos al ataque final de la escuadra pintado con truculentos adjetivos. Los navíos, «flotantes abreviados volcanes», consiguen que «en humo, en llamas, en estruendo, en llantos, el horror infernal, Argel retrate» (vv. 235-236), pero cuando –siguiendo el hilo de la composición- la aplastante victoria parece alcanzada, Barceló de improviso se retira (vv. 241-244). Era difícil conjugar el tono grandilocuente del poema con la retirada de la escuadra. El poeta provoca un corte radical. Aunque en los últimos versos prediga los premios y honores que esperan a los «bravos campeones», nada parece evitar o justificar el despropósito existente entre todo el poema y su final. García de la Huerta pagó aquí las consecuencias de haber jugado tan

libremente con un acontecimiento ya no histórico, sino inmediato. Podía disimular el poco glorioso desenlace de los bombardeos, pero no ocultarlo.

En el soneto dedicado al mismo bombardeo y que figura tras el romance heroico, se justifica la retirada como una medida prudente por parte de Barceló. Pero de nuevo encontramos una contradicción, pues en dicho soneto se presenta al mallorquín como un paradigma del militar prudente, en contraposición con su temeridad que le había hecho popular. García de la Huerta no es un autor reflexivo, máxime en las obras escritas durante sus últimos años. La necesidad de versificar en un sentido por encima de toda verosimilitud y la falta de reflexión que se percibe en su grandilocuente y a veces truculenta lira le hacen caer en estas y más contradicciones. En un poema nos presentará a Barceló como un paradigma de la valentía, en otro de la prudencia y en un próximo como un paradigma de lo que sea preciso para justificar su glorificación del héroe. En cierta medida, él ha sido su creador. Y si es capaz de esa libertad, ¿por qué no utilizar la de darle el carácter que le convenga en cada momento?

García de la Huerta participa de esa misma libertad con respecto a la historia cuando se atreve incluso a predecir el resultado del segundo bombardeo emprendido contra Argel. Tal ocurre en la composición que leyó en la Junta de la Real Academia de San Fernando del 17 de julio de 1784 (*Poesías,* 1786, pp. 175-181). El romance «El oráculo del Manzanares» fue escrito cuando se celebraba el nacimiento de los infantes Carlos y Enrique y la paz con Inglaterra, lo que es aprovechado para unir el gozo por dichos acontecimientos con la predicción del éxito en Argel. En un cuadro bucólico propio de la época, Hortelio reposa cerca de las orillas del Manzanares cuando se le aparece un oráculo que le interpreta «Las alegres esperanzas/ de los arcanos celestes» (vv. 59-60). Tras elogiar a Floridablanca, el mismo oráculo predice la victoria del «mallorquín valeroso,/ cuyo esfuerzo y nombre temen,/ como el cándido britano,/ los tostados bereberes» (vv. 117-120).

El romance fue leído cuando se desarrollaban los bombardeos, por lo que es de suponer que fuera escrito poco antes. Esta circunstancia no constituye un obstáculo para que, repitiendo los mismos rasgos de la composición ya comentada aunque con adjetivación más sobria, describa el desarrollo y desenlace del ataque naval. Este hecho fue motivo de burla para

algunos de sus detractores, los cuales no parecen haber llegado a comprender la naturaleza de ambos poemas. Lo que importaba a García de la Huerta no era la verosimilitud histórica, sino cumplir la función asignada como poeta en tales juntas: plasmar en versos los logros de sus ilustrados miembros y cantar las excelencias de sus mecenas. Todo se reduce a estos dos puntos y para alcanzarlos cualquier medio es lícito, el elogio más desmesurado se convierte en convencional en este tipo de composiciones. Por lo tanto, afirmar que la misión enviada por Floridablanca, mecenas de la Academia, ha triunfado antes de conocerse los resultados es una especie de rasgo de género, de esta poesía conmemorativa, y no uno personal del poeta.

La composición que García de la Huerta dedicó al bombardeo de 1784 es un romance de 328 versos que se encuentra en la línea de los anteriores, lo que demuestra la persistencia del autor en el intento de glorificar la figura de Barceló. García de la Huerta enlaza esta composición con la primera afirmando que las predicciones del oráculo se estaban cumpliendo y que, mientras tanto, «por la España agradecida/ en mi voz y acento vuelen/ las repetidas hazañas/ de aquel insular valiente» (*Elogio,* 29-32). El tono grandilocuente y la adjetivación persisten en los mismos términos que en el poema anterior. El valor del mallorquín sigue sin tener límites y aquí también encontramos que la justificación de la empresa no comporta motivos religiosos o de conquista que rememorara lejanos tiempos, sino que se trata de una cuestión comercial descrita por García de la Huerta con claridad (vv. 65-68).

Tras narrarnos las adversidades provocadas por Eolo y describirnos la costa africana con una profusión de nombres geográficos cuyo conocimiento adquiriría el autor durante su destierro, Barceló inicia el ataque. Éste es descrito con el artificio característico de García de la Huerta, provocando un aluvión de imágenes y metáforas alejadas de los patrones clasicistas. En algunos momentos, el poema se parece tanto al anterior que nos confunde. Así, por ejemplo, se muestra con idénticos tonos la supuesta destrucción de la «pérfida Argel» y, claro está, la Envidia sale «con sus ponzoñosos dientes/ víboras despedazando,/ a infeccionar el ambiente» (vv. 206-208). Tras un episodio en que peligra la vida del marino, salvado milagrosamente por las «ondas corteses», volvemos a encontramos con la ausencia de un desenlace acorde con los anteriores versos. Hay un corte en el poema que deja en

penumbras el verdadero final de la batalla profusamente adjetivada; el autor se limita a culminar la composición con la invocación a una tercera expedición, la cual –de haberse producido- habría sido motivo de un nuevo poema. Ya hemos indicado que, a pesar de encontrar en estas poesías rasgos de la mentalidad que se manifestará en el *Theatro Hespañol* y su polémica, se trata de poemas sin rasgos peculiares.

V.1.4. Martín Fernández de Navarrete y José Vargas Ponce, inicio de una polémica

Además del estudio de las anteriores composiciones poéticas, interesa constatar que las mismas provocaron una polémica que por su forma, protagonistas y contenido será un antecedente de la que pocos meses después enfrentó a García de la Huerta con la plana mayor del Neoclasicismo. El tono empleado, la figura elegida para ser alabada, la mentalidad del autor, el menosprecio de normas básicas del espíritu ilustrado y otros rasgos difícilmente podían dejar en silencio a una nueva generación de escritores que chocaba con García de la Huerta y lo que éste representaba. No se trata sólo de una lucha generacional que explicaría parcialmente el sentido de tan enfrentadas posiciones, sino de la oposición de dos estéticas. No entraremos ahora en esta polémica cuyo estudio reservamos para un próximo apartado, pero detectaremos antecedentes de la misma en los ataques que Fernández de Navarrete y Vargas Ponce dirigieron contra los poemas escritos por García de la Huerta. Ataques que desde un principio revelan una óptica neoclásica que al centrarse en los referidos poemas nos orientará sobre la posición de nuestro autor con respecto a dicho movimiento.

En el mismo 1784, circulaba por Madrid en copias manuscritas una *Carta a don Vicente García de la Huerta* firmada con el seudónimo de Pancracio Lesmes de San Quintín. El autor era Fernández de Navarrete, por entonces joven marino de diecinueve años que residía en Cartagena. Su anonimato en los círculos literarios de la Corte hizo que García de la Huerta no acertara con él, produciéndose un malentendido que provocó la intervención de Vargas Ponce en la polémica.

El marino que por su edad, formación y mentalidad representaba la antítesis de Barceló, escribió esta carta con un tono vigoroso, brillante y

decidido que no revela su carácter de neófito en las polémicas. Desde su confesado respeto por la figura de García de la Huerta como autor de *Raquel,* lanza una crítica dirigida hacia dos aspectos básicos: la falta de veracidad en la narración de los hechos y la utilización de recursos léxicos y retóricos de dudosa oportunidad. La mayor parte de la carta está dedicada al primer aspecto, demostrando con documentación y lógica implacable lo absurdo de la mayoría de las afirmaciones contenidas en los poemas. Descalifica a su autor desde el principio, pues «los elogios están excesivamente exagerados y nada valen», añadiendo que «se ha de elogiar la verdad y la realidad de los hechos beneméritos, no siendo lícito al panegirista inventar acciones brillantes ni abultarlas con las expresiones que dicta la ciega pasión». Fernández de Navarrete no vislumbra la finalidad última que García de la Huerta pretendía con estos poemas, pero capta la forma en que están escritos cuando afirma con rotundidad que el autor «pinta las cosas como quiere y le parece». Esta es la crítica básica contra la falta de veracidad, licencia imperdonable en este tipo de poemas según el joven marino.

A continuación, rebate las falsificaciones o deformaciones de los poemas. No las repasaremos. Tan sólo interesa resaltar que este tipo de crítica detallada, puntual y documentada será la misma que los detractores de García de la Huerta utilizarán en la polémica sobre el *Theatro Hespañol.* Es una crítica que desmonta la obra, pero que también muestra limitaciones a la hora de exponer su significado global, la intención que trasciende del texto, aspectos que –en el caso de estos poemas- son tal vez los más interesantes.

Fernández de Navarrete intuye que el elogio a Barceló no estaba dirigido solamente a este personaje, sino que a través de él se revela una serie de matices ideológicos opuestos a los que él mismo y los detractores de nuestro autor defienden. Intuye también que el elogio al valor como virtud suprema, al individualismo y la pasión –junto con el menosprecio por la teoría y el mismo tono de los poemas- constituían una toma de postura contraria a la labor emprendida por la literatura neoclásica con el lanzamiento de otros héroes de corte diferente. Todo esto que subyace en su crítica no alcanza a manifestarse con claridad, aunque no disminuye el valor de la carta.

El militar, tras analizar con realismo la situación histórica, afirma que «debemos solicitar y desear con ansia que aquella empresa no se repita» y

lamenta que las opiniones negativas de García de la Huerta sobre la necesidad del estudio y la teoría científica aplicados al arte de la guerra pudieran ser perjudiciales para la juventud. El valor pedagógico que pudiera tener el ejemplo de García de la Huerta no es más que un valor ideológico, y combatiendo a aquél Fernández de Navarrete polemiza con nuestro autor en un ámbito que trasciende el poema y la propia literatura.

La crítica de los aspectos literarios tiene un interés menor, pero también constituye un antecedente de la que se le hará a García de la Huerta. Fernández de Navarrete indica la impropiedad de ciertos términos y metáforas que por su extravagancia caracterizan el estilo de los últimos años de nuestro autor. Extravagancia, afán de destacar por encima de las normas del «buen gusto», individualismo creativo, que serán examinados por el joven crítico como una muestra de la pedantería y soberbia de García de la Huerta, rasgos de su carácter que constituirán el objetivo de críticas posteriores. No obstante, Fernández de Navarrete evidencia un criterio estético no apasionado al reconocer la valía de *Raquel.* Otros autores llevarán sus ataques contra García de la Huerta a términos donde la matización y el criterio selectivo quedarán anulados por el fragor de la polémica, pero el joven marino nos hará ver la gran diferencia de calidad que existe entre el autor de la citada tragedia y el poeta que ensalzó a Barceló.

García de la Huerta no podía permanecer indiferente a la carta, sobre todo teniendo en cuenta su mentalidad. Sin conocer todavía la identidad de quien le criticaba bajo el seudónimo de Pancracio Lesmes, escribió unas notas y apostillas. Por desgracia, dicho texto no ha llegado hasta nosotros, conservándose sólo unas referencias al mismo insertadas en la «Advertencia posterior a la Carta», redactada también por Fernández de Navarrete y recogida por Guastavino Gallent. Por las numerosas notas y apostillas que García de la Huerta lanzó en la polémica sobre el *Theatro Hespañol* intuimos el carácter de las dirigidas contra la carta. Nuestro autor siempre se mostró incapaz de rebatir las críticas que recibió con un texto que resultara coherente y sistemático limitándose a lanzar apostillas centradas en meros detalles y que tendían a personalizar la polémica. Esto mismo sucedería en el texto que no nos ha llegado, sobre todo si atendemos a los comentarios que Tomás de Iriarte dirigió a Fernández de Navarrete y que éste insertó en la referida

Advertencia. Recordemos que la amistad entre nuestro autor y el escritor canario había quedado rota tras los impertinentes comentarios que García de la Huerta hizo del famoso y polémico poema *La Música,* e Iriarte –que había recibido una de las copias de la carta y era amigo de su autor- comunica a éste que el poeta extremeño «tenía escrito en profecía dicho elogio antes de recibirse en Madrid noticias del bueno o mal éxito de la expedición, y aunque ésta no fue tan feliz como se esperaba, no quiso el poeta desperdiciar los versos ya hechos» (Gallent, 123). La veracidad de esta acusación es dudosa en lo que respecta al poema de 1784, al cual se refiere Iriarte, pues algunos episodios demuestran que García de la Huerta conocía lo sucedido, aunque luego actuara con escaso rigor histórico.

Más significativa es la carta de Tomás de Iriarte, con fecha del 9 de noviembre de 1784, dirigida al joven marino en la que inserta un comentario que nos revela la situación de García de la Huerta pocos meses antes de iniciarse la polémica sobre el *Theatro Hespañol:* «sus mayores amigos, aunque ciegos en admirarle, han empezado ya a no darle razón en asuntos en que está muy distante de tenerla y a despreciar el soez estilo en que de un tiempo a esta parte se explica» (Gallent, 125). García de la Huerta se iba quedando solo, lo que será una de las características de la polémica que analizaremos; soledad que junto con su temperamento soberbio y orgulloso le llevará al ataque personal, insultante a menudo, contra sus detractores. Antes de que aparezcan los folletos en que estos rasgos se manifiestan con su mayor intensidad, Tomás de Iriarte intuye con acierto la situación de García de la Huerta. Apenas quedan unos meses para la aparición del *Theatro Hespañol,* pero la dinámica que éste generó ya estaba presente en los poemas dedicados a Barceló y en la polémica que analizaremos.

En la búsqueda que nuestro autor llevó a cabo para averiguar la identidad de Pancracio Lesmes de San Quintín, llegó a la conclusión de que se trataba de José Vargas Ponce, que siendo un joven de veinticuatro años, marino y literato, reunía circunstancias parecidas a las de Fernández de Navarrete, aparte de que ambos eran amigos. Fernández Duro nos dice que Vargas Ponce escribió a García de la Huerta para desengañarle de que él fuera el autor de la crítica de los poemas, «haciéndole ver –además- cómo hubiera

analizado su poemita, o en estilo serio, o en burlas»[138]. La carta del gaditano, en la que seguramente había una crítica de las composiciones de nuestro autor en el mismo sentido que la redactada por Fernández de Navarrete, tampoco nos ha llegado, pero conservamos la contestación que le dio García de la Huerta: *Registro de alguna de las innumerables mentecatadas…,* incluida en el volumen editado por Guastavino Gallent.

Este texto polémico se centra en detalles de orden estilístico. No hay nada sobre temas capaces de trascender la mera polémica, excesivamente localizada en cuestiones insignificantes. García de la Huerta examina, en tercera persona, una por una las críticas, «mentecatadas», que le había dirigido Vargas Ponce. Para ello buscará la autoridad de la RAE, de los clásicos, así como de los principales autores del siglo XVII. Demuestra una preparación literaria aceptable, pero incapaz de constituir un mínimo corpus teórico. García de la Huerta busca el dato erudito, la cita clásica, la autoridad, pero no argumenta su defensa con un sentido de la totalidad. Esta limitación se hará ostensible en el Prólogo del *Theatro Hespañol* y en su consiguiente polémica, pero ya la encontramos aquí como una característica, nada peculiar, de nuestro autor.

Junto a las cuestiones literarias o estilísticas, hay constantes alusiones personales en un tono despectivo que refleja la soberbia de García de la Huerta. Aprovechándose de la juventud de Vargas Ponce, arremete con especial dureza contra él. Aunque encontremos citas de Luzán, los clásicos y nuestro siglo XVII, García de la Huerta no evita ese tono soberbio y polemista, tan diferente del empleado por Fernández de Navarrete. De acuerdo con el espíritu que dominaba en este tipo de polémicas, nuestro autor no reconocerá la razón de ninguno de los reparos que se formularon contra sus poemas, incluso se reafirma en ellos. Y, por supuesto, descalifica al futuro autor de la insufrible tragedia *Abdalazis y Egilona,* atribuyéndole ignorancia. También le acusará, desde su xenofobia, de afrancesado, causa principal –según él- de su desconocimiento de las letras españolas. Pero para combatir tales «defectos» de Vargas Ponce, García de la Huerta nos abruma con su pretendida erudición

[138] «Noticias póstumas de José Vargas Ponce y Martín Fernández de Navarrete», *BRAH,* XXV (1894), pp. 500-546.

que se pierde en el marasmo de citas, autoridades y ejemplos no siempre bien asimilados por el autor.

En definitiva, el texto de García de la Huerta no aporta más que la aparición de algunos rasgos que encontraremos repetidos en sus polémicas. Nuestro autor entra con este alegato en su defensa en una dinámica que dominará sus últimos años. Una dinámica de enfrentamientos en donde las cuestiones literarias o teatrales pasarán a menudo a un segundo plano. García de la Huerta eligió a Barceló por xenofobia, por lo que representaba frente a la opinión pública, por aprovechar la fama del marino de cara a acrecentar la suya propia y por ver reflejados en él unos valores defendidos en su obra. Estos valores constituían la base de lo que entendía por héroe nacional en contraposición a otros héroes de los neoclásicos. Distorsiona la realidad porque la finalidad laudatoria con tintes epopéyicos es la razón de ser de los poemas. La ideología de los mismos resulta coherente con la que domina en el resto de su obra, expresándose en esta ocasión de una manera exacerbada, preludio de cómo lo hará a partir de entonces.

