

## LUGARES COMUNES DE FEIJOO Y LUZAN

Por Celso MARTINEZ FERNANDEZ

1. Cabe preguntar en qué medida está permitido hablar de correlaciones entre Feijoo y Luzán (1) siendo así que, por lo menos desde Menéndez Pelayo (2), se ha extendido la impresión de que las cuestiones de Poética que comenta el *«Teatro Crítico»* (1728-1739) y las *«Cartas Eruditas»* (1742-1760) obedecen a modelos teóricos totalmente contrapuestos a los que configuran *«La Poética»* (1737 y 1789) de Luzán. Sin duda esta interpretación se asentó en una lectura de los textos que únicamente tuvo en cuenta la globalización de los contenidos. Pero un cotejo de convergencias y divergencias necesita proceder, en primer lugar, sobre la base del principio de pertinencia, según el cual una indagación crítica se define no sólo por la elección del objeto sino también por la elección de un método adecuado a ese objeto. En nuestro caso, el objeto es el material que, en el corpus de Feijoo y en el de Luzán, hace referencia a cuestiones de Poética, y el método estriba en una segmentación de ese material y la confrontación de los segmentos que tienen entre sí alguna anotación común.

(1) Téngase presente que Luzán cita y comenta a Feijoo en dos lugares de *«La Poética»* (1737). En el capítulo XV del libro II hay una referencia que suena así: *«me ha parecido bellísima, aunque muy poética, una imagen o fantasía del doctísimo P.F. Benito Feijoo, bien conocido en la república literaria por su juicio, su erudición y su ingenio»*. Y cita a continuación un párrafo del *«Teatro Crítico»*, vol. III, disc. XII, n. 24. También en la edición de 1737, *«La Poética»*, lib. II, cap. XXI, p. 237, registra una nueva mención de Feijoo a propósito del tema de la afectación verbal. Por otra parte, Gabriela Makowiecka, *«Luzán y su poética»*, Barcelona, 1973, documenta diversas alegaciones a Feijoo localizadas en el *«Discurso Apologético»* y otros textos de Luzán.

Por lo que toca a Feijoo, una nota que figura en la edición de 1781 del *«Teatro Crítico»*, vol. IV, disc. XIII, par. XV, n. 45, a pie de página, en la que menciona *«La Poética»* de Luzán, tiene toda la apariencia de una acotación apócrifa; está ausente en las ediciones de 1753 y 1749 (publicadas aún en vida de Feijoo), obviamente en la de 1730 (anterior a la primera edición de *«La Poética»* de Luzán), y en las de 1769, 1773, 1785 y 1787, que hemos podido consultar en el Centro de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo.

(2) No vamos a contradecir aquí la interpretación de Menéndez Pelayo según la cual *«el contraste de sus opiniones (las de Feijoo) con las de Luzán, es palmario y evidente, pudiendo considerarse al uno y al otro como cabezas respectivamente de las dos escuelas literarias que llenaron con sus hechos el siglo XVIII»*. Cf. Menéndez Pelayo (1883-1891), en su *«Historia de las Ideas Estéticas»*, t. III, CSIC, Madrid, 1940, p. 215. Ahora bien, una línea divisoria tajante sólo podría trazarse sobre un repertorio suficientemente indicativo de textos que mostrara el contraste *«palmario y evidente»*; sin embargo, la conclusión de Menéndez Pelayo, que hubiera podido esperarse *a priori*, no encuentra justificación en la colección de segmentos sobre la que nosotros hemos proyectado la comparación entre la poética de Feijoo y la de Luzán.

Antes de una inducción que glose el sentido de los textos excediendo los límites impuestos por la sintagmática del discurso, resulta obligado entregarse a un escrutinio de los lugares que se ofrecen como enunciados discretos, y verificar la comparación segmento a segmento. Todo enunciado discreto, tal como se muestra en un texto, es susceptible de ser analizado, desde el punto de vista del contenido, en niveles semánticos que se recubren en escalones superpuestos. Un enunciado como «La poesía es imitación de la naturaleza» envuelve un nivel superior representado por la magnitud «poesía» que integra en un nivel inferior, los rasgos semánticos «imitación de la naturaleza», los cuales a su vez se descomponen en notas que constituyen los semas correspondientes a «imitación» (por ejemplo, «copia», «emulación», «perfeccionamiento» de un original, según las diversas concepciones asumidas por las poéticas), y a «naturaleza» (por ejemplo «furor», «entusiasmo», «regla», como modos que intrínsecamente informan, si nos atenemos ahora a las formulaciones de Feijoo y de Luzán, la fecundidad de los fenómenos que pertenecen a la esfera física y psíquica del mundo extrapoético). De acuerdo con este análisis, la distribución semántica del enunciado «La poesía es imitación de la naturaleza» alcanza, en el siglo XVIII, la siguiente estratificación:

«Poesía»

---

«Imitación a la Naturaleza»

---

«copia»	«furor»
	«entusiasmo»
«emulación»	«reglas»

Si la poesía debe imitar (o bien calcar, o bien aventajar) los modos canónicos de comportamiento de los fenómenos naturales, no basta con que el discurso poético deje traslucir, en su manifestación, formas aprehendidas a partir de elementos y objetos de la naturaleza física o psíquica, sino que en el decir, en el λέγειν, del discurso poético debe trasparecer el modo de ser propio de los fenómenos naturales. El arte así conformado es «natural» porque su artificio estriba en su «naturalidad», esto es, no sólo en decir «algo» tomado de la naturaleza sino en decirlo a la manera en que lo expresa el lenguaje de la naturaleza, con módulos que vienen determinados y regidos por todo lo que de innato, originario y regulado ofrece la conducta creativa de los fenómenos naturales.

La poesía, concebida como imitación del entusiasmo y las pautas que regulan el dinamismo de la naturaleza, es en Feijoo y en Luzán un código que tiene su fundamento y su correlato en las notas que caracterizan la expresión de los fenómenos naturales: la creatividad de la expresión poética emana de la creatividad de la naturaleza, y codifica o da forma a los datos de la naturaleza, la cual es concebida por ambos como sustancia de contenido y a la vez como determinación de la forma poética.

Analicémoslo separadamente.

2. Incluso con un examen superficial de los segmentos desgajados de textos de Feijoo y Luzán es fácil percatarse de que las discrepancias observables no se corresponden con las señaladas mediante las confrontaciones al uso y, además, como veremos después detalladamente, no sobrepasan un número exiguo de particularidades al lado de un amplio conjunto de analogías.

Existen concepciones bastante extendidas según las cuales las divergencias entre Feijoo y Luzán abarcan fundamentalmente lo que se refiere a la dicotomía *Genio/Regla* (3). De ahí la prioridad de revisar, antes de nada, la validez de este núcleo diacrítico pues lo menos que puede decirse es que, desde el punto de vista de la compulsa de segmentos, no tenemos de su irrevocabilidad ninguna prueba y, por otra parte, hay una notable carencia de datos empíricos que sirva de arrimo a semejante exégesis.

3. Si tomamos esta controvertida cuestión, la del papel distributivo que adquieren el «*Genio*» y las «*Reglas*» en la creación poética, emerge un lugar común entre Feijoo y Luzán que tiene pertinencia para nuestro cotejo. Sin entrar en detalles sobre las variantes de este lugar, y sin negarlas, la comparación permite reformular la oposición *Genio/Regla* como una neutralización (*Genio+Regla*) que ciñe la polaridad de ambas categorías a una representación de dos magnitudes indisociables, por lo menos en el orden descriptivo de su verificación práctica, cualitativamente distinguibles y efectivamente adscritas al proceso de creación poética.

En efecto, es constatable que para Luzán el genio —«*el genio brioso de la poesía*» (4)— constituye un germen de productividad que, como requisito inexcusable, precede a las reglas en la conformidad de la poesía:

«*Si bien la poesía depende en gran parte del genio y del nùmen, sin embargo, si este no es arreglado, no podrá jamás producir cosa buena*» (5).

(3) Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 215; con esta antitesis se halla enlazada la contraposición *Prerromanticismo/Neoclasicismo* propuesta de nuevo por Andrée Collar, «*Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*», Madrid, 1967, pp. 118 y 120, donde señala desgarros «*prerrománticos*» de Feijoo frente a Luzán. En un sentido totalizante, Angel Raimundo Fernández y González destacaba en 1964, que «*es evidente que en materia de preceptiva literaria, el P. Feijoo es el polo opuesto a Luzán*». Cf. Angel Raimundo Fernández y González, «*Ideas estéticas y juicios críticos del P. Feijoo en torno a la problemática del teatro del siglo XVIII*», BBMP, XL (1984) p. 29.

Véase asimismo, C.C. Glascock, «*Feijoo on liberty in literary art*», *Hispania*, Stanford University, t. XIV (1931), y G. Delpy, «*L'Espagne et l'esprit européen en l'oeuvre de Feijoo*», Hachette, Paris, 1936, pp. 191-198 y 367-369, donde se repite el tópico de la pugna de Feijoo contra las reglas.

