José Checa Beltrán

Subjetividad, *imitatio* y naturaleza en el siglo XVIII

DOI 10.1515/ibero-2016-0022

Resumen: La historiografía tradicional ha sostenido que la verdadera subjetividad literaria comenzó con el Romanticismo. Este artículo, cuyas fuentes primarias son los principales teóricos de la antigüedad griega y los tratadistas españoles del siglo XVIII, intenta mostrar cómo el pensamiento literario clásico y clasicista también contempló y propició la práctica de la subjetividad en la literatura a través de elementos como la noción de “naturaleza”, la “imitación universal”, la “idea naturalista” (o herencia de la “idea” platónica), el “furor poético” y la definición de la poesía lírica.

1. Introducción

Es comúnmente aceptado que la forma moderna de la subjetividad literaria comienza con el Romanticismo. Ante la pregunta sobre qué tipo o grado de subjetividad practicaron o defendieron los escritores y teóricos de etapas anteriores al movimiento romántico, quiero interrogarme en estas páginas acerca del pensamiento sobre la subjetividad que pudo existir en la teoría literaria de los siglos precedentes al XIX, marcados todos ellos por la preceptiva clásica primero, y clasicista después.

Para la RAE, *subjetivo* es: “Perteneciente o relativo al sujeto, considerado en oposición al mundo externo. 2. Relativo a nuestro modo de pensar o de sentir, y no al objeto en sí mismo”. El presente artículo versará sobre la subjetividad literaria examinada en relación con su opuesto, la “objetividad”, generalmente encarnada en el pensamiento literario clasicista bajo el concepto de mimesis o “imitatio”. Examinaremos, así pues, el sujeto y el objeto, el autor y el mundo, un mundo que el clasicismo explicó a menudo bajo el marbete de “naturaleza”; conceptos que explicaremos, muy brevemente, según los entendió el pensamiento clásico y clasicista, principalmente Platón, Aristóteles y los tratadistas de poética españoles del XVIII: en síntesis, la “naturaleza” clasicista es el mundo

*Corresponding author: José Checa Beltrán, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Calle de Albasanz 26–28, E-28037 Madrid, E-Mail: jose.checa@cchs.csic.es

que el autor literario representa en su obra de una manera más o menos objetiva. Este artículo por tanto tratará sobre “la subjetividad en el pensamiento literario español del siglo XVIII”, que es como decir en el pensamiento literario del clasicismo de todas las épocas, ya que el neoclasicismo dieciochesco es una “poética recepta” de toda la historia del clasicismo universal.

Mi hipótesis de partida se basa en la presunción de que, si bien con el Romanticismo comienza un nuevo tipo de subjetividad, esta también formó parte del pensamiento literario –clásico y clasicista– de los siglos anteriores al movimiento romántico. Entre los teóricos del siglo ilustrado español opto sobre todo por Luzán y su *Poética*; esta obra es, quizás, el mejor tratado de esa disciplina en lengua española, y seguro que el libro más paradigmático e influyente en la teoría y la práctica literaria española durante al menos un siglo, desde que se publicó en 1737. Entre los componentes teóricos del pensamiento clasicista relacionados con la subjetividad, elijo los que considero más apropiados para nuestros fines, principalmente los conceptos de “imitación universal” y de “idea naturalista”. Hablaré de ellos, así como de uno de los principales frenos a la subjetividad en la preceptiva clasicista, el requisito de la verosimilitud.

Para empezar, veamos cómo definía Luzán (2008 [1737]: 161) la poesía, cuyo significado era similar a lo que hoy entendemos como literatura (Checa 1998: 59–62): “imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente”. Esta definición incluye los tres conceptos que constituyen el título de este trabajo: imitación, naturaleza y, además, alude a “lo universal” y “lo particular”, expresiones que, como veremos, están íntimamente relacionadas con la subjetividad y la objetividad literarias.