V.2. El *Theatro Hespañol*

El polémico Prólogo del *Theatro Hespañol* es un texto que, a pesar de haber sido citado a menudo por la crítica, carece todavía de un análisis completo. Tal vez se deba a las circunstancias que rodearon su aparición y a una crítica que, desde el comentario de Menéndez Pelayo, se ha limitado a parafrasear lo escrito por éste, salvo en honrosas excepciones. La aportación del Prólogo a la discusión estética del momento se diluyó en una polémica demasiado proclive a los personalismos. Pero no es menos evidente que la sentencia lanzada por Menéndez Pelayo contra la colección teatral: «El que no quiera conocer el teatro español guíese por la colección de Huerta» (*Historia de las ideas estéticas,* III, 320), ha paralizado la crítica posterior, conforme con dedicar unas pocas líneas a los aspectos más superficiales de esta obra.

No pretendemos reivindicar una supuesta importancia del Prólogo o de la colección teatral a la que precede, pero tras la expresión de una mentalidad dominada por la xenofobia hay suficientes datos que contribuyen a cohesionar la interpretación del conjunto de la obra. No se trata solamente de colocar el

Prólogo dentro de la polémica estética e ideológica sobre el teatro que se da en la época con tanta fuerza –pues tal vez aquí revelaría un papel secundario-, sino también de situarlo en una actitud general del autor que en esta ocasión, y por encima de consideraciones teóricas nada desdeñables, lanzó un texto provocador contra el grupo neoclásico formado en torno a figuras como Jovellanos, Forner, Trigueros, Iriarte, Samaniego y otros.

V.2.1. 1785, apologistas y detractores

El *Theatro Hespañol* aparece en unos momentos en que cobra vigor la polémica entablada por los apologistas y detractores de las letras y la cultura españolas, permaneciendo entre ambas posturas otros autores que también contribuyeron a la discusión gracias a su revisión de nuestro legado cultural. Tres años antes el artículo de Masson en la *Encyclopédie Méthodique* había levantado un revuelo entre los hombres de letras españoles. Sus ecos todavía estaban presentes cuando salió el primer volumen del *Theatro Hespañol.* Muchas y de diferente talante fueron las respuestas que obtuvo el denigrante artículo, que siendo uno de los capítulos más destacados de la leyenda negra sobre España contribuyó a que ésta cobrara por entonces pleno vigor. Frente a ella encontraremos desde la apasionada apología que sólo muestra xenofobia hasta el lúcido examen del pasado cultural español, pero siempre en la línea de contribuir a crear un ambiente propicio para la defensa de las letras frente a unos ataques foráneos que, a menudo, sólo conservan el valor de haber servido como acicate a nuestros autores.

La Real Academia Española captó este ambiente y, a finales de 1785, el mismo año en que aparece la colección teatral de García de la Huerta, propuso como tema para su concurso de oratoria «una apología o defensa de la nación, ciñéndose solamente a sus progresos en las ciencias y en las artes, por ser esta parte en la que con más particularidad y empeño han intentado oscurecer su gloria algunos escritores extranjeros, que llevados de sus engañosas preocupaciones y faltos de seguras noticias, han publicado obras llenas de injurias e imposturas» (*Gaceta de Madrid,* 30-XI-1784). Con esta cita no pretendemos afirmar que la colección de García de la Huerta guarde relación con el concurso académico y, menos todavía, que las obras de los participantes en el mismo tuvieran un tono parecido al del Prólogo, pero el

propósito de defensa de la cultura española, sea teatral o artística, ante ciertos autores extranjeros era sentido por García de la Huerta al mismo tiempo que por la mayoría de los participantes en el concurso. Se podrá criticar el poco acierto del extremeño en su xenófoba defensa del teatro español, pero no la inoportunidad de la misma en la medida que conectaba con un sentir generalizado. García de la Huerta tal vez se quedara solo en sus ataques a los dramaturgos franceses, en su apasionamiento que le lleva a defender aspectos de nuestro teatro denostados por la crítica neoclásica y en todo aquello que, con un tono burlesco, fue objeto de varios folletos contra la colección. Pero no se encontraba solo a la hora de sentir la necesidad de defender el teatro español, por lo que el texto que nos ocupa nunca se debe considerar aislado de su contexto, el fruto de una demencia particular, como ha sido presentado.

Este último aspecto ha permanecido infravalorado por la crítica que, por otra parte, tampoco hubiera tenido la necesidad de recurrir a circunstancias contextuales de haber leído atentamente el Prólogo. Desde un principio, García de la Huerta manifiesta su repulsa ante las críticas lanzadas contra el teatro español que se extienden, según él, a todos los «estudios e instrucción de la nación» (p. 11). Siguiendo un procedimiento habitual en los apologistas, presenta el ataque como si fuera a toda España. La idea no constituye una novedad, pues la identificación de la defensa de unas tesis estéticas o teatrales con la defensa de lo nacional la encontraremos en todas las obras apologistas. Lo interesante es que García de la Huerta inscribe su *Theatro Hespañol* en una polémica que tiene nombres propios. Cuando cita a Quadrio, Tiraboschi y Bettinelli al principio de su Prólogo (p. 3), no quiere decir que vaya a responder directamente a dichos autores, pero presentándolos como figuras destacadas entre los detractores de nuestra literatura nos orienta hacia la polémica concreta en la que va a participar, aspecto normalmente ignorado por la mayoría de quienes se han ocupado del Prólogo.

García de la Huerta no presenta su defensa como una respuesta directa a los autores citados, e incluso reproduce parte de una carta anónima que le fue dirigida desde Roma –recordemos sus contactos con Italia- en donde se manifiesta que existe una mala intención hacia España generalizada en algunos sectores literarios transalpinos; es decir, responde a unas críticas –por encima de sus autores- provenientes de dicho país. Pero esta generalización,

casi imposible en una mentalidad como la de García de la Huerta y en una obra tan polemista, queda anulada cuando cita a Pietro Napoli-Signorelli y su *Storia critica dei Teatri antichi e modemi,* impresa en Nápoles (1777). Y lo hace identificándose con la apología que poco antes había escrito el padre Lampillas, «sabio apologista», no sólo contra Napoli-Signorelli sino también y principalmente contra Tiraboschi y Bettinelli (p. VI). Desde este momento, no hay reservas para afirmar que existe una polémica anterior que servirá de referencia a nuestro autor. No pretendemos afirmar que el *Theatro Hespañol* sea considerado como un episodio más del enfrentamiento originado por los anteriores autores, pero sin la existencia de dicha polémica García de la Huerta no habría encontrado una base para iniciar sus ataques, un tanto alejados del tono que le dieron los citados autores italianos y los jesuitas expulsos.

La polémica a la que nos referimos, calificada por Miguel Batllori como «más pintoresca que sustancial», se inició hacia 1766 al propagarse en los ambientes literarios italianos la idea de que la decadencia del latín clásico había tenido su origen en las obras de Marcial, Lucano y Séneca. Asimismo, se afirmaba que el mal gusto que predominaba por entonces en las letras transalpinas se debía a la influencia literaria que los españoles ejercieron durante su dominación, citándose a Góngora como el ejemplo más perjudicial. Resulta fácil intuir en esta crítica, además de la postura neoclásica, un sentimiento nacionalista de rechazo hacia la antigua potencia dominadora. El mismo desvirtuó el acercamiento a las letras españolas y propició la polémica en donde a menudo se confunden lo nacional y lo literario.

Entre los autores italianos destacaron Tiraboschi y Bettinelli, quienes coincidieron en sus críticas contra la influencia española, aunque con tonos distintos. Menéndez Pelayo indica que la obra del primero conserva el interés por ser una de las cumbres de las letras italianas del siglo XVIII, mientras que la de Bettinelli se difuminó al acabar la polémica *(Historia de las ideas estéticas,* III, 338). A ellas se ha de sumar la ya citada obra de Napoli-Signorelli –durante ocho años residente en España, donde participó en los círculos literarios siendo miembro de la tertulia de la Fonda de San Sebastián-, cuya primera edición contribuyó a prolongar el ambiente de la polémica. No debemos pensar que estos autores –con amistosas relaciones con figuras destacadas de las letras españolas- estuvieran animados por un sentimiento

antiespañol. En esa, según Miguel Batllori, «peculiar psicosis de desterrados» de los jesuitas expulsos, tales críticas, inmersas en un momento en que la leyenda negra sobre España cobraba actualidad, surtieron un fuerte efecto. Tal vez en otra época no hubieran tenido más trascendencia que la otorgada a un comentario literario más o menos afortunado, pero por entonces desencadenaron la pluma de los apologistas españoles.

La respuesta de los jesuitas –figuras clave en la cultura italiana de la época- fue de diversa índole, aunque conservando siempre el mismo sentido. Desde la apasionada apología de Lampillas hasta la comedida de Juan Andrés, las respuestas reflejaron de nuevo la imposibilidad de equiparar a todos los defensores de las letras españolas. Lo que les caracteriza individualmente no es tanto esa defensa como la actitud adoptada, fiel reflejo de su pensamiento estético e ideológico. Ya veremos que la decantación de García de la Huerta por la obra de Lampillas resulta significativa a este respecto.

El primero en refutar las teorías de los italianos fue Tomás Serrano con su defensa de los poetas hispanoitalianos Marcial, Séneca y Lucano. Mientras que otros apologistas extendieron la refutación a toda nuestra historia literaria, Tomás Serrano se limitó a la época clásica con unos comentarios cuyo tono desenfadado no hacía prever la virulencia posterior de la polémica. Poco después, la obra de Lampillas mostró una actitud distinta. Menéndez Pelayo piensa que en la misma, junto con aciertos críticos, hay imprudentes exageraciones (*Historia de las ideas estéticas,* III, 350-355). El erudito no ve en esta circunstancia la consecuencia de una xenofobia, pero se rastrea en la desmesura de algunas proposiciones que sólo un autor bajo dicho influjo y en un clima emocional exaltado podía concebir. La obra de Lampillas tiene valor crítico en algunos capítulos, demuestra conocimiento de la literatura española y huye del dogmatismo en el uso de las unidades, pero su tono polémico, apasionado y, a veces, insultante le acerca al Prólogo de García de la Huerta.

Las obras del jesuita catalán y García de la Huerta coinciden en su afán apologético, su nacionalismo exacerbado y la defensa a ultranza de la literatura española que suponía, entre otras consecuencias, prescindir de la preceptiva clasicista en numerosos puntos. La solidaridad de García de la Huerta con las críticas de Lampillas y el olvido de la actitud moderada de Juan Andrés en la misma polémica prueba la afinidad existente entre ambos autores, máxime si

recordamos que la acogida dispensada en España a la obra del jesuita catalán no fue unánime y supuso un nuevo motivo de enfrentamiento entre los bandos de los autores españoles.

Sin embargo, existe una considerable diferencia entre ambas obras en cuanto a su nivel teórico. Como veremos, García de la Huerta escribirá un Prólogo repleto de intuiciones, críticas anecdóticas y polémicas personales. El conjunto revela la incapacidad del autor para construir un corpus teórico aceptable, aunque éste tal vez se manifieste en su misma ausencia. La obra de Lampillas, a pesar de las críticas recibidas, es más profunda por estar respaldada por el bagaje cultural del autor, tan envidiable como habitual entre los jesuitas expulsos.

Volviendo a la polémica, cobró una mayor altura con la participación en la misma de Juan Andrés, quien intentó aquietar los ánimos con su prudencia y sabiduría. Tanto es así, que incluso Tiraboschi buscó su intercesión para que los ataques que le dirigiera Lampillas no provocaran un conflicto de mayores dimensiones. El jesuita, con su lúcida defensa de la literatura española en el marco de su visión cosmopolita, neutralizó el tono virulento de la polémica, ya por entonces desvirtuada. De esta manera, Juan Andrés conectaba, desde el exilio, con el sentir de los ilustrados españoles, para quienes la defensa ante los ataques foráneos no suponía una autocomplacencia con la tradición literaria de su país.

V.2.2. García de la Huerta en la polémica, xenofobia y metodología.

En medio de este clima, García de la Huerta continúa la polémica adscribiéndose a la línea apologética de Lampillas para centrarse en la obra de Pietro Napoli-Signorelli. De este autor italiano ya hemos hablado al referirnos a su comentario sobre *Raquel.* Dada su estancia en Madrid como partícipe de la vida literaria, es imaginable que García de la Huerta le conociera por algo más que por sus libros. Si examinamos el grupo de amistades del italiano, ligado a los sectores madrileños más clasicistas, comprendemos los reparos mostrados ante la citada tragedia, explicándose así en parte el origen de la polémica.

Pietro Napoli-Signorelli ya había sido rebatido, aunque con moderación, por Lampillas. García de la Huerta no era el único ni el primero de sus detractores, pero ¿por qué le eligió como blanco de sus ataques en la primera

mitad del Prólogo? No sería por una cuestión estética o teatral, pues los reparos del italiano al teatro español no difieren de los ya expuestos por Tiraboschi, manifestándose el napolitano en una línea clasicista basada en el conocimiento que tenía de nuestras obras. Tampoco sería por una supuesta mayor importancia de la crítica, mérito que correspondería a la de Tiraboschi. Y, asimismo, cabe dudar de García de la Huerta cuando afirma que no quiere reincidir en las críticas que ya había lanzado Lampillas. El afán polémico suele estar reñido con la originalidad –si la polémica pretendiera ser original acabaría convirtiéndose en diálogo-, aparte de que tal excusa parece convencional. Luego, ¿había alguna razón en particular para centrar sus ataques de una manera tan directa y personal no en la obra de Pietro Napoli-Signorelli, sino en algunas de sus manifestaciones? La respuesta es compleja.

Antes de abordarla debemos señalar que la crítica de García de la Huerta es puntual en el sentido de que no se dirige contra una obra considerada como un todo, sino que está orientada hacia puntos concretos y a menudo aislados. No aparece, pues, una valoración global por encima de los improperios repartidos a lo largo del Prólogo. Debemos olvidar una posible sistematización de dicho escrito, especialmente anárquico y a la búsqueda del dato o el comentario fallido del contrincante para cargar contra él, dejarle en ridículo y lamentar la malicia e ignorancia de los autores extranjeros. El método se repite siguiendo el mismo orden y, en ocasiones, impide cualquier comentario crítico. Sin embargo, la estrechez de esta forma de entender la polémica es compatible con resquicios por donde se entreven las ideas estéticas y teatrales de García de la Huerta. Éstas se encuentran aisladas y condicionadas por la búsqueda del desprestigio del adversario más que por la argumentación propia. Hacemos esta salvedad para justificar nuestro análisis del Prólogo, condicionado también por las limitaciones de este tipo de polémicas.

V.2.3. García de la Huerta y Pietro Napoli-Signorelli

El primer punto en que García de la Huerta rebate al napolitano es el referente al origen de los autos sacramentales (pp. VIII-XVI). Veinte años después de la prohibición de los mismos, más que una discusión sobre su

origen y primeros autores habría sido oportuna una opinión acerca de su significado y validez, tema que polarizó las posturas de los neoclásicos y sus adversarios. García de la Huerta, al decir que han sido parte principal del teatro español (p. IX), da a entender que los defiende, aunque sin aportar más argumentos que la reivindicación absoluta de dicho teatro. En realidad, ningún reformista se hubiera opuesto a esa defensa, pues su protesta se dirigía contra la degeneración que había afectado al género teatral durante el siglo XVIII, no contra los autos en sí, y ni mucho menos contra el catolicismo. La defensa de estas obras que realiza García de la Huerta ignorando o disculpando los defectos tan manifiestos que tenían ante la preceptiva clasicista de un Clavijo y Fajardo o un Nicolás Fernández de Moratín nos aporta un dato interesante sobre la postura estética de nuestro autor.

A continuación, y sin apenas relación con el punto anterior, García de la Huerta se burla de que Pietro Napoli-Signorelli creyera, según él, que Lope de Vega escribió su *Arte nuevo de hacer comedias* como una justificación de la deformidad de sus obras ante la Real Academia Española (pp. XVII-XX). El error se basaría, según nuestro autor, en una confusión del italiano por no interpretar correctamente la dedicatoria de la obra. Pietro Napoli-Signorelli no sería tan ignorante como para adelantar en un siglo la fundación de la Academia, sobre todo teniendo en cuenta que vivió ocho años en Madrid y en compañía de académicos. Aquí se inicia una sospecha que continuará a lo largo de nuestro análisis del Prólogo: García de la Huerta tergiversa en ocasiones la interpretación de los textos que rebate. Una cita es manipulable fuera de su contexto, máxime cuando se trata de una traducción. Al contar sólo con la segunda edición de la obra del italiano, no podemos comprobar con exactitud la veracidad de tal sospecha, pero parece verosímil dado el tono que domina en la diatriba de García de la Huerta. Éste busca el error –sea importante o no- del adversario para demostrar su ignorancia y malicia. Cuando ese error tan sólo es relativo, ¿por qué no deformar la interpretación para hacerlo absoluto?

