

## LA MALEABILIDAD DEL NEOCLASICISMO: APROXIMACIONES A LA POESÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

por  
PHILIP DEACON

Entre los *Malos pensamientos* que el poeta francés Paul Valéry publicó en 1942 está incluido su rechazo de la posibilidad de “pensar *-seriamente-* con palabras como clasicismo, romanticismo, humanismo o realismo”, observación que remata con la frase “Uno no puede emborracharse o satisfacer su sed con etiquetas en una botella” (1). En una simple metáfora Valéry sintetiza uno de los dilemas más grandes del historiador literario: la objeción principal a términos globales para caracterizar estilos o períodos literarios es su reduccionismo; disminuyen la individualidad del escritor al intentar colocarlo en un marco de ideas generalizadas. Al identificar lo que un autor tiene en común con sus contemporáneos, los adjetivos estilísticos globalizadores reducen lo que tiene de particular; tienden a eliminar precisamente lo que para el lector moderno constituye la esencia de la experiencia literaria: el disfrute del texto único. Al querer encasillar un escrito bajo una denominación que subraya su parentesco con otros textos, el efecto muchas veces es empequeñecerlo.

La poesía española del siglo XVIII ha adolecido desde hace más de un siglo del efecto negativo de los rótulos empleados para describirla. En particular la palabra neoclasicismo y su correspondiente adjetivo han experimentado una fortuna variada. En el siglo XIX las grandes figuras de la historiografía literaria española revelaban su desprecio por el clasicismo del siglo

(1) Paul VALÉRY, *Mauvaises pensées et autres*, París, Gallimard, 1942, pág. 35. La cita original reza: “Il est impossible de penser *-sérieusement-* avec des mots comme Classicisme, Romantisme, Humanisme, Réalisme... On ne s'enivre ni ne se désaltère avec des étiquettes de bouteilles”.

precedente a través de dos variantes despectivos del término: galo-clásico y pseudoclásico. La influencia negativa de las monumentales obras de Cueto y Menéndez Pelayo en la valoración y entendimiento de la poesía dieciochesca todavía se siente a finales del siglo XX (2). Los amplios conocimientos y las dogmáticas evaluaciones de estos dos eruditos quizás expliquen las vacilaciones de críticos posteriores en ofrecer visiones divergentes. En la actualidad parece que mientras que la palabra neoclasicismo goza de gran popularidad entre editores de manuales de historia literaria, que no vacilan en emplearla para describir la producción literaria de todo el siglo XVIII, los autores de estudios monográficos se muestran menos propensos a utilizar el término en sus exploraciones de la práctica de los poetas setecentistas.

Los intentos más recientes de someter a una revisión comprensiva la terminología aplicable a la poesía del XVIII se iniciaron a mediados de la década de 1960. La primera contribución al debate, que ha dejado una impronta profunda en estudios de otros críticos, fue la comunicación de Joaquín Arce al Primer Congreso sobre el Padre Feijoo y su Siglo, titulada "Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII" (3). Este buen conocedor de la poesía española e italiana empezó por rechazar el término neoclasicismo para identificar la tendencia dominante de la poesía dieciochesca, prefiriendo hablar de una "actitud clasicista y racionalista". Dentro de esa actitud distinguió un "verdadero impulso neoclásico... de elevados ideales estéticos", tendencia que contrasta con otra de "tono menor, elegante y frívolo", a la que denominó "rococó". Otra aportación de Arce fue llamar "poesía de la Ilustración" la corriente ideológica "que expresa su admiración ante la ciencia, las instituciones o los ideales contemporáneos" (4).

En aquel primer bosquejo el profesor Arce admitió que los "encasillamientos rigurosos resultan inadecuados o insuficientes aplicados a los poetas del XVIII", y confesó ciertas inconsistencias en su esquema (5). Sin embargo, en artículos sucesivos prosigue con las etiquetas empleadas en 1964 y amplía su tratamiento a más poetas, presentando un panorama completo en el libro publicado en 1981, *La poesía del siglo ilustrado* (6). A pesar de la discutibilidad de las definiciones utilizadas por Arce lo que más destaca es su sensibilidad crítica para distinguir los componentes de los distintos estilos.