Distingamos una premisa inicial: cuando se habla de subjetividad literaria se tiende a pensar casi exclusivamente en la subjetividad del poeta cuando se refiere a sí mismo. Sin embargo, junto a esa subjetividad propia de la expresión del “yo”, está la subjetividad ejercida en la representación de un mundo exterior, normalmente seleccionado y manipulado por el autor literario. Es decir, debe distinguirse entre la subjetividad en la expresión del mundo interior del poeta y la subjetividad en su representación del mundo exterior. Maticemos, además, que la primera posibilidad no siempre responde a una verdadera subjetividad, ya que el autor puede hablar sobre sí mismo acudiendo a una expresividad tópica, fosilizada, inauténtica.... De esta forma, podría haber más subjetividad en la representación del mundo de afuera que en la expresión del propio yo, si esta última es mistificada, simulada, amañada. La subjetividad, así pues, puede corresponderse imprevisiblemente con las categorías de “lo lírico”, por una parte, y “lo épico” y “lo dramático” por otra.

Al final de este trabajo me referiré brevemente a la subjetividad derivada de la expresión lírica: la teoría literaria del XVIII le dedica mucho menos espacio por motivos bien conocidos, cuyo origen está en la poética de Aristóteles (Checa 1992: 16–19). Sin embargo, hablaré más extensamente de la subjetividad, digamos, “narrativa”, la relacionada con la representación de la naturaleza, cuestión esta que atañe a todos los géneros. A priori es lógico pensar en una subjetividad fuerte, la primera, y una subjetividad débil, la segunda. Pero también es cierto que a priori debemos desechar, como digo, la oposición subjetividad/objetividad asignada respectivamente, de manera inconvencional, al binomio lírico/narrativo: puede darse el caso de que exista más subjetividad en una novela que en una composición lírica, o bien, para ser más gráfico, que la subjetividad esté más presente en la descripción de un paisaje que en la manifestación tópica del yo.

2. Imitación universal

Para referirnos a la subjetividad en la representación literaria del mundo exterior, de la “naturaleza”, comencemos con el examen del concepto de “naturaleza” que manejó el neoclasicismo español. Escribía Luzán (2008 [1737]: 167):

Cuando hemos dicho ser la poesía imitación de la naturaleza, la hemos dado un objeto dilatadísimo o, por mejor decir, un número infinito de objetos, en cuya pintura puede, sin fin, ejercitarse la imitación poética. Para hacer comprender más claramente lo extendido y dilatado de su fin, me valdré de un pensamiento del doctísimo Ludovico Antonio Muratori, que en el célebre tratado que escribió *De la perfecta poesía italiana*, divide todos los entes creados o increados en tres mundos [...]. El mundo primero, dice, es el celestial, el segundo el humano, el tercero el material. Por mundo material, que puede también llamarse mundo inferior, entendemos todo lo que es formado de materia o de cuerpo, como los elementos, el sol, las estrellas, los cuerpos humanos, etc. El mundo celeste, que también puede llamarse mundo superior, comprende todo lo que carece de cuerpo y de materia, esto es, Dios, primera causa de todas las cosas, los ángeles y las almas humanas libres de la prisión de la carne. El mundo humano, finalmente, a quien podemos llamar mundo de medio, abraza todo lo que tiene cuerpo y alma racional, esto es, todos los hombres que viven sobre la tierra. Estos tres mundos o reinos de la naturaleza, contienen un número infinito de varias verdades, que todas son, o pueden ser, objeto de la poesía o de la imitación poética. Abraza, pues, esta arte [la poesía] todas las cosas que caen debajo de los sentidos, esto es, las materiales, y las que por el solo entendimiento pueden ser comprendidas, como son las espirituales, y las que participan de uno y otro, de materia y espíritu, como son las cosas y acciones humanas.

En síntesis, para Luzán, y para el clasicismo en general, la naturaleza es el mundo que se puede representar en una obra literaria, “la realidad”, entendida no solo como realidad fenoménica y material, sino también como realidad de los princi-

pios, esencias, conceptos, ideas y seres divinos, así como la realidad humana, mezcla de esos dos mundos, suma de materia y espíritu. Luzán defenderá en su tratado que el mundo de “arriba”, el celestial, solo puede representarse tal como es, de manera “objetiva”: en efecto, es un mundo que no puede narrarse en contradicción con los dogmas de la religión católica. No cabe aquí, por tanto, margen para la subjetividad del autor, cuya labor literaria ha de ser obligadamente “objetiva”. Sin embargo, son muchos los razonamientos de Luzán, y de la poética clásica y clasicista en general, indicativos de que tanto el mundo material, inferior o de abajo, y el mundo humano, “mundo de medio”, admiten una representación donde cabe la subjetividad del poeta, eso sí, limitada a través de diferentes preceptos y reglas, característicos del normativismo clasicista.