En su búsqueda de «graciosos errores», García de la Huerta critica los comentarios de Pietro Napoli-Signorelli sobre los teatros de Madrid, las compañías que en ellos trabajan y sus asiduos grupos de aficionados (pp. XXI y ss.). Según el napolitano, las polémicas entre los chorizos y los polacos

habían desaparecido por entonces, quedando, según la traducción de García de la Huerta, «de estos partidos una fría y serena parcialidad» (p. XXII). La opinión de Pietro Napoli-Signorelli es la constatación de un típico deseo de los reformadores neoclásicos más que una realidad. Recordemos las dificultades que dichos grupos ocasionaron a Leandro Fernández de Moratín en sus primeras obras y cómo éste luchó contra tales bandos para llevar adelante su proyecto teatral, todo ello en una época posterior a la fecha de la obra del napolitano. No fue sólo Moratín. El conjunto de los reformistas neoclásicos intentó alejar de los teatros a estos grupos de extracción social relativamente popular. Cuando a finales de siglo se imponga, por poco tiempo, la reforma teatral inspirada en los principios clasicistas, aumentará el precio de las entradas y se adoptarán otras medidas tendentes a expulsar del teatro a este público. Los neoclásicos no ansiaron el favor popular y sabían que los espectadores que, de una forma más o menos apasionada, estaban ligados a estos colectivos y encarnaban una manera de entender el espectáculo teatral, permanecerían en contra de sus postulados, al menos de aquellos que representaban el neoclasicismo más rígido. De ahí esa lucha, que se extenderá a otros frentes, contra los famosos chorizos y polacos, es decir, contra el público popular. Lucha en la que Pietro Napoli-Signorelli también estaba inmerso y que le lleva a la optimista afirmación anterior.

Sin embargo, García de la Huerta no sólo afirma la persistencia del vigor con que sobrevivían dichos grupos, sino que rechaza los ataques que les dirigían los neoclásicos (p. XXVIII). Leopoldo Augusto Cueto cree que esta postura es una defensa candorosa (BAE, LXI, p. CLXXVII), pero la cuestión representa un nuevo punto de división entre los partidarios de una reforma teatral inspirada en los principios neoclásicos y sus adversario, adoptando nuestro autor una decidida toma de postura a favor de los últimos. ¿Cuál es el motivo? Aunque las obras de García de la Huerta estén más o menos alejadas del Neoclasicismo, el público de *Raquel* no era el mismo que buscaba las comedias de magia o las obras de Comella como símbolos de una peculiar forma de entender el teatro. Admitimos con reservas el éxito de su tragedia, pero no que estuviera protagonizado por ese público enfervorizado. ¿Por qué, entonces, lo exculpa? En este caso sólo opera una defensa a ultranza del

teatro español. No admitir críticas foráneas, aunque tal postura le conduzca a una relativa incoherencia personal y le enfrente con los reformistas.

El prologuista termina su diatriba contra el napolitano con diversos puntos anecdóticos que tratan de resaltar la ignorancia y mala intención de Pietro Napoli-Signorelli. Apenas conocemos el significado de la obra de la que García de la Huerta extrae los textos censurados, no se dan referencias del pensamiento global del italiano acerca del teatro español ni se supera lo anecdótico. La afirmación xenófoba y el insulto al adversario son los hilos conductores del Prólogo, se deduce un supuesto pensamiento antiespañol de unas citas fuera de contexto y, en definitiva, no se establece un debate teórico. Apenas queda una polémica personal, una excusa en la obra de Pietro Napoli-Signorelli para manifestar una apología basada en la incapacidad para la autocrítica, la cual si alguna vez la vemos aparecer en la segunda parte del Prólogo es inmediatamente acallada por la xenofobia.

¿Por qué Pietro Napoli-Signorelli? Tal vez haya una razón hipotética y otra real. La primera puede ser de orden personal. A este respecto, resulta revelador que García de la Huerta supusiera en 1785 que la obra del italiano fuera a tener una segunda edición ampliada (p. VII), como efectivamente la tuvo en 1790, prediciendo el aumento en ella de los «improperios» contra el teatro español y, en consecuencia, contra él. Efectivamente, así ocurrió, a pesar de que sólo fuera en parte. García de la Huerta debió tener conocimiento de las intenciones de Napoli-Signorelli y, tal vez, con el Prólogo pretendiera adelantarse a su oponente estético y, posiblemente, personal.

La otra razón es sencilla. La obra del napolitano está centrada en el teatro, en temas que atañen a García de la Huerta, mientras que las de Tiraboschi, Bettinelli, Lampillas y Juan Andrés trataban de la literatura en el sentido dieciochesco del término. García de la Huerta era consciente de su incapacidad para enfrentarse con otros autores en ámbitos que le eran ajenos o desconocidos, y en los que difícilmente encontraría puntos para rebatir con la misma facilidad que tuvo en la obra de Pietro Napoli-Signorelli. Ésta se circunscribía a sus preocupaciones polémicas, siendo esta circunstancia una causa fundamental para su elección. Causas o razones prosaicas, de escaso valor teórico y estético, pero verosímiles. Al menos, más que otras con las que pudiéramos especular tratando de trascender la polémica más allá de su propio

ámbito. Pretendemos conocer la mentalidad de García de la Huerta, no crear un personaje ideal para la elaboración de hipótesis brillantes.

V.2.4. García de la Huerta y los críticos franceses

El autor extremeño, terminada su diatriba contra el italiano, rebate a los «críticos y censores franceses», quienes –según él, «dominados por un pueril amor propio y preocupados por la ridícula aprehensión de que solas sus cosas y obras merecen aprecio», ignoran la literatura española y sólo escriben calumnias y falsedades contra las obras españolas (p. XXXI). García de la Huerta repite los calificativos ya dedicados a los italianos, englobando a los autores de ambos países en una confabulación cuyo fin es el desprestigio de España y su cultura. Los argumentos del extremeño son los de un apologista xenófobo, pero tampoco podemos olvidar que, a pesar de sus exageraciones, se basa en un fenómeno con cierta base real. El estudio del origen y las manifestaciones de la leyenda negra escapa a nuestras posibilidades, pero García de la Huerta alberga parte de razón cuando acusa a los autores franceses de ignorantes en materias españolas.

El fenómeno no se da en las circunstancias señaladas por García de la Huerta y, desde luego, no es una venganza de los franceses y los europeos por el «abatimiento a que los redujeron tantas veces los generosos filos de nuestras espadas» (p. XXXIV). Vimos que en el caso italiano pudiera subyacer esta circunstancia, pero el argumento apologético-imperialista no sirve para alcanzar el fondo del problema, objetivo que tal vez nunca pretendiera García de la Huerta. Su mentalidad maniquea, la intención patriótica que anima la obra desde la dedicatoria y otros factores que ya hemos visto impiden que se adentre en un profundo análisis de la cuestión. Al contrario, García de la Huerta parte de un esquema: lo extranjero es malo y lo español bueno.

Como ya señalamos, el tratamiento que la *Encyclopédie Méthodique* otorgó a España, a raíz del artículo de Masson, levantó una ola de protestas. García de la Huerta se sumó a ellas con su Prólogo, insertando –además- una larga nota en la que reproduce dos comentarios entresacados del *Diccionario de Gramática y Literatura* y del *Diccionario de Comercio* que, aparte de constituir dos errores, revelan más ignorancia que mala fe (véanse pp. XXXIV-XXXVI). Finaliza la nota con una alusión directa a Masson recomendándole que

se dedicara a recoger todos los errores relativos a España que contenía la obra en la que participaba.

El sentido de esta breve crítica es meridiano. Resulta más interesante el comentario con que se inicia por estar dirigido a los afrancesados cuyos «espíritus frívolos y ligeros» andan «trágicamente contagiados de un galicismo volátil» no pudiendo «lastrar jamás las más graves y juiciosas advertencias». La toma de postura contra el afrancesamiento y sus seguidores registra un amplio espectro. Desde las críticas de Jovellanos y Cadalso hasta las diatribas de los ultramontanos, hay una gama de posiciones que no se deben calificar por su rasgo común –el rechazo del afrancesamiento-, sino por la ideología o la mentalidad que las alienta. Dados los antecedentes de García de la Huerta, apenas es significativo que atacara a los afrancesados. Lo importante es conocer la intensidad y el sentido con que lo hizo. Conservamos pocos datos directos o explícitos para determinar estos factores, tan sólo las citadas frases que, a pesar de ser tajantes, suenan a latiguillo. La disyuntiva entre la ligereza y la frivolidad del afrancesado frente a la gravedad y juicio del patriota apenas nos revela nada. Para conocer la posición de García de la Huerta recurriremos al mismo Prólogo, al talante de las críticas que dirige contra diversos autores franceses, revelándose que su animosidad no sólo se centraba contra esa degeneración o caricatura llamada petimetre, sino que es el producto de una xenofobia visceral de clara significación ideológica.

Para dar rienda suelta a sus críticas, García de la Huerta selecciona una colección teatral recopilada por un autor anónimo y titulada *Théâtre Français,* que empezó a publicarse en Lyon (1780). Esta obra sin apenas trascendencia es caracterizada por el extremeño en lo referente a España con los rasgos de «ligereza, falta de instrucción, ignorancia de nuestra lengua, costumbres e historia, y una altanería insolente y fastidiosa» (pp. XV-XVI). Es decir, la misma argumentación que vimos en su ataque a Napoli-Signorelli para, tras manifestar convencionalmente que no merece la pena detenerse en los errores de esta obra –comentario repetido en las refutaciones del altivo García de la Huerta-, empezar a criticarla de igual modo que hiciera con la *Storia dei teatri.* Más adelante comprenderemos que la colección teatral francesa casi no merece el examen, pero el extremeño no podía dejar pasar esta oportunidad para atacar

a los franceses y extraer todos los errores posibles con el fin de demostrar su mala intención hacia el teatro español.

Al mismo tiempo que polemiza con el anónimo autor sobre los orígenes del teatro en Francia y España, García de la Huerta ataca con virulencia la comparación que el francés había realizado entre los autos sacramentales y los misterios de su país (p. XLVI). Como es de suponer, piensa que estos últimos no alcanzan la calidad de las citadas obras españolas. Apenas interesa ahora aproximarnos a estas comparaciones absurdas. Lo importante es que, de nuevo, García de la Huerta se muestra favorable a los autos.

Su toma de postura es significativa en relación con la polémica que originaron tales obras: «Si a nuestros autos se cercenasen algunas bufonadas de los graciosos, quedarían unos sublimes poemas dramáticos, pues el representarse en esta o en aquella parte, por estas o aquellas personas, con más o menos propiedad, sobre lo que dilatan su crítica los que los censuraron, todos son accidentes exteriores que nada influyen en la sustancia de estos dramas» (XLVI-XLVII). García de la Huerta, en una línea reformista, pide que se supriman las bufonadas de los graciosos, pero sólo algunas y quedando los autos por lo demás sublimes, afirmación en que la divergencia con la crítica clasicista es total. No obstante, ese reconocer la impropiedad de algunas obras españolas del pasado o del mismo siglo XVIII de acuerdo con una preceptiva neoclásica, pero –al mismo tiempo- tan sólo demandar un leve retoque formal para calificarlas de sublimes, es algo que veremos repetido en el Prólogo.

Lo importante ahora es la opinión de García de la Huerta sobre los factores que rodeaban la representación de los autos y que, siendo el blanco de las críticas neoclásicas porque desvirtuaban la religiosidad de los mismos, él ignora llegando a afirmar que no inciden en su esencia. ¿Ignorancia, ceguera o toma de postura interesada? Tal vez a García de la Huerta no le interesaran estas desvirtuaciones o que las ignorase, algo improbable. Nos inclinamos a creer que disculpa tales factores y su incidencia en las representaciones por su propia estética teatral que defiende en el Prólogo y porque se ve obligado a ello para contraponer los autos a la supuesta mediocridad de los misterios franceses. Su concepto estético y su fanatismo xenófobo le impiden reconocer algo tan evidente como la degeneración de todo un género teatral.

No obstante, y en este punto concreto, nos inclinamos a pensar que tal vez actuara con más fuerza la segunda de las razones señaladas. García de la Huerta, que ha disculpado los excesos de los autos, pasa a continuación a mostramos algunos ejemplos de misterios franceses en los que critica su inverosimilitud, su falta de decoro y la superabundancia de personajes (pp. XLVII-LV). Si nos fijamos, son estas mismas críticas las que cualquier reformista hubiera lanzado contra los autos, pero García de la Huerta sólo achaca tales defectos a las obras francesas. Es decir, parece tener dos criterios estéticos según se trate de obras nacionales o extranjeras, lo cual es una nueva prueba de la influencia de la xenofobia ejercida sobre el ya de por sí contradictorio criterio del autor.

V.2.5. La teoría determinista del clima

A partir de aquí entramos en la parte del Prólogo más conocida y analizada. Encontramos a un García de la Huerta apasionado hasta el absurdo de autoerigirse en una quijotesca figura, tal y como le veían sus colegas, defensora a ultranza del teatro nacional en lucha de paladín solitario. Desde el momento en que el extremeño asegura con rotundidad que el «genio poético es indígena de nuestra Hespaña» y que «desde los más remotos tiempos se reconoce en sus naturales la posesión de un estro sublime y magnilocuo, propio de la poesía» (p. LXX), entramos en una dialéctica que le llevará a posiciones extremas, pero que –por encima de lo anecdótico- contribuyen a la comprensión de su obra creativa. Obra que, no lo olvidemos, busca ese «estro sublime y magnilocuo» que García de la Huerta, siguiendo un razonamiento típico de los reaccionarios de cualquier época, asimila a lo nacional, entendido como realidad inalterable.

Dentro del maniqueo esquema que se plantea en el Prólogo, García de la Huerta –como otros autores contemporáneos y anteriores- explica la natural disposición de los españoles para la dramática, siendo las buenas y numerosas obras del teatro español una prueba de esta determinista teoría. Apenas merece la pena analizar esas «disposiciones naturales», tan difíciles de probar como de refutar, pero nos detendremos en la idea de García de la Huerta

según la cual esa disposición se da incluso «en sujetos de cortos estudios y de muy ajenas y distantes profesiones con la mayor facilidad» (p. LXXIV).

Esta hipótesis que García de la Huerta comenta con orgullo es la misma que criticaba la mayoría de los autores neoclásicos, especialmente Leandro Fernández de Moratín en *La comedia nueva* (1792). El personaje de Eleuterio que el comediógrafo satiriza es el mismo que García de la Huerta muestra con orgullo en su defensa del teatro español. No se trata solamente de la defensa de un tipo de autor, sino también de un teatro escrito por una autoría tan contraria a los postulados reformistas. Los Eleuterios constituyen un símbolo del teatro rechazado por los neoclásicos. Vemos, por lo tanto, un aspecto más que aleja a García de la Huerta del citado movimiento, aunque sea difícil saber en qué medida su posición era deudora de la xenofobia y de su propia estética.

En el Prólogo también se afirma que el divino fuego de la creación literaria no se puede dar en «los espíritus de unas gentes criadas en tierras flojas, pantanosas, faltas de azufre, sales y sustancia [...] y tan poco favorecidas del calor de Phebo» (p. LXXV), refiriéndose a las francesas. Esta determinista teoría no es el fruto del delirio xenófobo de García de la Huerta. Tal y como nos la presenta comprendemos que fuera objeto de burlas, pero es una degeneración de uno de los más seguidos principios del pensamiento crítico de Montesquieu. Según él, la psicología de los pueblos e individuos –lo que denominaba «genio» o «inclinación»- es determinada por su medio ambiente, resultado de la interacción del clima y el terreno. En *El espíritu de las leyes* se explica, además, que la imaginación y el gusto de hombres y pueblos derivan de las impresiones que el medio produce en los cinco sentidos. Esta teoría no fue correctamente asumida y se identificó con la del clima, que originaria de la época clásica y teniendo numerosos partidarios entre los siglos XVI y XVIII, poseía un carácter más simplista y determinante. Así fue presentada por algunos de los autores italianos citados al comienzo del presente apartado, y todavía más simplistamente contestada por García de la Huerta, dando lugar a uno de los episodios xenófobos objeto de chanza. En realidad, el problema no radicaría en que el extremeño fuera incapaz de asimilar las teorías de Montesquieu, sino en que su Prólogo se encontraba inmerso en un tono tan polémico que los argumentos más tajantes se podían volver, por sus mismas dislocadas características, contra quienes los lanzaban.

García de la Huerta creyó aportar un argumento definitivo contra la literatura francesa con sus sales y su sustancia, pero sólo consiguió ridiculizarse a sí mismo.

V.2.6. García de la Huerta ante Corneille y Racine.

El autor que ansiaba el «estro sublime y magnilocuo» tenía que acusar a las obras francesas de mediocres, por no alcanzar más que «aquella medianía correcta, propia de ingenios débiles y poco vigorosos» frente a la «generosa sublimidad de las composiciones Hespañolas» (p. LXXVI). Se trata de una valoración xenófoba, pero en la que también subyace una actitud estética. García de la Huerta, de acuerdo con la mentalidad reflejada en *Raquel,* no sólo critica las obras francesas por tales, sino que añade su desprecio por el seguimiento de unas reglas que le inspiran una imagen de mediocridad. Frente a la positiva valoración de lo sublime, del genio, que son presentados como rasgos nacionales e inalterables, García de la Huerta coloca la relativa importancia de las reglas del arte, las cuales son «sabidas por cualquier que las estudia». No rechaza su función correctora e incluso reconoce que las comedias contemporáneas están a menudo faltas de ellas, pero minusvalora la importancia de esta cuestión al señalar que su solución se encuentra al alcance de cualquiera.

En contra de lo que pudiera entenderse de lo manifestado por la crítica que ha estudiado a García de la Huerta, hay un reconocimiento implícito de que el teatro español debía acogerse a una normativa estética fijada alrededor de las famosas reglas. No obstante, también hay una insistencia mayor en que el genio, lo elevado, debía ser el eje de la creación teatral. Conviene recordar que el extremeño nunca rechazó las reglas, al menos las básicas, pues es fundamental para comprender el resto del Prólogo y reafirmamos en la opinión de que García de la Huerta, al escribir *Raquel,* no adoptó una estética ajena.

