

LA POÉTICA DE LUZÁN

LUIS SÁNCHEZ LAÍLLA

Entender la *Poética* de Luzán no es fácil y la causa no es la dificultad de sus contenidos, tan sólidamente establecidos en la tradición crítica y comentados por centenares de autores en siglos anteriores, ni la oscuridad de su prosa, tan diáfana, tan equilibrada, tan coherente con su propio ideal, tan moderna en definitiva. Lo realmente dificultoso para un lector de la *Poética* es entender qué pretende su autor con esta obra a la altura de 1737, cuando la Ilustración empieza a abrir brecha en la conciencia de las clases cultas españolas. Porque comprender las intenciones de un autor implica adentrarse en el pantanoso terreno de las mentalidades, hechas siempre de calidades personales, pero también de sedimentos sociales y culturales, y, como todo lo humano, llenas de ambigüedades y contradicciones.

Luzán es, por encima de todo, un hombre entregado al saber, de doble cultura, española e italiana por su formación en Nápoles y Palermo, y con aspiraciones cosmopolitas que se concretan en su paso por Francia¹ y su aprecio por la literatura inglesa. Es un erudito, esto es, un profesional de las letras humanas, con conciencia de pertenecer a un grupo selecto cuya esencia, consistente en unos principios pedagógicos, en unos métodos de conocimiento y en la conciencia de una función intelectual, arranca de unas raíces hundidas en el viejo humanismo, recorre toda la centuria precedente y llega al siglo XVIII con la necesidad de replantear sus funciones y finalidades. Humanistas, letrados, eruditos, *novatores*, ilustrados a la postre, son la cara remozada de una elite cultural que se reinventa constantemente al compás que marcan los tiempos. Luzán se siente, pues, al final de una larga tradición, en la que también se encuentran López Pinciano, Francisco Cascales, Jusepe Antonio González de Salas o Bances Candamo, tradición de estudiosos de la literatura desde un punto de vista teórico, es decir, de sus principios generales y mecanismos genéricos, que discurre en paralelo y, a veces, en problemática convivencia, con la creación literaria, pero que, con-

.....

¹ Véase a este propósito Egidio, 1988.

figurada como auténtica ciencia, es terreno propio de los intelectuales. Y desde el otero de los siglos, Luzán hecha la vista atrás para hacer el balance de esta disciplina y dar fe de la escasez de su producción².

En esta actitud retrospectiva y en esta voluntad de inventariar los logros del pasado, influye el menosprecio de muchos extranjeros, y de no pocos compatriotas, hacia la producción intelectual de España, que no era nuevo, pues sus primeras estocadas se remontan a principios del XVII, y que había obligado a una reacción defensiva y a la redacción de discursos reivindicativos de todas las ciencias que van desde la *España defendida* de Quevedo, hasta la *Oración apologética por España* de Forner, pasando por la *Carta latina a los padres de Trévoux* del propio Luzán, antecedente minúsculo y exquisito de la agria reacción de Forner contra el artículo de Masson de Morvilliers. La *Poética* participa de este espíritu polémico en el sentido de que está destinada a quitar argumentos a quienes denuncian la carencia de obras españolas de mérito en el campo de la ciencia literaria. Y participa también en lo que tiene de censura a los grandes poetas nacionales del siglo pasado, aspecto este que ha centrado el interés de la crítica y que tanto ha contribuido a la antipatía general hacia Luzán, pero que hay que poner en su contexto. Los pullazos contra Lope o Góngora, tremendamente elegantes, por otro lado, no dejan de ser parte de una estrategia de difusión de la obra que, en un erudito como Luzán, es marca de la casa. Y no cabe duda de que se trata de una estrategia exitosa si consideramos que la reseña de la obra en el *Diario de los literatos*³, se centró en estos aspectos, motivando la respuesta de Luzán en su *Discurso apologético* con el patente seudónimo de Íñigo de Lanuza.

Precisamente porque quiere poner al día la teoría literaria española de un plumazo, concibe su obra como un auténtico compendio del saber precedente en este campo, en el que se integran las ideas de las fuentes primarias básicas, esto es, Aristóteles y Horacio, y las interpretaciones de la legión de tratadistas y teóricos que vinieron después, al estilo de los *Comentarios de Aristóteles* de Paolo Beni, que datan de 1613 y que son, además, su fuente básica. No hay espacio, por lo tanto, para la originalidad de los contenidos, como declara el propio Luzán en el prólogo «Al lector»⁴:

Y, primeramente, te advierto que no desestimes como novedades reglas y opiniones que en este tratado propongo; porque, aunque quizá te lo pare-

² Cf. *La poética*, I, 1, p. 149: «Sólo en España, por no sé qué culpable descuido, muy pocos se han aplicado a dilucidar los preceptos poéticos, y tan remisamente que (por cuanto yo sepa) no se puede decir que tengamos un cabal y perfecto tratado de poética».

³ Obra de Juan Martínez Salafranca y Juan de Iriarte: cf. Luzán, 2003, pp. 7-8.

⁴ Cf. *La poética*, p. 119.

cerán, por lo que tienen de diversas y contrarias a lo que el vulgo comúnmente ha juzgado y practicado hasta ahora, te aseguro que nada tienen menos que eso; pues ha dos mil años que estas mismas reglas, a lo menos en todo lo substancial y fundamental, ya estaban escritas por Aristóteles, y luego, sucesivamente, epilogadas por Horacio, comentadas por muchos sabios y eruditos varones, divulgadas entre todas las naciones cultas y, generalmente, aprobadas y seguidas.

Poco hay en la *Poética* que no podamos leer igual, pero no mejor, en el propio Beni o en González de Salas. El mérito del libro está en su prodigiosa capacidad de síntesis, que se hace evidente también en los capítulos sobre la evolución de la lírica castellana en el libro I o sobre la historia del teatro popular del libro III⁵, resúmenes historiográficos que todavía pueden ser válidos, haciendo abstracción de algún juicio de valor o de algún dato erróneo; o en el admirable resumen de doctrina que cierra la obra a manera de epílogo⁶.

La *Poética* es también un enorme esfuerzo didáctico. El hombre del XVIII, imbuido en el principio de la utilidad, pone la forma al servicio del mensaje y de su correcta percepción, y hace de la claridad expositiva su arma más eficaz. Compárese lo que dice Gracián⁷ sobre los estilos en su *Agudeza y arte de ingenio* y la explicación correspondiente de Luzán en el libro II, porque cualquier aclaración está de más:

Descendiendo a los estilos en su hermosa variedad, dos son los capitales, redundante el uno, y conciso el otro, según su esencia: asiático y lacónico, según la autoridad.

Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, LXI.

No sólo un autor se distingue de otro por su estilo; pero una nación suele tenerle diverso de otra por la diversidad, según yo creo, de las costumbres, del clima y de la educación. Por eso, no nos debe causar extrañeza si en la escritura hallamos un estilo tan diverso del nuestro. El Esposo en los *Cantares* compara la nariz de la Esposa a la Torre del Líbano, que miraba hacia Damasco. Esta expresión sería insufrible en un poeta de los nuestros; pero, entre los orientales, era propia de su estilo y su genio, porque, como gente de una fantasía muy viva y grande, se valían siempre de semejantes imágenes para explicar sus pensamientos. Los antiguos griegos notaron esta misma diversidad en tres naciones de aquel tiempo. Los pueblos de Asia eran pom-

⁵ Cf. *La poética*, I, II y III; y III, I, respectivamente.

⁶ Cf. *La poética*, IV, XII, pp. 678-679.

⁷ Cito siempre por *Obras completas*, introducción de Aurora Egido, edición de Luis Sánchez Laílla, Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2001. El pasaje citado se halla en la p. 779.

posos y vanos en el trato y en las costumbres, amantes del adorno y del regalo, ambiciosos y magníficos; por el contrario, los atenienses eran muy moderados en el vestir y hablar, amigos de un trato llano y sencillo, y poco aficionados a la pompa y vanidad; los rodios participaban de unas y otras costumbres, puestos como en medio, entre la sencillez de los atenienses y entre los adornos y las galas de los asiáticos. La distinción de las costumbres de estas tres naciones dio ocasión para que el estilo, muy pomposo y muy cargado de adornos y de palabras y (como se dice) de hojarasca, se llamase asiático; el estilo natural, con gracia y llano sin bajeza, se llamase ático; y, finalmente, el estilo medio, que participaba del artificioso adorno del uno y de la natural sencillez del otro, se llamase rodio.

La poética, II, XIX, p. 354.

La misión de Luzán es aclarar o ilustrar, término relacionado etimológicamente con la luz, metáfora con la que nos referimos a este siglo, pero que era de uso y sentido corriente entre los eruditos del XVII. El propósito didáctico es manifiesto en esa abundancia de ejemplos, algunos positivos, como los de los poetas españoles del Renacimiento que sirven para explicar la elaboración de imágenes poéticas en el libro II, y otros negativos, como los recogidos en el capítulo XV del libro III sobre los defectos más comunes de nuestras comedias. Pero tampoco es nada nuevo, pues de ejemplos estaban también llenas la *Elocuencia española* de Jiménez Patón, o la *Agudeza* de Gracián.