(2) Leopoldo Augusto de CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Atlas, 1952-1953; Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, III, Madrid, CSIC, 1962.

(3) Joaquín ARCE, "Rococó, neoclasicismo y prerromanticismo en la poesía española del siglo XVIII", *El Padre Feijoo y su siglo*, II, Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras, 1966, págs. 447-477.

(4) *Id.*, págs. 450-452.

(5) *Id.*, pág. 460.

(6) Joaquín ARCE, *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra, 1981.

Al examinar con detalle los poemas de un autor, Arce se acerca de una manera iluminadora a los elementos constitutivos de su práctica poética. Nos lleva más allá de los términos críticos hacia un contacto más íntimo con la individualidad creadora del autor.

El gran valor de los análisis de Arce no descarta la posibilidad de poner ciertos reparos a los términos que emplea. Por ejemplo, la descripción del estilo "rococó" como de tono menor y frívolo sugiere una perspectiva extraliteraria basada en una apreciación subjetiva de la temática de las composiciones así denominadas. Asimismo la mención de "elevados ideales estéticos" como criterio de la poesía neoclásica supone un juicio de valor estético que impide que otros críticos sepan asignar poemas a esta categoría sin temor a equivocarse. La tendencia a ver estos estilos desde una perspectiva cronológica en la que el rococó, como corriente casi ideológica, empieza en la década de 1760, para ceder en la década de 1780 a una tendencia neoclásica, complica aún más la visión global. La consiguiente elevación de Leandro Fernández de Moratín a modelo de poetas neoclásicos por su supuesto mayor rigor en limar sus composiciones (siguiendo la recomendación de Horacio), introduce criterios prescriptivos y valorativos en campos que exigen definiciones neutrales fácilmente aceptables. A primera vista parecería más sencillo, y exacto, hablar de una corriente horaciana para calificar el estilo del joven Moratín.

En el mismo año de la propuesta pionera de Arce, el profesor estadounidense Russell Sebold arremetió en polémico estilo desde las páginas de *Papeles de Son Armadans* contra los prejuicios de los críticos del siglo XIX y sus seguidores, defendiendo con vehemencia la aplicación del adjetivo neoclásico a la mayor parte de la literatura española de la segunda mitad del siglo XVIII (7). El propósito de Sebold parecía más bien reivindicar la validez de los adjetivos tradicionales y corregir errores historiográficos, y no entra en detalles sobre el estilo neoclásico. Sólo en artículos y libros posteriores se explana sobre el esencial neoclasicismo de la tendencia poética dominante a partir de 1737 (8). Su postura es que el neoclasicismo es un estilo que significa admiración por, e imitación de, los modelos de las literaturas clásicas y la posterior tradición clásica europea, especialmente los poetas españoles del siglo XVI. Su método es acercarse al estilo a través de la práctica creadora de un autor, desmenuzando textos y explicando cómo funcionan en relación con las convenciones pertenecientes a la tradición clásica.

(7) Russell P. SEBOLD, "Contra los mitos antineoclásicos españoles", *Papeles de Son Armadans*, CIII (1964), págs. 83-114, reimpresso en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 77-97.

(8) Russell P. SEBOLD, "Sobre la lírica y su periodización durante la Ilustración (Artículo-resena)", *Hispanic Review* 50 (1982), págs. 297-326; *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1985; y "Periodización y cronología de la poesía setecentista española", *Anales de Literatura Española* 8 (1992), págs. 175-192.