Aristóteles es la fuente en la que se apoyan todos los tratadistas del clasicismo para sostener que la imitación artística, la representación literaria del mundo, puede hacerse de diferentes formas, que se resumen en cuatro: 1) representando ese mundo según era y es en la realidad, y con fidelidad a la verdad histórica; 2) representando el mundo tal y como puede o ha podido ser; 3) representándolo como debe ser; 4) representando el mundo como se dice o se cree que es o que ha sido. Estas cuatro posibilidades definen si lo representado literariamente se corresponde con el mundo extraliterario de una manera real, posible o imposible. El primer apartado se refiere al campo de “lo real”; el segundo al de “lo posible”; el tercero y cuarto permiten la representación literaria de “lo imposible”. Naturalmente, cualquiera de estos cuatro tipos de representación literaria debe someterse al requisito de la verosimilitud, y recordemos que toda la poética clasicista prefirió, siguiendo al estagirita, lo imposible verosímil antes que lo posible inverosímil.

El pensamiento clasicista admitió y propició representaciones literarias que reprodujesen el mundo exterior con fidelidad, “objetivamente”, o bien representaciones imposibles, falsas, fantásticas, o sea “subjetivas”. Esta doble posibilidad de representación literaria, objetiva y subjetiva, se formuló ya en la antigüedad bajo la distinción de dos tipos de imitación, la particular y la universal según Aristóteles, la icástica y la fantástica según Platón (Checa 1998: 89–98). Según el primer tipo (particular o icástica), la literatura reproduciría el objeto o la acción imitable tal como es en sí o tal como ha sucedido en la realidad; el segundo tipo (universal o fantástica) representaría la realidad según “aquella idea universal que nos formamos de las cosas” (Luzán 2008 [1737]: 169). Además, escribe Luzán (161–163):

Añado en lo ‘universal o en lo particular’ porque a estas dos clases o géneros entiendo que se puede reducir la imitación; pues las cosas se pueden pintar o imitar, o como ellas son en sí, que es imitar lo particular, o como son según la idea y opinión de los hombres, que es imitar lo universal.

Y aludiendo a las discusiones internas del clasicismo sobre cuál de las dos imitaciones es la propia de la poesía, precisa Luzán: “Así podrán conciliarse los dos partidos discordes en este punto, admitiéndose una y otra imitación, como es justo”.

El preceptista español recuerda que Platón dividió la imitación en dos especies, una “icástica”, otra “fantástica” (Luzán 2008 [1737]: 169–170). La icástica, que se corresponde con la particular, “tiene por objeto todas las acciones y cosas que existen por naturaleza o por arte, por historia o por invención de otros”;¹ la fantástica, que se corresponde con la universal,

comprende todo lo que, no existiendo por sí, tiene nuevo ser y vida en la fantasía del poeta, cuando inventa nuevas cosas o acciones semejantes a las históricas, no sucedidas, pero que pueden suceder. Y como de la icástica es objeto la verdad, así de la fantástica lo es la ficción; al modo que la pintura, o representa algún hombre como es, lo que propiamente se llama retratar, o le forma de su idea o capricho, según lo verosímil, como hizo Zeuxis.²

Para ilustrar su definición de imitación universal, Luzán pone como ejemplo el valor, que, como virtud humana, no debería estar mezclado con el temor o la temeridad, y no debería proceder de la ira o la venganza. La representación artística de un individuo poseedor del valor en ese estado puro, responde a la imitación de tipo universal. Al igual que muchos otros preceptistas, Luzán también se sirvió del tópico ejemplo sobre Zeuxis, quien pintó a Helena con una “belleza universal” al tomar como modelo a varias jóvenes crotoniatas y retratar de cada una de ellas la parte de su cuerpo más favorecida (Checa 1998: 90). Asimismo, Burriel (1757: 20) consideraba que según la imitación universal, el poeta no ha de retratar “lo que los hombres son por lo común, sino que ha de copiar la idea que él se forma, recogiendo en uno las virtudes de muchos y separando los vicios, y entonces, abstrayendo o prescindiendo de los particulares, se dice que imita la naturaleza en lo universal”.