La claridad expositiva, en todo caso, nace del método. Poco tiene que ver la sólida arquitectura de la *Poética*, dividida en cuatro partes de similar extensión, organizadas en capítulos perfectamente hilados, con la clásica distribución de la materia en *poesia in genere*, esto es, en sus principios generales, y en *poesia in specie*, es decir, en sus géneros, con el espíritu ligero, superficial y juguetón del rococó. La teoría poética española ha tardado en encontrar el formato adecuado, inhabilitando viejos cauces como el diálogo platónico, del que se sirvieron el Pinciano, Cascales y Carvallo, y separando la teoría literaria de la metaliteratura, pero estamos ya en el siglo del ensayismo y la *Poética* es un tratado científico moderno de pleno derecho, que tiene, sin embargo, como antecedentes, la *Ilustración* de González de Salas, y el *Teatro de los teatros* de Bances Candamo⁸. Su modernidad radica en la calidad de su expresión, pero el carácter científico viene dado por el rigor en la ordenación de los contenidos y en su exposición. Dicho

⁸ Cf. Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, ed. de Luis Sánchez Laílla, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, 2 vols.; y Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, prólogo, edición y notas de Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970. Podemos leer una valoración de González de Salas en *La poética*, I, 1, pp. 151-152.

de otro modo: por el uso de la razón. Luzán, lector de la *Lógica de Port-Royal*, abominó de la falta de método, que tiene su origen en un deficiente plan de estudios, en numerosos pasajes, como el siguiente, que pertenece a las *Memorias de París*, referido a Francia, para que veamos que las limitaciones intelectuales no eran problema exclusivo de nuestro país⁹:

De aquí resulta que ordinariamente, en las obras que salen hoy día en París, *se ballará falta de método y de solidez en todos los discursos*, en los cuales solo ha trabajado la imaginación viva del autor. Los sofismas, los paralogismos, la divisiones imperfectas son frecuentes. Un ingenio agudo y ayudado con algunas especies leídas, abraza con facilidad un pensamiento nuevo y a medio digerir le aborta, le adorna y le traslada al papel y a la imprenta. La misma Religión no está segura de estos asaltos repentinos. Y como *la falta de Lógica* y de Metafísica es general, todo pasa; cualquier opinión algo abri-llantada halla apoyo y aplauso, y nadie sabe descubrir el error.

En este carácter metódico, en esta preocupación por organizar las ideas partiendo de lo más general para llegar a lo más particular y en esa obsesión por examinar las opiniones de los autores precedentes, Luzán demuestra que es todavía en lo esencial un cartesiano, como dice Sebold¹⁰, esto es, un hombre del siglo XVII. El empirismo, la inducción de leyes a partir de la experiencia que caracterizará la ciencia moderna se abrirá paso con extraordinaria lentitud en el campo de las ciencias humanas, como la propia literatura. Buen ejemplo es la *Poética*, donde la observación de los fenómenos literarios tiene escasa repercusión en el sostenimiento de los principios literarios: tan apenas es capaz de aconsejar la colocación de sustantivos en la posición final de verso, a partir de la observación de las rimas en la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso¹¹. Y eso que el mismísimo Aristóteles había inferido sus reglas poéticas a partir de la observación de la literatura de su tiempo. Luzán no aspira a seguir el procedimiento de su maestro, en primer lugar, porque está convencido de que, de hacerlo, llegaría a los mismos resultados, puesto que los principios de la literatura se parecen mucho a los principios del derecho natural, instintivos, preexistentes a la propia literatura y ajustados a la razón¹²:

Y a la verdad, las reglas que dejó Aristóteles para la poesía dramática, las que extendió con juiciosa crítica Horacio, y las que, después, han ampli-

⁹ Cf. *Memorias literarias de París*, cap. XII, pp. 125-126. La cursiva, en éste y en otros fragmentos citados, es mía.

¹⁰ Véase su argumentación en Luzán, 2008, pp. 46-60.

¹¹ Cf. *La poética*, II, xxiv, p. 425.

¹² Cf. *La poética*, I, iv, p. 180. Y en otro lugar: «Una es la poética y uno el arte de componer bien en verso, común y general para todas las naciones y para todos los tiempos» (*La poética*, I, iv, p. 174).

ficado y refinado los autores latinos, italianos, franceses, ingleses, alemanes y nuestros mismos españoles, en preceptos, en observaciones, en críticas y en poesías de todas especies, donde *la práctica de las mismas reglas ha sido recibida con universal aceptación y aplauso, son tales y tan conformes y ajustadas a la razón natural, a la prudencia, al buen gusto y al paladar de los mejores críticos*, que sería especie de desvarío querer inventar nuevos sistemas y nuevos preceptos, distintos, en lo substancial de aquéllos. Éstas son las reglas, y ésta la poética, que yo intento explicar en este tratado, con más extensión, claridad y método que hasta aquí han hecho nuestros escritores, a quienes *seguiré solamente en lo que me parezca conforme a razón*.

Luzán declarará de forma preventiva que seguirá siempre a Aristóteles salvo que haya «una razón clara en contrario»¹³, y pondrá de forma sistemática sus opiniones a prueba, pero para confirmar siempre lo acertado de su discurso y para no hallar nunca esa clara razón contraria. El peso de la autoridad aristotélica lastra todavía el viraje definitivo a la mentalidad inductiva.

La devoción por Aristóteles es el rasgo más conspicuo de los clasicistas, categoría o especie que ha servido para acuñar la etiqueta historiográfica de neoclasicismo, que habría que tomar con toda precaución. Si en el siglo XVIII había neoclásicos, es lógico pensar que en algún momento hubo clásicos, y éstos son, sin duda, los autores de la Antigüedad, singularmente Aristóteles en el campo de la teoría literaria, que es el que aquí nos interesa. Y, sin embargo, mucho antes de que Luzán escribiera su *Poética*, ya había en España adoradores del filósofo y partisanos de su doctrina, y no hace falta mucha perspicacia para percibir un vínculo, tenue pero inquebrantable, entre Luzán, Agustín de Montiano o Meléndez Valdés, y Garcilaso, Esteban de Villegas, los hermanos Argensola, Fernán Pérez de Oliva, Jerónimo Bermúdez o González de Salas. Ese vínculo es el clasicismo, que no es un periodo pretérito, sino un ideal estético que se actualiza en todo tiempo y lugar, cada vez que alguien decide hacer de él su norma de vida. Ciertamente en España el clasicismo no llega a imponerse como patrón dominante como ocurre en el *Grand Siècle* francés de la mano de La Fontaine, Racine, Boileau o Molière, pero lo cierto es que se puede trazar perfectamente su historia, a veces vital, a veces clandestina, desde el siglo XVI al Siglo de las Luces y más allá. No es del todo cierto, como dijo Lázaro Carreter, que Luzán sea «el único representante [...] de un espíritu, el espíritu clásico que pudo ser y no fue en nuestra Patria»¹⁴. Luzán es el exponente más claro, el más aguerrido,

¹³ Cf. *La poética*, III, v [vii], p. 517.

¹⁴ Cf. Lázaro Carreter, 1960, p. 70.

el que levantó la voz, el que se atrevió a hacer lo que otros no hicieron, como dice en el proemio del libro¹⁵.

La *Poética* de Luzán rezuma clasicismo por varias razones. En primer lugar, por considerar que Aristóteles es la autoridad suprema y, en la práctica, indiscutible; por afrontar el estudio de la teoría literaria con la preocupación de aclarar lo que se denominaba la «mente» de Aristóteles, esto es, lo que había querido decir, restituyendo mutilaciones y deshaciendo tergiversaciones de su doctrina, poco más o menos como González de Salas en su *Ilustración*; por seguir tan al pie de la letra, incluso sin declararlo, el texto de la *Poética* de Aristóteles, que llega al punto de utilizar los mismos ejemplos empleados por Aristóteles, como la *Odisea* para la epopeya o la *Ifigenia entre los tauros* para la tragedia. Y, sobre todo, por restringir los nuevos ejemplos a la obra de los poetas clasicistas del siglo XVI español, con alguna excepción de poetas del XVII pertenecientes también a esta secta literaria del clasicismo.