La lectura de los varios trabajos de Arce y Sebold demuestra la eficacia de sus distintos enfoques y a la vez plantea varias cuestiones de método. El gran problema con el que se enfrenta el crítico del siglo XX es cómo conciliar el intento de guardar fidelidad a los esquemas mentales del siglo XVIII con el hecho de formar parte de la cultura del siglo presente (9). En el campo hermano de la música, la práctica de las orquestas de instrumentos de la época del compositor, o copias exactas, es aproximar al público a una experiencia estética más afín a la del oyente original a pesar de tener oídos acostumbrados a los sonidos del siglo XX. La idea es que al imitar, por ejemplo, la práctica de la época de Mozart, se entenderán las cuestiones estéticas desde la óptica de su época en lugar de hacerlo desde una óptica actual. El músico así comprometido lee manuales publicados en las últimas décadas del XVIII y no emplea maneras de tocar ajenas a ese período. Funciona desde dentro de las convenciones e incluso limitaciones del momento en que la composición fue concebida. De este modo la experiencia de la música, tanto para el instrumentalista como para el oyente, es más "auténtica".

En el terreno de la poesía dieciochesca me atrevería a sugerir que una aproximación basada en esquemas mentales y estéticos que reconocerían los propios autores es más probable que ilumine la experiencia de la época que aproximaciones derivadas de la teorización del siglo XX. Una lectura de las cartas de Cadalso a un amigo poeta puede comunicarnos más de cómo debemos aproximarnos a la poesía dieciochesca que la teoría crítica del siglo XX (10). La recreación del contexto cultural del autor y la colocación de la obra dentro de ese contexto puede facilitar el acceso a la experiencia poética del XVIII de una manera más auténtica. Y entre los elementos que constituían las estructuras mentales contemporáneas están los términos que se usaban entonces, además de toda la serie de conocimientos que formaban el contexto cultural. Sin negar la importancia de métodos que se nutren de la sensibilidad del lector del siglo XX, debe de ser evidente que un intento de entender la experiencia estética dieciochesca partiendo de las presuposiciones de la época proporcionará una aproximación igualmente o, incluso, más válida.

### EL SISTEMA DE GÉNEROS

La piedra angular de la literatura española del siglo XVIII, aplicable tanto a la poesía como a otras formas de composición, era el sistema genérico. Si queremos entender la poesía según la experimentaban las elites educa-

(9) Es uno de los problemas metodológicos analizados en Quentin SKINNER, "Meaning and Understanding in the History of Ideas", *History and Theory* 8 (1969), págs. 3-53. SEBOLD se muestra consciente de este problema al principio de su artículo pionero al afirmar: "Una obra neoclásica tiene que leerse en el contexto histórico y artístico del neoclasicismo, y sólo en tal contexto ha de juzgarse, y juzgarse con sensibilidad", *op. cit.*, pág. 78.

(10) José de CADALSO, *Escritos autobiográficos y epistolario*, ed. Nigel Glendinning y Nicole Harrison, Londres, Tamesis, 1979, págs. 75-91.

das del XVIII tenemos que abrazar su concepto de clasificación por géneros (11). Para escribir un poema hacía faltar saber primero el fin que tenía, y basándose en esta información era posible saber qué tipo o género de poema correspondía a este propósito. Los teóricos clasicistas de los siglos XVI y XVII habían elaborado una taxonomía de las composiciones poéticas según sus fines. Uno de los sistemas más elaborados se encontraba en el texto de Julio César Escalígero, *Poëtices libri septem* (1561), obra que mantuvo su vigencia a lo largo de más de dos siglos (12). Las teorías literarias de Escalígero habían influido en alto grado en los textos de teóricos clasicistas españoles como Herrera y El Pinciano, pero el hombre bien educado de los siglos XVI, XVII y XVIII podía igualmente leerlas en su versión original en latín. Así que cuando Ignacio López de Ayala y Nicolás Fernández de Moratín hacen el ejercicio de composición en las oposiciones a la cátedra de poética de los Reales Estudios de San Isidro en 1770 tanto ellos como otros muchos opositores piden el libro de Escalígero como libro de consulta esencial (13).