Así pues la poética clasicista permitía dos posibilidades: una imitación de tipo fotográfico, literal, “objetivo”, y una imitación que modifica la realidad según un proceso de selección y agrupamiento de determinados rasgos individuales dispersos, lo que implica una actividad subjetiva por parte del poeta. Esa representación “universal” fue llamada “ideal” por algunos autores: el resultado

1 “Invención de otros” alude a la *retractatio*: véase Checa (1990).

2 A propósito de esta distinción, Aristóteles opinaba que “la poesía dice más bien lo general, y la historia lo particular” (51b6–7). Añade Luzán (2008 [1737]: 170): “unos dicen que la icástica es propia de la historia y la fantástica de la poesía”.

es, en efecto, una “naturaleza ideal”.³ Son conceptos parecidos a lo que podríamos denominar “idea naturalista”, heredera de la “idea” platónica.

3. Idea naturalista

Remontándonos a las formas de representación de la realidad según los clásicos griegos, es oportuno detenernos en la enorme diferencia entre el concepto de “mímesis”, platónica o aristotélica, y el concepto de “idea” platónica. Relacionando esas diferencias con el concepto de subjetividad, podremos acceder a interesantes matices: el concepto de imitación icástica y fantástica –similar en Platón y Aristóteles– fue manejado por Platón para despreciar, por inútil, todo arte basado en la mímesis, ya fuera icástica (mera duplicación de un mundo de sombras, el mundo de los fenómenos) o fantástica (representación engañosa de ese mundo fenoménico). Ambas formas son condenables porque representan un tercer escalón de la verdadera realidad, la copia de una copia.⁴ Aristóteles, al contrario que Platón, no condenó el arte mimético.

Junto a este tipo de poesía artesanal, “técnica”, Platón contempló otra posibilidad, la poesía “inspirada”, “arrebataada”, la única que permitía la representación del mundo auténtico, el de las esencias; estoy hablando del concepto de “idea”,⁵ que si bien en su formulación inicial y en su desarrollo medieval no dejaba espacio a la subjetividad del autor –el poeta es un ser enajenado que mueve su pluma mecánica e involuntariamente movido por instancias superiores, demiúrgicas en la Antigüedad, divinas y cristianas en la Edad Media–, en su versión empírica, iniciada en los siglos XVI y XVII, el concepto de “idea” concede un gran valor a la intervención subjetiva del poeta, quien tras el conocimiento experimental del mundo de la naturaleza, la reelabora mentalmente obteniendo un mundo personal, subjetivo, que representa en su obra literaria.

En la primera etapa, cuando el poeta es un mero instrumento, es el mundo divino de las Ideas el que habla a través de los poetas; los poemas resultantes son

3 Véanse a este respecto las ideas de Esteban de Arteaga en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, de 1789 (Checa 2004: 194–204).

4 Recordemos que para Platón la realidad de los fenómenos era solo una realidad aparente; la auténtica realidad era la de las esencias, la de las Ideas Eternas, olvidadas por los humanos, encerrados en la caverna y condenados a ver solo sombras. Platón se refiere a este tipo de poesía arrebataada sobre todo en *Fedro* y en *Íón*. Para Platón y la mímesis, véase el libro X de *La República* y *El sofista*.

5 Mi exposición sobre las opiniones de Platón acerca de la “idea” siguen la interpretación de Erwin Panofsky (1981).

obra de dioses, los poetas son sólo sus mediadores. Evidentemente, el poeta no puede ejercer su subjetividad en este tipo de poesía, dada la ausencia de voluntariedad en su composición. Pero esta teoría platónica sufrió cambios importantes con el tiempo: primero con Séneca, Plotino y otros pensadores antiguos, después con el neoplatonismo medieval cristiano, y finalmente durante el siglo XVII. El protagonismo del poeta cobró valor con el neoplatonismo; de simple e involuntario intermediario entre la divinidad y el público pasó a desempeñar un papel más sustancial: la “Idea”, como reflejo del mundo divino, reside de manera innata en la mente del artista, y este, mediante un difícil acto voluntario, es el encargado de buscarla en su interior y representarla en su obra. Después, a través de un proceso comenzado en el Renacimiento, la “Idea” va adquiriendo un sentido naturalista; la idea surge en el artista tras la contemplación de la naturaleza sensible. De esta manera, aquella idea platónica se convierte en lo que paradójicamente podríamos llamar “Idea naturalista”. Esto acerca su significado al concepto de imitación universal. En ambos casos el autor ejercita su subjetividad seleccionando, modificando o manipulando la naturaleza a su antojo. De esta forma la evolución del concepto de “Idea” termina en una mezcla de la originaria concepción idealista y la final noción naturalista. En la última etapa el autor interviene en el proceso creativo de manera voluntaria y subjetiva.