De haber florecido en Francia en la misma época, en plena querrela entre los antiguos y los modernos, Luzán tendría que ser considerado un «antiguo» sin paliativos, a pesar de que también censurara ásperamente la supersticiosa veneración por la cultura grecorromana del deán Martí en la *Carta latina*¹⁶. Y, sin embargo, Luzán se considera un moderno en un pasaje que, a mi modo de ver, es central para entender a este hombre¹⁷:

Reflexionando ahora sin preocupación el principio, progreso y estado actual de la poesía dramática entre nosotros, y sus dos clases, que yo distingo en antigua y moderna, se verá que *la antigua* es la que únicamente ha tenido séquito en España; y que *la moderna, esto es, la que se funda en reglas* que nos dejaron Aristóteles y Horacio, no ha sido recibida ni practicada en nuestros teatros, aunque algunos nacionales hayan escrito sobre sus reglas, insinuado o aprobado algunos de sus preceptos, escrito algunas tragedias o comedias con intención de observarlos y hecho críticas juiciosas o sátiras del desarreglo general.

Henos aquí que, por una suerte de malabarismo conceptual, la producción dramática que desde Juan del Encina y Torres Naharro llega a autores contemporáneos como Cañizares o Zamora, es una literatura «antigua» y la

¹⁵ Cf. *La poética*, I, 1, p. 152: «Estas consideraciones me han movido a acometer los riesgos y fatigas de una obra a cuyo peso ya sé que no responden mis fuerzas [...]. Para mí bastará la [gloria] de haber abierto camino, y quedaré contento si, movido de mi ejemplo, algún ingenio español toma la pluma para enmendar los desaciertos y perfecciona con mejor método y con más erudición y doctrina este mismo asunto».

¹⁶ Cf. Luzán, 1990, pp. 126-127. Sebold matiza también el carácter «antiguo» del ilustrado en el contexto de la querrela de los antiguos y modernos, en Luzán, 2008, p. 47.

¹⁷ Cf. *La poética*, III, 1, p. 463.

producción poética de la Antigüedad, y la que con posterioridad imita a Sófocles y Eurípides, la que copia a Homero y Virgilio, es una literatura «moderna». La razón es simple y es la siguiente: la literatura a partir de la cual Aristóteles extrajo los principios universales de la poesía es el resultado de una evolución que siempre había caminado por la vía del perfeccionamiento. Poco importa que este perfeccionamiento se detuviera hace veinticinco siglos, salvo en aspectos parciales de literatura, como la métrica¹⁸. Luego, con el discutible subterfugio de vincular la totalidad del teatro español con los dramas satíricos y otros géneros primitivos de la escena griega¹⁹, algo que se había hecho con anterioridad sólo en el ámbito del entremés, termina por justificar la valoración del teatro barroco como teatro antiguo.

La literatura que sustenta la *Poética* y el modelo literario que se ofrece en ella, es, para Luzán, el acendrado producto de una evolución y, por lo tanto, aspira a la perfección. Ello no excluye que haya puntos intermedios, como las comedias cuya acción dura un día entero²⁰, las comedias en prosa²¹, o las comedias con dos peripecias²²; puntos imperfectos pero aceptables por algunas de sus cualidades²³, que permiten apreciar ciertos méritos literarios en autores como Calderón, por ejemplo²⁴; pero, para un clasicista, el poeta tiene la obligación de aspirar siempre a la excelencia. El programa de la *Poética* es, por lo tanto, muy exigente, pero nadie dijo que alcanzar la perfección fuera fácil, ni siquiera el propio Luzán, al referirse a las unidades de tiempo y espacio:

Pero, con buena paz de los que me hicieron estas objeciones, responderé primeramente que el ser difícil no prueba nada. Lo concedo también

¹⁸ Cf. *La poética*, II, xxii.

¹⁹ Cf. *La poética*, III, I, p. 450: «no tengo a Lope, ni a otros algunos en particular, por inventor ni establecedor de las [comedias] que se han usado entre nosotros; pareciéndome evidente que traen su origen de las antiguas farsas, y que, siendo aquél un principio deforme, al paso que crecían se fue haciendo mayor y más notable la deformidad».

²⁰ Cf. *La poética*, III, v [vii], pp. 515-516.

²¹ Cf. *Discurso apologético*, X, p. 145: «Que haya sido este el intento de Luzán se vence fácilmente con sus mismas expresiones, pues decir solamente que será lícito escribir las comedias en prosa es dar a estas comedias el ínfimo grado, guardando para las escritas en verso el primero. Nadie ignora que no todo lo que es lícito es lo mejor; la Teología moral está llena de semejantes casos, donde lo que es lícito no es siempre lo mejor ni lo más seguro».

²² Véase a este respecto *La poética*, III, vi [viii].

²³ No deja de ser significativo que esta especie de generosidad se aplique sobre puntos en los que falla la autoridad. Cf. *La poética*, III, vi [viii], p. 532, a propósito de la fábula simple o impleja: «Como quiera que esto sea, no puedo dejar de decir que Aristóteles ha tratado estos puntos con demasiada brevedad y mucha oscuridad, y que su doctrina, cuanto a esto, admite muchas excepciones y explicaciones».

²⁴ Entre otros lugares, cf. *La poética*, III, viii [x], p. 545: «Por lo regular nuestros cómicos españoles, y particularmente Calderón, se han desempeñado con bastante acierto y felicidad del enredo y solución de sus comedias».

yo, que es *muy difícil el observar la unidad de tiempo con exactitud, y que son pocos los que la han observado perfectamente.*

La poética, III, v [vii], p. 516.

[...] resulta de todo esto ser *difícilísimo y casi imposible* que un poeta, por mucho que trabaje y sude, pueda dar perfecta unidad de lugar a su fábula.

La poética, III, v [vii], p. 522.

Tampoco nadie está obligado a seguirlo. El clasicismo es simplemente una opción estética más, voluntariamente elitista y, claro está, al alcance de unos pocos. Un sectarismo no menos virulento que el gongorino, pero de sentido contrario, como luego veremos²⁵:

Libre será a cualquier poeta componer sus comedias según el sistema que más se acomode a su discurso, a su capricho, o al paladar del vulgo; pero en todos tiempos habrá entendimientos instruidos y superiores al vulgo, que harán justicia a lo que se funda en razón, y no lo confundirán con lo que merece desprecio.

Otra cosa es que el programa creativo de Luzán sea del todo coherente. Ya lo notaron los críticos del *Diario de los literatos*, cuando pusieron en entredicho la pretensión de que la literatura sea un código aplicable universalmente y criticaron que no se tuviera en consideración las tradiciones literarias particulares del genio de cada siglo o de cada nación²⁶. Al igual que en la magnífica fábrica de las catedrales hay pequeñas trampas arquitectónicas que sirven para sostener el equilibrio de las piedras, la *Poética* debe en ocasiones engañar a la propia razón para que todo encaje. La forma más evidente es la renuncia a valorar ciertas facetas de la producción literaria susceptibles de generar problemas al sistema interpretativo, como el género de la sátira, cuyo silenciamiento notaron con disgusto los Diaristas y los reseñistas del *Journal étranger*²⁷. No sólo eso: la misma lírica, componente de la tríada generica establecida por Castelvetro en el siglo XVI, no recibe tratamiento como género, al mismo nivel que los géneros dramático o épico, a los que dedica los libros III y IV. Apenas hay un esbozo de esta división tripartita en el capítulo x del libro I, cuando habla de los distintos modos de imitación que tiene el poeta²⁸, y Luzán se justifica malamente ante

²⁵ Cf. *La poética*, III, [ii], p. 481.

²⁶ Cf. *Diario de los literatos*, IV, p. 106.

²⁷ Cf. *Diario de los literatos*, IV, p. 113, y *Journal étranger*, 1755, p. 148.

²⁸ Cf. *La poética*, I, x [xi], p. 211: «En tres diversos modos, según Aristóteles, puede imitar el poeta: simplemente narrando, o transformándose a veces en otra persona y narrando por boca ajena, o, finalmente, escondiendo enteramente su persona e introduciendo siempre otras que hablen».

el reproche de los Diaristas en su *Discurso apologético*, diciendo que de la lírica se ocupa en el libro II²⁹, cosa que no es cierta, puesto que este libro trata de la poesía *in specie*. No obstante, no es difícil explicar la confusión, puesto que para Luzán toda la literatura se escribe en verso³⁰. Añadamos a esto la nula consideración de los nuevos fenómenos literarios, de los que se podrían extraer nuevas leyes o modificar las ya existentes, al igual que en la física moderna, entre los cuales, sin duda, el que más brilla por su ausencia para los lectores de nuestro tiempo es la novela, víctima del ostracismo al que condena toda la prosa. La novela no merece a Luzán la más mínima consideración estética, lo cual no impide que aprecie a Cervantes y a algunas novelas francesas, siempre, eso sí, por su utilidad moral:

En estas [producciones venenosas], no son las de menor consecuencia las novelas que en tanto número se escriben y publican cada día con mucha gracia, discreción y naturalidad en cuanto al estilo, pero con mucha libertad y aun indecencia en cuanto a las costumbres. La lección de estos libros, que es muy de moda, afemina poco a poco, y destruye todo lo varonil de la nación, y estraga el gusto para otras lecciones más provechosas.