La valoración del genio y el arte, a pesar de ser una cuestión bizantina en la historia literaria, cobra en España una peculiar importancia durante la segunda mitad del siglo XVIII. García de la Huerta no podía permanecer ajeno a esta polémica, pero defendió una postura relativamente compleja tanto por su distinto criterio a la hora de referirse a obras españolas o extranjeras como por la peculiaridad de su propia estética. No nos gusta entrar en definiciones, pero

al igual que Joaquín Arce cuando analiza la creación poética del extremeño la califica como de transición, es posible que en su estética teatral ocurra algo parecido. No obstante, resulta cómodo entender una realidad como de transición –presuponiendo la linealidad o uniformidad evolutiva de la misma-, pues evita la comprensión de su complejidad, de su esencia que deriva de una confrontación entre dos sistemas de valores estéticos incapaces de imponerse el uno al otro.

La polémica genio versus arte está presente en la distinta valoración que García de la Huerta hace de Corneille y Racine (pp. LXXVI y ss.). Este punto fue tratado por René Andioc, quien nos explica el sentido de la decantación a favor de Corneille, el representante del genio y lo sublime, frente al menosprecio por Racine, cuyo único mérito reside –según García de la Huerta- en el estudio y el trabajo (p. LXXVIII). La decantación por Corneille podría llevarnos a pensar que el extremeño se aleja todavía más del neoclasicismo, pero acto seguido –al criticar la *Athalie,* de Racine- señala en ella la falta de verosimilitud, la excesiva abundancia de personajes y la afectación del estilo como sus principales defectos. ¿Acaso no es una crítica con tintes neoclásicos? Lo mismo podemos preguntarnos cuando refiriéndose a *Fedra* manifiesta su repulsa ante la elección del argumento «tan abominable y lleno de horror a los ojos aun de los menos escrupulosos y delicados» (p. LXXX). ¿No coincide García de la Huerta con los neoclásicos que le criticaban, por horrorosa y carente de escrúpulos, la acción de matar a Raquel en escena? Tal vez el problema no fuera el horror, sino el sentido del mismo. En cualquier caso, la xenofobia le hace ver en los demás como errores lo mismo que en su obra considera aciertos.

V.2.7. Voltaire

En el marco de sus ataques a los autores franceses, García de la Huerta inicia a partir de la página LXXXIII su diatriba contra Voltaire, ese «ingenio audaz y bullicioso, que se juzgaba degradado siempre que no se producía con novedad, aunque fuese a pesar de su mismo conocimiento» (BNM, ms. 6482, f 78r). La crítica, que enlaza con las anteriores cuestiones a través de la edición del teatro de Corneille que publicó Voltaire, es agresiva, sin concesión alguna al filósofo que consideraba como una bestia negra. Esta actitud no es peculiar

de García de la Huerta. Por convencimiento o por temor, nadie osaba defender con claridad las tesis del filósofo. El extremeño no aborda cuestiones filosóficas ya rebatidas por otros autores, sino que sigue con el mismo método empleado en los ataques a Pietro Napoli-Signorelli y el anónimo colector francés. Es indudable el rechazo de García de la Huerta hacia el pensamiento de Voltaire y la generalidad de los filósofos franceses relacionados con la Ilustración, pero también es consciente del terreno que pisa. No basta que sea una crítica inmersa en una colección teatral para comprender que García de la Huerta utilizara su ya referido método. Debemos recordar de nuevo su incapacidad para trascender tales críticas, para discernir que no se debía juzgar con un mismo criterio a autores de tan diferente talla y, en definitiva, para alcanzar un mínimo de lucidez bajo la influencia de la xenofobia.

En esta ocasión, como muestra del intento de desprestigio del teatro español por parte de Voltaire, García de la Huerta reproduce algunos pasajes de la comedia *En esta vida todo es verdad y todo es mentira,* de Calderón (BAE, IX, 49-76), y a continuación la correspondiente traducción escrita por el filósofo francés (pp. XC-CXV). Tras su lectura, podremos tener una buena o mala opinión sobre la calidad de la traducción, pero es evidente que la utilización de veinticinco páginas del Prólogo para este ejemplo es desmesurada, máxime si tenemos en cuenta las pobres conclusiones que del mismo obtiene García de la Huerta. El ejemplo no es gratuito ni la traducción carece de defectos, aunque de ellos no se deduzca «la grosera ignorancia y torpe malignidad» de Voltaire, pero su extensión no se corresponde con su importancia y menos con el pobre comentario del autor extremeño.

García de la Huerta critica al filósofo su traslado a mala prosa de los versos calderonianos, achacándoselo a la «pobreza prosódica y a la infecundia de la lengua francesa». Argumento que, a pesar de ser utilizado por otros autores, servirá de chanza a los detractores de García de la Huerta y que constituye una nueva prueba de su xenofobia. Cabe dudar acerca de que creyera literalmente sus propias palabras. Frases como la anterior son más la expresión de unas circunstancias concretas que de su pensamiento. En éste encontramos la base de lo manifestado en el Prólogo, pero el extremismo de sus posturas es también una muestra de la peculiar situación que atravesaba García de la Huerta. Aunque sea difícil probar la relación, se sentía en declive,

acosado por una nueva generación que veía en él la imagen grotesca del pasado inmediato, abandonado por un círculo de poder que le apoyara, viendo cómo sus ideales se diluían ante la marcha inexorable del tiempo, y todo ello tal vez contribuyera a que adoptara una actitud polémica, que en última instancia sólo sería defensiva. Ese ataque como defensa le llevaría a posturas como la anterior y otras en las que observamos un destinatario próximo a García de la Huerta, quien –en definitiva- no escribe contra los franceses tanto como contra sus adversarios en las letras españolas.

García de la Huerta busca las razones por las que Voltaire había escrito una traducción pésima, llegando a la conclusión de que «no hay verdaderamente otra, que o la de no entender el hermoso juego de teatro que forman estas ingeniosas y magníficas aperturas, desconocidas de la esterilidad francesa, perdurablemente cohonestada con el especioso título de sacrificio a la miserable verosimilitud, o la de querer defraudar de este notorio mérito a la pieza original» (p. CXVI). La segunda razón no reviste interés alguno para nosotros, pues hacer un juicio de la intención de Voltaire nos parece fuera de lugar. Sin embargo, la acusación de que la supuesta esterilidad francesa se escuda en el sacrificio a la «miserable verosimilitud» nos revela un dato más sobre el contradictorio pensamiento de García de la Huerta. Pocas páginas antes había criticado a Racine, entre otros motivos, por falta de verosimilitud en sus obras y, anteriormente, había hecho lo mismo refiriéndose a los misterios franceses. Ante todo, cabe pensar en la contradicción. Pero al leer este comentario, recordamos el componente ideológico del principio de la verosimilitud. Se reclama o no, se valora favorable o negativamente, según sea el enfoque ideológico del autor o crítico. En el fondo, el autor extremeño no cree en la necesidad imperiosa de tal principio y, además, ve en el mismo una cortapisa para el genio libre que tanto anhela, adoptando de nuevo una postura alejada del clasicismo. No obstante, a García de la Huerta no le importa invertir dicha postura para denostar a su contrario, lo que demuestra la fragilidad del principio de la verosimilitud como línea divisoria entre los neoclásicos y demás autores contemporáneos.

A continuación, García de la Huerta se enzarza en la búsqueda de cualquier detalle sin importancia, pero susceptible de ser considerado como un error de Voltaire. Su xenofobia, su visceral odio hacia el filósofo y lo que

representaba, provocan en el prologuista un complejo de persecución, de conspiración universal contra el teatro español. En la posterior polémica nadie le acusó por atacar al francés, pero todos coincidieron en ver lo absurdo de su acción, el afán polémico de escaso fuste que contra personajes de la talla de Voltaire provocaba el desprestigio de quien lo empleara.

Tras una serie de cuestiones menores, la controversia con Voltaire lleva a García de la Huerta, apoyándose en el ejemplo de Milton, a defender el sacrificio de la Historia a la Poesía, posponiendo lo propio de lo sublime y maravilloso (p. CXLIX). Estamos ante una declaración de principios estéticos acorde con su obra. García de la Huerta no duda en realizar dicho sacrificio en *Raquel* cuantas veces estima necesario, aunque sin caer en las inverosimilitudes de algunos dramas barrocos o de las obras de Comella y similares. Hallamos también en este punto una clave para entender la relativa importancia de la historicidad de la leyenda en la que está basada la tragedia de nuestro autor, así como la libre adecuación de los personajes históricos a la realidad omnipresente de la tesis defendida en *Raquel.* En definitiva, observamos una vez más la inoperancia de las estrechas críticas lanzadas contra esta obra partiendo de sus supuestas tergiversaciones de la historia.

Debemos recalcar que la postura defendida por García de la Huerta reconoce que las libertades con la Historia deben tener cierta mesura, estando orientadas a un intento de mejora de la calidad dramática de las obras (pp. CL y ss.), En realidad, esta postura clásica no difiere de la defendida por Ignacio de Luzán y nos encontramos, por una vez, con un criterio moderado en García de la Huerta, criterio que supo llevar a la práctica en *Raquel,* aunque no en los desmesurados poemas dedicados a los bombardeos de Argel.

El balance de las páginas dedicadas a rebatir a Voltaire es pobre. La obra de Calderón y su traducción podrían haber dado más jugo para una discusión sobre cuestiones estéticas. Sin embargo, García de la Huerta se limita a buscar el ataque frontal no sólo contra Voltaire, sino contra lo que éste simbolizaba. Excepto en algunos destellos aislados, es incapaz de presentar un texto a la altura de su contrincante y del tema de discusión. La consecuencia es que –salvo por las relaciones que hemos establecido con otros textos de García de la Huerta- estas páginas apenas son de interés.

V.2.8. Du Perron de Castera y Linguet

Dentro de la crítica de García de la Huerta contra todos los autores franceses que se ocuparon del teatro español, en las páginas CLXIII-CLXV del Prólogo encontramos la referencia a la obra de Du Perron de Castera, publicada en París (1738). García de la Huerta le atribuye el título de *Theatro Hespañol,* pero el verdadero es *Extraits de Plusieurs Piéces du Thëâtre Espagnol; Avec des Reflexions, et la Traduction des endroits les plus remarquables,* siendo editada por la viuda de Pissot. El autor extremeño no criticará esta «obrilla», limitándose a señalar su desacierto en la elección de las obras y la ignorancia sobre el teatro español que el recopilador francés manifiesta en el prólogo de su colección. Por lo demás, García de la Huerta se remite a las críticas escritas contra la misma por Blas Nasarre y Agustín Montiano y Luyando y, en última instancia, al desprecio que los mismos franceses sintieron por la obra de Du Perron de Castera.

García de la Huerta engloba obras y autores de diferente calibre en una misma crítica. En esta ocasión, le llega el turno a Linguet, abogado francés que residió en España durante algunos años por razones políticas y que, en 1770, publicó en París cuatro volúmenes que contenían quince comedias y cinco entremeses traducidos al francés por él mismo. García de la Huerta admite que Linguet no estaba alentado por una mala fe, ni sentía animadversión alguna contra el teatro español, pero piensa que su ignorancia de la lengua española y el poco gusto en la elección de las obras configuran una pésima colección de donde no se puede extraer una idea exacta de la valía de dicho teatro. Entre las páginas CLXVII y CLXXIX del Prólogo, García de la Huerta aborda los defectos de las traducciones realizadas por Linguet, sintiéndose preocupado al parecer por los problemas planteados por algunas obras de lenguaje coloquial, como los entremeses, a la hora de ser traducidas. Preocupación muy relativa en unos comentarios en los que entre extensos ejemplos y pequeños detalles apenas encontramos algo interesante.

V.2.9. Finalidad del *Theatro Hespañol*

García de la Huerta dedica los últimos párrafos del Prólogo a la explicación de la finalidad del *Theatro Hespañol* y los medios por los que se

propone alcanzarla. A pesar de que en las anteriores páginas sólo hayamos encontrado un enfoque crítico bastante peculiar, García de la Huerta presenta su obra como la culminación de varios intentos realizados en el mismo sentido por otros españoles. A la hora de defender nuestro teatro, se basa sólo en su propio y hasta intransferible pensamiento, pero para justificar tal defensa recurre a Blas Nasarre, Montiano y Luyando, López de Ayala y Sebastián y Latre. García de la Huerta reconoce que su *Theatro Hespañol* es distinto de lo escrito por tales autores (p. CXCVIII), con quienes únicamente coincide en la defensa de la escena española frente a los ataques del extranjero. Pero, al presentar su obra en relación con la autoridad de los referidos nombres, García de la Huerta intenta mostrarnos su trabajo como partícipe de una corriente crítica. En la polémica posterior veremos que algunos de sus detractores le acusarán de pretender únicamente la reimpresión de unas obras para obtener beneficios económicos; ninguna de las críticas que recibirá, y fueron muchas, relacionará el *Theatro Hespañol* con los trabajos de los citados y ni siquiera se le concederá el honor de haber escrito en defensa de la nación y alentado por un sincero patriotismo, pero García de la Huerta pensaba, o decía, que así fue. Evidentemente, fueron sus detractores quienes tuvieron razón y la prueba es la soledad que rodeó al autor extremeño durante la polémica.

Este intento de relacionarse con los autores referidos no supone una total aceptación de sus puntos de vista. Así ocurre con Blas Nasarre, de quien García de la Huerta difiere en lo que respecta a la posibilidad de encontrar numerosas «comedias arregladas» en el teatro español. El prologuista de Cervantes, crítico con más de una similitud con el extremeño, escribió que los españoles «tenemos mayor número de comedias perfectas y según arte que los franceses, italianos e ingleses juntos»[139]. Esta afirmación responde a su deseo de encontrar a toda costa una regularidad dramática –ajustada a la preceptiva clásica- en nuestra historia teatral. Las preocupaciones de García de la Huerta van por otros derroteros. Se basa en su experiencia de no haber encontrado tal regularidad y opina que sólo se debería afirmar que «se puede presentar a los extranjeros un extraordinario número de piezas Hespañolas, que sin embargo de algunas irregularidades, envuelven más ingenio, más

[139] *Disertación sobre las comedias de España, que sirve de prólogo a la reimpresión de las comedias y entremeses de Miguel de Cervantes,* I, Madrid, A. Martín, 1749, p. 34.

invención, más gracia y generalmente mejor poesía, que todos sus Theatros correctos y arreglados (p. CC).

Así, pues, García de la Huerta, reconociendo la necesidad de una preceptiva, acepta las obras del siglo XVII tal y como eran. No se desprende de la opinión contemporánea, aunque no nueva, al señalar en ellas «irregularidades», pero valora más sus aciertos relacionados con el ingenio, la invención y la calidad poética, rasgos fundamentales en la peculiar preceptiva del extremeño. Esta postura le llevaría a diferir del objetivo perseguido por Ignacio López de Ayala en relación con la historia teatral española (véase la página CXCVIII del Prólogo). Según indica el propio García de la Huerta, el catedrático de poética estaba por entonces corrigiendo obras del siglo XVII para ajustarlas a la preceptiva neoclásica (pp. CXCVI-CXCVII). Sin embargo, el autor extremeño no corrige nada por lo que «no debe esperar el público que se le presente en esta colección unas comedias exentas enteramente de defectos» (p. CXCVIII). García de la Huerta no considera necesaria la labor emprendida por los reformadores teatrales para ajustar a la preceptiva neoclásica las obras del siglo XVII intentando recuperar así un teatro que, naturalmente, quedaba desvirtuado. Su defensa de la escena española presenta a ésta tal y como es, bastándose ella misma para anular las críticas foráneas. Así lo afirma García de la Huerta cuando centra el objetivo de su obra en la «vindicación de nuestro Theatro, considerado en los términos mismos, en que ha sufrido las invectivas y calumnias de los que han tenido la desgracia de no conocerle» (p. CXCVIII).

V.2.10. García de la Huerta y los entremeses

Observamos en el anterior punto una nueva diferenciación con respecto a los neoclásicos, pero también un acierto crítico al revelarnos un criterio más amplio que el mantenido por los rigurosos preceptistas, que se creían en la obligación de pasar todo el teatro español por el tamiz de sus reglas. Podemos constatar el mismo acierto cuando indica su intención de reunir las comedias para su conservación, respeto al original y facilidad de acceso, tratando de remediar una situación caótica por entonces (p. CC-CCIII). Sin embargo, el genio de García de la Huerta nos sorprende de nuevo con una opinión personal que rompe con las posturas mantenidas por sus colegas. En la referencia al

orden en que iba a presentar las obras seleccionadas, explica que los entremeses son «piezas de tanto mérito en su género, que pienso que es lo superior que se ha escrito entre todas las naciones cultas, desde que se conoció la representación; así como creo que en la de ellas llevan nuestros farsantes a todos los de Europa una ventaja muy notable, acaso porque están más cerca de sí mismos que en las demás representaciones» (pp. CCII-CCIII).