Según la teoría neoclásica el tema de un poema se relacionaba con la forma. La Oda, por ejemplo, servía para celebrar o elogiar y existían diferentes tipos de Oda según quién o qué pretendía elogiar el poeta y el tono que quería adoptar. Cada poeta de la antigüedad que había compuesto Odas había dejado su impronta en la historia del género y el poeta del XVIII podía elegir a qué modelo atenerse. La forma más elevada era la Oda Pindárica que originalmente servía para celebrar héroes de los juegos atléticos griegos (14). El género había pasado a los poetas romanos que, tras sus propias transformaciones, habían producido variaciones sobre la forma sin dejar de revelar sus orígenes pindáricos. Horacio en particular empleó la Oda para celebrar a sus amigos, recurriendo a un tono más familiar y sustituyendo la celebración de las proezas físicas por meditaciones filosóficas (15).

- 
- (11) El mejor libro que conozco sobre el tema se centra en la literatura inglesa pero la mayor parte de lo que dice el autor es igualmente aplicable a la literatura española: Alastair FOWLER, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- (12) Véanse Bernard WEINBERG, "Scaliger versus Aristotle on Poetics", *Modern Philology* 39 (1942), págs. 337-360, Sanford SHEPARD, "Las huellas de Escalígero en la 'Philosophía Antigua Poética' de Alonso López Pinciano", *Revista de Filología Española* XLV (1962), págs. 311-317 y Andreina BIANCHINI, "Fernando de Herrera's Anotaciones: A new look at the sources and the significance of his poetics", *Romanische Forschungen* 88 (1976), págs. 27-42. Gregorio MAYANS habla de los *Poëtices libri septem* como "ingeniosísimos y eruditísimos libros" en su *Rhetórica*, Valencia, Herederos de Gerónimo Conejos, 1757, I, pág. 303.
- (13) Archivo Histórico Nacional, Consejos, leg. 5441, núm. II, 25ª pieza.
- (14) Sobre la Oda véase Carol MADDISON, *Apollo and the Nine. A History of the Ode*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1960. El mejor estudio que conozco sobre Píndaro es Maurice BOWRA, *Pindar*, Londres, Oxford University Press, 1964.
- (15) Véase Steele COMMAGER, *The Odes of Horace. A Critical Study*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1962.

Servía entonces como tributo a las cualidades morales y personales de una persona, empleándose incluso para celebrar las cualidades en abstracto.

En España la Oda Pindárica había proporcionado un modelo para Herrera en el siglo XVI y en la Italia del XVIII la había utilizado Gabriello Chiabrera. Los poetas españoles del XVIII que experimentaban con el género en sus propias composiciones reconocían la riqueza de la tradición. En el caso de Nicolás Moratín, quizás el primero en resucitar la forma en la España del setecientos, sus composiciones intentan imitar la forma tripartita de Estrofa, Antiestrofa y Epodo empleada por Píndaro (16). Algunos lectores reconocerían la fidelidad con que Moratín y otros poetas contemporáneos imitaban los modelos de la tradición clásica, lo que aumentaría su placer intelectual (17).

Otros poetas de la segunda mitad del XVIII buscan un estilo y tono menos grandilocuentes e imitan las Odas de Horacio. Las composiciones de Horacio habían dejado su influencia en los poetas españoles del siglo XVI y las Canciones de Fray Luis de León eran bien conocidas por el lector dieciochesco. En particular la pureza y claridad del lenguaje de Horacio, que Fray Luis imitó, eran aspectos que los profesores recalcaban en sus clases de poesía en los colegios españoles del siglo XVIII.

### EL ESTILO ANACREÓNTICO

Otra forma de Oda que gozó de una auténtica moda en España a partir de la década de 1760 era la Anacreóntica (18). En el XVIII aún no había sido descubierto ningún ejemplo entero de un poema de Anacreonte. En su lugar había imitaciones, probablemente de diferentes autores y épocas, contenidas en una colección en griego publicada en 1554. En el XVII dos poetas españoles, Villegas y Quevedo, habían adaptado o imitado los poemas griegos, y la versión de Villegas fue publicada en 1618 (19). La colección de