Memorias literarias de París, XXX, p. 302.

No quiero decir que toda novela sea digna de esta censura solo por ser novela; antes bien, pienso muy diferentemente y miro, como una especie de perjuicio el destierro general de los libros de caballería que logró Cervantes con las burlas de su don Quijote. Por fin aquellos libros inspiraban la inclinación a las armas, el valor, la intrepidez, la buena fee, el sufrimiento y el preferir la muerte a la infamia, virtudes que harán siempre mucha falta a la nación que las perdiere; pero todo extremo es vicioso, y el *nequid nimis* de los antiguos es un consejo que viene bien a todo.

Memorias literarias de París, XXX, pp. 303-304.

Este desprecio de una porción tan importante de la creación literaria puede parecernos escandaloso, pero no es tan raro en la historia de un arte propenso a matar y resucitar géneros. Tampoco pretende Luzán introducir nuevas formas literarias, tan sólo reactivar algunas, como la tragedia, siguiendo el ejemplo fallido de González de Salas, «un arte que es la piedra de toque de la cultura de las naciones»³¹. Puede parecernos que ocuparse a

²⁹ Cf. *Discurso apologético*, XIX, p. 187: «De la lírica trata en todo el libro segundo, como ya lo previene al principio del mismo libro (pág. 60)».

³⁰ Cf. *La poética*, I, v [vi], p. 191: «Digo *hecha con versos*, señalando el instrumento del cual se sirve la poesía, a distinción de las demás artes imitadoras, las cuales se sirven de colores, de hierros o de otros instrumentos y nunca de versos. A más de esto, es mi intención excluir con estas palabras del número de poemas y privar del nombre de poesía todas las prosas, como quiera que imiten costumbres, afectos o acciones humanas».

³¹ Cf. *La poética*, III, i, p. 447.

estas alturas de los tiempos de la tragedia, con sus prólogos y sus coros, o de la epopeya, que ciertamente ya es una parte secundaria de la *Poética*³², con su *deus ex machina*, sea hacer arqueología; pero entonces no estamos entendiendo el fondo del pensamiento de un clasicista. Para un clasicista la poesía no es el océano de la producción literaria: la poesía es un coto cerrado, un mundo superior, selecto y artificial, que se define por unas convenciones depuradas por el paso del tiempo; y por lo que a él respecta, la decisión de lo que pertenece o no a este mundo ha sido tomada ya hace mucho tiempo.

Nótese que utilizo de forma deliberada el término *convención*, por no decir reglas, que es la voz empleada por el propio Luzán. No dejemos que las palabras nos encadenen. *Regla* tiene un sentido coercitivo que ha autorizado el impropio uso de *preceptiva* para referirnos a la reflexión teórica sobre la literatura y que no se corresponde del todo con lo que nos encontramos en la *Poética*. Aunque Luzán, siguiendo a Beni, defina su obra como «arte para componer poemas y juzgar sobre ellos»³³ y pueda ser utilizado como auténtico manual de instrucciones³⁴, sólo una pequeña parte de los contenidos pueden considerarse en rigor preceptos o normas que fuerzan al poeta, y son las consabidas unidades de tiempo y lugar y la prohibición de mezclar materia cómica y materia trágica en una misma obra. El resto son más bien principios generales, procedimientos y condiciones tan razo-

³² A este género está dedicado todo el brevísimo libro IV de *La poética*.

³³ Cf. *La poética*, I, v, [vi], p. 190.

³⁴ Véase a este propósito *Discurso apologético*, XX, pp. 188-189: «Y en prueba de lo que digo, supongamos que un poeta novicio quiere componer una sátira y no tiene para su guía y norma otro libro más que la *Poética* de Luzán; digo que en ella, si la lee con aplicación, hallará todo lo que ha menester para su instrucción y para componer una sátira con toda perfección. Primeramente hallará en la pág. 66 que el fin con que se han de escribir las sátiras —composición comprendida debajo de la lírica— es el aprovechamiento del pueblo y la corrección de sus vicios. [...] Después de estas advertencias que son propias de la sátira, escogida la materia que quiera el poeta le sirva de asunto (que podemos suponer será uno de los vicios, por ejemplo la avaricia), hallará en los capítulos 10, 11, 12 y siguientes del libro segundo, desde la pág. 112, las reglas, reflexiones, ejemplos y medios propios para engrandecer y adornar su asunto con el artificio poético y con los demás modos que le suministrarán el ingenio y la fantasía, ya de reflexiones ingeniosas, ya de imágenes naturales o fantásticas, ya de comparaciones y alegorías, aplicando a su materia la locución y el estilo que le corresponda, según dice nuestro autor en el capítulo 19; y como la sátira ordinariamente requiere un estilo jocosos, podrá ver en el capítulo 20 (pág. 228), todos los fundamentos, reglas y observaciones propias de tal estilo, y por consiguiente del estilo de la sátira». Con todo, no es muy dado Luzán a las normas, como lo demuestra que, en los capítulos dedicados a la métrica, renuncie a dar instrucciones sobre cómo hacer versos y se dedique a penetrar en la esencia del ritmo en el verso castellano: cf. *La poética*, II, xxii, p. 382.

nables, tan fáciles de seguir, tan apropiados, tan eficaces, que los buenos poetas los siguen de forma casi espontánea. Tan naturales que hasta el mismísimo Lope de Vega las propone en el denostado *Arte nuevo de hacer comedias*³⁵:

Las demás reglas giran sobre puntos menos esenciales, y la mayor parte convienen con el sistema aristotélico; como son que el asunto tenga una acción, y la fábula no sea episódica; que el lenguaje sea puro y familiar; que se levante el estilo cuando la persona persuade, aconseja o disuade; que la solución se guarde para la postrera escena; que no se deje solo el teatro, sino lo menos que se pueda; que se imite solamente lo verosímil, y se guarde el poeta de imposibles; que se observe el decoro de las personas, y el viejo hable como viejo, y el lacayo como lacayo. No se contradiga la persona, ni se olvide de lo que dijo. Remátense las escenas con gracia y con versos elegantes. Póngase en el acto primero el caso; en el segundo, hasta la mitad del tercero, el enredo.

¿O es que alguien no entiende que limitar los asuntos de una obra contribuye a reforzar la efectividad de su tema?³⁶ ¿Alguien no ve que multiplicar el número de personajes en una comedia puede causar confusión en el espectador, obligado a retener infinidad de nombres y conflictos?³⁷ ¿Alguien puede discutir que todas las partes de una obra han de ser necesarias y coherentes entre sí, como reclama la unidad de acción, y que no puede haber cabos sueltos?³⁸ Son esas reglas que Aristóteles supo ver entre los renglones de los poetas antiguos, que tanto se parecen a los dictados de la propia razón, y que, por eso mismo, tienen un carácter universal. Existe una razón natural, la misma para todos los pueblos, culturas y épocas, y existe el juicio, término con el se refiere Luzán a los dictámenes de la razón individual. Entre ambos no puede haber contradicción: estamos en un siglo pedagógico en el que el juicio se educa y, en el terreno de la poética, éste ha de ser orientado al respeto de las normas aristotélicas, que reflejan a la perfección la razón natural.

Razón y juicio son el fundamento del *buen gusto*, expresión de larga tradición que va trasladando su sentido de capacidad para elegir lo mejor, que encontramos, por ejemplo, en Gracián³⁹, hacia la mera capacidad de análisis.

³⁵ Cf. *La poética*, III, [ii], p. 479.

³⁶ Cf. *La poética*, III, iii [v], p. 492.

³⁷ Cf. *La poética*, III, xii [xiv], p. 575.

³⁸ Cf. *La poética*, III, v [vii], p. 513.

³⁹ Cf. Baltasar Gracián, *Oráculo manual*, aforismo 51, p. 221: «Hombre de buena elección. Lo más se vive della. Supone el buen gusto y el rectísimo dictamen, que no bastan el estudio ni el ingenio».

Apunta la significación del término, con acertada imagen, Juan de Aravaca, en su censura de las *Memorias literarias de París*⁴⁰: de la misma manera que la lengua o el paladar pueden descomponer e identificar el conjunto de sensaciones que constituyen un sabor, el *buen gusto* es capaz de distinguir los mil y un matices de un pensamiento o de una obra literaria y de darles su justo valor para admitirlos o rechazarlos. Es la tarea que lleva a cabo el propio Luzán en su *Poética*, y que parece describir en los pasajes siguientes:

El [modo] bueno [de copiar] es propio de todos los Sabios y Eruditos: es hacerse dueño de la materia y de los Autores que lo han tratado, *entresacar de todos lo mejor; añadir de lo suyo lo que convenga, decidir, tomar partido, aprobar, reprobado, hacer exacta y prudente Crítica*, desentrañar los asuntos y las verdades ocultas y darlas otro orden, otro aliño, otra luz y otra hermosura por medio de una buena composición, de un método justo y de un estilo propio y adornado.