Aunque García de la Huerta se refiera a los «antiguos entremeses», el desprestigio del género entre los neoclásicos era absoluto. Cuando Leandro Fernández de Moratín encabeza la edición de *La Comedia Nueva* con la horaciana cita de «Non ergo ventosae plebis suffragia venor», simboliza la actitud de desprecio de los neoclásicos por el público y el teatro populares, por el vulgo ignorante que, según Juan Pablo Forner, «comúnmente alaba lo peor, y mantiene y anima la corrupción con sus alabanzas» (*Reflexiones sobre la Lección Crítica…,* p. 26). Podríamos aducir en este mismo sentido numerosos ejemplos que demuestran unanimidad en el ataque contra unas obras y un público hostiles a sus pretensiones reformadoras. Los entremeses, fueran antiguos o modernos (sainetes), constituían un género que no admitía una tarea estética y didáctica. Su defensa por parte de García de la Huerta es, por lo tanto, una provocación para los neoclásicos.

También es significativa la referencia a los actores. Los reformadores, con Moratín y Jovellanos a la cabeza, protestaron en repetidas ocasiones por la escasa preparación profesional de los actores españoles, destacando en los mismos su plebeyez como obstáculo para la correcta representación de papeles nobles. Pablo de Olavide, consciente de esta situación, creó en Sevilla la primera escuela de arte dramático. En general, la situación apenas cambió y buena prueba de ello son las reiteradas quejas de los autores neoclásicos por la impropiedad de las interpretaciones. Vemos, pues, que la misma realidad es para unos objeto de crítica –coherente con su proyecto teatral-, mientras que en García de la Huerta es motivo de afirmación entusiástica y xenófoba. Los actores españoles ganarían en la interpretación de unos papeles que se aproximaban a sus vivencias populares, pero la complacencia ante tal circunstancia revela un alejamiento de García de la Huerta con respecto a las tesis de los reformistas y neoclásicos.

V.2.11. Conclusión.

En definitiva, el Prólogo termina afirmando que el autor ha alentado el patriotismo, pero casi nadie lo entendió así. García de la Huerta adoptó en él unas posturas radicales no ya en contra de los autores extranjeros, sino contra el neoclasicismo español. El desarrollo del mismo conoció una continua polémica y encontró en el autor extremeño la posibilidad de atacar a sus detractores hasta el fondo. Las paradojas, las contradicciones y la incapacidad de García de la Huerta para el debate se enfrentaron con unas mentalidades racionalistas y eruditas. El resultado, atendiendo a la calidad de los protagonistas y a la evolución de las ideas estéticas en España, estaba sentenciado de antemano. En esta polémica presenciamos el último intento de García de la Huerta para continuar en una posición destacada dentro de la república de las letras. No sólo le acuciaba un movimiento literario que en sus años más brillantes abarcará buena parte de la cultura oficial, sino también una nueva generación que verá en él una personalidad a derribar. Y así fue, la polémica que estudiaremos a continuación acabó cuando García de la Huerta falleció, pero literariamente ya había muerto al escribir un Prólogo capaz de concitar las iras.

V.3. La polémica sobre el *Theatro Hespañol.*

El objetivo del presente apartado es recoger el enfrentamiento de García de la Huerta con diversos autores de la época. Los textos examinados configuran una polémica intensa que, a pesar de haber sido citada frecuentemente, jamás ha conocido un análisis completo. Además de subsanar esta laguna de la bibliografía sobre García de la Huerta, pretendemos mostrar que la dialéctica generada por polémicas como la presente puede contribuir al esclarecimiento del pensamiento estético de la época.

V.3.1. El ambiente polémico. Las cuestiones literarias y personales.

El enfrentamiento entre García de la Huerta y Juan Pablo Forner, Samaniego, Tomás de Iriarte, Joaquín Ezquerra, Rubín de Celis y otros va a desarrollarse en dos campos distintos, aunque no ajenos. El primero será el del

debate, más o menos teórico y centrado sobre las cuestiones expuestas en el Prólogo, que constituirá el centro de la polémica. A su alrededor, encontraremos un segundo aspecto nada desdeñable: las composiciones satíricas intercambiadas por los autores que participaron en la discusión sobre el *Theatro Hespañol.* La mayor parte de la crítica sólo ha dado las referencias de los folletos sin entrar en su examen. Y, además, los ha desvinculado de las referidas composiciones satíricas, citadas sólo como anécdotas.

A lo largo del último tercio del siglo XVIII, época de notables polémicas en los ambientes literarios, éstas se daban simultáneamente en los dos aspectos señalados. No existía una dicotomía entre ambos, pues de establecerse se desvirtuaría el carácter de la polémica. Si, por ejemplo, dejáramos al margen la enorme cantidad de poemas burlescos, repletos de alusiones personales, caeríamos en una idealización del enfrentamiento. Por lo tanto, es necesario exponer los dos aspectos conjuntamente, conscientes también de la escasa relevancia que suele caracterizar a los textos. No esperemos argumentaciones brillantes donde sólo hay, como decía Américo Castro, «insípida crítica neoclásica» o ataques personales de escaso fuste. Aquel feroz enfrentamiento que acabó con García de la Huerta fue así y nuestra obligación es examinarlo sin recurrir a la idealización.

Por otra parte, cabe preguntarse por el nexo que une los dos aspectos antes señalados de la polémica. Hay un mismo sentido en las críticas burlescas y en las serias, pero el factor común es el elemento personalista que está presente en ambas. Tengamos en cuenta que nos encontramos en el mundillo literario del Madrid de finales del siglo XVIII, un ambiente no sólo reducido sino también endogámico. En este contexto era difícil cultivar la crítica distanciada, centrada en los temas teatrales o literarios puestos a debate y por encima de cuestiones personales de poca trascendencia. Si a esta circunstancia añadimos la peculiar personalidad de García de la Huerta con la no menos polemista de Juan Pablo Forner, su principal detractor, el enfrentamiento tenía que cobrar un carácter personal, cuando no de mera sátira insultante en la que se ponía en la picota hasta el aspecto físico de los antagonistas. La soberbia y la altivez de García de la Huerta le harán destacar en estos lances, pero sus contrincantes, especialmente Forner, no le irán a la zaga, distanciándose de su imagen idílica de hombres circunspectos y por encima de banalidades. El

hecho de que figuras tenidas como cumbres intelectuales del siglo XVIII no evitaran verse en estas «riñas de plazuela», como las calificaba Menéndez Pelayo, no debe provocar un menosprecio de su importancia en nuestra historia cultural. Su constatación ayudaría a evitar visiones parciales y propias de monografías convertidas en hagiografías.

Juan Pablo Forner fue el principal detractor de García de la Huerta. Como ya hemos indicado, el Prólogo concitó las iras de varios autores destacados, pero ninguno fue tan contundente, exhaustivo y agudo crítico como Forner. En sus dos largas refutaciones se exponen las críticas que se lanzaron contra García de la Huerta, siendo dichos textos el resumen y el mejor exponente de cuantos folletos se publicaron sobre la polémica. Por lo tanto, dedicaremos especial atención a Forner, polemista implacable. A pesar de sus diferencias ideológicas con los demás detractores de García de la Huerta, también es el representante de una nueva generación literaria –la de Meléndez Valdés, Leandro Fernández de Moratín y otros- que empezará a imponerse por aquel entonces derribando en su camino a figuras como García de la Huerta.

V.1.2. Samaniego

Félix María de Samaniego fue el primer detractor que criticó el *Theatro Hespañol.* Bajo el seudónimo de Cosme Damián escribió un folleto en el que se adelantan las críticas contra la obra de García de la Huerta, aunque en un tono mesurado y sin personalismos. La impropiedad del léxico y el estilo, la falta de criterio selectivo para recopilar las obras, la determinista teoría del fuego y las sales, las supuestas virtudes de las comedias españolas del siglo XVII, el menosprecio de las reglas y otras cuestiones fueron el objeto de la irónica crítica de Samaniego, al que García de la Huerta acusó de «volterista» deduciendo de tal calificativo que el fabulista tuviera la «mollera vacía». Por encima de estas «bagatelas», según la definición de Emilio Palacios Fernández, la crítica del alavés plantea con exactitud la intención ideológica que subyace en la colección teatral, la cual es atacada desde una perspectiva neoclásica que se corresponde con el pensamiento estético de Samaniego. No entraremos en el análisis de este texto, pues los puntos en él abordados serán asumidos también por Forner con mayor amplitud. Las aportaciones de este

último son el eje de la crítica contra el *Theatro Hespañol* y analizar exhaustivamente los demás folletos provocaría una reiteración. No obstante, interesa señalar que la crítica de Cosme Damián y, en especial, la utilización por su parte de la autoridad de Cervantes para opinar sobre la regularidad de nuestras obras teatrales del siglo XVI, provocó la contestación de García de la Huerta mediante dos textos: *Impugnación de las Memorias Críticas de Cosme Damián* y la *Lección Crítica a los lectores del papel intitulado 'Continuación de las Memorias Críticas de Cosme Damián'.*

El primer título corresponde a un folleto escrito en tercera persona, tal y como si se tratara de un defensor anónimo de nuestro autor. Aparte de la anotación a mano que contiene el ejemplar conservado en la colección de Cayetano Alberto de la Barrera, donde se indica que el autor es García de la Huerta (BN, R/2851), y de que Menéndez Pelayo pensara lo mismo, basta con fijarse en estilo y contenido del folleto para comprobar que pertenece al extremeño. El texto apenas añade algo nuevo a lo ya conocido. Reitera lo expuesto en el Prólogo y en las dos ediciones de la *Lección crítica…* No obstante, la defensa de sí mismo, en un folleto sin fecha ni pie de imprenta, indica la soledad en que se encontraba García de la Huerta.

A esta soledad contribuyó la aparición de su *Lección crítica…,* en donde lejos de suavizar lo manifestado en el Prólogo se reafirma con una actitud más intransigente. El *Theatro Hespañol* ya tenía bastantes elementos polémicos, pero no habría desatado las críticas de tantos detractores sin la aparición del citado folleto, que rebate algunos de los principios del neoclasicismo. Se trata de un ataque contradictorio que revela precipitación en la forma y el contenido, pero que no podía pasar desapercibido para Forner y otros que vieron en el mismo una oportunidad de ridiculizar a un adversario.

V.3.3. La autoridad de Cervantes en la polémica.

Entre las reimpresiones de los textos de García de la Huerta que no aportan nada, excepto la constatación del interés con que se pudiera seguir la polémica en los ambientes literarios, nos quedamos con la primera edición de la *Lección Crítica* para su análisis. El texto, encabezado con el lema «Nom caninus surdis», descalifica a Cosme Damián. García de la Huerta afirma que

«no podría nunca descender a este hecho [contestarle] sin una notoria degradación mía» (pp. III-IV). Aparte de que el autor extremeño siempre contestara a sus detractores, Juan Pablo Forner le rebatió con la misma moneda utilizando el secundario personaje cervantino de Tomé Cecial como único que, dada su poca entidad, era adecuado para contestar a un «escritorzuelo» como García de la Huerta. Sirva este detalle, junto con otros del estilo de la coplilla sobre Cosmillo que inserta el autor de *Raquel* al comienzo de su *Lección Crítica,* para apreciar el tono de una polémica donde el dato erudito se mezcla con el insulto.

No obstante, García de la Huerta nos ayuda a centrarnos en lo fundamental cuando afirma que «como la única cosa, que hay digna de alguna atención en el papel de Cosme Damián, es la autoridad de Cervantes, que le sirve como de epígrafe, será el examen de ella el principal objeto de estos apuntamientos» (pp. IV-V). La referida autoridad cervantina, el punto de partida de una polémica entre García de la Huerta y sus detractores, se encuentra en el capítulo XLVIII de la primera parte del *Quijote.* En él se sitúa el conocido diálogo entre el canónigo de Toledo y el cura que conduce al caballero andante enjaulado hacia su pueblo. A través de estos dos personajes, Cervantes manifiesta su crítica dirigida a las novelas de caballerías y las comedias que se representaban por entonces. Adopta unos puntos de vista que serían asumidos por los neoclásicos en tan parecidos términos que se nos revela, una vez más, la necesidad de encontrar la fuente de inspiración de nuestros reformadores ilustrados más en la tradición nacional que en influencias foráneas. Ya veremos cómo Forner, Samaniego y los demás detractores de García de la Huerta presentarán a Cervantes como un precursor de las teorías y las críticas literarias que ellos mismos sustentaban. Por lo tanto, nada tiene de extraño que el fabulista vasco utilizara la autoridad cervantina, refiriéndose en concreto al tan debatido tema de las reglas y la opinión de los extranjeros sobre el teatro español. La cita corresponde al mencionado diálogo: «los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros o ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos». Unos pocos renglones que provocaron muchas páginas en las que los polemistas trataron de demostrar la veracidad o falsedad del juicio cervantino. Páginas que

constituirán también un significativo punto de partida para entrar en la polémica estética de finales del siglo XVIII.

La relación entre García de la Huerta y Cervantes-Quijote se establece en dos planos que, a pesar de su conexión, conviene diferenciar. Por una parte, los detractores del *Theatro Hespañol* verán en nuestro autor una figura quijotesca, siendo ésta definida por Forner: «cualquiera que sin gran motivo tiene gran vanidad y aspira a la superioridad en todo» (*Reflexiones,* p. 43). Y, por otra parte, nos encontramos con la polémica que suscitó la autoridad de Cervantes utilizada por Samaniego. Ambas cuestiones responden a la visión del *Quijote* habitual en el siglo XVIII. Para los neoclásicos en la novela no parece haber más ingrediente que el satírico. Esta visión se expresará en los dos planos referidos: como teoría, en la crítica de las comedias «irregulares» y en relación con las opiniones sobre las mismas vertidas por los extranjeros (véase V.3.5.), y como personalización manifiesta en la asimilación que las poesías burlescas escritas durante la presente polémica hicieron de García de la Huerta y Don Quijote (véase V.3.4.). Encontramos, pues, un ejemplo de lo explicado sobre la imposibilidad de separar en esta polémica las expresiones satíricas de las centradas en los temas puestos a debate.

V.3.4. Las sátiras de Jovellanos

Entre las composiciones satíricas que, utilizando el lenguaje peculiar de las narraciones caballerescas, nos presentan a García de la Huerta convertido en un nuevo y grotesco caballero andante, destaca la de Jovellanos: «Nueva relación y curioso romance, en que se cuenta muy a la larga cómo el valiente caballero Antioro de Arcadia venció por sí y ante sí a un ejército de follones transpirenaicos» (BAE, XLVI, pp. 15-18). Resulta sorprendente encontrar a un autor tan poco dado a lo popular como el ilustre asturiano escribiendo una composición de este carácter que utiliza la estructura del pliego y del romance de ciego. Pero, como afirma Quintana, «hasta el insigne Jovellanos no creyó desautorizar su carácter y sus estudios entrando en la palestra, y le asestó dos romances burlescos a modo de jácaras de ciego en que hizo burla de sus escritos, de sus pretensiones y de sus combates» (BAE, XIX, p. 156).

Sobre las razones ideológicas y los criterios estéticos que enfrentaban a Jovellanos y García de la Huerta apenas merece la pena reflexionar, pues son

las diferencias entre ellos tan evidentes que cualquier comentario podría parecer superfluo. Por otra parte, aunque la composición del asturiano posee un cierto cuidado estilístico frente a la ramplonería de las restantes aparecidas sobre el mismo sujeto, tampoco vamos a intentar establecer una valoración literaria del romance, pues no creemos que Jovellanos tuviera intención alguna en este sentido. Simplemente, señalaremos que en él se encuentran reflejados algunos de los episodios de la obra y la vida de García de la Huerta, en especial aquellos que muestran su peculiar comportamiento durante los últimos años. Comportamiento extravagante expresado en la grandilocuencia que le caracterizaba y que es aludida por Jovellanos. También hallamos una burla por su actitud hacia las reglas, sentidas como innecesarias en un «monstruo de ingenio y pujanza»; los neologismos y barbaridades ortográficas del «magnilocuo vate» son igualmente puestos en la picota por Jovellanos quien, ante hechos tales, compartiría el autorretrato de Luis García Cañuelo: «semejante a una vista delicada, que ofende cualquiera exceso de luz, todo lo que se aparta un poco de la razón me lastima, el más pequeño extravío de la regla y del orden me causa tedio mortal» (*El Censor*).

Juan Pablo Forner -a quien no agradó la segunda parte del romance escrito por Jovellanos, pues en ella era ridiculizado junto con García de la Huerta- decidió escribir una nueva versión, apropiándose también la primera parte arriba comentada (BAE, LXIII, pp. 334-336). Naturalmente, Juan Pablo Forner se autoexcluye y hace que la grotesca lucha de tipo caballeresco se entable entre Tomás de Iriarte y García de la Huerta, los escritores con quienes había mantenido duras polémicas.

La auténtica segunda parte del romance, la escrita por Jovellanos, también tenía un alambicado título propio del género que pretendía imitar: «Segunda parte de la historia y proezas del valiente caballero Antioro de Arcadia en que se da cuenta de cómo venció y destruyó en singular batalla al descomunal gigante Polifemo el brujo» (*OO.CC.,* I, pp. 210-215). El tal Polifemo no era otro que Juan Pablo Forner, al cual Antioro dejó «tuerto para toda su vida». En esta continuación, es evidente que Jovellanos pretende burlarse más del conocido y agrio polemista que de García de la Huerta, observado como un personaje gracioso en su propia ridiculez quijotesca. Mientras que Polifemo se muestra taimado y vengativo, Antioro triunfa por su simpleza e ingenuidad.

