

## APUNTES SOBRE FALSIFICACIÓN Y PLAGIO EN LA REPÚBLICA LITERARIA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS  
CSIC (MADRID, España)  
[joaquin.alvarez@cchs.csic.es](mailto:joaquin.alvarez@cchs.csic.es)

Recibido: 17/1/2017  
Aceptado: 7/2/2017



<https://doi.org/10.14603/4S2017>

**RESUMEN:** Este trabajo presenta algunos apócrifos y plagios ocurridos en el siglo XVIII español para mostrar de qué modo esas prácticas contribuyeron a la consolidación de la República Literaria.

**PALABRAS CLAVE:** España; Siglo XVIII; Falsificación; Apócrifo; Plagio; República Literaria; Falsos cronicones; Trigueros; Sarmiento; Feijoo; Forner; Vargas Ponce.

### NOTES ON FALSIFICATION AND PLAGIARISM IN THE SPANISH LITERARY REPUBLIC DURING THE EIGHTEENTH CENTURY

**ABSTRACT:** This paper presents some apocryphal and plagiarisms that occurred in eighteenth century Spain to show how these practices contributed to the consolidation of the Republic of Letters.

**KEYWORDS:** Spain; 18th century; Fake; Apocryphal; Plagiarism; Republic of Letters; Falsos cronicones; Trigueros; Sarmiento; Feijoo; Forner; Vargas Ponce.

#### *Los hombres de letras en acción*

A lo largo del siglo XVIII la República Literaria, que se había consolidado como un territorio internacional o transnacional, comienza a quebrarse y a perder esa condición en

beneficio de «repúblicas» nacionales o locales. El proceso corre paralelo al de la construcción de las «naciones» europeas, y fueron precisamente los antiguos miembros de la República internacional quienes colaboraron en los procesos de creación de las naciones, tanto desde la cultura como desde la conversión del pasado en historia, estableciendo relatos en los que ese pasado se mostraba como un empeño común y compartido que servía para la identificación de los súbditos (luego ciudadanos) con el territorio, con el pasado mostrado como historia propia y con sus representantes contemporáneos: los monarcas borbones en el caso español.

En este marco, que significa una ruptura con muchas tendencias anteriores y la apropiación de otras a las que se da nuevo sentido para llevar adelante el programa de reformas que modernizan a España, los hombres de letras desempeñaron un decisivo papel. Hombres de letras era una denominación amplia que incluía a todo tipo de escritor, tanto como a impresores y libreros e incluso, en ocasiones, a los actores. Pero otras veces, esa denominación se empleaba para diferenciar a los eruditos y sabios de aquellos que ejecutaban nuevas prácticas de escritura. Aunque hubo hombres de letras en los márgenes de la República, por lo general estuvieron al servicio de los gobiernos mediatizando discursos, opiniones, polémicas, que establecían un espacio de debate para orientar la opinión pública.

Para ello se crearon mecanismos de comunicación, en unos casos, y en otros se ampliaron los ya existentes. Del primer caso, la prensa es ejemplo; del segundo, lo son las reuniones, también llamadas asambleas y tertulias, que proliferaron en el siglo. Practicando la sociabilidad en ambos ámbitos de actuación se encuentran elementos integrados en las estructuras del poder, elementos que se mueven en sus márgenes o fuera de ellos, y otros que basculan o transitan por los dos espacios. Por lo que se refiere a las tertulias, las hubo de todo tipo, tanto de nobles, como de ciudadanos anónimos que se reunían a la puerta de su casa, y de café, en las que se mezclaban clases y procedencias, como mostró Alejandro Moya en *El café* (Gelz, 1998; Álvarez Barrientos, 2004).

Por lo que se refiere a los periódicos, no hace falta dar casos de las tres opciones, por ser de sobra conocidos, pero sí recordar que Jovellanos, por ejemplo, ministro y académico, publicó en la prensa, de forma anónima, sátiras contra García de la Huerta, situándose entre lo marginal y lo ortodoxo; Forner, que al final de sus días llegó a ser fiscal, se apropió de la autoría de esas sátiras anónimas y fingió borradores para hacer creíble su atribución, mientras, ya claramente en los márgenes clandestinos, trabajaba como «negro» de otros que se encontraban dentro de la estructura de poder. Es el caso de los discursos y oraciones para inaugurar cursos que escribió para figuras como Pedro Gutiérrez Bueno, catedrático en la Real Escuela de Química, Jaime Miralles y Pascual

Arbuxech. Esta actividad suya debía de ser bastante conocida entre los miembros de la República Literaria, pues Vargas Ponce se sirvió de ella para defenderse de las acusaciones de plagio, que Forner le había lanzado, y que se ven después. Forner, desde la periferia, contribuyó a consolidar una estructura, a la que quería pertenecer, y colaboró con ella, tanto cuando dio salida a encargos del poder como la *Oración apologética por la España y su mérito literario*, como cuando prestó su pluma de forma anónima para que otros, menos dotados, pudieran brillar o polemizar, pues también trabajó como *negro* de otros en polémicas (Álvarez de Miranda, 1998; Álvarez Barrientos, 2014b).

Esta realidad plural y variada, tanto de los que contribuían a establecer el campo literario desde el que se creaba la nación cultural y desde el que se daba forma a la España moderna, como desde las diferentes prácticas de la escritura, era percibida también en la época, como sucedía en otros reinos europeos, y de ahí las denominaciones, por lo general despectivas, que surgieron para nombrar esas actividades nuevas, como «periodista», «novelista», «escritor público», «de por vida», y otras como «pobre diablo», que fue la empleada por Voltaire en su famoso poema al referirse a la misma realidad en Francia, aunque igual sucedía en el Reino Unido con «Grub street», en Italia, etc.