¿Cómo se manifestaron los teóricos neoclásicos españoles acerca de la imitación universal y de la “idea” platónica? Algunos concretaron que la imitación universal se lleva a cabo gracias a una “idea” que el artista se forma tras su experiencia sensible de la naturaleza mediante la contemplación, selección y manipulación de fenómenos humanos y materiales, de ahí la innegable voluntariedad y subjetividad del autor. Pero para todos ellos el uso del vocablo “idea” estuvo desprovisto de connotaciones platónicas o neoplatónicas; su significado se basaba en la observación empírica de la naturaleza, a la que sigue una personal selección de materiales de la realidad, recompuestos de una manera original y subjetiva. En general, el siglo XVIII español reunió los dos citados tipos de representación literaria, asimilando las nociones de “idea naturalista” y de “imitación universal”, ambas favorables a la práctica de la subjetividad.

4. Verosimilitud

Como se ve, estoy subrayando los elementos en que la poética clasicista deja espacio a la subjetividad autorial. Pero debe reconocerse que esa subjetividad estaba coaccionada por la sistemática y normativa tratadística del clasicismo, por la extensa red de reglas que estorbaban la libre expresión del autor. Me voy a referir solo al requisito de la verosimilitud, aunque las trabas a la expresión

artística subjetiva pueden hallarse en muchos otros componentes de aquella poética, sobre todo en la teoría de los géneros. Dicho esto, merece puntualizarse que la intensidad coactiva de aquellas normas fue, en mi opinión, mucho menor de lo que historiográficamente se ha pensado.

El concepto de verosimilitud constituye una pieza básica de la preceptiva clasicista; se refiere esencialmente a la relación de la obra con la realidad, con la “verdad”, con el mundo, con la naturaleza. A pesar de la interpretación de algunos teóricos hipernaturalistas –en nuestro siglo XVIII por ejemplo Clavijo y Fajardo, Nicolás Fernández de Moratín–, que entendían la verosimilitud como la estricta adecuación entre lo representado y la realidad del mundo, la verdad en su sentido más literal –lo cual, obviamente dejaba poco espacio a la subjetividad–, hubo otros teóricos como Luzán, que en la senda de la mejor poética clásica y clasicista interpretaron la verosimilitud de manera más libre, más abierta a la subjetividad del poeta, sin el requisito de una plena y grosera identificación entre literatura y mundo.

Sostenía Luzán que debe distinguirse entre la esencia de los objetos y la opinión que de ellos tenemos: la verdad de algo depende de su naturaleza, mientras que su verosimilitud depende de nuestra opinión. La discusión entre los teóricos “naturalistas” y los “idealistas”, más o menos favorables a la objetividad o a la subjetividad del poeta, se articula sobre las relaciones entre lo verosímil, lo verdadero y lo falso. La mayoría de los teóricos clasicistas y de nuestros neoclásicos abraza el postulado aristotélico que prefiere lo imposible verosímil a lo posible increíble. La “verdad poética” no necesariamente debe ser referencial. La verdad y la mentira son categorías pertenecientes al ámbito del conocimiento científico, no al de la literatura.

Esta preferencia por lo verosímil antes que por lo verdadero se manifiesta en Luzán cuando defiende la representación poética de acciones extraordinarias o maravillosas: “es preciso que [el poeta] busque siempre lo nuevo, lo inopinado y lo extraordinario”; “el poeta debe buscar o inventar materia nueva, maravillosa, extraordinaria y grande” (2008 [1737]: 233 y 235).

Aristóteles llegó a escribir que “es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil” (61b15), con lo que toda la tradición teórica posterior estaba “legitimada” para aceptar el empleo de elementos maravillosos y subjetivos en literatura. Luzán y nuestros teóricos del siglo XVIII así lo hicieron, porque “lo imposible es creíble a veces, y la verdad es, a veces, inverosímil”. Masdeu escribía (1821: 8) que es difícil, e incluso imposible,

que un caballo vuele por el aire hasta llegar a la luna, como lo han hecho volar Ariosto y otros poetas: mas si tú, con tu fantasía, lo hicieres nacer con un par de alas bien dispuestas y proporcionadas a su corpulencia, no sería entonces de extrañar que hubiese volado como un águila.