Respuesta del autor a la carta antecedente en Carta latina, p. 135.

El *buen gusto* es, por lo tanto, una categoría intelectual, no una categoría estética, y se equipara con la crítica, que era patrimonio de los eruditos desde el humanismo y que Luzán sitúa en la definición de la poética, como hemos visto. No olvidemos que Luzán escribió en Palermo un *Sogno del buon gusto* en el que, según Latassa, hacía «una sensata crítica de varios poetas y escritores»⁴¹. El *buen gusto* no es algo subjetivo y personal como lo era el gusto, sin más, en tiempos de Lope de Vega y lo es ahora la *moda*, apelativo moderno de esta entidad cambiante y auténtica bestia negra de Luzán, que la aborrece en numerosos pasajes, verbigracia⁴²:

Vn estilo de moda (especialmente en Francia, donde todo lo que es de moda es bueno, y todo lo que no es de moda es malo) encubre a veces

⁴⁰ Cf. *Memorias literarias de París*, ¶¶2r-v: «El adquirir las Ciencias pide con efecto mucho estudio, mucha penetración, mucho seso, y sobre todo un discernimiento exacto, que acierte a dar a cada cosa su intrínseco valor, y no equivoque el mérito de los autores y de los escritos. *Este discernimiento, que unos llaman buen gusto y otros crítica*, no es producción de un capricho que se abandona a su antojo, sin reconocer leyes y reglas que le contengan en los límites de lo razonable y de lo justo, sino *un conocimiento despejado, vivo, delicado, distinto y precisivo de la verdad, hermosura y proporción de los pensamientos o ideas, y de las expresiones de que se compone una obra*. [...] Y a la manera que el paladar percibe los diferentes sabores, por aquella sensación que en él se halla, que se llama *gusto*, así *el gusto intelectual, que dejamos explicado, siente la diferencia de perfecciones o defectos que se hallan en los autores*, distingue entre los modos de pensar los que son propios de un autor y que le diferencian de los otros, y no se le esconden las cosas ajenas de que se ha valido para mezclarlas con las suyas».

⁴¹ Cf. Félix Latassa, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa*, ed. de Miguel Gómez Uriel, Zaragoza, Imprenta de Calixto Ariño, 1885, t. II.

⁴² Cf. *Respuesta del autor a la carta antecedente en Carta latina*, p. 135.

mucha paja en vez de grano; en fin, muchos Libros de éstos, escritos con delicadeza singular, si se examinan a la luz de una buena Philosophía se hallan de una substancia sin substancia y de un fondo que todo es niñería, puerilidad y una pura bagatela.

La razón, el juicio, la lógica, en definitiva, es el criterio fundamental para solventar las contradicciones del sistema, como la aceptación de las comedias en prosa en un universo que sólo contempla la literatura en verso⁴³:

Y no deja de haber razón en que se funda esta práctica. Porque como la comedia pide un estilo propio y natural, y el verso por su armonía, por sus frases y por las licencias poéticas, siempre trae consigo alguna elevación y elegancia más que natural, *parece que es mucho mejor la prosa que el verso, como más propia y más fácil de reducir a la llaneza y sencillez cómica.*

Es también el criterio para expulsar de la poética ciertos usos que parecen contravenir el sacrosanto principio de la verosimilitud. ¿Hay algo más absurdo que una escena en la que un hombre apuñalado, en punto de muerte, se ponga a echar por la boca sofisticados conceptos y elaboradas metáforas?⁴⁴ O ¿en qué lógica descansa que el soneto sea bueno para expresar pensamientos silenciosos y las redondillas buenas para hablar de amor?⁴⁵ Son cuestiones que se plantea Luzán; eso sí, nada se dice de lo absurdo que en sí mismo es que alguien hable solo o se exprese en verso. Son las trampas del sistema a las que hacíamos referencia más arriba.

La literatura es un artefacto convencional, pero algunas convenciones carecen de lógica y otras pueden apelar a ella. Tomemos el caso de los preceptos, con todas las de la ley, a los que nos hemos referido antes. Juan de Iriarte, en el *Diario de los literatos*, hizo una observación que no es original, pues la encontramos cada dos por tres en los debates en torno a la comedia nueva desde los tiempos de Lope: si el teatro es imitación de las acciones humanas, como dice el propio Aristóteles, ¿qué tiene de extraño que el dramaturgo mezcle en sus obras lo serio y lo gracioso, al igual que la propia vida es un mixto de risas y lágrimas? Responde Luzán en el *Discurso apologético*, ampliando lo expuesto en la *Poética*⁴⁶, diciendo que la literatura no

⁴³ Cf. *La poética*, III, xi [xiii], p. 570.

⁴⁴ Cf. *La poética*, II, xviii, p. 349.

⁴⁵ Cf. *La poética*, III, [ii], p. 480.

⁴⁶ Cf. *La poética*, III, xvi [xviii], p. 610: «Porque si, por una parte, los donaires cómicos interrumpen intempestivamente la fuerza de los afectos trágicos de lástima y de terror, por otra parte, las muertes y funestos accidentes y la seria gravedad de las personas trágicas entibian y desazonan lo más vivo de la alegría cómica; y, finalmente, por querer lograr todos juntos los fines de la tragedia y comedia, no se logra ninguno, y el auditorio ni bien ríe ni bien llora; y aunque ría y llore, malogra igualmente su llanto y su risa, porque recíprocamente desconcerta y deshace lo uno todos los buenos efectos de lo otro».

es la realidad, sino algo que se le parece, y que es conveniente tratar por separado lo serio de lo cómico, porque ambas materias tienen finalidades diferentes, hacer llorar o hacer reír, y con la mezcla no se consigue de forma *perfecta* (no olvidemos la aspiración a la excelencia) ni lo uno ni lo otro⁴⁷:

Ahora pregunto yo: malograr el llanto y la risa en un representación teatral —que es lo que dice Luzán—, y malograr por una escena graciosa el fruto de otra seria y doctrinal —que es lo que dicen los Señores Diaristas—, ¿no es una misma cosa? ¿No es evidente que *las reglas de todas las artes son hechas con el fin de que sus afectos se logren y no de que se malogren*? Luego todos los que condenan las tragicomedias las condenan con mucha razón, porque en ellas se malogran los dos afectos y los dos principales fines de la poesía dramática.

Aquí está la lógica: comedia y tragedia no se pueden mezclar por la incompatibilidad de sus fines, so pena de lanzar al espectador un mensaje ambiguo. Podemos estar de acuerdo o no, pero tiene sentido. Cierto que no se trata de un criterio estético, sino más bien utilitario de efectividad, pero eso es lo de menos. El mismo que permite la mezcla de lo cómico y lo serio en ciertas circunstancias razonables, porque no todo lo serio tiene el mismo grado. Ya dice Luzán que «no es lo mismo una reprehensión de un padre a un hijo, que la muerte de un príncipe; las quejas de un galán, quejoso de su dama, que la pérdida de una corona»⁴⁸. Sólo así se puede dar carta de naturaleza a un género como la comedia lacrimosa, que el propio Luzán contribuyó a aclimatar en España con una traducción de significativo título, *La razón contra la moda*⁴⁹. Lo importante es comprobar una vez más que la literatura no es la vida, aunque nazca de ella, sino un puro artificio.

Vayamos ahora a la cuestión de las unidades de tiempo y espacio, a las que dedica el capítulo más extenso por ser también el más polémico, que pueden parecernos incómodas o castradoras, pero que se explican por su contribución innegable al refuerzo de la unidad de acción, que no es precepto sino principio natural indiscutible, y porque ayudan a centrar la atención en el sentido de la trama y no en lo accesorio. Luzán está convencido, además, de que el público está cansado de intrigas complicadas y peripecias sin cuento, y apetece historias en que los acontecimientos se encadenan lógicamente unos a otros y los personajes evolucionan de forma razonable.

⁴⁷ Cf. *Discurso apologético*, XIV, p. 166.

⁴⁸ Cf. *Discurso apologético*, XIV, p. 167.

⁴⁹ *La razón contra la moda. Comedia. Traducida del francés*. En Madrid. En la Imprenta del Mercurio, por Joseph de Arga. Año de 1751. El original francés, obra de Pierre-Claude Nivellet de la Chaussée, lleva el título de *Le préjugé à la mode*. Cf. *La poética*, III, v [vii], p. 516.