Esta ordenación, esta dialéctica centro-periferia, integrado-marginal, ha continuado, como es sabido, pero en esa

época da cuenta, además, de cómo se iba construyendo una estructura cultural basada en instituciones y protocolos que aún era imperfecta, pero en la que quienes trabajaban en las Letras, en lo que hoy llamamos «cultura», habían de encontrar acomodo: academias, universidades, periódicos, administración. Crear estas estructuras y todo el bagaje anejo que las legitimara —besamanos, ritos de ingreso en academias e instituciones, sesiones abiertas al público para que entendieran y asumieran el valor de la «cultura» y de quienes la gestionaban— suponía crear un orden nuevo, pero también una nueva imagen de quienes lo formalizaban en el ámbito cultural, además de un canon que, por un lado, diera continuidad y valor a su actividad literaria (al insertarla en un relato de prestigio en el que la figura del «héroe literario» tiene un papel fundamental) y, por otro, que sirviera como cemento unificador de la nación (Álvarez Barrientos, 2017a). Un canon que había de ser asumido por las instancias del poder, de ahí, no solo que la Real Academia Española hiciera la primera edición cuidada del *Quijote*, apropiándose lo como icono de la cultura propia, sino que la Corona apoyara la investigación en archivos, los viajes para reconocer las «antigüedades» de España, la elaboración de catálogos e inventarios, y la publicación de antologías de poesía y teatro, además de la elaboración de historias de la literatura nacional.

En estos trabajos se establecía un canon, como se sabe (Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, 2000); un canon

nuevo que era reflejo de las nuevas intenciones culturales, morales y ciudadanas basadas en el decoro. Este canon fue más amplio de lo que la historiografía posterior ha hecho pensar, precisamente porque se trataba de dar forma a un discurso histórico integrador, lo que ya se percibe en la historia de la poesía que Ignacio de Luzán insertó en su *Poética* de 1737. Pero esto no significa que no hubiera jerarquías ni periferias en ese canon; las había del mismo modo que las había en el orden y entre los integrantes de la República Literaria nacional a pesar de las declaraciones en sentido contrario, y en parte porque eran fruto de esas reformas que se intentaron en todos los órdenes de la sociedad desde el mencionado decoro. Por eso, por ejemplo, en los diferentes textos que registran el canon, se valoran unos aspectos del teatro «clásico» español pero no otros, mientras en los escenarios lo que triunfa a lo largo del siglo es la dramaturgia que no entra en él pero que puso al día lo que funcionaba en aquellas maneras antiguas de escribir y representar, gracias a comediógrafos como Zamora, Cañizares, Salvo y Vela, Valladares de Sotomayor, Zavala y Zamora, y Comella. De igual modo, y porque las preceptivas no las consideraban «literatura» y no estaban en el canon, no se apreciaron las novelas, sino tardíamente en trabajos teóricos de Munárriz, Sánchez Barbero, García de Arrieta y Marchena, cuando era un género muy demandado en el siglo.

El canon se establece, como en otros órdenes, al margen de los gustos mayoritarios y al servicio de una ideología que tendía a igualar las costumbres, las modas y los modos sociales, así como las respuestas ante las situaciones cotidianas. El intento de avalar una idea de nación desde la cultura, que patrocinaron los distintos gobiernos, se encontró enfrente con otro «aparato» político y cultural, cuya idea de nación no coincidía, que poseía su propio discurso y su propia manera de entender cuestiones como el teatro «clásico» español, ubicados en una tradición literaria que reivindicaba lo «nacional» entendido como lo «castizo», del que son representantes Luis Jaime, Erauso y Zavaleta y otros. Las famosas «dos Españas» tienen su origen aquí, hasta el punto de que la historiografía literaria nacional y extranjera que trató sobre el periodo organizó su relato desde la confrontación, y a los dos «bandos» se les adjudicó además conductas, valores, gustos e indumentaria que los caracterizaba e identificaba. De manera que el canon literario-cultural, que responde a unas coordenadas estéticas, fruto de una ideología previa, se ramificaba y completaba en otros ámbitos, que lo justificaban desde la política, como aval necesario para tener vigencia y legitimidad (Álvarez Barrientos, 2017b).

*Un apócrifo como modelo para la reforma poética*

Para contribuir a estos objetivos se llevaron a cabo los proyectos antes aludidos: publicación de antologías, en las

que los poetas antiguos no siempre se presentaban como modelos (Garcilaso, Villegas, etc.), pero también, a veces, se recurrió al apócrifo, como en el caso de las *Poesías de Melchor Díaz de Toledo*, «poeta del siglo XVI hasta ahora no conocido», superchería que se debe a la pluma de Cándido M<sup>a</sup> Trigueros (Aguilar Piñal, 1987). En esta ocasión, el autor imita modelos prestigiados por el canon y la estética clasicista que se quiere imponer en la República Literaria, pero los presenta como nueva «autoridad», como un nuevo poeta que ha sido descubierto por el editor en un códice, de modo que lo falso – lo marginal y periférico– contribuye al proyecto cultural canónico. El caso de Trigueros y su *Melchor Díaz de Toledo* se vincula con las intenciones de Lope de Vega y su «Tomé de Burguillos», además de inscribirse en uno de los paradigmas de la falsificación: el encuentro o hallazgo de obras desconocidas de autor supuesto. Con su invención, Trigueros, además de apoyar el modelo estético gubernamental, demostraba su capacidad para escribir de diferentes modos – mostrando así su virtuosismo para expresarse en distintos «lenguajes» poéticos–, pues, además de obra en prosa y en verso sobre asuntos filosóficos, hacía gala de su conocimiento erudito de la lengua, la tónica y los metros del siglo XVI. Pero es cierto que los contemporáneos, como el agudo Meléndez Valdés, supieron darse cuenta de los errores léxicos que había en sus versos –consecuencia de intentar anticuar la lengua–, llegando a la conclusión de que aquel poeta no

conocido del siglo XVI era más bien un versificador contemporáneo. Y así se lo hacía saber a Jovellanos: se conoce «con evidencia la falsedad de la antigüedad que pretende fingir este poeta» (Carta del 24 de agosto de 1776; en Jovellanos, 1985: 47- 48).