Díez González (1793: 64) decía que “la verosimilitud no se opone a lo ‘maravilloso’; pues esto, aunque extraordinario, puede ser creíble en un Héroe, cuyas acciones son extraordinarias, y con todo eso han solido ser verdaderas”. Así pues lo maravilloso, fruto siempre de la subjetividad del poeta, no era contradictorio ni con lo verosímil – “la fábula ha de ser maravillosa y verosímil” –, ni con lo verdadero, “solamente las verdades nuevas, grandes y maravillosas son las que el entendimiento ama, desea y recibe con admiración y gusto” (Luzán 2008 [1737]: 235). Porque, continúa Luzán (239), a lo maravilloso se llega a través del ingenio y la fantasía del poeta, aunque, eso sí, siempre con el freno del juicio: “las dos primeras potencias [ingenio y fantasía] son como los brazos del poeta, que hallan materia nueva y maravillosa, o la hacen tal con el artificio; el juicio es como la cabeza, que las preserva de excesos, rigiéndolas siempre por dentro de los límites de lo verosímil y lo conveniente”.⁶ Una afirmación esta que no habrían suscrito los teóricos románticos.

5. La subjetividad lírica

Examinada la *imitatio* del mundo, pasemos a la *imitatio* de uno mismo, a la lírica. La clasificación clasicista de los géneros se basó en la tríada épica/lírica/dramática, pero aún en el siglo XVIII subyacían problemas teóricos heredados de la poética de Aristóteles: la lírica tenía difícil acomodo en la definición de poesía como imitación de acciones o de la naturaleza. Aunque fue un problema resuelto teóricamente en el siglo XVII por Minturno y Cascales (Checa 1998: 152–157), los tratadistas del XVIII seguían confundidos al respecto, proponiendo la citada tripartición y exigiendo el requisito de la imitación, sin advertir que este no encajaba en el ámbito de la lírica.

Luzán fue uno de los pocos teóricos dieciochescos que planteó convincentemente la cuestión sobre la lírica (2008 [1737]: 161–163), entendiendo la poesía en un sentido amplio que incluía la imitación no solo del mundo, sino también de los propios sentimientos:

Y aquí tomo la palabra ‘imitación’ en su analogía y mayor extensión; porque quiero comprender no sólo aquellos poetas que imitaron en el sentido riguroso, que es propio de

⁶ Naturalmente, la libertad del poeta para la representación de lo maravilloso y lo subjetivo se reduce cuando se trata de una obra dramática, donde la presencia física del público y el espacio material de la representación limitan las licencias que sí pueden permitirse los poetas épicos o líricos, con lo que la verosimilitud dramática deja menos espacio a la subjetividad del autor. Así lo entendió la poética neoclásica.

la poesía épica y dramática, esto es, que imitaron acciones humanas; mas también aquellos que en sentido más lato y en significado análogo imitaron [esto es, los líricos].

La lírica es, así pues, imitación de los propios sentimientos. Después Luzán añade que la lírica permite la manipulación de las propias pasiones y considera que este género admite una mayor predisposición que los otros para el ingenio, la fantasía y la elocución artificiosa por parte del poeta. La lírica, en definitiva, permite más inventiva y subjetividad que los géneros propiamente “imitadores” del mundo, de la naturaleza.

Burriel (1757: 205–207) identificó en el autor lírico “un genio elevado, un entendimiento grande, una imaginación atrevida y firme” y pensamientos apenas sujetos a reglas. Todos los tratadistas del XVIII defendieron claramente una poética clasicista, pero los de finales de siglo admiten en sus definiciones una presencia de la subjetividad cada vez más acentuada. Esta connotación y la ausencia del requisito de la imitación se manifestó en Philoaletheias, que en 1787 prescindió de la imitación en la definición de la lírica: tras advertir la esencial diferencia entre la lírica y los otros géneros, sostiene que la lírica “pinta las pasiones y los sentimientos; los otros poemas pintan las acciones”. La sustitución de “imitar” por “pintar” era muy significativa entonces (1961 [1787]: 83).