(4) Ignacio de Luzán, «*La Poética*», Zaragoza, 1737, lib. II, cap. 17 (p. 220). Utilizamos para las citas de esta primera edición un ejemplar propiedad de la Biblioteca Universitaria de Oviedo, R. 12371, Sign. 1-50. Con el objeto de facilitar su verificación agregamos, asimismo, al cabo de cada referencia, una cifra entre paréntesis que corresponde a la paginación de la moderna edición publicada por «*Cátedra*», Madrid, 1974, con introducción y notas de Isabel M. Cid de Sirgado, de la cual nos valemos para las citas que alegan la edición de 1789.

(5) Luzán, *op. cit.*, lib. I, cap. I (p. 68). La transcripción de este segmento comporta un texto de Renato Rapin asumido por Luzán: «*Quoique la Poesie soit un ouvrage de genie, toutefois si ce genie n'est réglé, ce n'est qu'un pur caprice, qui n'est capable de produire rien de raisonnable*».

Según esto, Luzán describe la creación —su notación es «producir»— poética manteniendo en un primer extremo la condición del «Genio» y/o «Númen» filtrado a través de las reglas —su notación es «arreglado»— cosa que trae consigo el admitir que el embrión numinoso ha de llenar los intersticios de la malla que componen las reglas y, a la inversa, que las reglas han de ejercer una coerción sobre la instancia numinosa para evitar dislocamientos.

La estructura interna de este segmento de Luzán es susceptible de ser, en el orden semántico, dispuesta como una escalera donde los peldaños se hallan jerárquicamente dispuestos en dos niveles. El nivel superior está significado por la magnitud «Poesía», el cual recubre un nivel inferior constituido por los sememas «Genio», «Númen» y «Regla»:

#### «Poesía» (AB)

---

«Genio» (a1), «Númen» (a2) «Regla» (b)

El semema «Genio», coextensivo con el semema «Númen», tiene en este segmento de Luzán el mismo status que el semema «Regla»; un nódulo la notación «*sin embargo*» indicada por medio del espacio en blanco entre las dos líneas continuas sirve de nexa entre el miembro (a1, a2) y el miembro (B) sin infringir ni distorsionar la equivalencia de nivel simbolizada en la neutralización (AB).

Es fundamental comprender bien que, según Luzán, la justificación de la poesía arranca de una magnitud de índole numinosa. Es igualmente fundamental tomar en cuenta que Luzán asigna a esta magnitud el papel principal de la creación poética:

*«Un feliz, agudo y vasto ingenio, una veloz, clara y fecunda fantasía, son los dos proveedores y despenseros de la novedad, la maravilla y del deleite poético»* (6).

Este segmento suministra, en términos inequívocos, elementos que permiten acoger, bajo el semema «Genio» (a1) la representación semémica «Proveedor de novedad, maravilla y deleite».

En lo que concierne al semema «Regla» (b) su comportación sémica, en Luzán, viene explanada en los segmentos siguientes:

1. *«todo lo que yo digo en esta obra acerca de la poesía y de sus reglas, lo fundo en razones evidentes»* (7).
2. *«todo lo que se funda en la razón es tan antiguo como la razón misma»* (8).

---

(6) Luzán, *op. cit.*, lib. II, cap. XI (p. 159).

(7) Luzán, *op. cit.*, «Al lector» (p. 60). Al final del capítulo I del libro I, Luzán apela a «*la luz de evidentes razones*» (p. 66) como justificación de su «*entero, cabal y perfecto tratado de poética*».

(8) Luzán, *op. cit.*, «Al lector» (p. 59). El nexa *regla-razón* representa, en el siglo XVIII, una forma que podríamos llamar canónica por su carácter recurrente. Cf. Madramany, Prólogo a «*El Arte Poética*» de Boileau, ed. Joseph y Tomás Orga, Valencia, 1787, p. 4, donde repite la frase: «*las reglas prescritas por la razón*».

A juzgar por estos segmentos, es posible atribuir a la rúbrica «Regla», tal como aparece constituida en Luzán, los semas «razón», «evidencia» y «antigüedad».

Los componentes sémicos de «Genio» y «Regla» en Luzán tienen, por consiguiente, en lo que corresponde a su identificación como rasgos de la magnitud «Poesía», la siguiente figura:

«Poesía» (AB)

sememas	«Genio» (a)	«Regla» (b)
semas	(aa) proveedor de (aa1) novedad (aa2) maravilla (aa3) deleite	(bb) fundada en (bb1) razón (bb2) evidencia (bb3) antigüedad

4. Por este mismo camino, consistente en no escindir el genio y las reglas en una disyunción que los separe en dos planos irreductibles, Feijoo se hace cargo de que el genio tiene una faz manifiesta, o en todo caso, una faz a manifestar, en un entramado regulador.

La demostración de este postulado procede en etapas: 1<sup>a</sup>) mostrando que, según los textos de Feijoo intervienen el «Genio» y el «Númen» en el proceso creativo (poesía, elocuencia, e incluso crítica); 2<sup>a</sup>) mostrar que la intervención de reglas en el proceso creativo es aceptada por Feijoo, y 3<sup>a</sup>) mostrar la aplicabilidad de reglas —según Feijoo— al dominio de la poesía.

Si la demostración se revela complicada e impele a proporcionar toda suerte de referencias sobre la descripción feijoniana de la poesía es debido a la necesidad de sortear las expansiones y el asistematismo con que a menudo se tropieza en los textos del «Teatro Crítico» y las «Cartas Eruditas».

Por lo que atañe a la primera fase, no es preciso que nos extendamos mucho en el acopio de lugares. Valen los siguientes: «la elevación del Númen poético» (TC, IV, disc. XIX, par. XVI, n. 38); «el discurso de su poema se mantiene en aquella elevación, donde le vemos colocarse al primer raptó del Númen» (TC, IV, disc. XIV, par. XV, n. 42); la notación Genio aparece consignada, entre otros lugares, en TC, IV, disc. XIV, par. XV, n. 42: «genio Poético».

Dentro del dominio de la elocuencia que, en conjunto no es —por lo pronto en lo que corresponde a Feijoo (9) y, acaso, a la segunda mitad del siglo XVIII (10)— sino en una variable del dominio de la poesía, el genio satisface la condición del factor príncipe: «*El genio puede en esta materia (la elocuencia) lo que es imposible al estudio*» (CE, II, c. VI, n. 12).

Sin insistir sobre las serias limitaciones que impone a la metodología de nuestro análisis la confusión de la poesía y elocuencia, diremos que nos encontramos ahora ante la opción siguiente: o considerar subsumido el carácter autónomo de la poesía en un marco superior y vago que envuelve también a la elocuencia, o bien asumir la refundición de poesía y elocuencia como un continuum indistinto sin compartimentos específicos para cada dominio. Subrayemos que el examen de segmentos de Feijoo parece confirmar este segundo modelo. Así, por ejemplo, en el segmento «*en lo que mira a hablar, o escribir con exornación, gala y agudeza basta el genio, y sobra el estudio*» (CE, II, VI, n. 21), perteneciente a la carta titulada «*La elocuencia es naturaleza*», las notaciones «*exornación, gala y agudeza*» incumben también a especificaciones de la poesía (11).

Al introducir el factor del genio en todo proceso creativo, Feijoo lo concibe también inherente al dominio de la crítica: «*Todo pide ingenio y número; y sin ingenio y número todo es nada. No es esto decir que el Crítico se aya de apartar de las que llaman Reglas del Arte*» (CE, II, c. XVIII, n. 20).

Ahora comprendemos por qué es necesario, a nivel ya de la segunda fase de nuestra comprobación, someter a análisis la notación *Regla* y observar sobre qué supuestos descansan su valor o sus valores semánticos. Dejamos de antemano sentado que esta notación es, como ocurre con todos los elementos sintagmáticos, delimitable en su valor semántico de acuerdo con su distribución en cada contexto. Cometeríamos un error

(9) Los términos que pautan las propiedades comunes a la elocuencia y a la poesía coinciden, en la formulación de Feijoo, de modo casi exhaustivo. Por ejemplo, aparte de los datos indicados en la tabla que proponemos más adelante, el término *movimiento de afectos*. Cf. TC, IV, disc. XIV, par. XV, n. 41, donde Feijoo consigna: «*En el Orador ya se pide un movimiento eficaz de los afectos; mucho más en el Poeta; aun mucho más en un Poeta*». El préstamo del rasgo «*permoverse*», originariamente anexionado al patrimonio de la oratoria (Cicerón, *De optimo genere oratorum*, I, 3, 4) se documenta en Feijoo desde los estudios más tempranos (TC, I, disc. XIV, n. 48). En un comentario sobre Antonio de Solís alude a «*aquella moción de afectos que se halla a cada paso en otras Poesías líricas suyas*». La primacía de la voluntad durante el Barroco (Cf. José Antonio Maravall, «*La cultura del Barroco*», Barcelona, 1975, pp. 171 s.) aparece refrendada en la notación «*mover*», abundantemente atestigüada. Ya a finales del siglo XVI, Juan Díaz Rengifo (1592) anota: «*Es también la Poesía buena para enseñar y mover*» (Cf. Juan Díaz Rengifo, «*Arte Poética española*», Impr. María Angela Martí, Barcelona, 1750, p. 11). Conviene reparar, en cuanto a la persistencia de esta reciprocidad de la poesía y la elocuencia en Luzán, en este segmento: «*en los líricos, por cuya vana hinchazón y afectación se ha corrompido la verdadera elocuencia*» (LP, lib. I, cap. I).