Resulta curioso que Juan Pablo Forner nunca contestara a los duros calificativos que le dirigió Jovellanos en el romance, mostrando una inusual docilidad ante la autoridad del asturiano. García de la Huerta tampoco contestó a esta composición ni a la «Jácara en miniatura» que el mismo Jovellanos le dedicó (*OOCC,* I, 216-220). Aunque menos elaborada literariamente que las anteriores, en esta composición también encontramos un tono burlón que conecta con las poesías populares de la época. A este respecto, cabe subrayar la elección de la jácara para satirizar a «aquel ingeniazo/ de los de a doblón». Según Meléndez Valdés, las jácaras y romances vulgares solían contar «las guapezas y vidas mal forjadas de forajidos y ladrones, con escandalosas referencias a la justicia y sus ministros, violencias y raptos de doncellas, crueles asesinatos, desacatos de templos y otras maldades». Así pues, y a tenor de esta crítica del poeta-magistrado, la misma elección de la forma poética comporta una valoración negativa de García de la Huerta. Compararle con los ladrones, asesinos, majos y otros jaques, teniendo en cuenta además la aversión de los ilustrados hacia los grupos marginales, es un grave insulto. En cuanto al contenido de la jácara, se limita a satirizar los rasgos de García de la Huerta que fueron objeto de burla hasta la saciedad. Jovellanos presenta irónicamente a la Envidia como causante de los ataques dirigidos contra el autor. Nada más se puede destacar en una composición que resultaría divertida en su época para los círculos literarios madrileños.

En la nómina de autores que se burlaron de García de la Huerta también hemos de incluir a Leandro Fernández de Moratín quien, a pesar de su juventud por entonces, debía conocer bien a nuestro autor por las relaciones que mantendría con su padre Nicolás. Su composición es «La Huerteida», título que también nos recuerda el estilo caballeresco. No se ha conservado íntegra, llegando hasta nosotros sólo unos pocos versos recogidos por Juan Antonio Melón y reproducidos por Aribau (BAE, II, p. XXXVIII). Este crítico comete algunos errores cronológicos y de valoración al describir el origen de la composición, supuestamente rota por el mismo autor al reconocer los excesos de su burla. Debieron circular algunas copias, pues es inverosímil la memorización de tantos versos en circunstancias tan particulares como las descritas por Aribau. Éste cree que el poema fue recitado por Moratín ante sus amigos en el verano de 1790, pero la única referencia del autor al mismo lo

encontramos –con el laconismo acostumbrado- en la anotación de su *Diario* correspondiente al 20 de noviembre de 1792.

La composición apenas tiene más interés que el burlesco, reproduciendo episodios de la trayectoria de García de la Huerta que provocaron la sátira de los demás autores. Dado el tono en que está escrita, es normal que Moratín caricaturizara al autor extremeño, atribuyéndole una desmesura en sus posturas que no siempre se ajusta a la realidad. No obstante, coincide con las demás composiciones en caracterizarnos a García de la Huerta como paladín soberbio y solidario en lucha contra propios y extraños.

V.3.5. La *Lección Crítica.*

Después del inciso dedicado a las composiciones escritas por Jovellanos y Moratín, volvemos a la polémica suscitada por la autoridad cervantina. Aunque en ocasiones las apariencias engañen, ni García de la Huerta ni sus detractores van a centrarse en el sentido literal de lo afirmado por Cervantes y, por supuesto, no se discutirá sobre el inmortal escritor. Si el autor extremeño le ataca es porque veía en él un reflejo de los reformadores neoclásicos, y si estos le defienden es porque pensaban estar ante un antecedente. Nadie se molesta en comprender el significado del capítulo XLVIII –no digamos la novela-, sino que se toma éste como un arma arrojadiza. El fragor de la polémica no era el ámbito más adecuado para profundizar en el hondo sentido de las páginas cervantinas y nos encontramos, tal vez, ante uno de los casos en que fueron utilizadas de manera más interesada.

No obstante, es imposible negar que lo escrito por Cervantes reunía las características para ello, al menos en la medida que ciertas cuestiones estéticas objeto de polémicas en el siglo XVIII ya estaban presentes en el anterior. La regularidad de las comedias, la validez de las unidades dramáticas, la verosimilitud, las opiniones de los extranjeros sobre el teatro español y otros puntos cobran peculiar interés en la época de García de la Huerta, pero ya están presentes en la distancia que separa, por ejemplo, la estética de Lope de la de Cervantes. No entraremos en la comparación entre ambos genios, pero resulta evidente que por la autoridad que representaban podían simbolizar posiciones enfrentadas más allá de sus propias circunstancias estéticas. Así

sucedió en el siglo XVIII, y así lo veremos de una forma clara en la presente polémica.

García de la Huerta comienza su diatriba contra Samaniego discutiendo la oportunidad de utilizar una «autoridad» por parte de un escritor como el vasco (*Lección Crítica,* pp. IX-X). Con una lamentación que se repite en muchos autores de la época, el de Zafra se queja de que las autoridades no son respetadas por gente como el fabulista. Por lo tanto, la cita de Cervantes sería una contradicción con respecto al espíritu que inspira el texto de Samaniego. Una lectura atenta de los neoclásicos españoles muestra que se basaban tanto o más en la tradición nacional que los tradicionalistas. En consecuencia, respetaban las autoridades, aunque no guardaran ante ellas la actitud de otros autores. En esta primera acusación, García de la Huerta desenfoca la cuestión para presentar a un Samaniego irreverente, aunque sólo fuera ante aquello que reverenciaba el autor extremeño. No se da en el fabulista una contradicción por amparar su estética en la autoridad de Cervantes. Al contrario, es coherente al igual que otros colegas con quienes coincide en este punto.

A continuación, García de la Huerta comienza su ataque contra Cervantes. No fue original, pero llegó a tales extremos que Juan Pablo Forner le preguntó si desconocía el cuento de Eróstrato, que por hacerse famoso quemó el templo de Diana (*Reflexiones,* p. 66). El autor de *Raquel* no quemó el templo cervantino, pero provocó las iras de sus detractores al afirmar que la autoridad empleada por Samaniego «sobre ser inoportuna, es falsa en la mayor parte de ella, y que está desmentida en el mismo lugar y capítulo, en donde la estampó su autor por su propia aseveración y dicho» (*Lección Crítica,* p. XIII). Para probarlo, García de la Huerta examina cada una de las frases contenidas en la cita de Cervantes, desmenuzándola y aprovechando las lógicas falsedades en que incurre una afirmación de carácter tan general cuando es entendida literalmente. Antes, y para preparar el camino de su acusación de «envidioso» vertida contra el autor del *Quijote,* nos dice que «los hombres por sabios que sean, no dejan de ser hombres, y así obran como tales, errando muchas veces involuntariamente, y no pocas con toda espontaneidad; prefiriendo el placer de lisonjear sus naturales debilidades a la obligación de seguir y defender la verdad, que está encomendada a todos. Uno y otro puede

probarse a Cervantes» (*Lección Crítica,* p. X). El error involuntario está reñido con la premeditación de la envidia, pero tal contradicción apenas interesa a García de la Huerta. Lo importante es descalificar a su contrincante, Cervantes, en los dos planos de la polémica: el personal y el estético. Presentará al autor del *Quijote* como un ser débil, envidioso y rencoroso para hacer triunfar sus propias ideas, débiles a pesar de apoyarse supuestamente en Lope de Vega.

Entre las páginas XV y XXIII de la *Lección Crítica,* García de la Huerta presenta una serie de argumentos para probar la falsedad de lo dicho por Cervantes. La incoherencia de los mismos impide hablar de un corpus estético, objetivo imposible por su búsqueda del detalle y el dato erudito que limita el horizonte crítico de tantos autores.

Los argumentos alegados por García de la Huerta partiendo de datos inconexos apenas importan, pues únicamente sirven para apuntalar una hipótesis prefijada y ajena al ámbito teatral o literario. Se trata de recalcar la superioridad de la escena española. Todo pierde sus rasgos propios en la intención xenófoba del autor, que le lleva a decantarse a favor de Lope de Vega y enfrentarse con Cervantes. La actitud crítica y relativista de este último era difícilmente aceptable para mentalidades como la de García de la Huerta. Sobre todo, si recordamos que se le tenía como un adelantado de la crítica contra las «degeneraciones» de las letras españolas, rechazadas por el de Zafra, pero no criticadas por ser incompatible con su apología. Sin embargo, Lope de Vega representaba lo contrario. Lo interesante es que esa admiración por el comediógrafo contrasta con el escaso entusiasmo que por él observaron los neoclásicos, siendo un nuevo punto de fricción en su polémica con estos últimos. Lo grave es que no alegó razones estéticas, sino que para defender su postura redujo a una burda cuestión de envidia las diferencias entre Lope y Cervantes, provocando así reacciones adversas.

Cincuenta años antes, Gregorio Mayans ya había rechazado la hipótesis de la envidia como causa de la crítica del autor del *Quijote* a Lope de Vega. A pesar de los esfuerzos del erudito valenciano, la bibliografía dieciochista sobre Cervantes apenas avanza en un sentido fructífero. Sin embargo, esta circunstancia no justifica la actitud de García de la Huerta. No cabía esperar

que superara lo afirmado por la crítica de su época, pero su parcialidad anticervantina supone un paso atrás que le descalifica como crítico.

Sólo desde una perspectiva polémica que dislocara los argumentos e impidiera el análisis es comprensible que García de la Huerta afirmara, tras equiparar a Cervantes y los preceptistas dieciochistas, que al primero «fue la envidia literaria la que movió su pluma en el caso en que estampó la enunciación de su autoridad [capítulo XLVIII» (*Lección Crítica,* p. XXX). Una acusación tan radical hubiera necesitado una base sólida, pero afirma con altanería que el hecho de que «adoleciese Cervantes de este vicio, se prueba con muchos documentos, que por excusar prolijidad y pedantería, omito; bastando para confirmación de esta verdad, el genio satírico y el espíritu de crítica, que resplandece como principal carácter en la mayor parte de sus obras» (idem). La única prueba con que contaba García de la Huerta era el Prólogo de Avellaneda, a quien defiende calurosamente, al igual que lo habían hecho Blas Nasarre y Montiano y Luyando. Esta circunstancia no impide que remate su acusación: «la vida y hechos de don Quijote es un satiricón completo; el *Viaje al Parnaso* es una durísima invectiva, y yo no he visto jamás que semejantes obras tengan otro origen que la envidia y el pesar de las glorias ajenas; y sea lo que quisiere del juicio de los demás, en el mío siempre serán sinónimos los nombres de crítico, satírico y envidioso» (idem). Aparte del sujeto atacado, Cervantes, era tal la contradicción que representaba dicha sinonimia en un texto titulado *Lección Crítica,* que es comprensible la aparición de numerosos folletos contra un García de la Huerta que se había metido, él mismo, en un pozo sin fondo.

Juan Pablo Forner le contestó con una defensa de la obra de Cervantes, desde la perspectiva neoclásica, y demostrando lo absurdo de la sinonimia planteada por García de la Huerta (*Reflexiones,* p. 36). Éste no le pudo responder, pues su detractor se ajusta al sentido literal de sus comentarios y le lleva hasta la ridiculez. No hacía falta que Forner buscara entre los clásicos razones en que basar su crítica, ni siquiera que defendiera la función del crítico como imprescindible –lo cual, al fin y al cabo, era defenderse a sí mismo-, para demostrar que nuestro autor había ido demasiado lejos. García de la Huerta no despreciaría la función crítica, pero al verse acorralado por tantos «criticastros» lanzó contra ellos una descalificación tan general que no sólo involucró a

Cervantes sino también a él mismo. El autor extremeño no es el loco que algunos han querido ver. Más prudente es hablar de un hombre acechado por varios flancos y que se defiende con furibundos ataques. Así se comprendería su extravagancia, fruto de una situación concreta que explicaremos en el presente capítulo.

Las críticas contra la envidia de Cervantes tienen como correlato una defensa de Lope de Vega (*Lección Crítica,* pp. XXXI-XXXIII). García de la Huerta no regatea elogios hacia uno de los autores denostados por la crítica neoclásica. Para ésta, el comediógrafo simbolizaba parte de los defectos que ellos veían en el teatro español. Sin embargo, el de Zafra –que utiliza el ejemplo de Lope de Vega para desacreditar el valor de las reglas dramáticas- nos explica que «los aplausos que todo el mundo le tributaba, el obsequio que recibía de los próceres principales de la Europa, sus copiosas y felices producciones, las riquezas que éstas le proporcionaron y, finalmente, la singularidad con que brillaba entre todos los sabios de su tiempo» fueron la causa de la envidia de Cervantes y de otros coetáneos suyos (*Lección Crítica,* p. XXXII).

No obstante, debemos tener cuidado con estos calificativos tan elogiosos dedicados al comediógrafo. García de la Huerta, al mismo tiempo que le defiende, no incluye ni una sola obra suya en el *Theatro Hespañol* y repite en varias ocasiones que no aprueba «las comedias desatinadas, esto es, aquellas en que se hallan las monstruosidades que Cervantes censura y reprende» (idem). Se trata de una aparente contradicción cuyo origen cabe relacionar con el carácter polémico del texto. La admiración de García de la Huerta por Lope de Vega no es tanto por el valor de su obra como por ser un símbolo opuesto no ya a Cervantes sino a los reformadores neoclásicos. Ensalza al dramaturgo barroco para instrumentalizarlo en su polémica, pero lo olvida a la hora de buscar comedias para su colección. No es una admiración tan real como circunstancial, que nos revela, una vez más, la fuerza de la polémica para dislocar los argumentos.

En definitiva, y por encima de los calificativos un tanto equívocos, García de la Huerta no ataca a Cervantes, sino a lo que representa en el marco de la polémica estética y teatral de finales del siglo XVIII. Juan Pablo Forner nos presentó un autor del *Quijote* empeñado en la reforma de las letras de la

época, un crítico que intenta con su obra desterrar las novelas de caballería y las comedias desarregladas, en abierto paralelismo con la labor emprendida por los reformadores neoclásicos. Frente a él, se erige la figura desbocada del Fénix, adalid de la libre imaginación, de la no sujeción a las reglas y tan despreciativo hacia ellas como García de la Huerta. Éste no critica la obra de Cervantes, ni tampoco demuestra una admiración tan profunda por Lope de Vega atendiendo a la circunstancia antes aludida. Ambos son tomados como símbolos para una polémica que concernía directamente a nuestro autor. Sin embargo, el error suyo no estuvo en otorgar dicho papel a los dos genios, sino en hacerles entrar en una polémica de escasa altura. De la misma forma que García de la Huerta reducía el enfrentamiento estético en que se encontraba inmerso a una cuestión personal, creía que Lope de Vega y Cervantes hicieron lo mismo en el siglo XVII. Así extiende sus limitaciones a los geniales dramaturgos y, claro está, provoca a sus detractores.

V.3.6. García de la Huerta y el «antiespañolismo» de Gregorio Mayans.

La actitud de García de la Huerta ante Cervantes, así como el hecho de que se le considerara una quijotesca figura, nos esclarecen el lugar que ocupó en el espectro de la polémica estética de finales del siglo XVIII. A través de una definición negativa basada en saber con quién no estuvo, con quién se enfrentó, vamos configurando la discutida personalidad de nuestro autor durante sus últimos años. Para ello puede resultarnos interesante la actitud que adoptó ante una de las figuras intelectuales más destacadas de la época: Gregorio Mayans. No se puede hablar de un enfrentamiento entre ambos por la simple razón de que el citado autor ya había fallecido cuando fue atacado por García de la Huerta. Tampoco se trata de una acusación sustancialmente relacionada con la polémica como ocurre en los casos de Forner, Samaniego y otros. Pero la importancia y significación de Mayans en el panorama intelectual de nuestro siglo XVIII hacen que cualquier toma de postura ante él resulte interesante para comprender mejor a nuestro autor[140].

La distancia que separa a ambos es enorme en todos los aspectos. La actitud intelectual de Gregorio Mayans constituye la antítesis de la de García de

[140] Sobre la presente polémica véase mi artículo «García de la Huerta y el antiespañolismo de Gregorio Mayans», *Anales de Literatura Española,* nº 1 (1982), pp. 217-224.

la Huerta. El rigor del valenciano contrasta con las posturas que hemos observado en la presente polémica. En realidad, no merece la pena entrar en una comparación entre sujetos tan dispares. Si la señalamos a pesar de su evidencia es para comprender mejor el porqué de las acusaciones lanzadas por García de la Huerta contra Gregorio Mayans. Acusaciones fundamentadas en la xenofobia de un autor incapaz de admitir la colaboración intelectual del valenciano con destacadas figuras de las letras extranjeras, y menos con un «filósofo» como Voltaire.

Tras la aparición del Prólogo, García de la Huerta apenas añadió algo sustancial a sus planteamientos. Las novedades de las reimpresiones o la *Lección Crítica* se limitan a dar un tono más polémico y personal a sus escritos. De ahí surgen sus «apostillas». Fruto de esa tendencia es la acusación contra Gregorio Mayans. En esencia, y recogiendo una anterior acusación surgida en el marco de la polémica entre los autores del *Diario de los literatos* y el erudito valenciano, García de la Huerta atacará a éste por «antiespañol» a causa de haber colaborado con Voltaire (*Lección Crítica,* pp. LX-LXI). La acusación es velada. No califica directamente al erudito de «antiespañol», incluso en algunas frases del texto citado le reconoce su valía intelectual, pero la intención que subyace es clara. La xenofobia rechazaba cualquier tipo de intercambio con escritores extranjeros, pues –según García de la Huerta- se propiciaba sus acusaciones contra España. Esta postura no sólo se opone a la de Gregorio Mayans, sino a la de la mayoría de los ilustrados. Estos se suelen mostrar abiertos a las corrientes foráneas sin perder por ello el sentimiento patriótico. Pocos españoles del siglo XVIII tendrán este último tan presente como Jovellanos. Sin embargo, son conocidos sus intercambios con personalidades extranjeras, aunque a menudo no estuviera de acuerdo con ellas. Lo mismo sucede con Gregorio Mayans quien, como dice Antonio Mestre, «era un buen español, pero no un nacionalista fanático». Precisamente es ese fanatismo, portador de evidentes connotaciones ideológicas, el punto que separa al valenciano y a nuestro autor en el tema que nos ocupa. Gregorio Mayans no parte de prejuicios xenófobos a la hora de enjuiciar nuestra cultura, sino que intenta evaluarla con realismo y preocupación por su defensa. Si en 1747 se preguntaba: «¿De qué sirve gritar España, España, sin atender al descubrimiento de los males públicos y mucho menos de su remedio?», es

porque con su actitud planteaba una crítica a ese fanatismo xenófobo –del que García de la Huerta es partícipe, aunque no en la misma medida que otros autores ultramontanos- que ahogó repetidamente los deseos reformistas de los ilustrados.