El libro, publicado en Sevilla en 1776, tuvo poco recorrido, pero, si Trigueros hubiera sido capaz de engañar a los colegas –dejando aparte a los que estaban enterados–, «Díaz de Toledo» habría pasado a formar parte del canon de los autores de referencia del XVI, como modelo del XVIII, y estaría en las historias literarias contribuyendo a explicar el sentido de la producción de aquella época, del mismo modo que lo estuvieron el *Centón epistolario* y las falsas rimas de Bécquer que «descubrió» en 1923 Fernando Iglesias Figueroa (Álvarez Barrientos, 2014a: 160-171; 308-318). Lo estaría además porque Trigueros no lo presentó como un seudónimo, al modo de «Batilo» para Meléndez o «Jovino» para Jovellanos, sino como un autor nuevo al que proporciona una exigua biografía, es decir, como heterónimo o autor de papel. Trigueros, para contribuir a la reforma de la poesía de su tiempo, no recurre a la edición de un poeta antiguo, inventa una nueva «autoridad» que apoye y legitime los designios de la política cultural contemporánea.

Cándido M<sup>a</sup> contó con la ayuda de su amigo Juan Nepomuceno González de León, que se encargó de la impresión del libro y de dar a conocer en privado, mediante cartas, el

proyecto a algunos eruditos, como Juan José López de Sedano, responsable de la antología el *Parnaso español*, aparecida entre 1768 y 1778. Esta estrategia no era nueva y buscaba comprobar si los versos eran aceptados por letrados de renombre. Pero se dio una circunstancia que sorprendió a los taumaturgos. Cuando informan a López de Sedano del poeta desconocido, éste se llamaba «Melchor Sánchez de Toledo». En su respuesta en diciembre de 1774, el erudito les informa de que sí conoce al autor, porque en la Real Biblioteca se guardan sus poesías. Este contratiempo les obliga a cambiar el nombre, que finalmente queda como es conocido. Ahora bien, se da la circunstancia de que, en realidad, «Melchor Sánchez de Toledo» no existe, por lo que la respuesta de López de Sedano fue su modo de entrar en el juego de engaño, engañando al engañador con su falsa erudición. Si Trigueros no hubiera querido presentar como original su descubrimiento, no habría tenido necesidad de cambiar el nombre de un poeta que no existía más que en su imaginación, pero es que el nombre era muy importante para él, porque daba pistas sobre quién era el verdadero autor, ya que Melchor era el nombre de su padre y el segundo suyo; Sánchez, el apellido de su madre; y Toledo, la provincia donde nació. Pero hay más, cuando tiene que decidir el nuevo alias considera opciones como «Melchor Díaz de Burguillos», porque Burguillos es la patria de su abuela, pero también hay que recordar que es

el apellido del poeta inventado por Lope de Vega, comediógrafo bien conocido por Trigueros, cuyas obras refundió.

La formación de este heterónimo de la poesía española lo sitúa entre los primeros creadores, junto con Lope, de ese tipo de autores de papel, que no tienen en realidad su origen en el siglo XIX. Trigueros dibuja la personalidad de Melchor Díaz de Toledo en el «Prólogo del editor» de manera que pueda ser ubicado en su época, lo que hace relacionándolo con otros autores que sí existieron, pero también de forma que lo vincule –como con el nombre– con él mismo, con su modelo de hombre de letras, cercano al erudito. Saber poco del personaje que se presenta es una característica corriente en los paratextos de los falsarios, pues da credibilidad. Si se supiera todo o mucho de un autor hasta entonces desconocido resultaría sospechoso. El retrato da también pistas, como en tantas otras ocasiones, de quién es el autor oculto tras la máscara:

El códice, de donde se han extraído estas pocas obras de Melchor Díaz de Toledo y el cual las contiene, como sepultadas entre otras muchas, que no se atribuyen a este autor, nada nos dice de él más que su nombre, y quizá su patria en la palabra *de Toledo*. Tampoco se ha encontrado, por otra parte, noticia alguna de este escritor, a excepción de lo que puede inferirse de estas mismas poesías.

Por ellas se conoce claramente que fue contemporáneo de Fray Domingo de Soto, de Jerónimo de Chaves y de Fray Alfonso de Castro, célebres es-

critores que florecieron en el siglo XVI ya avanzado. Tenemos de este modo un carácter cronológico que nos hace saber que este poeta incógnito vivió y escribió precisamente en el tiempo más brillante de la literatura española. El estilo y el lenguaje de que usa en sus obras no desdice de aquel tiempo, y se ve por sus traducciones que supo las lenguas sabias, estudio que era entonces común a todos los eruditos. (Trigueros, 1776: s. p.)

Como ya se señaló, lo que Trigueros hizo se conoce como creación de un autor supuesto; el modo de presentarlo le sirve para, con sutileza, orientar al lector en la lectura, interpretación y valoración de su obra descubierta: vivió «en el tiempo más brillante de la literatura española»; su estilo y lenguaje «no desdice de aquel tiempo». Son formas añadidas de prestigiar la obra que presenta, lo mismo que el modo de imprimirla, que quiso fuera «en excelente edición» y «con toda la hermosura posible». Si es este un deseo propio y legítimo en cualquier autor, en el caso de quienes «descubren» una obra suele ser común querer que el público la conozca bien editada, porque eso da relieve y dignidad a lo encontrado, y parece alejar sospechas.

Trigueros se divirtió preparando la superchería, tanto en lo intelectual como en lo material, con la intención de adquirir prestigio entre los miembros de la República de las Letras y de intervenir en ella mediante la propuesta de un ejemplo «nuevo» que ampliaba los modelos de renovación poética. Pero Cándido M<sup>a</sup>, que formó parte de esa República,

se movió en diferentes direcciones dentro de ella e incluso en su marginalidad, como cuando practicó géneros literarios no incluidos en el canon, como la narrativa, adaptando y traduciendo relatos, aunque también escribiendo otros originales; publicando en la prensa con seudónimo y polemizando oculto tras las siglas E. A. D. L. M. [El autor de *Los menestrales*]. Fue uno de los miembros más activos en aquella España dieciochesca que ponía los cimientos a la moderna estructura cultural, vinculando saber y poder, conocimiento e instituciones. Perteneció a la Academia de la Historia y fue bibliotecario de los Reales Estudios de San Isidro, entre otros centros vinculados a la autoridad que contaron con él.