(10) En el siglo XVIII, la distinción entre poesía y oratoria (y/o elocuencia) quedó muy borrosa. Benedetto Croce (1936) recuerda que al finalizar el siglo XVIII se subrayaba (Platner) la identidad total: «*son todo uno*» (Cf. Croce, «*La Poesía*», Buenos Aires, 1954, p. 224). Por lo que atañe a antecedentes españoles, cabe remitir a Rengifo, op. cit., p. 5: «*Parecerá a alguno, que esta materia, que hemos dado al Arte Poético, también es de la Oratoria, y también de la Lógica. Pues así como el Poeta puede hacer versos en todo género de cosas, así también el Lógico puede formar silogismos, y el Orador hablar con elegancia, y copia. No niego yo eso: antes juzgo que estas tres artes tienen una misma materia remota, y no es inconveniente*».

(11) Feijoo, TC, I, disc. XIV, par. XII, n. 47, estima que «*la sentencia aguda*» es un «*adorno*» de la poesía.

burdísimo si atendiéramos pura y simplemente al significante de la notación y motejásemos con un único valor absoluto los significados que recubre. En otros términos: el carácter relativo del significante corresponde al hecho de que, en el nivel sintagmático, las relaciones sintagmáticas hacen intervenir en la descripción de una notación elementos semánticos que no aparecen sino en las manifestaciones concretas; es preciso no perder de vista esta relatividad del significante porque su régimen heterosignificativo se nos revela como generador de ambigüedades, en tanto que simple matriz léxica, mientras no es investido y codeterminado en la combinatoria particular de una cadena.

Esta partición en dos del universo de la significación (12), nos habilita para una identificación del semema *Regla* de acuerdo con los semas que adopta en textos de Feijoo. No menos de tres sememas, con un conjunto sémico notoriamente dispar, pueden ser contabilizados:

I. «Regla» (a)

(aa) «precepto», «cúmulo de preceptos»

(CE, I, C. XXXIII, n. 2; TC, t. VII, disc. X, par. VI, n. 35)

(aaa) «modificación de preceptos»

(CE, I, c. XXXIII, n. 2)

(aaaa) «limitaciones»

(CE, I, c. XXXIII, n. 2)

II. «Regla» (a1)

(aa)1 «que hay escritas»

(CE, II, c. VI, n. 10)

(aaa)1 «comunes», «antojadizas», «debidas al estudio», «sin otro fundamento que la conveniencia», «ficticias», «luces estériles»

(CE, I, c. XXXIII, n. 2; CE, II, c. XVIII, n. 24; CE, II, c. XVIII, n. 20; CE, II, c. VI, n. 17)

III. «Regla» (a2)

(aa)2 «naturales»

(CE, II, c. XVIII, n. 20)

(aaa)2 «debidas a la representación de la luz nativa»

(CE, II, c. XVIII, n. 20)

(aaaa)2 «que dicta la buena razón»

(CE, II, c. XVIII, n. 24)

(aaaaa)2 «máximas generales que a todo hombre de buen entendimiento dicta su razón natural»

(CE, II, c. XVIII, n. 3)

Tenemos ya los elementos para justificar el postulado de la segunda etapa de nuestra demostración. La trama es la siguiente:

1º) Feijoo estipula que una regla idónea debe cumplir, en su fórmula cualitativa, las condiciones de «racionalidad», «naturalidad», «inteligibilidad», y «representabilidad», o sea el conjunto sémico mediante el que articula la extensión de «Regla» (a2).

(12) La fecundidad semántica de las relaciones contrastivas (sintagmáticas) ya era aceptada, por Feijoo y sus contemporáneos, como factor de significación a partir de la cadena articulada: «*Sensus verborum dubius debet sumi ex contextu*», suena una «regla» de Eusebio Amort citada por Feijoo (CE, II, c. XVIII, n. 4). Este viejo aforismo da cuenta de la amplia aceptabilidad de los valores significativos que transportan los nódulos de la combinatoria del discurso vuelto sobre sí mismo.

2º) En términos de una distinción feijoniana (13), aparte de las reglas «ordenadas» a artificios materiales existen reglas que «dirigen» en materias puramente intelectuales. La cuestión que Feijoo atrapa en el aire es la de saber si es posible la aplicación de la regla (sus notaciones son «la aplicación», «el uso») en materias «puramente intelectuales», pero en ningún caso cuestiona la existencia de reglas que sirvan de directrices.

Ahora, en la tercera etapa de nuestra reseña, ya resulta bastante fácil determinar la resolución de Feijoo acerca de la pertinencia de las reglas en poesía. Tomemos como ejemplo la aceptación de reglas que deben gobernar la metáfora, según se desprende de este segmento: «No hay Geometría para medir, si una metáfora, v.g., salió ajustada, o no a las reglas» (CE, II, c. VI, n. 14). Se habrá apreciado que el segmento pertenece a la carta «La Elocuencia es naturaleza» (14). Es una buena ilustración de la existencia de reglas a las que deben ajustarse la metáfora. El mismo segmento permite también dar cuenta de la existencia de reglas en las metáforas poéticas, por lo pronto en que sea posible formar una tabla en la que cada columna represente la simetría de la poesía con la elocuencia, y viceversa. He aquí esa tabla simplificada y reducida en extremo:

Rasgos	POESIA	ELOCUENCIA
sublimidad	<i>«en muy alto grado la sublimidad poética»</i> (CE, V, c. XIX, n. 7)	<i>«No tengo por tan difícil la sublimidad, ni en la Oratoria ni en la Poesía»</i> . (TC, IV, disc. VIII, par. V, n. 13)
propiedad	<i>«La propiedad y naturalidad, cualidades esenciales, sin las cuales, ni la Poesía, ni la Prosa, jamás parecen buenas»</i> . (TC, I, disc. XIV, par. XII, n. 46)	<i>«las voces más propias»</i> (CE, II, c. VI, n. 12)
persuasión	<i>«Lo más grande de la Poesía es aquella actividad persuasiva que se mete dentro del alma»</i> (TC, I, disc. XIV, par. XII, n. 49)	<i>«la parte más importante, y esencial de la elocuencia, que es la persuasiva»</i> . (CE, II, c. VI, n. 21)
expresividad	<i>«la vivacidad de la expresión»</i> (CE, III, c. V, n. 8)	<i>«las expresiones más vivas»</i> (CE, II, c. VI, n. 12)
imaginación	<i>«una imaginación, inflamada con aquella especie de fuego, a quien los Poetas dieron el nombre de Furor divino»</i> (CE, V, c. XIX, n. 16)	<i>«dexandolo todo a cuenta de la imaginación»</i> (CE, II, c. VI, n. 12)
entusiasmo	<i>«en la esencia de la Poesía, al entusiasmo debe agregarse, como parcial constitutivo de ella, la versificación»</i> . (CE, V, c. XIX, n. 17)	<i>«el entusiasmo también es algo admisible en la Oratoria»</i> . (CE, V, c. XIX, n. 17)

(13) Feijoo, CE, II, c. VI, n. 14. «Ay una gran diferencia en quanto á la aplicación entre las reglas ordenadas á artificios materiales, y las que dirigen en materias puramente intelectuales». En la carta XVIII de este mismo tomo, Feijoo refuerza su tesis de que «toda la dificultad está en la aplicación» (n. 6). Acepta explícitamente el innatismo de las reglas propuestas por Eusebio Amor: «estas Reglas (omito otras muchísimas de el mismo genero) por sí mismas, sin necesidad de Maestro, ó estudio alguno se presentan al entendimiento» (n. 5).

(14) Actualmente se sigue pensando que la metáfora contiene no solo valores propios de la poesía, sino

Evidentemente, estas dos columnas presentan apariencia muy semejante; con la única excepción del rasgo «*versificación*», ausente en la serie *Elocuencia y/o Oratoria*, coaparecen las mismas marcas, lo cual permite aducir entre poesía y elocuencia una relación simétrica no reversible (15). Así, es la perspectiva de Feijoo, carece de sentido (teóricamente no está justificado) establecer otras diferencias, entre poesía y elocuencia, que la versificación, mientras que la aplicación de reglas desempeña el papel de dirigir—su notación es «*dirigen*»— el proceso creativo de ambos dominios.