V.3.7. Juan Pablo Forner

Analizaremos ahora los dos textos que Juan Pablo Forner escribió a García de la Huerta. Ya hemos comentado suficientes citas de los mismos como para conocer, al menos aproximadamente, su actitud ante el *Theatro Hespañol* y su autor. Sin embargo, la dispersión de citas no nos revela el carácter de las obras. Tanto en las *Reflexiones* como en la *Fe de erratas* predomina un fuerte sentido irónico, no carente en ocasiones de agresividad. Esta última la debemos remitir al carácter tan peculiar de Forner, que se muestra por igual en las numerosas polémicas que mantuvo. Afortunadamente, la ironía aligera lo que de otra manera sería indigesto. No obstante, y al margen de la clarificación que se deriva de las tomas de postura que analizamos, es forzoso reconocer que la mayoría de los textos estudiados han perdido fuerza y resultan de problemática lectura.

La ironía se encuentra fundamentalmente en la trama argumental utilizada para articular su crítica. En la *Fe de erratas* dirá que su propósito es «castigar los descuidos de molde del Prólogo, para excusar a los lectores perezosos la molestia de anotarlo al margen» (pp. 151-152), trabajo humilde que «no se aviene bien con los vuelos abstractos, rápidos y criadores del entendimiento del célebre teatrista» (p. 152). La ironía es clara y resulta eficaz para, con la excusa de la corrección de las supuestas erratas, desmontar punto por punto los argumentos del Prólogo. En las *Reflexiones* empleará –según Juan Sempere y Guarinos- «una ingeniosa ficción» presentando al escudero cervantino Tomé Cecial para «editar» su nueva crítica salida, esta vez, en defensa de Cervantes. Se trata en ambos casos de montar un esquema que facilite el trabajo y colabore en la burla dirigida contra García de la Huerta, enlazando así con las composiciones satíricas. Pero, a menudo, la crítica desborda tan débil esquema y sólo queda un acerado detractor de nuestro autor, al igual que sucede en *Los gramáticos* y las *Exequias de la lengua española.*

El estilo polémico empleado es brillante en ocasiones, sobre todo en la medida que resulta eficaz para resaltar las contradicciones de García de la Huerta. Juan Pablo Forner revela una seguridad basada en su superioridad intelectual. Su carácter nada modesto le reconfortaría en la desigual polémica. Esta circunstancia tal vez fuera una de las causas que provocaron la reiteración de sus críticas.

No obstante, el enfrentamiento revela unas características más complejas y al margen de lo personal. En primer lugar, las estéticas defendidas por ambos autores son diferentes. John A. Cook ya demostró la adscripción de Forner a las teorías dramáticas del neoclasicismo y John H.R. Polt señala que, lejos de ser un autor tradicional, fue «neoclásico acérrimo, menos flexible que sus mejores contemporáneos precisamente porque el Neoclasicismo en él fue cuestión no de gustos sino de fórmulas». Esa falta de flexibilidad le debía llevar a una cadena de enfrentamientos en la que se sitúa García de la Huerta, para quien las teorías dramáticas eran secundarias en su esquema estético. Además, la rigidez de Forner condiciona hasta el estilo de sus réplicas. El respeto que sentía por las reglas, el atenerse al sentido literal de lo afirmado por su contrincante y otros rasgos similares de la crítica neoclásica más ortodoxa decepcionan al lector. Nuestro objetivo no es la valoración de los textos polémicos, pero no ocultamos cierta decepción. Huerta y Forner mantienen posturas enfrentadas en el ámbito de la estética, pero por encima de esta circunstancia nos queda la impresión de su escasa proyección, uno por sus extravagancias y otro por sus repetidos juicios sumarísimos, más propios de su faceta de fiscal que de la de crítico.

El empeño y la persistencia en el enfrentamiento no pueden reducirse a una cuestión de diferencias estéticas. Entre otros motivos, nos encontramos con un problema generacional. No somos partidarios de los agrupamientos generacionales en la medida que propician el confusionismo al relacionar, bajo un común denominador extraliterario, a autores de contrapuesta catalogación. Así ocurre en el caso que nos ocupa. No ya porque las edades de los detractores sean algo dispares, sino porque entre ellos mismos existen tantas diferencias que se anula cualquier posibilidad de reunirlos. Junto con esta realidad insoslayable, tampoco debemos olvidar que tanto Forner como otros autores –sintiéndose partícipes de una nueva época- veían en García de la

Huerta un símbolo del declive, de la herencia de un pasado que debía ser derribado para imponer las propias formas literarias, la nueva mentalidad y, sobre todo, una peculiar actitud vital relacionada con el auge del movimiento ilustrado. Nuestro autor era un símbolo propicio porque, pasado su esplendor, intentaba mantenerse como centro polémico consiguiendo solamente cosechar adversas críticas por sus extravagancias, resaltadas –además- por la perspectiva de la nueva generación que al imponerse a figuras como García de la Huerta hacía un acto de afirmación propia.

En otro orden de cosas, Juan Pablo Forner sigue la trayectoria típica de un manteísta desembocando en el grupo de golillas que predominó por entonces en los círculos políticos. Los golillas constituían más una forma de ser y hacerse que un grupo homogéneo en el aspecto ideológico. No sentirían excesivas simpatías por el espíritu aristocrático de García de la Huerta. Forner buscó la protección del poder y se mostró como un eficaz servidor del mismo, pues a pesar de su orgullo tenía conciencia de su papel subordinado. Toda su trayectoria se orienta a escalar socialmente con los instrumentos que poseía: el trabajo y la inteligencia. Forner mantuvo el orgullo basado en su capacidad intelectual como elemento capaz de proporcionarle una escalada social sistemáticamente organizada en un sistema aceptado. García de la Huerta también mantiene su orgullo, pero con un objetivo más difuso, mostrándolo de manera apasionada, o quijotesca, en un enfrentamiento poco provechoso, válido tan sólo a la hora de alimentar su orgullo y acorde con su mentalidad aristocrática. En su origen social, en fases importantes de sus trayectorias, Huerta y Forner coinciden, pero cada uno desemboca en una actitud distinta dentro de su común intento de sobrevivir en la república literaria.

En definitiva, si García de la Huerta, a diferencia de su contrincante, no contrapuso su virtud a la ociosidad de la nobleza es, entre otros motivos, porque ambos responden a unos criterios generacionales distintos. García de la Huerta con su orgullo medraba, Juan Pablo Forner –además de medrar- proclamaba su superioridad con respecto a los elementos más pasivos de una sociedad esquiva a la hora de facilitarle el camino, sintiéndose así partícipe del aludido grupo de golillas.

Otra cuestión que facilitó el enfrentamiento es la diferencia de nivel cultural existente entre ambos autores. García de la Huerta carecía de un

conocimiento teórico de los temas tratados comparable al de sus detractores. Más allá de las «extravagancias», muestra incapacidad para competir con unos autores preparados para estas polémicas. Juan Pablo Forner era consciente de esta circunstancia y aprovechó la ocasión de la misma forma que rehuyó el enfrentamiento con Jovellanos. Sabía que contra nuestro autor podía utilizar sus instrumentos, pero frente al asturiano era una empresa imposible y abocada al fracaso.

Relacionado con lo anterior, también hemos observado que la valía de García de la Huerta disminuye cuando sobrepasa los límites de la obra creativa. Nuestro autor es simplemente eso, un autor, mientras que Forner es un «intelectual», cuya cosmovisión más sistematizada da a sus textos críticos la coherencia que echamos de menos en García de la Huerta. Éste sólo trabaja con una apasionada intuición, pues aunque se nos muestre informado no es capaz de elaborar esa misma información, de trascenderla por encima de lo inmediato y personal. De ahí esa metodología anecdótica que le caracteriza. A pesar de que Forner incurra a veces en los mismos defectos, pues es difícil deslindar su convencimiento del rencor en sus polémicas, demuestra una mayor capacidad crítica.

Otra cuestión que favoreció el enfrentamiento es la relacionada con los distintos grupos de presión a los que estaban adscritos ambos autores. Frente a un García de la Huerta caído en desgracia desde la vuelta del exilio, nos encontramos con un Forner que busca el apoyo directo del por entonces omnipotente Floridablanca. Las personalidades que podían proteger a García de la Huerta tenían más pasado que presente, mientras que su contrincante ataca buscando paralelamente el apoyo de quien ostentaba el máximo poder; apoyo que se prolongará con la llegada de Godoy.

A veces se ha justificado actitudes dogmáticas e intolerantes de la minoría ilustrada por la desigualdad de fuerzas que padecía en su combate contra la tiranía civil y eclesiástica. Pero no cabe duda de que si Forner presenta a García de la Huerta como «un esperpento odioso y ridículo», dentro de su combate contra casi todo el mundo, no es porque la relación de fuerzas le sea desfavorable, sino porque esos rasgos de intolerancia y dogmatismo le son consustanciales. Sin pretender defender las posturas de nuestro autor, no debemos olvidar que su principal detractor no mostró una actitud más

comprensiva que facilitase el debate teórico. Aunque por las circunstancias comentadas hayamos constatado su superioridad, nunca debemos contraponer a ambos autores en un esquema maniqueo. Y aquí enlazamos con las burlas y sátiras que, con un lenguaje soez, se lanzan mutuamente, pues –de igual modo que compartieron tan triste patrimonio- no son pocos los defectos comunes en los textos polémicos de ambos. Y la intolerancia o el dogmatismo, si es lícita la utilización de ambos conceptos en este contexto histórico, son tan consustanciales a Forner como a parte de la crítica neoclásica.

V.3.8. Los demás detractores del *Theatro Hespañol*

Además de Samaniego y Forner, García de la Huerta tuvo otros detractores, aunque de menor categoría y sin que añadieran nada realmente significativo. A lo largo del presente apartado hemos citado a algunos, pero hemos omitido deliberadamente un tema común a todos los folletos: el peculiar léxico utilizado por García de la Huerta tanto en su colección teatral como en sus textos posteriores. Desde el mismo título hasta la última línea son frecuentes las voces curiosas que emplea. Términos como «transpirenaicos», «livorosos», «materialismo arquitectónico», «pusilidad», «soporoso», «fastuosidad» y otros similares pueblan las páginas de sus escritos dándoles un carácter peculiar. Ya Forner, en *Fe de erratas,* dijo que su lenguaje se entendía en todas partes menos en España (f. 153r). Posteriormente, los demás detractores incidieron en la misma burla con insistencia. Joaquín Ezquerra, por ejemplo, afirma que está escribiendo «un diccionario de las palabrotas nuevas de a pie y medio, que vmd. nos quiere embocar como muy oportunas y bien inventadas para enriquecer nuestra lengua» (*Tentativa de aprovechamiento,* p. VI). En general, este rasgo del extremeño causó más burla que sorpresa o preocupación. Tengamos en cuenta que la invasión de galicismos y la proliferación de neologismos eran fenómenos frecuentes en la época, siendo muchas y muy conocidas las críticas que se hicieron por parte de los autores más conscientes del problema. No vamos a entrar en este conflicto cercano a lo lingüístico en el cual la presente polémica sólo constituye un episodio menor, sino que intentaremos extraer su significado en las coordenadas del enfrentamiento que nos ocupa.

Rubín de Celis define el estilo de García de la Huerta como «Sotomármica y Antiórica enfermedad» (*Diálogo Céltico,* p. 8), en alusión al alambicado lenguaje del predicador que sirvió de modelo para Fray Gerundio. Esa relación nos conduce al pasado inmediato, donde encontramos la degeneración del barroco, siendo éste un punto de enlace con varios rasgos estilísticos de García de la Huerta. La altisonancia y la grandilocuencia de sus composiciones poéticas tienen un correlato en estos excesos verbales del Prólogo que deleitaron a sus detractores, aun después de muerto. René Andioc confirma este paralelismo y establece que la causa de tan peculiar estilo es la necesidad «d'appuyer la faiblesse d'une argumentarion par ailleurs âprement combattue et ridiculisé á une illusoire autorité verbale, essentiellment fondée sur des latinismes et des abstractions, sur un vocabulaire imposant en raison inverse de sa banalité» (*Sur la querelle,* p. 335). Compartimos esta opinión y la creemos extensible, por ejemplo, a las composiciones dedicadas a los bombardeos de Argel. En ellas la altisonancia del lenguaje también intentaba compensar la ausencia de un contenido no ya épico, sino ni siquiera heroico.

Se trata en ambos casos de una opción deliberada y una necesidad. Esta última se basa en la debilidad argumental de sus textos, utilizando García de la Huerta en parte el lenguaje de los petimetres, a pesar de su antigalicismo. Pero, además de esta nueva contradicción, opta por él como la única posibilidad de sobrevivir a su tiempo. Había llegado demasiado tarde para incorporarse a las corrientes culturales que marcaron la pauta durante los últimos años del siglo XVIII, y veía en el lenguaje, en el aspecto más superficial del mismo, una posibilidad de seguir figurando entre una vanguardia que ya le había superado. Sin embargo, sus invenciones se basaban en viejos conceptos y la crítica neoclásica, apercibiéndose de esta circunstancia, mostró su inconsistencia. Por lo tanto, y a pesar de tratar un tema estilístico, el enfrentamiento siempre se presentó en términos de una oposición estética.

Los demás folletos aparecidos contra el *Theatro Hespañol* y la *Lección Crítica* –la atención se desvió hacia esta última por su contenido más polémico- inciden en aspectos ya tratados, aunque en la *Tentativa* predomina la polémica acerca de la autoridad cervantina, en el *Diálogo* se aborda exhaustivamente el tema léxico y en la anónima *Carta* la burla se centra en aspectos extraliterarios. En definitiva, todos juntos no dejaron ni una sola línea de García de la Huerta

sin rebatir, provocando una unanimidad entre autores no siempre bien avenidos.

V.3.9. El último texto de la polémica

Mención aparte merece la irónica crítica que Cándido Mª Trigueros dirigió contra el *Theatro Hespañol* y su autor. Quince años después de la muerte de éste y cuando la polémica parecía haberse cerrado, se imprime la obra póstuma de Trigueros titulada *Teatro español burlesco o Quijote de los teatros* (1802). En la misma se incluyen dos capítulos (V y VI) que, sin nombrar explícitamente a García de la Huerta, constituyen una divertida burla de éste y su colección teatral. Alejados del fragor de la polémica, estos capítulos sintetizan bajo un tono humorístico bastantes de las razones que causaron la aparición de tantos folletos.

El enfrentamiento entre Trigueros y García de la Huerta tendría su origen en 1784, pero no hemos localizado ningún texto de García de la Huerta con alusiones al respecto. No obstante, saltan a la vista los rasgos que oponen la obra de Trigueros y la de nuestro autor. Básicamente, son dos ideologías diferenciadas y unas estéticas teatrales diametralmente opuestas. Por lo tanto, apenas es preciso profundizar en el enfrentamiento, que por otra parte repite el esquema ya observado en los casos anteriores.

Trigueros utiliza al «maestro Crispín Caramillo» para hacerse pasar por un apasionado defensor del teatro español y rebatir las críticas contra el mismo. Al emprender su empresa, se encuentra con la obra de un «sabio» que «emprendió publicar una colección de comedias de varios géneros, que por sí solas fuesen capaces de mostrar a todos los descontentadizos y mal intencionados, que tenemos un buen número de ellas muy capaces de hombrear con las mejores afeitadas que nos puedan oponer las otras naciones» (p. 94). La alusión es clara y la irónica burla continúa cuando, caricaturizando el apologismo de García de la Huerta, Crispín Caramillo exige la defensa de todas nuestras comedias, pues son «absolutamente las mejores del mundo». El capítulo V acaba con la «lectura» -Crispín Caramillo es analfabeto- del *Theatro Hespañol* por parte del maestro, que se siente feliz al ver ante sí «la verdadera y única defensa que tienen los agudos ingenios de mi patria, los incomparables autores de las comedias» (p. 96).

Trigueros alude al Prólogo cuando, en el mismo tono burlesco, Crispín Caramillo «veía leer la carga cerrada que, contra tanto perseguidor malévolo de las glorias cómicas, sacudía el defensor a un lado y a otro; y me parecía un primer galán que salía de las cortinas encendido de justa cólera contra los implacables opresores de la primera dama» (p. 97). Sin embargo, Crispín Caramillo hubiera deseado una postura más dura por parte del «sabio», pues éste se limita a llamar a sus oponentes «ignorantes, envidiosos y hombres sin talento y sin instrucción: cosillas todas que con mucho menos motivo se le dice a cualquier» (p. 98).