#### *El compromiso y el discurso de la verdad*

Ese canon que algunos cuestionaron también se ocupó de la historia mediante la creación de un discurso de la verdad que discriminaba lo falso de lo cierto gracias al método crítico, de modo que la historia enfatizó, desde finales del siglo XVII, su imagen como ciencia que contaba con instrumentos propios para verificar o no la veracidad de los testimonios y de los documentos empleados a la hora de enhebrar el relato del pasado (instrumentos que Trigueros también manipuló para presentar diferentes inscripciones falsas, Álvarez Barrientos, 2014a: 202-217). Ahí están el *Norte crítico* de Jacinto Segura, las obras de Mayans, Sarmiento, Flórez y otros. Historia y literatura aún no estaban separadas como lo

han estado luego y aún la primera empleaba los recursos de la segunda a la hora de componer sus textos. De hecho, los falsos cronicones, que todavía tenían aceptación en el siglo, tanto se pueden leer desde la historia como desde la creación literaria, pues son casos de libérrima creatividad. Pero en el Setecientos se radicalizó el cambio en el modo de entender la historia, así como su modo de escribirla y sus objetivos. Una manifestación de esta paulatina divergencia es cómo desaparece la denominación «historia verdadera», «historia cierta», en beneficio de la palabra novela. Y otra de sus manifestaciones, con grandes implicaciones de todo tipo, desde religiosas a identitarias y económicas, fue la revisión a la que se sometieron esos falsos cronicones y el mito de la venida del apóstol Santiago, aplicando el citado método crítico. Fue un debate largo en el que los partidarios de su visita triunfaron, a pesar de las evidencias en contra, ya que Santiago se había convertido en patrón de España, acompañando a la Inmaculada, además de en importante fuente de recursos (Rey Castela, 1985; Márquez Villanueva, 2004).

Lo que sucedió con el mito de Santiago se debe a la lógica por la cual muchas de las historias apócrifas se habían consolidado como certezas en la mentalidad común, mientras «explicaban», por ejemplo, orígenes de ciudades, pueblos y tradiciones, hasta hoy, justificando todo tipo de impuestos, festividades, derechos y beneficios para instituciones, perso-

nas y lugares. De modo que la revisión crítica no funcionó tan intensa ni extensamente como se intentó.

Parte de esa actividad crítica nacía del nuevo modo en que se entendía la historia, como se dijo, pero también de la nueva función que tenía el escritor, entendido ya como intelectual, aunque la palabra no existiera aún. El compromiso del escritor con sus lectores era el compromiso con la verdad, por tanto no cabía ni la mentira, ni la falsedad ni la manipulación, como ya indicaron muchos a lo largo de los tiempos.

#### *Plagio y República Literaria*

En el siglo, el discurso contra lo falso se intensifica, lo mismo que las denuncias por plagio. Coincide con momentos en que se extiende la firma de las obras que se publican; todavía en el siglo, dependiendo del tipo de texto, irá anónimo o con seudónimo, acrónimo o con expresiones como «por el autor de...», pero la tendencia fue a firmar el trabajo. Las obras de teatro solían aparecer anónimas, aunque también se invirtió la costumbre. Lope de Vega empezó a reivindicar su nombre cuando los impresores le adjudicaron piezas que no estaban a su altura... y otras que no eran suyas pero se las quería apropiar por su calidad (Vega García-Luengos, 2009). Pero en textos históricos y de erudición y en los mismos textos poéticos, se incluía el nombre. Martín Sarmiento había solicitado en 1743, desde sus *Reflexiones literarias para una*

*Biblioteca Real*, que las obras fueran firmadas por sus autores, y en 1752 se ordena por ley que así sea:

En el principio de cada libro, que así se imprimiere o reimprimiere, se ponga la licencia, tasa o privilegio (si le hubiere), y el nombre del autor y del impresor, y lugar donde se imprimió, con fecha y data verdadera del tiempo de la impresión, sin mudarla ni anticiparla, ni suponer nombres, ni hacer otros fraudes ni usar de trazas y cautelas contra lo prevenido en este capítulo. (*Novísima Recopilación*, lib. VIII, tít. XVI, ley XXII, citado por Deacon, 1999: 213)

Las razones para ocultar su nombre un autor eran muchas, y la ley pretendía acabar con la impunidad. La firma se convertía cada vez más en valor y en aval de lo publicado, precisamente por el compromiso señalado entre autor y lector, y como consecuencia aumentó el discurso crítico contra el plagio y las apropiaciones indebidas, mientras crecían las formas legales de control de la República. Todo ello desarrollo de la idea de subjetividad y de propiedad, que pronto fue «propiedad intelectual». De hecho, el debate en toda Europa acerca de los derechos de autor surge en estos años del siglo XVIII. Primero en el Reino Unido, después en España con Martín Sarmiento y luego en Francia con Diderot. La condición económica de la literatura —muy fuerte en la época, como demuestran las muchas críticas a los que ganaban con ella— impulsó el derecho de autor, que Carlos III legisló en 1763, como respuesta a la demanda de los autores de instrumen-

tos, en forma de corpus legal, para defenderse tanto de la ratería de los impresores y libreros como de la de sus propios compañeros plagiarios (Álvarez Barrientos, 2006: 203-253. Un panorama general sobre el plagio en las literaturas hispánicas, en Perromat Augustin, 2010).

El plagio, esa forma de apropiación, responde a muchas razones, pero la motivación profunda está seguramente en el deseo de emulación que provocan las nuevas funciones y el protagonismo directivo de los hombres de letras sobre la sociedad. La imposibilidad de alcanzar al modelo y de conseguir sus beneficios, lleva al plagio, que es una agresión al valor simbólico y económico de la obra y de su autor original. Las alusiones al plagio y a plagiarios son continuas en el siglo y se presentan en forma de delito, siguiendo la tradición; no por casualidad se reeditó dos veces la traducción del libro famoso de Daniele Bartoli, *El hombre de letras*, que hace hincapié en lo denigrante de esa práctica, sin olvidar el eco continuado de la *Dissertatio philosophica de plagio literario* de Jakob Thomasius que recorre la centuria.