En efecto, la apertura a la subjetividad es más nítida a finales del XVIII: para Díez González (1793: 207–208) la forma o disposición de este género de poesía es tan varia como son los ímpetus del corazón, que prorrumpe de infinitos modos en la expresión de los afectos que le tienen en movimiento; la lírica es “la expresión del corazón del hombre”, que “no pudiendo contener en sí mismo sus sentimientos, acudiere al socorro de la voz”. Losada (1799: 142–148) escribió que:

La composición lírica debe definirse como ‘un poema destinado a expresar los sentimientos’, pues ella encierra en sí efectivamente los sentimientos más vivos del corazón, los expresa con la mayor grandeza y energía, y elevándose en cierta manera el poeta por su entusiasmo nos presenta las ideas de las cosas con el aire más sublime y majestuoso, y al mismo tiempo con la más atractiva dulzura, que son los caracteres propios de la poesía lírica [...]. El poeta lírico se deja arrebatar de un fuego y movimiento interior que eleva su corazón y le hace prorrumper en expresiones ricas, remontadas y de sonido armonioso. Su viveza de imaginación y entusiasmo le conduce a fingir ideas agradables y elevadas, y comparaciones magníficas que encantan a los lectores.

La poética clasicista, así pues, se acerca a la noción romántica: avanza hacia el reconocimiento de la subjetividad cuando define la lírica como imitación de los propios sentimientos primero, y cuando finalmente prescinde del requisito de la imitación. En efecto, el salto hacia la valoración definitiva de la subjetividad del poeta se produce en la teoría de finales del XVIII cuando algunos teóricos

formados en el clasicismo deciden prescindir del concepto de imitación en la definición general de la poesía. Así, Jovellanos (1963 [1794]: 137–138):

Sobre la definición de la poesía han variado mucho los críticos, haciendo algunos consistir su esencia en la ficción [...], otros han hecho consistir la esencia de la poesía en la imitación, pero esto es una cosa muy general y que no la define, pues conviene también a otras artes que imitan igualmente que la poesía [...]. La definición más exacta que nos parece se podrá dar de la poesía es el lenguaje de la pasión o de la imaginación animada [...], porque, del mismo modo que el orador, el historiador y el filósofo hablan principalmente al entendimiento, ésta habla a la imaginación y a las pasiones.

Para dirigirse a las pasiones del público también el autor habrá de expresarse desde esa atalaya pasional: Jovellanos concibe un poeta avivado por algún objeto interesante “que enciende su imaginación o empeña su corazón, y que por consiguiente comunica a su estilo una elevación proporcionada a sus ideas, y muy diferente de aquel tono de expresión que es natural al hombre en el estado ordinario de su alma”.

Por otra parte, como elemento definitorio de la poesía lírica, también se discute en el XVIII sobre el “furor poético”, concepto emparentado, pero no identificado, con la “idea” platónica. Burriel (1757: 88–95) sostuvo que el furor poético puede proceder de tres causas:

Primeramente de Dios, que ilustrando y alumbrando con su clarísima luz el entendimiento del hombre, puede levantarlo a decir cosas maravillosas, de manera que ni el mismo que las dice pueda dar razón entera de ellas. Es creíble que no solamente en los antiguos tiempos, sino también en los siguientes ha habido esta ilustración en muchos que han compuesto versos (Burriel 1757: 92).

La herencia de la “idea platónica” es evidente en este concepto. Pero Burriel añade otra causa, negativa e inquietante: “También puede provenir dicho furor del maligno espíritu, que deseando contrahacer todas las cosas para ruina del linaje humano, pretendiese remedar el don de profecía, o sugiriese al hombre cosas peregrinas”. La precaución ante el furor de los poetas es clara, y se manifiesta también en la tercera causa, que

es natural, y consiste en una interna fermentación o hervor de nuestros fluidos, puestos en un extraño movimiento por alguna causa no natural, médicamente entendida; o se puede decir que consiste en una fijación vehemente de la fantasía, que hace violencia a los órganos de que el alma se sirve para formar sus ideas, encrespándose las fibras y moviéndose con tanta y tan extraña fuerza que todos los espíritus destinados a las operaciones de la fantasía misma corran exprimidos y conmovidos de una manera extraordinaria y desacostumbrada. Para todo lo cual ningún temperamento es más proporcionado que el que dijimos antes ser conveniente a los poetas (Burriel 1757: 93).