5. Son, por tanto, las transformaciones del esquema binario *Genio/Regla* las que, tanto en Feijoo como en Luzán, dan ocasión a explicar el fenómeno de la poesía como algo que se resiste a emerger a través de una sola de estas ramas. En efecto, como lo hemos visto, Feijoo y Luzán describen mediante la integridad del fenómeno poético un conjunto binario de factores:

	Genio y/o Númen	Regla
Feijoo	<p>«el Númen, ó genio» (CE, I, c. XXXIII, n. 17) «pide númen especial el qual no se adquiere con los preceptos, ó reglas. Es dote puramente natural; y el que no la tuviere, nunca será ni gran Orador, ni gran Poeta». (CE, I, c. XXXIII, n. 16) «Los genios elevados están más expuestos á algunos defectos, que los medianos. Aquellos conducidos, ú de la viveza de la imaginación, ú de la valentía del espíritu, suelen no reparar en algunos requisitos». (TC, t. IV, disc. VIII, par. III, n. 9)</p>	<p>«Tal vez es más perfección apartarse de las reglas, porque se sigue rumbo superior á los preceptos ordinarios». (TC, t. IV, dis. VIII, par. III, n. 9)  «Lo peor que ay en esta materia es, que demás de las Reglas que dicta la buena razón, han querido introducir algunos Escritores otras Reglas antojadizas». (CE, t. II, c. XVIII, n. 24)</p>
Luzán	<p>«Una ingeniosidad muy viva, una imaginación muy fecunda, un furor y numen extraordinario (prendas que a pocos concede el cielo) son, entre otros que omito, los indispensables requisitos de un perfecto poeta». (LP, cap. XII, del Libro IV)</p>	<p>«Dirigiéndose esta Poética a reducir la poesía española a las reglas que dicta la razón». (LP, edición de 1789, cap. I. del Libro III)</p>

también valores positivamente inherentes a la elocuencia. Remitimos a la monografía de Michel Le Guern (1973) titulada «*Sémantique de la métaphore et de la métonymie*». (Hay versión española en Ediciones Cátedra, Madrid, 1976, con el título «*La metáfora y la metonimia*»). El capítulo VII, dedicado a las motivaciones de la metáfora, es particularmente concerniente a este respecto.

(15) La amalgama de poesía y elocuencia adquiere, en Feijoo, la forma de una construcción simétrica (superposición de una columna sobre otra), pero una parte de los n-miembros que satisfacen una de las columnas (en este caso, el miembro «*versificación*») no es inclusiva de la otra (por tanto, no reversible).

Parece, a la vista de esta ostensible analogía, que en la mayor parte —quizás, incluso, en la totalidad— de los segmentos de Feijoo (16) y de Luzán que encierran alguna mención a la diada *Genio/Regla* puede esperarse un acatamiento del modelo conjuntivo.

Aquí tenemos nuestra conclusión, que no vamos a desarrollar en detalle —de por sí, pediría un estudio más completo—, pero es bastante fácil darse cuenta de que, con diferente centro de gravedad, ya sea a base de privilegiar *el genio*, ya sea a base de consolidar *las reglas que dicta la razón* (CE, II, c. XVIII, n. 24 y LP, edición de 1789, lib. III, cap. I), Feijoo y Luzán comparten una misma teoría del fenómeno poético, considerado como *proceso creativo*.

## II

1. De hecho, la cuestión de las correlaciones entre Feijoo y Luzán es, sin duda, mucho más compleja de lo que apareció hasta aquí. El control de estas correlaciones permite constituir una casuística que descubre múltiples coincidencias en segmentos que, muy a menudo, son adosables en sus contornos esenciales, pero además suministra los materiales a partir de los cuales toman cuerpo algunos puntos de divergencia.

Ante todo, apenas es preciso que digamos que la concepción que Luzán sustenta de la poesía es notoriamente más explícita que la de Feijoo y que a la vez, en la medida en que se beneficia de una copiosa provisión de fundamentos teóricos (17), elabora un modelo más coherente y sólido que el deducible del *Teatro Crítico* y las *Cartas Eruditas*.

(16) Podría ilustrarse este aserto con numerosos fragmentos, sobradamente conocidos, del ensayo «El no sé qué» (TC, VI, disc. XII). El segmento más representativo: «Todo lo hizo según regla; pero según una regla superior, que existe en su mente, distinta de aquellas comunes que la escuela enseña» (par. VII, n. 25), ha servido para una revisión crítica de la interpretación de Feijoo. Cf., entre otros, Santiago Montero Díaz, «Las ideas estéticas del P. Feijoo», Boletín de la Universidad de Santiago de Compostela, XV (1932) pp. 33-34. Este excelente estudio de Montero Díaz recoge (p. 65) la insólita —llama la atención—, apunta el prof. Montero Díaz—afirmación de Feijoo sobre las artes plásticas: «El estudio y observancia de las reglas hace artífices peritos, y sin ellas ninguno lo es» (CE, II, c. VI, n. 13). Cf. también, Amelia Sánchez Garrido, «Feijoo: entre la urbanidad y la estética, en el colectivo «Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro. Estudios reunidos en conmemoración del II centenario de su muerte (1784-1984)», Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1965, pp. 182 ss. Sánchez Garrido retrotrae al neoplatonismo la ubicación en la mente humana de toda regulación de la belleza y funda en este principio, difundido por Cicerón, el modelo feijoniano. Sobresalen estas interpretaciones al lado de otras exegesis que desatienden el análisis directo; por ejemplo, Pedro Salinas, «Feijoo en varios tiempos», Revista de Occidente, III (1924) p. 264: «Le faltó (a Feijoo) del siglo XVIII la severa policía del estilo, y negó siempre que hubiera reglas literarias ni crítica: sólo naturaleza y sentido común». A nivel escolar, esta glosa había recibido, con anterioridad a Salinas, numerosas sanciones. Julio Cejador (1915-1922) participa de la misma impresión: «negando (Feijoo) no sólo el provecho de las reglas, sino hasta del ejercicio, lectura é imitación». Cf. Julio Cejador y Frauca, «Historia de la Lengua y Literatura Castellana», ed. facs., Madrid, 1972, t. IV, p. 49. Una excepción de esta corriente la constituye un ponderado juicio de Diez-Echarr y Roca Franquesa (1960) en su «Historia de la literatura española e hispanoamericana», Madrid, 1960, p. 628.

(17) Cf. Russell P. Sebold, «A statistical analysis of the origins and nature of Luzán's ideas on poetry», Hispanic Review, XXXV (1967), pp. 227-251. En cambio, la nómina de autores de poéticas que contiene el *Teatro Crítico* y las *Cartas Eruditas* exterioriza el grado sumamente parco de la erudición de Feijoo en estas cuestiones. Se inscriben en ese breve catálogo, entre otros, Castelvetro (sobre el que Feijoo expresa una opinión muy semejante a la de Luzán: LP, lib. II, cap. IX y CE, V, c. XIX, n. 11) cuya autoridad se hallaba muy en declive ya en la primera mitad del siglo XVIII. Cf. Miguel Batllori, «Ideario estético de Esteban de Arteaga», RIE, n. 3 (1943) pp. 103s. y 107. Rapin, a quien Feijoo cita con profusión y énfasis (por ejemplo, CE, II, c. XIII, n. 41) Luis (Vicente) Ración, autor de «Reflexiones sobre la poesía», a quien Feijoo nombra con idéntica apelación que Luzán (compárense CE, V, c. XIX, n. 9 y LP, edición de 1789, nota al final del cap. III, del lib. II); Escaliger, Estacio; el Pinciano, y el Brocense, a quienes Feijoo califica de «eruditos de primera clase, y gigantes en la literatura» (CE, V, c. XXIII, n. 13). Feijoo no parece disponer —a juzgar por la referencia CE, II, c. XIII, n. 36— de datos directos sobre Muratori (probablemente haya utilizado la edición de 1741 de la «Bibliographia Critica» de Miguel de San José; cf. «Bibliographia Critica sacra et prophana», Typographia Antonii Marin, Matriti, Anno MDCCXLI). La autoridad de Aristóteles sufre una merma notable en la estimación de Feijoo (TC, VII, disc. XIII, n. 12; es apreciable la coincidencia de esta posición con la de Luzán en LP, I, III, cap. V).