Las unidades obligan, claro está, a un esfuerzo extra para evitar ciertos problemas de inverosimilitud: nada más increíble que en tres horas alguien se enamore, se desenamore y se vuelva a enamorar, o que, por un mismo sitio, como quien no quiere la cosa, pasen todos los personajes y allí unos y otros negocien, se amen o se maten. La solución lógica es la concentración de la acción⁵⁰:

[...] y por esto *los buenos poetas han compuesto muy pocas obras dramáticas, y éstas con mucho estudio y trabajo, contentándose con un pequeño enredo y absteniéndose de sucesos muy largos y muy intrincados, por no faltar a lo verosímil*; al contrario, los malos e ignorantes poetas, libres de este yugo y de otros a que la observancia de las reglas obliga, han dado a los teatros con gran facilidad centenares de comedias. Pero por esto no dejará de ser la unidad de tiempo lo que en sí es, y lo que dicta la razón y la verosimilitud.

De nuevo, nadie dijo nunca que fuera fácil. Que todo transcurra a tiempo real para el espectador y en un único lugar produce un tremendo efecto de ilusión dramática, haciendo que la representación sea una especie de documental en el que nada hace pensar que lo que ocurre en escena no sea simple y llanamente «la realidad»:

Todo lo dicho hasta ahora estriba en la consideración de que *la poesía dramática es un engaño de los ojos y de los oídos del auditorio*, para que, como llevado de *un dulce encanto*, crea verdadero lo fingido. A esto miran todas las reglas, que tanto se encargan a los poetas acerca de la verosimilitud de la fábula, de las costumbres, de la sentencia, de la locución

La poética, III, XIII [xv], p. 583.

Mas si no sólo indirectamente por algún inverosímil, sino directamente *se hace patente al auditorio el engaño de la representación, ya entonces se desvanece todo el encanto*, frustrándose la intención del mismo poeta y los efectos del artificio dramático.

La poética, III, XIII [xv], pp. 583-584.

Porque el objetivo fundamental de Luzán es que nada de este mundo artificial y caprichoso que es el teatro deje traslucir su propio artificio, como se ve en el texto siguiente⁵¹:

El ser estable y fija la escena es más propio, más verosímil y más conforme a la unidad de lugar, tomada en todo su rigor. *El mudar las escenas y ver que se desaparece lo que era salón y se descubre como por encanto en su lugar una campaña abierta o una prisión, no deja de ser cosa muy violenta*

⁵⁰ Cf. *La poética*, III, v [vii], p. 516.

⁵¹ Cf. *Memorias literarias de París*, XI, pp. 112-113.

para la imaginación del auditorio, y que desvanece el engaño o ilusión teatral, haciendo reparar que lo que se está viendo es una ficción y no una realidad, a la cual repugnan semejantes mutaciones. Es verdad que la escena estable obliga al poeta a mayor trabajo, a fin de conciliar la verosimilitud de los lances con aquella estabilidad de lugar, pero en rigor así debe ser.

En este sentido, es lógico que todo pase en un mismo lugar, porque, si una persona está en una habitación y sale por una puerta al jardín, los espectadores dejamos de verlo. Ciertamente que mediante un cambio de decorado se puede poner ante nuestros ojos un jardín, pero entonces nos damos cuenta de que no estamos contemplando un hecho real, sino una ficción, y se deshace el hechizo. Curiosa actitud en una persona que mostró su interés por las innovaciones escenográficas francesas⁵². Una vez más podremos estar de acuerdo o no, pero no podemos negar que Luzán es consecuente.

El buen gusto, la capacidad crítica que permite valorar la oportunidad y conveniencia de las cosas, invade, pues, toda la *Poética*, guiada por un principio de moderación que es también clásico, *nequid nimis*, de nada demasiado. *Discreción*, *prudencia* y otros términos afines, como se ve en el texto que citamos a continuación, jalonan todo el tratado y corroboran la cepa barroca del pensamiento de Luzán⁵³:

¡Cuán diversos son los procedimientos y los efectos de la buena crítica! Su objeto principal es indagar la verdad de las cosas y enmendar los yerros que nos la encubren y alejan; la ciega pasión del amor propio, la grosería, la mordacidad, no llegan ni a los umbrales de su puerta; el amor a la verdad le sirve de guía, y la acompañan en todos sus pasos *la prudencia*, la urbanidad, *la moderación* y el juicio.

Pero no todo es razón en la *Poética*, porque hay otras dimensiones de la creación literaria, que sin escapar al férreo control del juicio, pertenecen a territorios más misteriosos. En la obra de Luzán también hay lugar para el ingenio, ese don cuasidivino e inaprensible, sin el que es imposible hacer poesía por mucha doctrina literaria que se aprenda, y que dota a ciertos autores de una facilidad innata para componer de la mejor manera en el momento preciso. Fijémonos en algunos de los pasajes dedicados a Calderón; ahí está la pericia de los dramaturgos españoles para crear enredos y resolverlos con gracia, reconocida en diversos lugares, y que justifica que Luzán utilice, por ejemplo, sin ningún empacho *El desdén con el desdén* de Moreto para ejemplificar las condiciones de la fábula dramática⁵⁴:

⁵² A ellas dedicó el capítulo XII de las *Memorias literarias de París*.

⁵³ Cf. *Discurso apologético*, I, p. 69.

⁵⁴ Cf. *La poética*, III, iv [vi], pp. 500-501.

[...] por lo que mira al arte, no se puede negar que, sin sujetarse Calderón a las justas reglas de los antiguos, *hay en algunas de sus comedias el arte primero de todos, que es el de interesar a los espectadores o lectores*, y llevarlos de escena en escena, no sólo sin fastidio, sino con el ansia de ver el fin; circunstancia esencialísima, de que no se pueden gloriarse muchos poetas de otras naciones observadores de las reglas.

La poética, III, [I], p. 454.

El ingenio es también el auténtico motor de la creación poética. Luzán sabe, como sabemos hoy, que la poesía no es la imitación servil de la realidad, sino un proceso de invención, la creación de un mundo nuevo, con vida propia, coherente en los márgenes de la propia ficción, algo que «no existiendo por sí, tiene nuevo ser y vida en la fantasía del poeta»⁵⁵. Y este acto de creación se consigue mediante un mecanismo imaginativo, en el que el ingenio encuentra relaciones nuevas y peregrinas entre las cosas, en función de su semejanza⁵⁶. Dice así⁵⁷:

Las razones que halla el ingenio, cuanto más recónditas fueren y más nuevas, tanto más admiran y deleitan, porque no puede haber más gusto para el entendimiento que el aprender una razón impensada que ignoraba, y una causa que le era oculta.

No se puede explicar con más sencillez y claridad la esencia de la metáfora, que tanto se parece al concepto. La metáfora sirve para aprehender una verdad nueva o para ver una vieja desde un ángulo nuevo y en ella radica la esencia de la misma poesía⁵⁸:

De la diversa habilidad y aptitud de ingenios para tales vuelos, nace su distinción; porque *el ingenio que sabe hallar la semejanza y relación que tienen diversos objetos*, se llama, con propiedad, grande y comprehensivo; y el que, internándose en su objeto, *descubre nuevas razones y causas ocultas, llámase agudo y penetrante*.

No cabe duda de que nuestro ilustrado ha aprendido bien la lección de Gracián⁵⁹. Sin embargo, hay que tomar precauciones, porque no todo vale a

⁵⁵ Cf. *La poética*, I, VIII [IX], p. 200.

⁵⁶ Cf. *La poética*, II, XVI, p. 328.

⁵⁷ Cf. *La poética*, II, XVII, p. 341.

⁵⁸ Cf. *La poética*, II, XVI, pp. 327-328.

⁵⁹ Cf. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, II, p. 319: «De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». Ello no impide que Luzán censure agriamente al jesuita en *La poética*, I, III, p. 162, por su defensa de Góngora: «Añadióse a esto el haber Lorenzo Gracián acreditado para con los españoles tan depravado estilo en su *Agudeza y arte de ingenio*».

la hora de crear imágenes poéticas. Los poetas han de estar en todo momento «asistidos y regidos del arte y de la prudencia»⁶⁰ y el criterio que han de seguir es muy simple: la imagen ha de ser siempre inteligible⁶¹:

Entre la cosa significada por el término propio que se desecha y la significada por el término metafórico que se substituye, ha de haber necesariamente una cierta semejanza y relación, *que el entendimiento percibe luego y aprecia. Cuando falta esta semejanza o es tan remota y desproporcionada que el entendimiento no la discierne bien, la metáfora es inútil, fría y defectuosa.*

Vemos, pues, que la lógica sigue, a pesar de todo, haciendo guardia en la poesía, porque ya sabemos que el sueño de la razón produce monstruos⁶²:

La tercera manera es cuando la fantasía se usurpa las riendas del gobierno y manda despóticamente en el alma, sin oír los consejos del entendimiento. Pero, semejantes imágenes, hijas de una loca y desenfrenada fantasía, en las cuales todo es falsedad, desorden y confusión, no caben en la poesía, ni aun en los discursos de hombres de sano juicio, dejándose sólo para los que, o dominados sueñan, o calenturientos desvarían, o enloquecidos desatinan.