En el XVII, y antes, se habían clasificado los tipos de plagios y se habían hecho listas de plagiarios que incluían a Aristóteles, Aretino, Maquiavelo y otros, y en el XVIII, además de esto se dan también –recogiéndolas de los antiguos– normas para plagiar, como irónicamente hizo Tomás Antonio Sánchez, cuando polemizó con Forner, desde su *Carta de Paracuellos* de 1789. El plagio no se encuentra solo en la

periferia de la República Literaria, de él participan también miembros conspicuos, como Andrés Marcos Burriel y Esteban de Terreros, implicados en la apropiación de la *Paleografía española*, aparecida con el nombre del segundo pero, al parecer, obra del primero. Aunque en este caso quizá nos encontremos ante un trabajo realizado en colaboración (Álvarez Barrientos, 2006: 195-196), no sucede así con José Goya y Muniáin, plagiaro habitual como ya reconoció Menéndez Pelayo en su *Bibliografía hispano-latina clásica*. Casi ninguna de las obras que aparecen a su nombre son suyas. Los *Hechos de los españoles en el santo concilio de Trento* son de Burriel; los *Comentarios de Cayo Julio César*, del padre Petisco –gracias a ellos consiguió Goya una pensión del rey–, y *El arte poética de Aristóteles*, de Pedro Luis Blanco, entre otras que también señala Batllori (Menéndez Pelayo, 1952: 161-183; Batllori, en Arteaga, 1944: CXVI-CXXIII).

Pero, al mismo tiempo, las acusaciones de plagio eran un modo de tener voz en la República de las Letras. Fue el caso, por ejemplo, del ya mencionado Juan Pablo Forner, que se había apropiado de unos romances contra García de la Huerta escritos por Jovellanos y aparecidos de forma anónima en la prensa pero que, en principio, se pensó difundir como coplas de ciego por los que repartían la *Gaceta*, según carta del prócer del 24 de septiembre de 1795. En esa carta, clamaba indignado contra Forner por atacar a Vargas Ponce desde el folleto titulado *La corneja sin plumas*, en el que de-

nunciaba que en su *Declamación contra los abusos introducidos en el castellano* plagiaba a Mayans, Alderete y otros. «¿Cómo culpa de plagio él, que se dijo y se dice autor de los *romances* contra Huerta», que escribió Jovellanos? En su *Corneja sin plumas* Forner pone en juego su batería de conocimientos y argumentos para destrozarse a Vargas Ponce –recuérdese que el luego fiscal había traducido la *Charlatanería de los eruditos* de Mencke, donde se encuentra mucha metralla contra los plagiarios– (Álvarez Barrientos, 1998). Lo que importa ahora no es la pertinencia de la acusación de erudito forajido, sino que Forner, que tantas ganas tenía de formar parte de la República y de tener un puesto en la administración, además de colaborar con Floridablanca y prestar su pluma para conseguirlo, como ya se vio, buscó este ruido- modo de hacerse notar en Madrid, donde todos sabían que él era el responsable de la *Corneja*, a pesar de llevar la máscara de «Paulo Ipnocausto» (sic, por «Ignocausto»). Forner, que tantos enfrentamientos tuvo con otros escritores, aquí también buscó ganar nombre de erudito, pues aplica el método comparativo para demostrar los «préstamos» sin cita de Vargas mediante el cotejo de dos tablas en paralelo. La intervención se completa con dos argumentos recurrentes: uno, el de la utilidad –es decir, muestra del compromiso con los lectores–, y otro, el nacionalista, como implicado en la buena imagen de la nación.

Pero si el plagio se da en todos los estratos de la República de las Letras, lo cierto es que se utilizó sobre todo para desautorizar prácticas de escritura modernas como la de los periodistas, que recurrentemente son acusados de ladrones y plagiaros, además de ignorantes. Por supuesto no es casual que una actividad penalizada se emplee para desprestigiar otra que implicaba cambios importantes en la propia República y que facilitaba el ascenso económico y social del escritor. El plagio colaboraba activamente en este ascenso, pero lo hacía de forma ilegal, gracias al trabajo de otros. De ahí, los catálogos de hurtos y ladrones, que en España no llegaron a tener la entidad ni las proporciones que alcanzó primero el ya citado trabajo de Thomasius y Reynelius, la *Dissertatio philosophica de plagio literario*, sobradamente conocida en toda Europa, y otras obras que siguieron en esta línea de erudición, y más tarde, en la Francia decimonónica, los famosos trabajos de Charles Nodier, *Questions de littérature légale* (1828) –él mismo plagiador de la última jornada del *Manuscrito encontrado en Zaragoza*– y de Joseph-Marie Quérard, *Les supercheries littéraires dévoilées. Galerie des auteurs apocryphes, supposés, déguisés, plagiaires et des éditeurs infidèles de la littérature française* (1845), con numerosas ediciones y ampliaciones<sup>1</sup>. Muchos se quejaron de que

<sup>1</sup> Mucho interés tiene el trabajo de Domenico Giuriati, *Il plagio. Furti letterari, artistici e musicali*, que publicó en 1902, con segunda edición al año siguiente, que aquí tradujo Luis Marco en 1912. Es tanto un ensayo filosófico y jurídico como un catálogo comentado de hurtos en las tres áreas que

no existiera en España un instrumento similar al de Thomasius, que hubiese relacionado las falsas atribuciones, aclarado los seudónimos y las erróneas atribuciones, pero sobre todo Martín Sarmiento que, para evitarlo en el futuro, propuso en sus citadas *Reflexiones literarias* que cada autor dejara una relación circunstanciada de sus obras, así como la consignación de sus datos biográficos.