- (16) Véase la Oda "Incendio sacro alienta el pecho mío" en Biblioteca Nacional, Mss. 19009, ff. 6-11. Chiabrera estructura varias composiciones según la forma tripartita: Gabriello CHIABRERA, *Opere*, I, Venecia, Angiolo Geremia, 1730, págs. 234-269.
- (17) Un modélico estudio genérico de un poeta dieciochesco es John R. POLT, "Cadalso y la Oda Pindárica", *Coloquio internacional sobre José Cadalso*, Bolonia, 26-29 de Octubre de 1982, Abano Terme, Piovan, 1985, págs. 239-316.
- (18) Antonio RUBIO Y LLUCH, *Estudio crítico-bibliográfico sobre Anacreonte y la colección anacreóntica, y su influencia en la literatura antigua y moderna*, Barcelona, Imprenta de la Viuda e Hijos de J. Subirana, 1879. Véase más especialmente J.H.R. POLT, "La imitación anacreóntica en Meléndez Valdés", *Hispanic Review* 47 (1979), págs. 193-206. Sobre el estilo anacreóntico de Nicolás Moratín, véase el capítulo "De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín", en José Miguel CASO GONZÁLEZ, *De ilustración y de ilustrados*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1988, págs. 87-100, especialmente págs. 98-100.
- (19) Sobre la influencia de Villegas en la España setecentista, véase Francisco YNDURAIN, *Relección de clásicos*, Madrid, Prensa española, 1969, págs. 23-58.

Odas había aparecido desde 1554 en ediciones bilingües en griego y latín y el lector erudito español del siglo XVIII podía leer poemas en tres lenguas. Los traductores y poetas españoles habían adoptado distintas formas métricas para sus versiones, por lo que sus imitadores en el siglo XVIII podían elegir el verso más adecuado para sus propias composiciones.

Los poemas de la colección anacreóntica celebraban el amor, la belleza, la bebida y un hedonismo general, temas que reflejaban la cultura helenística que los había producido. Otra temática diferenciada tendía a la narración y contaba alguna experiencia idílica amorosa. En esta variante, la Oda Anacreóntica tenía semejanzas de tono y tema con la forma española de la Serranilla y el Idilio Pastoril al estilo de Teócrito, cultivado por varios poetas españoles clasicistas del siglo XVII. De esta manera el Idilio Anacreóntico se relacionaba con sub-géneros españoles como las *Barquillas* de Lope de Vega (20). Un poeta culto como Nicolás Moratín, que publicó sus primeras Anacreónticas en 1764, era consciente de todas estas variantes del género y es probable que incluso conociera las traducciones de Quevedo antes de su publicación en 1797 (21).

En resumen, para un género con las aparentes limitaciones de la Oda Anacreóntica, existía una variedad de posibles opciones formales y temáticas, y sería quizás más apropiado emplear el término estilo anacreóntico para referirse a esta familia de composiciones, tal como hacían los críticos dieciochistas. Todo poeta innovador ve nuevas posibilidades en una forma convencional y el creciente empleo de la Oda Anacreóntica en España llevó a muchos poetas a experimentar. En 1764 Nicolás Moratín publica bajo la etiqueta Anacreóntica un poema, "De un arroyo", que más parece una fábula que una Anacreóntica (22). Tanto su tono como su métrica demuestran la ligereza propia de las Anacreónticas, pero su mensaje es moralizador. Las libertades tomadas con el modelo clásico llevaron a más de un crítico a negar el adjetivo de Anacreóntica a esta composición (23).

(20) En *Parnaso español*, I, Madrid, Joaquín Ibarra, 1768, pág. viii, el editor habla así de las *Barquillas*: "Son las Odas Anacreónticas más excelentes de nuestro fecundísimo poeta Lope de Vega".

(21) Sylvia BÉNICHOU-ROUBARD, "Quevedo helenista (*el Anacreón castellano*)", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 14 (1960), págs. 51-72. Luis J. Velázquez menciona haber visto un manuscrito de la traducción de Quevedo en Francisco de la Torre, *Poesías*, Madrid, Imprenta de Eugenio Bieco, 1753, pág. xix.