Crispín Caramillo finaliza afirmando que está agradecido al sabio colector, pues gracias al *Theatro Hespañol* se «ha comenzado a dar principio de buen olor al modo de juzgar antiguo» que «no se halla sino en los comediantes y en sus aparceros y apasionados» (p. 100). El sentido de la crítica es tan meridiano que apenas merece la pena insistir. Trigueros, como ya hiciera Forner, se burla de García de la Huerta y su obra, aunque sin aportar nada nuevo. El *Theatro Hespañol* causó un considerable revuelo y su memoria perduró, pero su poca entidad teórica no superó el paso del tiempo que fue apagando los personalismos de su autor y quienes le rebatieron.

V.3.10. Conclusión

Juan Sempere y Guarinos, tras analizar los folletos, dice que hasta ese momento no se había sacado «toda la utilidad que podía esperarse de este acontecimiento literario» (*Ensayo de una biblioteca,* III, 116). Se basa en que nadie había tratado lo principal, es decir, «si las comedias que ha incluido en su *Theatro* son las mejores, o las menos malas de los españoles» (p. 117). No es cierto, pues son frecuentes las referencias al escaso acierto de García de la Huerta en la elección. El irónico Forner puso en boca de algunos «maldicientes» la opinión de que «la impugnación de los errores o equivocaciones de los extranjeros en asuntos concernientes a la historia de nuestro teatro de nada sirve para demostrar la perfección, bellezas y singular mérito de los dramas que comprende la elección» (*Fe de erratas,* p. 155). Por lo tanto, ni aun habiendo acertado en el Prólogo se salvaría la obra por las comedias seleccionadas. Menéndez Pelayo opinaba lo mismo y los críticos

posteriores han coincidido en descalificar el *Theatro Hespañol* por este motivo. Opinión tan generalizada es irrebatible, máxime cuando se comprueba la ausencia de Lope o Tirso, pero es lícito intentar comprender el porqué de este «desacierto».

Aunque hayamos recalcado la debilidad teórica de García de la Huerta, no llegaría a tanto como para ignorar la importancia de Lope y otros dramaturgos. Una prueba es el papel simbólico que le otorga al enfrentarlo con Cervantes. Por otra parte, García de la Huerta nunca contesta a las acusaciones lanzadas contra su criterio selectivo, siendo quizás una señal de que no estaba de acuerdo con su propia elección. En la misma apenas encontramos un hilo conductor por encima de la considerable presencia de Calderón, quien sin duda tuvo una mayor vigencia que Lope durante el siglo XVIII. Estas circunstancias nos hacen pensar que en la elección intervendrían factores extraliterarios que le impedirían elegir de acuerdo con un criterio teatral. Por otra parte, cabe preguntarse si las conocidas ausencias en la colección, tal vez menos significativas que la presencia de ciertas obrillas, eran tan notables entonces como ahora. Nadie en la actualidad dudaría de la importancia de Lope o Tirso, pero su prestigio no se encontraba en su mejor momento durante el siglo XVIII.

En definitiva, la polémica sobre el *Theatro Hespañol* acaba con un balance mediocre en el debate estético. García de la Huerta no se adentró en los puntos clave de una dialéctica que cobra especial vigor por aquel entonces. En sus contestaciones a los folletos que le dirigieron –al igual que en el Prólogo- se deja llevar por un apologismo cada vez más acentuado. Forner, Samaniego, Jovellanos y los demás detractores no brillan con excesiva luz en sus críticas, pero cumplieron con su papel y contribuyeron a configurar el movimiento neoclásico en un enfrentamiento desigual.

La polémica posee antecedentes. La discusión sobre el teatro español tiene en Blas Nasarre, Erauso y Zavaleta, Romea y Tapia, Clavijo y Fajardo, Nicolás Fernández de Moratín y otros autores las referencias básicas para seguir la trayectoria de unos temas que están en el centro de la polémica estética de la época y que hemos visto también en los textos de García de la Huerta y sus detractores. Sin embargo, hemos optado por presentar el *Theatro Hespañol* independientemente. El motivo es que a García de la Huerta no le

impulsa una intención consciente de continuar esta polémica. Una prueba es que presenta su obra amparándose en autores heterogéneos y hasta opuestos a él mismo.

La xenofobia de García de la Huerta presenta un enfrentamiento sin fisuras entre lo español y lo foráneo. Para conseguirlo generaliza y distorsiona algunas opiniones aisladas de críticos extranjeros en contra del teatro nacional. Y, con el mismo objetivo, hace caso omiso de la polémica teatral que se desarrollaba desde 1749 y que continuó hasta la muerte de García de la Huerta. Lo importante para él es la defensa de todo lo español, abstrayendo un concepto de lo «español» homogéneo por encima de una realidad que se manifestaba rica en contradicciones.

Por lo tanto, hemos ajustado nuestro enfoque a la intención de García de la Huerta, presentando su *Theatro Hespañol* como una obra forzosamente independiente a causa de las limitaciones del autor. Tal vez el enfoque resulte empobrecedor, pero hemos valorado la obra de García de la Huerta en su dimensión, resistiéndonos al deseable propósito de hacerla trascender más allá de sus limitaciones.

V.4. García de la Huerta y la historia

La faceta más desconocida de García de la Huerta es la de historiador. Resulta imposible encontrar referencias a la misma en la bibliografía crítica, salvo la indicación de su pertenencia a la Real Academia de la Historia. No se trata de un olvido en la medida que no es una faceta esencial para conocer la trayectoria del autor, pero a la luz de las polémicas ya explicadas es oportuno abordarla, aunque sin profundizar en unos escritos de dudosa relevancia.

V.4.1. La historiografía ilustrada y García de la Huerta

De la misma forma que sucediera en las poesías dedicadas a Antonio Barceló y en el *Theatro Hespañol,* García de la Huerta se encontró con una fuerte contestación por parte de sus detractores. Aunque en los tres episodios los temas tratados fueron distintos, la personalidad del autor que se refleja en ellos es la misma. Aparentemente, nos encontramos ante una discusión sobre metodología histórica o sobre la verosimilitud o exactitud de algunos datos,

pero lo que en realidad se discutía por parte de los detractores de García de la Huerta era una forma de enfrentarse con la Historia que debía caducar ante el auge de la historiografía ilustrada. La obra de Juan Pablo Forner, por ejemplo, nos da una idea de que ya por entonces resultaba inadmisible limitarse a contar las vidas y milagros de los reyes o a utilizar casi como únicas fuentes textos literarios de dudoso rigor. Nuestro autor incurrió en ambos errores, pues –a pesar de evidenciar en algunos momentos rasgos de erudición histórica- no dejaba de estar fuera de su ámbito.

Cabría considerar la amplitud de las facetas de García de la Huerta como una muestra de la tendencia de su época hacia el enciclopedismo. Tal vez pudiera haber algo de la misma en este caso, pues esa multiplicidad de funciones responde a unas circunstancias históricas que revelan el ambiente cultural propiciado por la Ilustración. No obstante, esas circunstancias tienen una lectura más prosaica. Dado lo reducido del mundo literario y la considerable cantidad de puestos a cubrir en academias y otras instituciones análogas, era forzoso que un mismo sujeto perteneciera a varias, sin que la idoneidad fuera objeto de excesiva preocupación. Si a esta circunstancia añadimos los mecenazgos, la pertenencia de García de la Huerta a la RAH nada tiene de extraño, aunque sólo fuera –como él mismo dice- para ejercitarse en los estudios históricos.

Para la colección de los *Retratos de los reyes,* y según consta en el prólogo de la misma, se encargó a García de la Huerta los sumarios de cada reinado, labor que no pudo completar por su fallecimiento poco después de iniciarse la publicación, limitándose a escribir los de los primeros reyes de la Reconquista. Esta obra tiene una intención divulgativa dirigida a los no especialistas y a la juventud en particular. Así lo manifiesta también el prólogo cuando afirma que «está recomendada por el ejemplo de otras naciones cultas y por la utilidad que ofrece a la juventud. La curiosidad atraída de la variedad en los trajes y en las facciones de los retratos empeña a leer los sumarios que acompañan a cada uno de ellos, y esta atención fija y asegura en la memoria las series y los hechos, que leídos y estudiados en abultados volúmenes suelen fastidiar a quien no tiene por profesión las letras». Esta intención didáctica y divulgadora, de metodología poco rigurosa, apenas tiene que ver con el replanteamiento de la historiografía que los ilustrados llevaban a cabo

por entonces, aunque en su intención existe una relación por participar en el deseo de extender el conocimiento de nuestro pasado. No obstante, no se debe comparar una colección dirigida a los jóvenes con las discusiones eruditas sobre temas históricos y su metodología que se entablaron durante el período ilustrado. Ni siquiera observamos rasgos propios de García de la Huerta en los referidos sumarios, que revelan las limitaciones impuestas por el carácter de la obra, probablemente realizada –además- como de encargo por nuestro autor. Por lo tanto, era imposible que estos textos despertaran la polémica y, sin embargo, así sucedió tomando bastantes de las características presentes en las anteriormente comentadas.

V.4.2. La polémica con Juan Pérez Villamil

El 11 de septiembre de 1786, coincidiendo con los folletos surgidos en torno al *Theatro Hespañol,* apareció una *Carta de un profesor de Alcalá a un amigo suyo en Madrid sobre los Sumarios de los cuatro primeros reyes de Asturias,* firmada por Juan Paredes (Madrid, A. Sancha, 1786). Según las anotaciones manuscritas de Bartolomé José Gallardo, el autor es Juan Pérez Villamil. Más interesante que la identidad del mismo es que se manifiesta con una mentalidad ilustrada, indicando la necesidad del conocimiento histórico como instrumento para el progreso y las reformas.

La crítica contenida en la carta se aleja del personalismo y se limita a corregir algunos errores de los sumarios escritos por García de la Huerta. Aunque desconozcamos la historia de los primeros reyes de Asturias, el texto de Pérez Villamil evidencia una considerable erudición y una seriedad que contrasta con la inverosimilitud de algunas cifras o circunstancias presentadas por García de la Huerta en los sumarios.

Al autor de la carta le parece correcta la idea de una obra dirigida a la juventud, pero no admite los errores. Tampoco parecen tan graves, al menos no tanto como para provocar la publicación de un folleto. Si apareció fue, evidentemente, porque se escribió en plena polémica del *Theatro Hespañol,* amparado en un ambiente hostil a García de la Huerta. Éste contestó con su *Lección Histórica al profesor Paredes* (Madrid, Lorenzo de San Martín, 1786), que él mismo relaciona con los folletos de la citada polémica. El contenido se centra en la crítica que el profesor alcalaíno hizo del sumario del reinado de

Don Pelayo. No obstante, García de la Huerta reincide en su peculiar tono, insultante a veces, en contraste con la moderación de Pérez Villamil.

En definitiva, y aunque la figura del autor extremeño como historiador es secundaria, comprobamos que la extensión de la polémica a este ámbito demuestra que no se discutía tan sólo sus opiniones literarias, sino también su propia figura intelectual, su peculiar manera de enfrentarse con la realidad cultural. A pesar de que el aparato erudito y la discusión bizantina de nimios detalles limiten a veces el horizonte crítico, es posible observar aquí también el enfrentamiento ideológico, estético y generacional que se desarrolla durante los últimos cuatro años de García de la Huerta. Éste se encontraba inmerso en una dinámica tal que, aun suponiendo que hubiera hablado de la nada, le habrían salido detractores a los que, irremediablemente, habría contestado. La viveza cultural de la época y la necesidad de afirmación de un grupo delimitable –junto con factores personales- hicieron de García de la Huerta una víctima propiciatoria y necesaria.

V.4.3. García de la Huerta y la censura en 1781

La actividad de García de la Huerta en el terreno de la Historia no escapó de la polémica, pero sus problemas no acaban aquí, pues en 1781 protagonizó un enfrentamiento con la Real Academia de la Historia y la censura gubernativa con motivo de la publicación de su hasta ahora olvidado libro *El tiempo en la mano y tablas de memoria para el año próximo de 1781* (Madrid, A. de Sancha, 1781). En el Archivo Histórico Nacional se conserva un extenso expediente sobre los incidentes que causó la publicación de esta obra, tan inocua en apariencia (Consejos, leg. 5545-63). La bibliografía sobre García de la Huerta no menciona este episodio que resumimos a continuación.

En los primeros meses de 1780, José de la Cámara, en nombre de nuestro autor, solicita al Consejo de Castilla la correspondiente licencia de impresión. La censura es encargada a Joaquín Marín, quien redacta un informe favorable fechado el 10 de junio del mismo año. Cuatro días después, el Consejo recibe la censura y el 17 de junio de 1780 concede la licencia de impresión. Los problemas comienzan cuando Miguel María Nava, decano del Consejo de Castilla y subdelegado general de imprentas y librerías, se dirige al Consejo el 20 de septiembre de 1780 señalando dos errores en el libro de

García de la Huerta. El primero afecta a la sucesión de los reyes de Navarra en el siglo XVI y el segundo al reino de Portugal durante la misma época. Enterado el Consejo, el 24 de septiembre decide que se rectifiquen los errores señalados, se anule la licencia anteriormente concedida requisando los ejemplares impresos y prohibiendo su difusión y, por último, que se mande el original a la Real Academia de la Historia para que elabore un informe sobre los yerros del libro de García de la Huerta. Estas resoluciones fueron entregadas al subdelegado de imprentas el 25 de septiembre de 1780.

Dado el carácter y el título del libro, José de la Cámara –representante del autor- pide al subdelegado que se agilicen los trámites burocráticos para no causar perjuicios. A esta petición sin fecha, suceden dos cartas –ignoramos el destinatario- firmadas por José Miguel de Flores y Miguel María Nava, ambas con fecha del 27 de septiembre de 1780. En ellas se da cuenta de todos los trámites seguidos por este «librito», que empezaba a circular por un camino tortuoso.

El 20 de noviembre, el citado José Miguel de Flores –asesor de guerra de Su Majestad, académico de número de la de la Historia y secretario perpetuo de la RAE- redacta un extenso informe sobre la obra de García de la Huerta, cumpliendo así el encargo que hiciera el Consejo el 24 de septiembre. Al citado informe le acompaña la resolución de la junta académica, celebrada el 17 del mismo mes, por la que se acordó remitir al Consejo la anterior censura. Recibida la misma, el 25 de noviembre el Consejo se dirige a García de la Huerta enviándole las correcciones señaladas por los académicos e instándole a que rectificara su obra de acuerdo con ellas.

Después de varios meses, el 23 de julio de 1781 García de la Huerta responde con vacilaciones y sin dejar clara su intención final con respecto a la obra, a pesar de que él mismo manifieste que su honor e intereses están en juego. La respuesta es examinada por el Consejo el 5 de agosto, y el 22 de noviembre acuerda dirigirse de nuevo a García de la Huerta para que en el plazo de quince días responda definitivamente sobre su obra. Cuando está a punto de expirar el plazo, responde con excusas por no haber podido revisar el informe de la academia, mandado hacía más de un año. No obstante, admite las correcciones y solicita que se hicieran de la manera menos costosa, pues los libros ya llevaban varios meses impresos. El Consejo recibe tal petición, y

acuerda el 21 de enero de 1782 volver a mandar la obra a la academia para que sea ésta quien decida la forma en que ha de ser corregida, prohibiéndose mientras tanto la difusión de la misma.

No tenemos noticias de lo sucedido inmediatamente después, pero Antonio de Sancha –el editor del polémico libro- se dirige al Consejo en enero de 1788 para solicitar la difusión del mismo tras cambiarle el nombre e incorporar las correcciones de la Real Academia de la Historia, intentando así recuperar lo invertido. El 12 de febrero del mismo año, Antonio de Sancha recibe una contestación favorable a su petición.

A grandes rasgos, así fue el tortuoso camino de un volumen, cuyo contenido difícilmente podía deparar tantas complicaciones. Se trata de una cronología de las soberanías del mundo, tanto de la historia antigua como de la contemporánea del autor. La escasa originalidad de sus tablas cronológicas es tal que en el informe de la academia se lee que «siendo fácil sospechar que este compendio estará copiado, o traducido, casi literalmente de algunos escritos periódicos que salen en los países extranjeros, o de algún Almanak Cronológico Francés, convendrá que en el mismo prólogo indique el autor las fuentes y escritores principales de donde ha tomado las noticias cronológicas». Más curiosa todavía es la circunstancia de que todos los trámites fueron motivados por unos errores del libro de García de la Huerta que sólo revelan su escasa pericia como historiador. En el extenso informe de la academia, la mayoría de las correcciones se relacionan con yerros en las fechas o con descuidos como el de suponer que un rey murió en el año 987, mientras que su antecesor lo hizo en 1442. Otras correcciones tienen un carácter moralista como, por ejemplo, la eliminación del calificativo «La Loca» para doña Juana o el de «Cruel» para Pedro I, instando también a que el autor añadiera notas que glosaran la unidad del Reino. Unas pocas correcciones son lingüísticas, como la de solicitar a García de la Huerta que castellanizará los nombres propios extranjeros. Pero, en definitiva, no hay una censura que pudiera basarse en razones ideológicas y políticas como sucediera en *Raquel.* Y, desde luego, de haberse difundido el compendio cronológico no se hubiera causado un perjuicio a la nación y la corona, tal y como se afirma en el documento nº 7, folio 9.

Puede pensarse, pues, en un celo de la Real Academia de la Historia ante una obra menor o en una continuación de la persecución iniciada en 1766.

Nos inclinamos por lo primero, aunque es probable que el pasado conflictivo de García de la Huerta influyera en el ánimo de sus censores. La institución académica, tal vez preocupada por el renombre del autor, actuó con dureza, pero con razón. Recordemos siempre que tanto ella como el Consejo de Castilla lo único que pretendieron fue la corrección de errores, no pidiendo la eliminación de la obra, aunque cabe preguntarse si esto último no estaba implícito en lo primero.