Este último origen del furor podría señalar a la locura del poeta.

Resumiendo, la genialidad del poeta puede proceder de Dios, del demonio o de un carácter especial de los poetas, que para algunos es la locura. Pero la respuesta predominante del clasicismo y en general del siglo XVIII, ilustrado y racionalista, fue que ese furor procede del raciocinio: el furor es la obra maestra de la razón (Checa 1998: 74).

En conclusión, la teoría española y europea del cambio de siglo XVIII-XIX desechará el requisito clásico de la imitación para apostar definitivamente por el genio y la imaginación, es decir, por la pura subjetividad del poeta, que puede actuar ahora sin interferencias normativas de ningún tipo. Pero en los siglos anteriores, aunque lastrado por una poética coercitiva, el pensamiento clasicista también permitió un amplio campo de acción a la subjetividad del poeta, merced a conceptos como “imitación universal”, “idea naturalista”, “furor poético” o la propia definición de poesía lírica.

Bibliografía

- Aristóteles (1974): *Poética*, ed. V. García Yebra, Madrid: Gredos.
- Arteaga, Esteban de (1789): *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes e imitación*, Madrid: Antonio de Sancha.
- Burriel, Antonio (1757): *Compendio del Arte Poética, sacado de los autores más clásicos, para el uso e instrucción de los Cavalleros seminaristas del Real Seminario de Nobles de Madrid*, Madrid: s.i.
- Checa Beltrán, José (1990): “‘Acción humana’, ‘prosa frente a verso’ y ‘retractatio’: tres tópicos sobre la imitación en las poéticas españolas del siglo XVIII”, *Castilla* 15, pp. 53–67.
- Checa Beltrán, José (1992): “Poesía lírica y teoría poética del siglo XVIII”, en: Checa, José/Ríos J. A./Vallejo, I. (eds.): *Poesía del siglo XVIII*, (Historia de la Literatura Española, vol. 26, ed. Ricardo de la Fuente), Madrid: Júcar, pp. 13–70.
- Checa Beltrán, José (1998): *Razones del buen gusto. Poética española del neoclasicismo*, Madrid: CSIC.
- Checa Beltrán, José (2004): *Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada*, Madrid: CSIC.
- Díez González, Santos (1793): *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la Historia poética o Mitológica, para inteligencia de los poetas*, Madrid: Benito Cano.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de (1963 [1794]): *Lecciones de Retórica y Poética*, en: *Obras*, I, Madrid: Atlas, 1963, BAE 46.⁷

⁷ Las *Lecciones de Retórica y Poética* forman parte del *Curso de humanidades castellanas*; fueron escritas hacia 1794 y publicadas en Gijón 1879.

- Losada, Juan Cayetano (1799): *Elementos de Poética, extractados de los mejores AA. e ilustrados con ejemplos latinos y castellanos, y un apéndice sobre las especies de versos más comunes en nuestra lengua*, Madrid: Imprenta de la Viuda e Hijo de Marín.
- Luzán, Ignacio de (2008 [1737]): *La Poética, o Reglas de la Poesía en general, y de sus principales especies*, ed. R.P. Sebold, Madrid: Cátedra.⁸
- Masdeu, Juan Francisco (1821): *Arte poética fácil. Diálogos familiares, en que se enseña la poesía a cualquiera sexo y edad*, Valencia: Burguete.⁹
- Panofsky, Erwin (1981): *Idea*, Madrid: Cátedra.
- Philoaletheias, N. (1961 [1787]): *Reflexiones sobre la poesía*, en: José L. Cano: “Una ‘poética’ desconocida del XVIII, las *Reflexiones sobre la poesía* de N. Philoaletheias (1787)”, *Bulletin Hispanique* 63, pp. 62–87.¹⁰

8 Primera edición: Zaragoza: Francisco Revilla 1737. Existe una segunda edición “corregida y aumentada por su mismo autor” en Madrid: Antonio de Sancha 1789, 2 vols. Publicadas conjuntamente por R.P. Sebold primero en Barcelona: Labor 1977.

9 Se editó también en Gerona: Antonio Oliva 1826.

10 Reprod. de la edición de Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra 1787. Sólo se conoce un ejemplar, conservado en Oxford (reproducido por José L. Cano también en *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid: Júcar 1975).