Hay, además, una razón de peso para ello y es de signo utilitario: ¿Qué gusto puede darnos leer algo que, aun teniendo una cultura, no se entiende?⁶³ ¿Qué placer podemos encontrar en intentar desentrañar poemas que incluso necesitan ir acompañados de comentarios y explicaciones que aclaren su sentido? Anátoma, pues, contra Góngora y sus secuaces. La confianza de Luzán en su propia razón es tan grande, que si ésta no es capaz de ver el sentido de un poema, es que este poema no tiene sentido. Así de simple, y así de lógico.

En la *Poética* caben también, por supuesto, los sentimientos, que, en primer lugar, excitan la imaginación e incluso hacen más pasables ciertas imágenes, porque ofuscan la razón y turban el discurso⁶⁴. La poesía ha de tener la cualidad esencial de la dulzura, manera moderna de referirse a la cualidad del *movere* clásico, es decir, la capacidad de conmover los afectos. Dice Luzán que «la belleza que no mueve al corazón está fría»⁶⁵. Es decepcionan-

⁶⁰ Cf. *La poética*, II, xiv, p. 309.

⁶¹ Cf. *La poética*, II, xv, p. 312.

⁶² Cf. *La poética*, II, xii, p. 278.

⁶³ Cf. *La poética*, II, xviii, p. 346: «El lector más aplicado se rinde a la fatiga, pierde la paciencia y afloja la atención, si ha de forcejar siempre con agudezas muy sutiles, con pensamientos muy remontados y con máximas muy graves, cuya prolijidad y entereza, oponiéndose al deleite de la poesía, hacen infructuosa toda su utilidad».

⁶⁴ Cf. *La poética*, II, xiv, pp. 299-300.

⁶⁵ Cf. *La poética*, II, v, p. 243.

te por su pobreza la interpretación de la catarsis aristotélica, que sólo pudo explicar con el sentido práctico de la costumbre y el ejemplo, como González de Salas⁶⁶, pero supo, con san Agustín, que la literatura produce placer porque nos hace sentir, incluso si nos hace sentir dolor⁶⁷, porque son sentimientos nuevos, porque es un pretexto para el desahogo de sentimientos verdaderos, o porque una vez que cerramos el libro o se enciende la luz en el teatro esos sentimientos se desvanecen y la certidumbre de que todo ha sido una ficción nos deja acompañados de un placentero cosquilleo de liberación. El poder de conmover se sirve de las herramientas de la retórica⁶⁸, pero Luzán confirma, y quizá esté en ello el aspecto más hermoso de la *Poética*, que la emoción no es regulable. Basta a veces una palabra, un giro, un matiz expresivo para que se desaten los sentimientos. El don de conmover reside en *un no sé qué* que escapa a toda explicación y control⁶⁹:

De todo lo cual se colige que, como los diestros pintores con pocas pinceladas saben retocar un lienzo de tal suerte que le avivan, ennoblecen y perfeccionan, así los buenos poetas, con ciertas minucias, al parecer que pocos conocen, con una palabra, con una repetición, con un apóstrofe, con un epíteto expresivo, con una voz afectuosa y otras semejantes, saben mejorar un concepto y añadirle singular gracia y realce.

La dulzura es también un factor de corrección que nos puede llevar incluso a olvidar ciertas imperfecciones de una obra⁷⁰. Pero la literatura rinde vasallaje a la estética y, en consecuencia, la belleza es la otra cualidad esencial de la poesía. La belleza (término, por cierto, usado por primera vez en la reflexión literaria española para referirse a una propiedad intrínseca de la poesía y no con el sentido habitual de ornato en la locución) se delimita fácilmente por una serie de rasgos. Algunos de ellos son viejos conocidos, porque se habían asentado ya en tiempos pretéritos, como la variedad en la unidad, la grandeza, la novedad y la diversidad⁷¹. Otros los podemos

⁶⁶ Cf. *La poética*, III, ix [xi], pp. 548-549.

⁶⁷ Cf. *La poética*, II, v, p. 241: «Asimismo en las representaciones teatrales el auditorio recibe placer, y, como dice San Agustín, llora con gusto en aquellas imitaciones de trágicos sucesos que, si fueran verdaderos, causarían sólo aflicción y tormento». Hace referencia al célebre «*Dolor ipse est voluptas eius*» de *Confesiones*, III, 2, 2.

⁶⁸ Cf. *La poética*, II, vi, p. 246.

⁶⁹ Cf. *La poética*, II, v, p. 245.

⁷⁰ Cf. *La poética*, II, iv, pp. 238-239: «Solamente quiero decir que el poeta que hiciere dulces sus versos con la moción de afectos, habrá dado en el blanco y en el punto principal del deleite poético, y que la dulzura de sus versos encubrirá muchas faltas a la belleza».

⁷¹ Cf. *La poética*, II, vii, p. 252: «La belleza no es cosa imaginaria, sino real, porque se compone de calidades reales y verdaderas. Estas calidades son la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción»; y p. 254: «puede haber en los objetos mismos otras disposi-

considerar nuevos, sin serlo, por su carácter rompedor con las maneras imperantes, como son la regularidad, el orden y la proporción, y los encontramos en toda la *Poética*, desde las páginas que hablan del necesario equilibrio entre la partes de la fábula a las que se refieren al mecanismo generador de metáforas⁷²:

De la variedad y unidad proceden *la regularidad, el orden y la proporción*, porque lo que es vario y uniforme es, al mismo tiempo, regular, ordenado y proporcionado. Estas tres calidades son también necesarias como las otras para la belleza de cualquier especie, porque *lo irregular, lo desordenado y desproporcionado no puede jamás ser agradable ni hermoso en el estado natural de las cosas*.

¡Qué lejos estamos ya de Gracián, capaz de apreciar «agudezas de improportión y disonancia», «ponderaciones de contrariedad» o «conceptos por semejanza»!⁷³ Este tipo de conexiones sólo son admisibles en la literatura jocosa que «consiste en la desproporción, desconformidad y desigualdad del asunto respecto de las palabras y del modo, o al contrario»⁷⁴, aspecto este que es también novedad con respecto a las poéticas anteriores, que conecta con la dimensión lúdica de la Ilustración y que nos permite descubrir a un Luzán que paladea sin complejos algunas obras de Lope y de Quevedo.

Los rasgos de la belleza se materializan en la propiedad y la claridad del discurso, siendo aceptable un cierto grado de oscuridad que «con leve atención se vence y se penetra» siempre y cuando ésta no proceda «de la confusión de pensamientos, ni de impropiedad de voces, ni de mala colocación, sino de alguna erudición no vulgar, y de lo raro y peregrino de los mismos pensamientos y de la elegancia de la locución»⁷⁵. La literatura, parece decirnos Luzán, no está hecha para pensar mucho. No tiene en cuenta que la satisfacción que produce la superación de una dificultad es enorme, como nos enseñaron los barrocos, y propugna la facilidad. «La demasiada sutileza de los pensamientos y de la locución (dice) no sirve de otra cosa que de fatigar y atarear inútilmente al poeta y sus lectores»⁷⁶. Y aquí vemos una de las grandes paradojas de la *Poética*: si las reglas en muchos aspectos dificul-

ciones o calidades que aumenten la eficacia de su belleza. Estas cualidades son tres: grandeza, novedad y diversidad.

⁷² Cf. *La poética*, II, vii, p. 253. Para el primero de los aspectos mencionados, cf. *La poética*, III, iv [vi], pp. 504-505. Para el segundo, cf. *La poética*, II, xv, p. 311.

⁷³ Cf. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, discursos V, VIII y XIII, respectivamente.

⁷⁴ Cf. *La poética*, II, xx, pp. 367-368.

⁷⁵ Cf. *La poética*, II, xxi, p. 376.

⁷⁶ Cf. *La poética*, II, xviii, p. 352.

tan el acto de la creación, en otros muchos tienden a la simplificación. El estilo de Luzán es una suerte de minimalismo expresivo, que lo acerca peligrosamente a la prosa, aunque esto no quiere decir que el estilo no tenga elaboración; al contrario, requiere «grande arte, pero oculto y encubierto»⁷⁷. Véase el ilustrativo ideal estilístico que nos ofrece Íñigo de Lanuza en su *Discurso*⁷⁸:

Bien sé que Luzán no es apatista ni estoico, y me consta que es apasionado hacia lo bueno y contra lo malo; y hablando en términos del asunto que tratamos, digo que aborrece el estilo afectado, la hinchazón, las metáforas extravagantes y las voces huecas y vanamente pomposas [...]; sé que ama en extremo el estilo puro, limpio y sencillo, la delicadeza, la verdadera grandeza sin hinchazón y el aseo y adorno sin afectación.