Acusar a alguien de plagiarlo era señalarlo como individuo sin voz propia, era descalificarlo como miembro de la República, según se vio con el enfrentamiento entre Forner y Vargas Ponce. El plagio (y la acusación de), por tanto, contribuyó a la creación del campo literario y de la identidad del «escritor», tanto como las instituciones culturales, sus ritos y las polémicas. Leandro Fernández de Moratín, manipulador de la obra de su padre y de la suya propia, dejó constancia, como otros, de este hecho en carta del 26 de junio de 1787 dirigida a Giambattista Conti:

siguen las guerrillas literarias con un encarnizamiento lastimoso; se tratan como verduleras, se escriben prosas y versos ponzoñosos, se ridiculizan unos a otros, se zahieren y calumnian, en términos que nada falta para llegar a los puños, y concluirse las cuestiones de crítica y buen gusto con una tollina general. Ni sé lo que puede ganar en esto la instrucción pública, ni al-

señala su título. Poco después, Luis Astrana Marín dedicaba a los plagios españoles modernos *Las profanaciones literarias. El libro de los plagios* (1923), en el que fiscaliza las apropiaciones de Julio Cejador, Rodríguez Marín, Villaespesa, Martínez Sierra y otros.

canzo cómo es posible que los que hacen profesión de literatos se olviden tanto de lo que enseñan la buena educación y la cortesía<sup>2</sup>.

Por otro lado, si al imputar a un autor por ladrón, comadreja o plagiarlo se le desautorizaba como miembro de la República Literaria, y en cierto modo se le expulsaba de ella, o no se le permitía la entrada en el caso de aquellos que se dedicaban a prácticas no asumidas por la ortodoxia, ¿tenían derecho a formar en el canon? Hubo todo tipo de casos, pero en principio no se les descartaba. Moratín fue acusado de copiar a Molière y aun así fue considerado el mejor dramaturgo español de la época, y, para algunos, también de Europa (Álvarez Barrientos, 2016). Desde luego, el que ganaba con la detección de hurtos literarios era el erudito que los localizaba, pues gozaba de prestigio y reputación de sabio. En todo caso, el discurso que repudiaba el plagio estaba consolidado de sobra en el siglo XVIII y su uso contribuyó a dar forma a la República y al campo literario. La elaboración de catálogos sobre la materia da cuenta de cómo se constituía ese campo, de los valores morales que funcionaban en él y de la utilización de las Letras a la hora de consolidar espacios de

<sup>2</sup> Este testimonio, fechado en París, es sumamente conflictivo, pues parece que se trata de una carta, como todas las que se conservan suyas de ese año, reescrita y antedatada por su autor, como parte de una estrategia para presentarse a la posteridad como hombre culto, con visión de futuro y figura fundamental de la República Literaria, que mantiene correspondencia culta con importantes personajes, como mostró Andioc, en Fernández de Moratín, 1973; véase también Álvarez Barrientos, 2006: 237-239.

saber y tipologías de eruditos. La general aceptación en Europa de las obras de Bartoli, Thomasius, Bayle (*Diccionario histórico y crítico*) y Mencke (*Charlatanería de los eruditos*) pone de manifiesto lo unificado que estaban el marco de referencia y esos valores por los que se regían las repúblicas literarias nacionales (Perromat August, 2010: 319).

Se trataba, por tanto, de que los escritores fueran realmente los ejemplos morales que se suponía debían ser y aplicaran su pacto de honestidad y honradez con los lectores, pero esto no era fácil. Porque cualquiera podía ser atacado, fuera o no honrado, y debía defenderse con la estrategia de la negación, la injusticia y el agravio recibido, como se queja Feijoo varias veces, tras ser denunciado por servirse de fuentes francesas. Aunque el uso está constatado, él negó según la táctica canónica, y aconsejando a su enemigo

se abstenga de la vilísima torpeza de levantar falsos testimonios, así al que impugne, como a los que para impugnarle cite. Que por desgracia de nuestra literatura se practica no muy poco en esta era. Con qué conciencia se hace esto, no lo alcanzo. Truncar pasajes, omitir voces que declaran el verdadero sentido de las cláusulas para atribuirles uno falso; suponer lectura de libros que nunca se han visto ni aun por el pergamino, alegándolos contra el autor que se impugna; imponer a este, que es el plagiario, sin haber visto jamás ni aun dos renglones que haya copiado de otro, y todo ello con el fin de despojarle de la buena fama que ha adquirido, ¿son venialidades que se quitan con agua bendita? El crédito que con su aplicación y talentos ha

ganado alguno de autor original, ingenioso, sincero y erudito, ¿no es un bien grandemente apreciable? Sin duda. Luego procurar arruinárselo con imposturas, nunca puede evadirse de pecado grave. Acaso uno u otro se podría disculpar por el capítulo de ignorantes, pero cuando alguna pasión anima la pluma, muy de temer es que para la ofensa entre mancomunada la mala disposición de la voluntad con el corto alcance de la razón. (Feijoo, *Cartas*, págs. 145-146)

Hay que recordar el decidido trabajo que Feijoo realizó para construir su imagen como autor –y por reflejo la de su público– y lo orgulloso que estaba de ella. No dudaba en calificarse en los prólogos a los distintos tomos de su obra como escritor original y sincero, precisamente adjetivos que aquí adjudica al autor que ha ganado «crédito», y el uso de este término seguramente no es inocente por sus alusiones económicas. Como se sabe, el *Teatro crítico universal* fue uno de los mayores *best sellers* de la época. Por otro lado, ya se señaló antes que acusar de plagio era atacar a la línea de flotación de la imagen del escritor, que lo descalificaba como miembro de la República, lo que él no podía permitir ya que, precisamente, era el príncipe que repartía prestigios en ella (Álvarez Barrientos, 2017c). Hizo las reflexiones anteriores en 1753, en la carta titulada «Algunas advertencias a los autores de libros y a los impugnadores o censores de ellos» (Tomo IV).