Pero añadamos que, de todas maneras, los puntos de divergencia que pueden resaltarse se basan principalmente en dos proposiciones elementales que guardan la misma relación en la distribución de formantes de la poesía en la fórmula «*entusiasmo* más *versificación*» (18), mientras que la pareja de formantes que integran la proposición de Luzán se inserta en la fórmula «*imitación* más *versificación*» (19). Así, *P*, como término complejo indicador de la definición de poesía, contiene en Feijoo los subterminos *e* (indicador de «*entusiasmo*») y *v* (indicador de «*versificación*»); la definición *P* está ligada en Luzán por los subterminos *i* (indicador de «*imitación*») y *v*. La complejidad, al ir a cumplimentar este esquema, se aloja en la reputación de términos contrarios que en Feijoo (20) y en Luzán (21) tienen los

(18) CE, V, c. XIX, n. 16. El rasgo «*entusiasmo*» (εὐθυθασμον και παθος) pertenece al avío de la oratoria. Cf. Heinrich Lausberg, «*Manual de Retórica Literaria*», II, Madrid, 1986, p. 277. En el contorno cultural de Feijoo habría que contabilizar, con respecto a la preeminencia del entusiasmo, a Shaftesbury (1671-1713). El rasgo «*versificación*» constituye, según Feijoo (y según Luzán), el trazo pertinente de la poesía, caracterizador frente a otras artes. Al apartarse así de la línea aristotélica pura, seguida en este punto por Cascales (1604), con anterioridad por Alonso López Rinciano (1598), y posteriormente por Soto de Rojas (1612) y Trillo de Figueroa (1652) entre otros, Feijoo y Luzán establecen una vía de continuidad con Arteaga (1789).

(19) Luzán, op. cit., lib. I, cap. V (p.95): *digo que se podrá definir la poesía, imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos*.

(20) La mediación de la oposición sémica «*extranaturalidad*»/«*no naturalidad*» nos permite fundamentar la relación de contrariedad entre las notaciones «*entusiasmo*» o «*imitación*» tal como comparecen en textos de Feijoo. La puesta en correlación de ambas notaciones, correspondientes a segmentos diferentes, nos lleva a reconocer que Feijoo consolida dicha oposición a base de asignar rasgos contrarios al semema «*entusiasmo*» (le atribuye el sema «*preternaturalidad*», según puede verse conjuntando TC, IV, disc. XIV, par. XV, n. 41 y CE, V, c. XIX, n. 16) y al semema «*imitación*» (le atribuye el sema «*no naturalidad*», según puede verse en CE, II, c. VI, n. 2).

(21) Un paso atrás nos puede servir para completar, ahora, la descripción de Luzán sobre el proceso de creación poética y sobre la esencia de la poesía. Sabemos que Luzán instaura el «*furor* y *númen*» en el cent del *status* poético. Estas dos magnitudes —*furor* y *númen*— traslucen una equivalencia, en el plano del fenómeno ya modalizado de la poesía, con el rasgo «*entusiasmo*». Ahora bien, debemos advertir que esta equivalencia, derivada de una relación «*in absentia*» (el sistema léxico de Luzán no da cuenta de este miembro) supone una oposición (de orden paradigmático) en y/o con la serie /*genio, ingenio, fuego, númen, furor, fantasía*/ cuyas manifestaciones son fáciles de rastrear en los textos de Luzán.

La ausencia del término «*entusiasmo*» en Luzán no impide su conversión en miembro de la serie manifestada y esto por razón de que los términos implicados en el seno de un campo léxico se organizan entre sí por medio de oposiciones (paradigmáticas) independientemente de la manifestación que los restituye a la cadena sintagmática; por tanto, cabe reconstruir el inventario de referencias de índole numinoso que contiene y asume «*La Poética*» de Luzán tomando en cuenta la elisión del término «*entusiasmo*», ausente en el campo semántico y secuencial del texto, pero introducíble en el campo léxico abierto por la serie /*genio, ingenio, fuego, númen, furor, fantasía*/.

El carácter «*contrario*» entre «*entusiasmo*» (miembro elidido) o «*imitación*» (miembro aludido), viene, en consecuencia, resuelto por sus respectivos conjuntos significativos: «*entusiasmo*» = «*furor*», «*númen*»; «*imitación*» = «*perfeccionamiento de la naturaleza*».

Si mantenemos el análisis en el nivel semántico, diremos que el protocolo sémico de «*furor* y *númen*» aparece, en Luzán, regido por el sema «*preternaturalidad*» según podemos apreciar en este segmento: «*un furor y númen extraordinario (prendas que a pocos concede el cielo)*» (LP, lib. IV, cap. XII), considerados expresamente como «*indispensables requisitos de un perfecto poeta*» (LP, *ibid.*). Notemos igualmente que al semema «*imitación*» corresponde, en Luzán, al sema «*naturalidad*» según este segmento: «*Como quiera que entendamos este término de imitación, que ya de suyo es bastante mente claro, es cierto que no hay otra cosa más natural para el hombre*» (LP, lib. I, cap. VI).

Así, pues, el esbozo de la oposición «*entusiasmo*»/«*imitación*», tal como se manifiesta en Feijoo y Luzán, adpta la distribución sémica siguiente:

Feijoo	« <i>furor, númen</i> » (= « <i>entusiasmo</i> ») « <i>preternaturalidad</i> »	« <i>imitación</i> » « <i>no naturalidad</i> »
Luzán	« <i>preternaturalidad</i> » (« <i>prendas que a pocos concede el cielo</i> »)	« <i>naturalidad</i> »



valores *e* e *i*. Está claro que Feijoo rehusa con tenacidad (22) incluir el factor «imitación» entre los formantes de la poesía, lo cual permite esclarecer su concepción con un referente negativo ( $\bar{i}$ ). Por otra parte, Luzán construye su modelo sin reportar ninguna mención al factor «entusiasmo»; anotamos esta oposición *in absentia* con el término ( $\bar{e}$ ). Con esto cabe representar la articulación de formantes de la poesía en Feijoo y en Luzán mediante la constelación de tres elementos:

Feijoo

Luzán

$$P = e(\bar{i})+v$$

$$P = i(\bar{e})+v$$

2. Acabamos de ver qué condiciones deben cumplirse para que la poesía quede definida en su proceso creativo, pero no conviene que deduzcamos que la manifestación poética se extingue en la tasa de componentes característicos. Basta para probarlo señalar que, en las descripciones de Luzán, se canjean en términos de «furor», «númen», «ingenio», «fantasía» los valores pertenecientes a la imitación de la naturaleza (23). Nos damos cuenta que estas explicitaciones de Luzán revelan las compatibilidades entre su modelo y el preconizado por Feijoo. Ambos modelos se presentan afines en la medida en que son conmutables los términos implícitos

(22) La impugnación de la doctrina de la imitación poética puede deberse al academicismo que esa doctrina había adquirido en el siglo XVIII como producto del preceptismo postcartesiano. Las objeciones de Feijoo al cánon de la imitación (cf. CE, II, c. VI, n. 2 y n. 10) parecen aceptar la corriente de tratadistas italianos, principalmente Tasso, unánimes en desestimar la imitación como fundamento de la poesía. (Observamos, de pasada, que Feijoo tributa al Tasso una relevante consideración: «Después de los poemas de Homero y Virgilio, no hay cosa que iguale en el género épico a la Jerusalén de Tasso», en TC, I, disc. XV, par. VI, n. 31).

Es conveniente, en este punto, proponer como explicación de la resistencia de Feijoo el dato, suficientemente documentado, de la confusión entre «imitación» y «copia», cuyas notaciones conservan en Feijoo una identidad semántica absoluta (cf. TC, VII, disc. X, par. VII, n. 41: «Lo que es gracia en el original, es monada en la copia. La imitación de prendas naturales nunca pasa de un despreciable remedio»). Alonso López, el Pinciano, (1596), había fijado la confusión: «Imitar, remedar y contrahacer es una misma cosa» (cf. Antonio Vilanova, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII» en «Historia General de las Literaturas Hispánicas», Barcelona, 1968, t. III, p. 608). Pero el reconocimiento del principio de imitación quiere decir que se opta por una instancia que no queda esfumada en mera copia, sino que domina una contradistinción nitida (cf., por ejemplo, Forner, «Exequias de la lengua castellana», BAE, t. 63, Madrid, 1952, p. 400, col. 1-2; y Esteban de Arteaga, «Investigaciones filosóficas sobre la Belleza Ideal», ed. Antonio de Sancha, Madrid, 1789, p. 15). Feijoo empero recluye en la circunscripción de «copia-imitación» lo que en realidad se desdobra en dos sememas oponible: a) «copia», según puede verse, por ejemplo, en Forner, op. cit., donde establece: «El copiante nunca sale de las huellas de su original», y b) «imitación» que, en el código de Forner se describe así: «El émulo, o llamémosle imitador, se pone de lado de aquellos a quienes desea emular, y siguiéndolos a la par por la misma senda, tal vez los deja atrás». A pesar de que esta formulación resultaba ya, en el momento en que fue elaborada (1782), extremadamente rudimentaria —a nuestro modo de ver, legado de la formulación del Brocense (1754)— ni siquiera este mínimo grado de dilucidación fue acogido por Feijoo, quien se limita a emplear indistintamente una y otra notación.