La impresión que ha de dar en todo momento es de naturalidad, condición difícilísima, si hemos de creer a Luzán, que es incapaz de encontrarla no ya en España, ni siquiera en Francia. La naturalidad descansa sobre la moderación, recogiendo así el viejo ideal humanístico del estilo medio⁷⁹. Inútil también aquí dar reglas porque ese especial acierto en la expresión que admira y deleita consiste «en una casi imperceptible calidad, en un pensamiento, en una cierta disposición de las palabras, en una expresión feliz y en un no sé qué que mejor se percibe que se enseña»⁸⁰.

La belleza, sin embargo, no reside sólo en la perfección formal. La belleza nace también de la verdad, que en literatura no es la imitación de la realidad, sino, en todo caso, una imitación mejorada, porque tampoco es cuestión de que nos regodeemos en lo feo, lo sucio o lo escabroso; o mejor, la invención de un mundo que tiene visos de realidad. La verosimilitud es la verdad de la poesía y a ella se destinan infinidad de recursos. Algunos los hemos visto ya, pero podemos añadir ahora la conexión de los episodios⁸¹, la congruencia de la locución con los fines y las circunstancias⁸² o el decoro y la coherencia psicológica de los personajes⁸³. La verosimilitud es también un concepto flexible, porque depende de lo que cada uno esté dispuesto a creer, dando así el necesario margen de libertad para que halle acomodo en

⁷⁷ Cf. *La poética*, II, xviii, p. 349.

⁷⁸ Cf. *Discurso apologético*, II, p. 90.

⁷⁹ Cf. *La poética*, II, xix, p. 362: «la afectación [...] es propiamente todo lo que excede los límites de la razón y de la prudencia, lo cual sucede siempre que el ingenio camina sin la guía del juicio».

⁸⁰ Cf. *La poética*, II, xix, p. 363.

⁸¹ Cf. *La poética*, III, vii [ix], pp. 540-541.

⁸² Cf. *La poética*, III, xv [xvii], p. 601.

⁸³ Cf. *La poética*, III, xv [xvii], p. 605.

la literatura cierto tipo de fantasía, como los prodigios de la épica⁸⁴. Incluso los mayores disparates pueden acogerse a la verosimilitud con el disfraz de la alegoría, probablemente la trampa más antigua y autorizada de la poética, con la que Luzán aprueba los autos sacramentales⁸⁵.

La belleza nace también de la bondad, cerrándose así, con la verdad, el círculo de la tríada platónica, que sigue formando parte, como dos siglos antes, del ideario colectivo. El arte, para el hombre ilustrado, está subordinado al bien común y, por lo tanto, ha de imitar lo moralmente bueno y perfeccionar lo que la vida nos presenta como malo⁸⁶. Resulta natural que así sea, pues el ilustrado, en su infinito optimismo sobre la condición humana, cree en la «natural inclinación al bien o a la utilidad (que es una misma cosa) y aversión al mal»⁸⁷ del hombre. La *Poética* es, pues, estética, pero también ética, y condena la especial delectación con la que los cómicos españoles han mostrado costumbres corrompidas o erradas desde el punto de vista de la moral cristiana, auténtico *leitmotiv* de los proyectos reformistas de la escena española en este siglo⁸⁸. La *Poética* manifiesta, pues, un afán pedagógico que se confirma en las *Memorias literarias de París*. El propio Luzán refiere jocosamente que para sus críticos tenía «ideas sobradamente filosóficas de la Poesía»⁸⁹, pero es que poesía y filosofía comparten el mismo objetivo de enseñar la verdad, aunque la literatura tiene una virtud que la aventaja sobre la filosofía y el resto de las ciencias, y es su capacidad para arrojar luz sobre las cosas de forma placentera y moderada. Lo sintetiza Luzán en un hermoso pasaje⁹⁰:

Mas como la luz de la poesía, en quien está mezclado lo verdadero a lo aparente e imaginario, es más templada y ofende menos la vista que la de la moral, en quien todo es luz sin sombra alguna, puede el hombre acercarse a ella sin cegar, y fijar los ojos en sus rayos sin molestia ni cansancio.

La *Poética* de Luzán, fruto de una época en la que empieza a forjarse una nueva mentalidad cuando todavía no ha dejado de existir otra, escrita para fomentar el crecimiento de un ideal estético en el seno de una literatura hostil, y concebida para la modernización de literatura estableciendo vínculos con el pasado, puede parecernos a un tiempo innovadora y reiterativa,

⁸⁴ Cf. *La poética*, IV, xi, p. 670.

⁸⁵ Cf. *La poética*, III, xvi [xviii], p. 614.

⁸⁶ Cf. *La poética*, III, x [xiii], p. 555.

⁸⁷ Cf. *La poética*, II, i, p. 221.

⁸⁸ Cf. *La poética*, III, x [xiii], pp. 555 y ss.

⁸⁹ Cf. *Respuesta del autor a la carta antecedente* en *Carta latina*, p. 137.

⁹⁰ Cf. *La poética*, II, i, p. 223.

estricta y complaciente, pero esta apariencia contradictoria no puede impedirnos apreciar su meridiano mensaje: Luzán nos propone en ella una literatura verosímil y razonable, sometida a unas reglas que evitan los desvaríos de la imaginación y sirven al mismo de tiempo de estímulo a la creatividad. Dejemos de considerarla por lo que rechaza y parémonos a ver lo que propone. La *Poética* reclama un rigor, una firmeza de criterio, un afán de superación que quizás son difíciles de entender en los tiempos que corren, pero que representan lo mejor de la historia intelectual española.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras citadas de Ignacio de Luzán

- La poética* [1737 y 1789], ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- Discurso apologético de don Íñigo de Lanuza, donde procura satisfacer los reparos de los Señores Diaristas sobre la Poética de D. Ignacio de Luzán* [1741], en *Obras raras y desconocidas, vol. II*, ed. de Guillermo Carnero, Zaragoza, IFC, 2003.
- Carta latina de Ignacio Philalethes a los PP. de Trévoux* [1743], en *Obras raras y desconocidas*, ed. de Guillermo Carnero, Zaragoza, IFC, 1990, pp. 113-138.
- Memorias literarias de París. Actual estado y método de sus estudios*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1751.

Obras citadas relacionadas con *La poética*

- Diario de los literatos de España*, t. IV, 1738, pp. 1-113.
- Mémoires de Trévoux*, marzo, 1742, artículo XII.
- Journal étranger*, diciembre, 1755, París, J. F. Quillau, pp. 117-148.

Literatura crítica sobre Luzán y *La poética*

- ALBIAC, María Dolores, «En los orígenes del estado cultural: Luzán y las *Memorias literarias de París*», *Dieciocho*, 27, 1 (2004), pp. 103-128.
- CARNERO, Guillermo, «La defensa de España de Ignacio de Luzán y su participación en la campaña contra Gregorio Mayans», *Dieciocho*, 10.2 (1987), pp. 107-124.
- CARNERO, Guillermo, «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral», en *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, PUZ, 1997, pp. 7-44.
- «Las *Memorias literarias de París* y la supuesta modernidad de Ignacio de Luzán ante la ciencia y la literatura de su tiempo», en *Estudios sobre el teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, PUZ, 1997, pp. 45-66.
- CHECA, José, *Razones del buen gusto. (Poética española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998.

- CID DE SIRGADO, Isabel Mercedes, «Luzán y su *Poética* (contraste entre las dos ediciones)», en *Afrancesados y neoclásicos (su deslinde en el teatro español del siglo XVIII)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 93-148.
- EGIDO, Aurora, «Entre España y Francia: tres poemas inéditos de Luzán», en *Las influencias mutuas entre España y Europa a partir del siglo XVI*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1988, pp. 79-101.
- JURADO, José, «La imitación en la *Poética* de Luzán», *La Torre*, XVII (1969), pp. 113-124.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Ignacio de Luzán y el neoclasicismo», *Universidad* [Zaragoza], XXXVII (1960), pp. 48-107.
- MAKOWIECKA, Gabriela, *Luzán y su «Poética»*, Barcelona, Planeta, 1973.
- MARÍN, Nicolás, «Por una *Poética* imposible: La Academia Española y la obra de Luzán», *Anales de Literatura Española*, 4 (1985), pp. 13-28.
- MCCLELLAND, Ivy L., *Ignacio de Luzán*, Nueva York, Twayne Publishers, Inc., 1973.
- MIGUEL Y CANUTO, J. C. de, «Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la *Poética* de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1822)», *Crítica*, 62 (1994), pp. 33-56.
- RUIZ VEINTEMILLA, Jesús, «La polémica entre Ignacio de Luzán y el *Diario de los literatos de España*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIII (1977), pp. 317-356.
- [Reseña de *La poética*, 1737] *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts*, mayo-julio 1748, París, G. F. Berthier, pp. 995-1027, 1248-1280 y 1439-1471.
- SEBOLD, Russell P., «Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: sus orígenes y su naturaleza», en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 98-128.
- ZULETA, Emilia de, «La literatura nacional en las *Poéticas* españolas», *Filología*, XIII (1968-1969), pp. 397-426.