Pero las acusaciones de plagio, en general, son reflejo de otro proceso que se comenzó a dar en la Europa del siglo

XVI, se aceleró en el XVII y XVIII y consiguió consolidarse a lo largo del XIX y después. Me refiero a algo apuntado más arriba: a la identificación de los métodos de la historia y la erudición y a la delimitación de los campos de trabajo de escritores y eruditos. De hecho, una de las acepciones de hombre de letras en el XVIII –por ejemplo, la empleada por Voltaire– quería distinguir entre erudito y «otros» escritores que ocupaban su pluma en prácticas escriturarias distintas. Es precisamente a esto a lo que también aludieron Feijoo, Sarmiento, Mayans, Cadalso y tantos otros. La acusación de plagio o hurto ponía de relieve la necesidad (y los avances que se daban) de crear unos protocolos útiles para exponer de forma legítima los relatos de la historia y la investigación, distintos de los de la creación literaria. El uso de la nota y la cita, por ejemplo, fue uno de los procedimientos para apropiarse legítimamente de la obra e ideas de otros. Todo ello como parte de los procesos que llevaron a la profesionalización de los historiadores y los literatos (Grafton, 1998).

Estos son algunos de los elementos y prácticas que construyeron el campo literario y caracterizaron la práctica de la escritura y los procesos de legitimación de la República Literaria nacional. Otro fue la crítica periodística, fuertemente debatida en el siglo, atacada por aquellos que no veían preparados a quienes la ejercían desde la prensa y los folletos. Pero tanto unos protocolos como otros construían los espacios de la erudición y los de la creación literaria, y en ambos

lo apócrifo y el plagio tuvieron su papel destacado en la forja de los campos respectivos. El debate sobre los buenos y los malos críticos, sobre lo que se necesitaba para ser escritor y crítico, se desarrolla a lo largo del siglo, e incluso se encona en la segunda mitad, lo mismo que las polémicas y los ataques, formas conocidas de encontrar espacio en la República, aunque sea efímero. Esa querrela acerca de quiénes pueden ejercer como críticos refleja con claridad la disputa latente acerca del control de la República, sobre quiénes pueden o no formar parte de ella. Que Martín Sarmiento propusiera en 1743 la creación de una Academia –heredera de las de Bacon y Saavedra Fajardo– para juzgar los textos antes de su publicación y comprobar si merecían o no ser impresos, ahonda en esta dirección y es una forma de presentarse en el debate acerca de la crítica y de quiénes pueden o no ser críticos, es decir, jueces de la República y de los destinos de sus miembros. Sarmiento también escribió mucho sobre los métodos de la erudición, en un intento de delimitar sus espacios y formas de actuación frente al empuje de las nuevas maneras de estar en la República del Conocimiento y como forma para detectar plagios (Álvarez Barrientos, 2017a).

Las medidas ya mencionadas del mismo Sarmiento acerca de poseer registros bio-bibliográficos de los autores caminaban en esta misma dirección de consolidar los métodos y espacios de la República Literaria. Esos registros pre-

tendían, entre otras cosas, impedir en la medida de lo posible las falsas atribuciones, reconocer seudónimos, anónimos y apócrifos, así como hurtos. El benedictino se acercaba al objeto literario con una consideración judicial y con la conciencia de que el lector –él mismo en tanto que lector– era burlado por autores desaprensivos que se escondían tras seudónimos, acrónimos, heterónimos y falsas apropiaciones. Las medidas que proponía coadyuvaban a la adecuada conservación del patrimonio literario y a la atenta redacción de su historia.

Claro que Sarmiento confiaba en la honradez de los escritores a la hora de hacer esta «declaración patrimonial»; su intención, en el siglo en el que la autenticidad empezaba a triunfar, era simplificar los trabajos a los historiadores en momentos en que la disciplina histórica despegaba con fuerza. Por eso no es de extrañar que sea precisamente en la segunda mitad del siglo XIX, mientras las historias literarias se escriben de forma más decidida (también como instrumento de identidad nacional) y en las universidades se trata de consolidar la enseñanza de la literatura, cuando conozcan su momento de plenitud los escritos «judiciales» para discriminar falsos, apócrifos, seudónimos y heterónimos, pues con ellos se justificaba la utilidad de ese conocimiento y su profesionalización en forma de institución y estudio universitario. El proceso es paralelo del que sucedía con la historia y la arqueología, que también buscaban asentarse como ciencias y

reivindicarse en el panorama de las disciplinas universitarias. Junto a estas maniobras, los profesores e historiadores se beneficiaban, además, de la idea ya señalada, surgida del siglo XVIII y asumida, de que el historiador tenía un compromiso con la verdad y con el público, al que no podía engañar, ya que, de hacerlo, defraudaría su pacto con él y atentaría contra la autenticidad que requería su comportamiento. Con los catálogos de «literatura legal» que denunciaban plagios y apropiaciones los historiadores en general mostraban su compromiso y honradez. Todo lo cual se ha de relacionar con los procesos de asentamiento del intelectual como figura de referencia en el horizonte político cultural decimonónico (de entre la mucha bibliografía al respecto, véase Villacorta Baños, 1980; Chasle, 1996, y Álvarez Barrientos, 2006).

Adelantado a esa época, Sarmiento, en la línea de tantos eruditos europeos de los siglos XVII y XVIII, da reglas a la República Literaria, al tiempo que hace y quiere listas y catálogos de autores, bibliografías y recursos para gestionar con solvencia tanto el pasado como el presente de esa República: su patrimonio en forma de historia; su actualidad, intervenida por los jueces de la Academia. Sus medidas de control de la institución literaria tienden a neutralizar prácticas dolosas como la del plagio, enfermedad que supone la usurpación de la fama y del prestigio de un autor, ese capital simbólico que, a la postre, es la recompensa más duradera del hombre de letras. Una fama que los escritores construyen

laboriosamente a lo largo de los años y que responde a la imagen o retrato que quieren dejar a la posteridad, como demuestran las numerosas memorias y autobiografías que nos han quedado, así como los elogios leídos en las academias.