Como índice de la medida de correlación en este punto entre Feijoo y Luzán, cabría asentar dos grados: 1º) convergencia en la cláusula de «copia» (compárese el trozo de Feijoo, «La copia por su naturaleza pide ser parecida al original», en TC, IV, disc. XIV, par. XV, n. 41, y el trozo de Luzán, «La copia será parecida a su original», en LP, lib. II, cap. XIII); 2º) divergencia en el valor de la «imitación» (compárese el trozo de Feijoo, «No por el (medio) de la imitación porque no podrá ser perfectamente natural», en CE, II, c. VI, n. 2, con el trozo de Luzán, «mejorar y perfeccionar la naturaleza y lo que nosotros hemos dicho imitar la naturaleza», en LP, lib. II, cap. XI; seguidamente transcribe a Muratori: «El poeta, pues, debe perfeccionar la naturaleza», tradición que también reproduce Arteaga: «La Belleza ideal de la poesía consiste en perfeccionar la naturaleza imitándola con el metro, o verso, que es su instrumento», op. cit., p. 69s.)

Estas precisiones han sido introducidas únicamente con el fin de señalar una separación entre la definición de Feijoo y la definición de Luzán acerca de la poesía. Pero dicha separación queda muy disminuida en la perspectiva de la manifestación poética. Feijoo acepta que el discurso poético se presente investido a modo de un signo icónico: «la guerra civil es tumultuosa, inquieta, ardiente. Si la descripción de ella es lenta, y floja, qué semejanza hay entre la pintura, y el prototipo?» (TC, IV, disc. XIV, par. XV, n. 41). La constitución del discurso poético presupone, según Feijoo, la imitación de los contenidos constituidos: el significante (su notación es «la pintura») debe expresar isomórficamente el significado (su notación es «el prototipo»).

(23) Luzán, op. cit., lib. II, cap. XI (p. 160).

del uno con los explícitos del otro. Se trata de una conmutabilidad entre términos no homólogos, peor que se corresponden en homologías paralelas. El término complejo  $e(i)$ , concerniente a la definición de Feijoo, es transformable en el término implícito marcado por la notación «*furor*» conforme al siguiente fragmento:

*«el entusiasmo; el qual, considerado de parte de la causa, no es otra cosa, que una imaginación, inflamada con aquella especie de fuego, a quien los mismos Poetas dieron nombre de Furor divino».*

(CE, V, c. XIX, n. 16)

Asimismo el término complejo  $i(\bar{e})$ , perteneciente a la definición de Luzán, es transformable en el término implícito «*furor*» según los tramos de la siguiente cadena de homologías parciales:

1º) «*es preciso que (el poeta) se valga de su ingenio y fantasía»*

(LP, lib. II, cap. XI)

2º) «*el fuego del ingenio (del poeta)»*

(LP, lib. II, cap. XVIII)

3º) «*la poesía depende, en gran parte, del genio y nùmen»*

4º) «*furor y nùmen poético»*

(LP, lib. I, cap. D)

5º) «*El perfecto poeta, aunque tal vez se finja agitado de furor divino, no por eso ha de enfurecerse fuera de tiempo; antes bien, su furor ha de tener siempre todas las señas de cordura y ha de ser concebido con acuerdo y con motivo bastante».*

(LP, lib. II, cap. XIX)

El agrupamiento de estos segmentos permite observar, de arriba abajo, una afinidad que, como es obvio, no se sitúa en el nivel de la contigüidad sintagmática, pero define la jerarquía de las notaciones operatoriamente copresentes. Decimos, en este sentido, que el rasgo «*genio*» domina como catalizador en la jerarquía: 1) «*ingenio y fantasía*», 2) «*fuego del ingenio*», 3) «*nùmen*», 4) «*furor*» y 5) «*furor divino*».

El pasaje que conduce desde el rasgo *imitación* al rasgo *furor* está sometido a una transformación muy semejante al recorrido que debe realizar cualquier interlocutor deslizándose sobre el discurso de un hablante, extrayendo directamente o deduciendo indirectamente los entrecruzamientos semánticos que origina la conversación. En primer lugar, Luzán advierte de modo explícito que la imitación de la naturaleza ha de ser suplida, en determinadas carencias (LP, lib. II, cap. XI), por el ingenio y la fantasía del poeta. En segundo lugar, el par «*ingenio y fantasía*», frecuente y meyorativamente utilizado por Luzán (24), contiene rasgos del tipo «*el fuego del ingenio*». En tercer lugar, se constata el rasgo «*genio y nùmen*». El tránsito de la notación «*nùmen*» a la notación «*furor*» viene, en cuarto lugar,

(24) *Ibid.*, y además, lib. I, cap. VIII (p. 103); lib. II, cap. XVIII (p. 218); lib. II, cap. XIX (p. 228); y lib. IV, cap. XII (p. 477).

justificado por rasgos del tipo «*furor y nùmen*» (25). Por último, el fragmento 5º atestigua la consagración, en Luzán, del término «*furor divino*» entendido como elemento generador de la poesía.

La transferencia no impide considerar como accesorio, en la definición de Luzán, el recurso al ingenio y a la fantasía, pero por la misma razón debemos de abstenernos de creer que Luzán excluye, en el análisis compo- nencial de la poesía, todo formante de carácter numinoso identificable con el elemento  $e(\bar{i})$  de la definición feijoniana. Si la poesía se revela, en su captación primera, como una imitación practicada sobre la naturaleza —rasgo  $i(e)$ : «*digo que se podrá definir la poesía, imitación de la natura- leza*», en LP, lib. I, cap. V (p. 95) cabe alternar la imitación con el ingenio y la fantasía —rasgo  $e(\bar{i})$ : «*la naturaleza, en el mundo humano y material, no suele producir cosas raras y extraordinarias*», en LP, lib. II, cap. XI (p. 160) dado que «*la belleza poética consiste principalmente a lo raro, maravilloso, grande, extraordinario, nuevo, inopinado e ingenioso de la materia* (LP, id.).

Como se ve, Luzán atribuye a la poesía dos rasgos habitualmente estimados como contrarios pero expuestos a una relación alternativa en la cual el término  $e(\bar{i})$ —o sea, «*aquel furor y nùmen poético, a el qual se debe lo más feliz, y sublime de la Poesía* (LP, lib. I, cap. I, proemio, p. 66)—constituye un formante esencial y, gradualmente alternativo, de la poesía.

3. El análisis que antecede quedará más exacto si se muestran no sola- mente los elementos que entran explícitamente a formar parte del concep- to de poesía, sino también en términos implícitos a los que, en lo esen- cial, va vinculada la manifestación poética. En efecto, en la medida en que el término explícito  $i(e)$  se intercambia (nuestro ribete  $\Rightarrow$ ) con el término implícito  $e(\bar{i})$ , cabe decir que hay una relación de proporción entre estos

pares  $\frac{i(e)}{no e(\bar{i})}$  y los pares  $\frac{e(\bar{i})}{no i(e)}$  porque cada uno reposa sobre un nivel jerárquico de categorías poéticas; el nivel de la definición de la poesía corresponde al componente  $\frac{i(e)}{no e(\bar{i})}$  pero el nivel que afecta a las condiciones de la manifestación poética está representado por las categorías (explícitas e implícitas) de ambos pares.

De modo que la formulación de Luzán se presenta como una concep- ción mixta, que no quedará delimitada por completo más que gracias a la

(25) Luzán califica de «*indispensables requisitos de un perfecto poeta*» (LP, lib. IV, cap. XII) a las mismas notas que, en Feijoo, componen la significación de «*entusiasmo*». Compárese:

Feijoo (CE, c. XIX, n. 16): «*entusiasmo*» = «*imaginación*», «*especie de fuego*», «*furor divino*». Luzán (LP, lib. IV, cap. XII): «*indispensables requisitos*» = «*ingeniosidad muy viva*», «*imaginación muy fecunda*», «*un furor y nùmen extraordinario*».

alternancia de /ingenio, fantasía, númen, furor/ con /imitación de la naturaleza/, por una parte, y /versificación/, por otra. En consecuencia, debemos atender al plano de la manifestación discursiva de la poesía para llegar a una comprensión plena del concepto de poesía que Luzán formula:

$$P = \frac{i(\bar{e})}{no\ e(\bar{i})} = \frac{e(\bar{i})}{no\ i(\bar{e})} + v$$

Como es factible comprobar, nos encontramos de lleno en el marco de la dicotomía *Naturaleza/Arte*, que envuelve, sea cual fuere la investidura de la poesía, tanto en el concepto de Feijoo como en el concepto de Luzán, las determinaciones que operan como factores (genio, regla) o como figuraciones (entusiasmo, imitación de la naturaleza y versificación). Los términos de estas dos vertientes la factorial y la configurativa, subyacen a los términos de la dicotomía *Naturaleza/Arte* según arroja la repartición del cuadro siguiente:

Dicotomía	Determinaciones
Naturaleza	genio, regla furor, númen ingenio, fantasía entusiasmo imitación
Arte	versificación

Echando una ojeada a este cuadro —que parece una simplificación grosera, aunque confiamos que su validación haya sido suficientemente prevista en los análisis anteriores— se puede entrever que, en el miembro *Naturaleza*, confluyen tres conjuntos no solo complementarios sino inseparables: (I), conjunto que llamamos factorial, integrado por el genio (y/o númen) y las reglas; (II), conjunto de momentos que afectan al estado, o trance, configurativo de la poesía, inflexiones psíquicas e intelectivas (furor, entusiasmo, ingenio, fantasía) que cooperan a la aprehensión de la sustancia poética; y un tercer conjunto (III), compuesto por una de las modalizaciones que intervienen en la formación de la sustancia poética, es decir, por la imitación (26).