(22) Nicolás FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *El poeta*, Madrid, Miguel Escrivano, 1764, págs. 50-52. El texto sufrió muchos cambios en la edición preparada por el hijo del poeta en 1821. Compárese Nicolás FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Obras póstumas*, Barcelona, Viuda de Roca, 1821, págs. 27-29.

(23) Antonio RUBIO Y LLUCH, *Op. cit.*, pág. 163. Rinaldo FROLDI, *Un poeta iluminista: Meléndez Valdés*, Milán, Istituto Editoriale Cisalpino, 1967, pág. 37, expresa una opinión parecida.

Lo que la práctica demuestra, en éste como en otros muchos casos, es que el sistema genérico era la base sobre la que un poeta podía crear una composición cuya relación con los antecedentes genéricos reconocería y apreciaría un lector erudito. Tenía libertad para experimentar y mostrar su inventiva, utilizando las normas asociadas con el género como punto de referencia. En algunos casos un crítico purista negaría el título genérico a ciertos poemas por mostrar divergencias demasiado grandes de uno u otro modelo dentro del sistema. No obstante, el poeta creador no vacilaría en experimentar si esperaba alcanzar un efecto artístico más logrado. Y, efectivamente, el estilo anacreóntico gozó de una auténtica moda en las décadas de 1780 y 1790; su flexibilidad como vehículo de una gran variedad de temas favoreció su uso (24).

En la práctica de muchos poetas dieciochescos, la maleabilidad de la Oda, en sus varias formas, se tomaba como parte del bagaje cultural esperado del lector de poesía. Así que en 1784, un asiduo cultivador de formas clásicas, León de Arroyal, da el título de *Odas* a una colección de poemas cuyas alusiones a la tradición clásica el autor esperaba fueran reconocidas por el público. En su prólogo, Arroyal explica la variedad de modelos posibles y, tras elogiar a Villegas y Esquilache, termina afirmando que los poetas que no ha perdido de vista al componer sus propias Odas son Píndaro, Anacreonte, Horacio, Catulo y Boecio y "los mejores poetas españoles" (25).

### ¿ROCOCÓ O ESTILO ANACREÓNTICO?

Las características asociadas con la Oda Anacreóntica en todas sus variantes constituyen la tendencia que Joaquín Arce denomina "rococó". El tono, calificado de "frívolo" por Arce, forma parte fundamental del estilo anacreóntico. Puede resultar difícil, entonces, ver la necesidad de introducir una palabra nueva y ajena a la poesía, como "rococó", para designar un estilo poético que ya tenía un nombre reconocido en el siglo XVIII. Parece natural que un término genérico como anacreóntico se amplíe para convertirse en nombre de un estilo. Tales procesos son comunes en la historia de la literatura.

El hecho es que hay variaciones dentro de una forma genérica del mismo modo que existe una gran variedad de tendencias dentro de un neoclasicismo básico. Por tanto, al buscar una manera de clasificar la poesía española a partir de 1737, parece natural aceptar el término neoclásico como denominación global y subdividir tendencias y estilos según las formas genéricas. A pesar de la mutua influencia de géneros cercanos en temática y tono, no

(24) POLT, "La imitación anacreóntica...", pág. 194.

(25) León de ARROYAL, *Las Odas*, Madrid, Ibarra, 1784, pág. xiv. Quiero agradecer al Profesor Siegfried Jüttner su amabilidad al facilitarme la consulta del texto de Arroyal.



es difícil desentrañar sus elementos constitutivos, tal como hizo Arroyal en su prólogo.