Esas dos transgresiones del orden establecido en la República, lo apócrifo como el plagio, relacionados con los derechos de autor y la propiedad intelectual, contribuyeron a la creación de la figura del autor y del campo literario, es decir, a la profesionalización de las Letras. Pero también apócrifos y plagios ayudaron en la creación de instrumentos de autenticación y detección de hurtos, de modo que la ciencia histórica y la filológica avanzaron en recursos y procedimientos, en técnicas de lectura para descubrir esas actuaciones que engañaban al público, desmontando el modelo moral del compromiso entre éste y el autor. Plagio y apócrifo, en diálogo con la ortodoxia literaria, dieron cuerpo y visibilidad a los actores que en la República intentaron consolidar un espacio de acción y representación, en estos casos desde el control de los implicados, aplicando un punto de vista o una mentalidad legal, lo que significaba fiscalizar el poder de las palabras y los textos. Al mismo tiempo, estas prácticas sirvieron para establecer categorías de autores y jerarquías en la República Literaria, para que se supiera quién era quién, como dejó entrever Feijoo.

## OBRAS CITADAS

AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Forner traduce a Mencke: las *Declamaciones contra la charlatanería de los eruditos* (1787)», en *Juan Pablo Forner y su época*, ed. de Jesús Cañas y Miguel Ángel Lama, Mérida, Editorial Regional Extremeña, 1998, págs. 567-583.

—, «Miscelánea y tertulia: *El café* de Alejandro Moya», *Dieciocho*, 27, 2004, págs. 253-270.

—, *Los hombres de letras en la España del siglo XVIII. Apóstoles y arribistas*, Madrid, Castalia, 2006.

—, *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*, Madrid, Abada Editores, 2014a.

—, «Ser negro en la República Literaria española del siglo XVIII», en *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*, ed. de Maud Le Gellec, Madrid, Casa de Velázquez, 2014b, págs. 93-105.

—, «La crítica literaria del publicista Pablo de Mendíbil en Londres», en *Estudios sobre Filología española y exilio en la primera mitad del siglo XIX*, ed. de Fernando Durán López y Victoriano Gaviño Rodríguez, Madrid, Visor, 2016, págs. 275-306.

- , «Martín Sarmiento (1695-1772), o la escritura como gabinete de curiosidades», en *Perfiles de autor del siglo XVIII*, ed. de Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Trea, 2017a (en prensa).
- , «Las dos Españas del siglo XVIII, la Historiografía literaria decimonónica y Menéndez Pelayo», en *Menéndez Pelayo en la tradición filológica española*, ed. de Raquel Gutiérrez Sebastián, Santander, Universidad de Cantabria, 2017b (en prensa).
- , «Benito Jerónimo Feijoo elabora su imagen como autor», *Dieciocho*, 40.2, 2017c (en prensa).
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, «Forner, escritor de encargo. Nuevos datos para su bibliografía», en *Juan Pablo Forner y su época*, ed. de Jesús Cañas y Miguel Ángel Lama, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, págs. 35-55.
- ARTEAGA, Esteban de, *I. Lettere musico-filologiche. II. Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*, ed. de Miguel Batllori, Madrid, CSIC, 1944.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Las profanaciones literarias. El libro de los plagios. Rodríguez Marín, Cejador, Casares, Villaespesa, Martínez Sierra y otros*, Madrid, Revista Hispanoamericana Cervantes, h. 1923.
- CASTRO, Adolfo de, *El Buscapié*, ed. de Yolanda Vallejo Márquez y Alberto Romero Ferrer, Cádiz, Diputación Provincial, 2005.

- CHASLE, Christophe, *Les intellectuels en Europe au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1996.
- DEACON, Philip, «El autor esquivo en la cultura española del siglo XVIII. Apuntes sobre decoro, estrategias y juegos», *Dieciocho*, 22.2, 1999, págs. 213-236.
- FEIJOO, Benito Jerónimo, *Cartas eruditas y curiosas*, IV, Madrid, Pedro Marín, 1774.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro, *Epistolario*, ed. de René Andioc, Madrid, Castalia, 1973.
- [FORNER, Juan Pablo], *La corneja sin plumas. Fragmentos póstumos del licenciado Paulo Ipnocausto*, Puerto de Santa María, Luis de Luque y Leyva, 1795.
- GELZ, Andreas, «La tertulia. Sociabilidad, comunicación y literatura en el siglo XVIII», *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, 8-9, 1998- 99, págs. 101-127.
- GIURATI, Domenico, *Il plagio. Furti letterari, artistici e musicali*, Milano, Ulrico Hoepli, 1902.
- GIURATI, Domenico, *El plagio*, trad. de Luis Marco, Madrid, La España Moderna, 1912.
- GRAFTON, Anthony, *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota a pie de página*, México, FCE, 1998.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Obras completas, II, Correspondencia (1767- junio de 1794)*, ed. de José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII, 1985.

- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Santiago: trayectoria de un mito*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2004.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Bibliografía hispano-latina clásica*, II, Madrid, CSIC, 1952.
- PERROMAT AUGUSTIN, Kevin, *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, teoría y práctica*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2010 (tesis doctoral).
- POZUELO YVANCOS, José M<sup>a</sup> y Rosa M<sup>a</sup> ARADRA SÁNCHEZ, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.
- REY CASTELAO, Ofelia, *La historiografía del Voto de Santiago: recopilación crítica de una polémica*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.
- SARMIENTO, Martín, *Reflexiones literarias para una Biblioteca Real*, ed. de José Santos Puerto, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2002.
- [TRIGUEROS, Cándido M<sup>a</sup>], *Poesías de Melchor Díaz de Toledo. Poeta del siglo XVI hasta ahora no conocido*, Sevilla, Imp. de Manuel Nicolás Vázquez y Cía., 1776.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Los problemas de autoría en el teatro español de los Siglos de Oro», en *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual*, ed. de Mariane Genoud de Fourcade y Gladys Granata de Egües, vol. I, Mendoza, Zeta Editores, 2009, págs. 95-135.

VILLACORTA BAÑOS, Francisco, *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal 1808-1931*, Madrid, Siglo XXI, 1980.