(26) El membrete de que la imitación poética se intercala entre la naturaleza y la representación de la naturaleza, tal como figura en Luzán (cf. LP lib. I, cap. VI: «la perfección del arte que, imitando le representa a los ojos como presente un objeto distante») propicia la comprensión de la imitación como una instancia de la que deriva la adecuación del arte y la naturaleza; esta comprensión puede provocar la idea errónea de que se trata de una instancia a caballo entre los dos miembros de la dicotomía; no obstante, esta idea quedará disipada si se admite, como lo admite Luzán, que en toda imitación «es menester seguir la naturaleza, o, al menos, no perderla de vista» (LP, lib. I, cap. IX); esto quiere decir que se trata de una instancia inserta en la naturaleza a partir de la cual cabe articular y manifestar, de manera estética, la propia naturaleza.

El conjunto (I) determina, en Feijoo y en Luzán, el proceso de creación de la poesía (27). El conjunto (II) determina la conceptualización de la sustancia poética (28), y el conjunto (III) determina la transformación de los datos de la naturaleza: mediante semiosis (así, en Feijoo), o a partir de una mimesis que según Luzán (29), mediatiza y condiciona toda semiosis poética.

La versificación supone un conjunto de operaciones más complejo, pues concurren en él convenciones culturales, funciones sintácticas, recursos rítmicos, el encadenamiento estilístico del material codificado y, sobre todo, el artificio de la rima. Si comparamos en este aspecto a Feijoo con Luzán, constatamos que Feijoo (CE, V, c. XIX, n. 17) establece explícitamente el carácter artificial de la versificación—su notación es «*La Poesía es cierta especie de música, cuya modulación se representa en la artificiosa colocación de palabras, y syllabas*»— con aledaños borrosos entre poesía y música, e idéntica explicación constatamos (LP, lib. I, cap. V) en

(27) Russell P. Sebold ha adjudicado a Pope (1711) la fuente inmediata de Feijoo en lo que corresponde a la inclusión de la magnitud Regla en el ámbito de la Naturaleza. Cf. Russell P. Sebold, «*Contra los mitos antineoclásicos españoles*», Papeles de Son Armadans, CIII (1964) p. 104 s., n. 25. Posteriormente, en 1987, insiste en la misma atribución. Nuestro análisis no desmiente esta conjetura de Sebold. Pero cabe añadir si no resultaría más verosímil la hipótesis de concebir como fuente de Feijoo a Renato Rapin (1621-87) a quien Feijoo cita y comenta reiteradamente, y de cuyas Obras («*Oeuvres du P. Rapin*») fue publicada, en 1725, una edición en tres volúmenes en La Haya. Apoyamos nuestra hipótesis en el dato de que—según E. Audré, *L'influence française dans l'oeuvre de Pope*, Librairie Ancienne Honoré Champion, París, 1931, p. 208— es demostrable que la fórmula de Pope sobre la conexión de regla y naturaleza—la misma que cita Sebold— proviene de Rapin: «*De même la fameuse formule, suivant laquelle les Régles Are nature stíl, but nature methodisæ vient à n'en pas douter de Rapin, dans sa Préface aux Reflexions sur la Poétique, où il est dit de l'ouvrage d'Aristote: 'Sa Poétique n'est à proprement parler que la Nature mise en méthode, et le bon sens réduit en principes...'*»

Quedamos, de cualquier forma, en que cabe considerar el par Genio/Regla como una dimensión de la naturaleza no solamente en Feijoo sino también en Luzán. Confróntese, por lo que respecta a Luzán, a Leopoldo Augusto de Cueto, «*Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*», BAE, t. 61, p. LXIII.

(28) Conste que la operación semiótica de convertir la sustancia de contenido en enunciados poéticos la describe Luzán apelando a la mediación del ingenio: «*La agudeza del ingenio se ocupa principalmente en sacar de la materia verdades y razones nuevas, ocultas y maravillosas*» (LP, lib. II, cap. XVII). El continuum de la naturaleza cobra su estatuto poético primario en virtud del ingenio, del cual se desasan las sentencias, las agudezas, y los conceptos (Ibid.). Véase también:

«*Para hacer perspicua la locución es necesario concebir primero, bien y con distinción los pensamientos y tenerlos dispuestos con buen orden y método en la mente*» (LP, lib. II, cap. XXI).

La operación lógica la concibe también Feijoo como un formante de la poesía: «*La sentencia aguda, el chiste, el donayre, el concepto, son adornos preciosos de la Poesía*» (TC, I, disc. XIV, par. XII, n. 47). El término «concepto» no parece estar asociado, en Feijoo, a un trazo estilístico sino a una operación lógica: «*No se acierta con aquel resplandor nativo, que hace brillar el concepto; antes los mejores pensamientos se desfiguran*» (Ibid.).

(29) Atendiéndonos ahora a la dicotomía Naturaleza/Arte, el problema que se plantea es el de fijar si la transferencia a formas de arte nos permite reservar para el ámbito estrictamente natural la primera semiotización. Vemos que, según Feijoo, la operación semiótica pertenece aún a la jurisdicción de la naturaleza: «*todo animado de un ayre tan natural, que las articulaciones de la lengua parecen movimientos del ánimo, respiraciones de el corazón*» (TC, VII, disc. X, par. V, n. 29). Vemos asimismo que, según Luzán, la operación mimética se mantiene en el cerco de la naturaleza: «*El poeta debe imitar la naturaleza; con que es menester que siga sus pasos y que observe puntualmente lo que ella dicta y sugiere en tales ocasiones*» (LP, lib. II, cap. XVIII).

Así, pues, Feijoo y Luzán mantienen en la clausura de la Naturaleza íntegramente el proceso de creación poética y parcialmente la formación de la sustancia poética. Al fuero del Arte adscriben solamente el formante versificación.

Estas precisiones han sido introducidas con el fin de notar la ponderación de Feijoo y Luzán con respecto a la dicotomía Naturaleza/Arte. En Luzán los dos miembros rigen compensadamente: «*debe su última perfección a aquel raro compuesto de naturaleza y arte que siempre han de darse la mano*» (LP, lib. IV, cap. XII). En Feijoo, el equilibrio se encuentra abolido: «*Estragará a mi entender el estilo, quien siempre no diéra en el mucho más a la naturaleza, que al arte*» (TC, IV, disc. VIII, par. VI, n. 15).

Una vez reconocida la pequeña zanja que separa a Feijoo y a Luzán, parece—sin embargo— que Luzán la rellena en la edición de 1789:

«*podrá el poeta dar a sus versos la conveniente armonía, debiendo tener a la vista, como regla general y segura, que la primera atención del poeta ha de mirar a las cosas y a los pensamientos, y luego a los metros y a los consonantes: pues, como dijo Horacio, las palabras se siguen naturalmente a los conceptos*» (en LP, edición 1789, lib. III, cap. XXIII (p. 266)).

Luzán —su notación: «*diciendo verso ya digo medida de palabras, pues no es otra cosa el verso que medida de palabras, o palabras medidas y dispuestas con cierta conexión*»— centrada también en la homogeneidad entre poesía y música (LP, lib. II, cap. XXII): finalmente, dicha constatación permite situar la versificación en el miembro *Arte* (miembro marcado de la dicotomía), caracterizado por la presencia de trazos perceptibles y artificiosos.

### III

1. Hasta ahora nada hemos dicho de una colección de segmentos a través de los cuales afloran formulaciones muy próximas entre sí. Los ejemplos escogidos representativos de toda la colección, sirven para poner en evidencia el paralelismo entre Feijoo y Luzán con más precisión todavía que en la serie basada en oposiciones dicotómicas. Constituiremos con ellos el siguiente muestrario:

a) *Recurso a la época de Augusto como prototipo de poesía sin afectación.* Cf. TC, I, disc. XIV, par. VI, n. 25; TC, IV, disc. XII, par. II, n. 4; y LP, lib., cap. XIX (p. 227).

b) *Prevalencia de la razón sobre las autoridades, con mención explícita de Aristóteles.* Cf. TC, VII, disc. XIII, n. 12 y LP, lib. III, c. V (p. 344).

c) *La condición de propiedad de lenguaje como indispensable a la expresión poética.* Cf. TC, I, disc. XIV, par. XII, n. 46; y LP, lib. II, cap. XIII (p. 169) y lib. IV, cap. XXI (p. 236).

d) *Afinidad del lenguaje poético con el de la pintura.* Cf. TC, I, disc. XV, par. V, n. 31 y LP, lib. I, cap. VII (p. 101); lib. II, cap. V (p. 137); lib. II, cap. XIII (p. 168); *ibíd.* (pp. 172 s.); lib. III, cap. XVI (p. 424).

e) *Noción de fábula, tomada en sentido de ficción* (TC, IV, disc. XIV, par. XV, n. 40 y LP, lib. III, cap. II (p. 309); lib. III, cap. III (p. 325).

f) *El requisito de verdad como inherente a la poesía.* Cf. TC, IV, disc. XIV, par. XV, n. 40 y LP, lib. II, cap. VII (p. 144).

g) *La reclusión de lo verosímil en el ámbito de la subjetividad.* Cf. LP, lib. II, cap. IX (p. 153) y CE, II, c. XVIII, n. 23.

h) *Aceptación de cuestiones teológicas y hagiográficas en la temática de la poesía.* Cf. TC, I, disc. XIV, par. XII, n. 49 y LP, lib. I, cap. VII (p. 100).

Nos preguntamos si este repertorio sirve para delimitar el contorno de posibles influencias del «*Teatro Crítico*» de Feijoo sobre «*La Poética*» de Luzán y de ésta sobre las «*Cartas Eruditas*». Por una parte, es cierto que al menos algunas de estas correlaciones —tales como las rotuladas d) y g)— parecen a primera vista susceptibles de ser tomadas como vestigios de

una influencia de Feijoo sobre Luzán —rótulo d)— y de Luzán sobre Feijoo —rótulo g)—, dada la identidad notable de los segmentos, pero por otra parte no es menos cierto que esta identidad se resiste a ser interpretada como peculiar de Luzán y Feijoo, sino que más bien parece emanar de trasuntos muy consistentes, al abrigo de tradiciones diseminadas en las poéticas y con ramificaciones múltiples.

Puede, pues, considerarse que el análisis de las correlaciones entre Feijoo y Luzán no arroja ningún dato que permita asentar la existencia de un franqueo de interinfluencias. En efecto, esta conclusión se hace demostrable precisamente en la medida en que los segmentos comparados aparecen como más semejantes entre sí dado que, en este sentido, es más patente su aferramiento a una tradición.

Esto es clarísimo si se examina, por ejemplo, la correlación d) en la cual resulta sumamente fácil reconstruir el árbol de concomitancias (30). Evidentemente, correlaciones tales como g) y h) pueden derivar de asimilaciones recíprocas entre Feijoo y Luzán puesto que el conocimiento mutuo es indudable, y por parte de Luzán se halla abundantemente atestiguado su interés por el «*Teatro Crítico*»; pero, aún en esta hipótesis, ello significa que están fundadas sobre la permanencia de una materia temática que es fija y está dada (31). Los segmentos que constituyen la correlación g) poseen ciertos rasgos en común pero cada uno de ellos posee rasgos que el otro no posee (32); aquí tocamos una correlación por intersección:

Luzán	Feijoo
«su verosimilitud o inverosimilitud, su credibilidad o incredibilidad, pende de nuestra opinión» (LP, lib. II, cap. IX)	«lo verisimil, ó inverisimil a veces pende puramente de cierta sagacidad, pulso, ó tino mental» (CE, II, c. XVIII, n. 23)

(30) Las primeras alegaciones al sincretismo entre poesía y pintura son achacadas a Simónides, Horacio y Plutarco, como es bien sabido. El hilo conductor de esta tradición es ilustrable «ad nauseam»; por lo que corresponde al siglo XVIII, recuérdese a Dubos (1719) y Batteaux (1746). Lessing (1766) representa un giro en esta asimilación de poesía y pintura. Las dos corrientes obtienen hoy día muy representativos: mientras Martinet (1960) rechaza toda reductibilidad de los sustentáculos comunicativos de las artes con las estructuras lingüísticas (cf. Martinet, «*Elementos de lingüística general*», Madrid, 1972, p.24), Jakobson (1973) admite cierta analogía entre la composición del pintor y el papel de la gramática en poesía. Cf. R. Jakobson, «*Questions de poétique*», París, 1973, p. 227s.

Feijoo y Luzán se instalan en el clasicismo horaciano. En cuanto a Feijoo, cabe agregar que su carta sobre «El constitutivo de la Poesía» (CE, V, c. XIX) contiene numerosas referencias sobre este aspecto.

(31) El tema de lo verosimil domina desde Platón y Aristóteles. El tema de la índole poética de las cuestiones teológicas domina en Vives y en Boileau. El carácter prototípico de una correlación resta, por tanto, peso a su consideración como indicio de influencia.

(32) Vamos a explicar, mediante un diagrama, la contextura de esta clase de correlación:



Notamos que los rasgos c, d, y e incrustados—como en la zona de intersección de dos circunferencias— en los segmentos de Feijoo y Luzán, se inscriben con una distribución muy semejante entre los rasgos a, b, y f, g, h. Esta composición da cuenta de los aspectos conjuntivos de ambos segmentos, de sus semejanzas, así como de sus aspectos disyuntivos o desemejanzas.

Si una correlación es un marco semiótico en el que se manifiestan rasgos comunes pertenecientes a textos diferentes, la correlación por intersección revela ciertos caracteres típicos que acompañan ordinariamente a los textos entre los que ha podido ser probada alguna influencia; es decir, no se reproducen punto por punto las notaciones que se toman como punto de partida, sino que el texto subordinado refleja una transformación del texto original.

Pero, si queremos diferenciar la correlatividad de una parte y la influencia de otra, nos vemos obligados a reconocer que, mientras la correlatividad estrictamente dicha se insinúa a través de engarces intersintagmáticos, la influencia añade una transitividad de segmento a segmento delatada por conexiones de índole historiográfica.

Habrà, pues, que aceptar, por falta de datos externos que acrediten ensartamientos históricos entre textos de Feijoo y de Luzán, el confinamiento de nuestro análisis en el plano idiosincrónico. Queda claro, no obstante, que este análisis deja márgen para cavilaciones sobre posibles influencias.

2. Lo que tenemos la esperanza de haber mostrado es el hecho de que la poética contenida en el «*Teatro Crítico*» y en las «*Cartas Eruditas*», a veces sentida como singular (33), a veces como no pertinente (34), puede sin embargo albergar rasgos que son emparejables y, en ocasiones, intercambiables, con rasgos de «*La Poética*» de Luzán. Y al revés: aspectos indudablemente arraigados en los principios básicos de «*La Poética*» de Luzán componen también rasgos que son reagrupables con rasgos fundamentales de la poética de Feijoo.

El estudio de estas correlaciones, tomadas como entidades discretas, no solamente nos permite la construcción de un conocimiento —que de ninguna manera los segmentos por separado hubieran podido proporcionar— sobre los códigos y redes de interrelación, sino que franquea el paso hacia un conocimiento de las peculiaridades que entre Feijoo y Luzán asoman.

---

(33) Cf. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 210 y 212. Asimismo la «cuestión Lucano» fue utilizada como exponente de las excentricidades de Feijoo. Cf. Julio Cejador, *op. cit.*, p. 49. Suele olvidarse que la estimación por Lucano representa un lugar muy común en el seiscientos (Montaigne, Gracián); en el setecientos, Joaquín Aguirre (1744) no cuenta, a lo largo de su polémica con Feijoo, con la justificación de este lugar común. La apología del expulso Lampillas (1731-1810) prueba el vigor de la estima por Lucano. Cf. Xavier Lampillas, «*Ensayo histórico-apologético de la Literatura Española*» trad. y notas de Josefa Amar, Imprenta de D. Pedro Marín, Madrid, 1789, t. I, disert. IV, pp. 189-254. La «preferencia sobre Virgilio» que Feijoo asume (TC, IV, disc. XIV, n. 39) tomada de Estacio (TC, IX, correcciones y adiciones al tomo IV, n. 139) pertenece al tópico del «sobrepajamiento». Cf. Ernst Robert Curtius, «*Literatura europea y Edad Media latina*», I, Madrid, 1976, p. 236.

(34) Cf. Vicente Risco, «*El Padre Maestro Fray Benito Jerónimo Feijoo Montenegro*» en «*Historia de las Literaturas Hispánicas*», IV (1ª parte), Barcelona, 1968, p. 227. La minimización de las contribuciones de Feijoo a la poética arranca ya de Miguel Morayta, «*El Padre Feijoo y sus obras*», F. Sempere y Cía., Valencia (s.f.), quien reúne en el capítulo VIII (pp. 127-142) todo lo relativo a «Literatura y asuntos menudos». Podemos consignar aquí la excepción de Gumersindo Laverde, «*Ensayos críticos sobre Filosofía, Literatura e Instrucción pública españolas*», Imprenta de Soto y Freire, Lugo, 1868, p. 435. Laverde recusa, por omitir la aportación de Feijoo a la crítica literaria, una memoria de Francisco Fernández y González titulada «*Historia de la crítica literaria desde Luzán hasta nuestros días*».