Si pasamos a considerar la conveniencia de asignar el nombre de rococó al estilo de toda la producción poética de un autor, las dificultades se multiplican y el peligro de las etiquetas reduccionistas se hace evidente. Nicolás Fernández de Moratín no duda en entremezclar Odas al estilo de Píndaro, Horacio y Anacreonte en su primera colección de poesías, *El poeta*. El tono de las Pindáricas es altisonante y heroico, como exige su modelo; las Odas Horacianas reflejan la seriedad filosófica de quien las inició; y las Anacreónticas demuestran la variedad posible dentro del género. Por tanto, resulta difícil entender en qué manera Moratín es "neoclásico" en sus Odas Pindáricas y Horacianas, y "rococó" en sus Anacreónticas; no hace más que imitar diferentes estilos pertenecientes a distintas épocas de la cultura clásica griega y latina. Los géneros tenían fines distintos y Moratín acomoda la forma al tema y al tono que intenta manejar. Los tres tipos de composición exigen conocimientos de la tradición clásica y no parece lógico describir una manera como neoclásica y otra como rococó como si no formaran parte de la misma tradición poética. El hecho de que algunas composiciones no alcancen la calidad estética de los modelos no las descalifica como pertenecientes a la misma tradición y por tanto a la corriente poética neoclásica. La tarea del historiador literario es separar la evaluación, siempre sujeta a los prejuicios subjetivos del crítico, de la descripción objetiva de la forma, temática y estilo de una poesía.

Al explorar los matices de un poeta, un estilo, o incluso una sola composición, se perfilan las cualidades distintivas dentro del marco más grande del neoclasicismo. Si un determinado poeta se distingue tanto en poemas épicos como en Anacreónticas y a la vez demuestra su maestría en utilizar una variada gama de formas genéricas, aumenta nuestra admiración por su habilidad como poeta. Sólo en casos aislados como el de Marcial nos maravillamos de la variedad conseguida en un solo género. Es por su mayor ambición y éxito en una extendida gama de géneros por lo que reconocemos la profundidad del (neo)clasicismo de Meléndez. El hecho de que algunos rivales del poeta extremeño no abarquen las formas clásicas tachadas de más difíciles por su extensión o complejidad no los excluye de ser neoclásicos. Su falta de ambición o habilidad no afecta su adhesión a los principios básicos del neoclasicismo.

Una vez que el estudioso haya entendido cómo funcionan los géneros, necesita enfrentarse con las técnicas alusivas del clasicismo. La poesía del XVIII exige del público actual un esfuerzo mayor que el que exigió de sus contemporáneos. El "lector ideal" de la época, para emplear la expresión recientemente reivindicada por Umberto Eco (26), conocía las Odas de Ho-

(26) Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, ed. Stefan Collini, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pág. 64.

racio porque las había estudiado en el colegio. En sus lecturas reconocía las alusiones, los ecos y las divergencias de los posibles modelos. La mayoría de los lectores del siglo XX no habrá estudiado latín y no recordará sin consultar un diccionario ni las alusiones mitológicas ni los personajes históricos de la civilización clásica. En 1754, cuando Luis José Velázquez lee una Canción de Luzán recitada en la Real Academia de San Fernando, en seguida identifica ecos de una Oda de Píndaro y otra de Horacio, mencionándolo en una carta a su amigo Montiano (27). Un siglo y medio más tarde, en su libro *Horacio en España*, Menéndez Pelayo parece demostrar el mismo placer en reconocer ecos de Horacio en poemas de Nicolás Moratín (28). El lector de hoy, sin embargo, tiene que esforzarse mucho más para aprender los elementos básicos que permitan apreciar lo que pretendía un poeta inmerso en un contexto cultural basado en una tradición clásica todavía viva. No obstante si queremos entender la poesía dieciochesca en su rica profundidad, nuestras descripciones no deben contentarse con la asignación de las composiciones a meras categorías globales sino extenderse a matizar los calificativos a todos los niveles, explorando estructuras, metros, ritmos, efectos retóricos y situando cada composición en su contexto sociocultural.

### EL CARÁCTER INNOVADOR DEL NEOCLASICISMO

Una acusación frecuentemente lanzada contra el clasicismo setecentista es que ahogaba la innovación. Sin embargo, si examinamos la variedad de poesía escrita a partir de 1737 tal acusación carece de fundamento. Aunque el sistema literario del clasicismo se basa en normas y convenciones que mantuvieron cierta constancia a través del tiempo, el siglo XVIII da muestras de un giro radical conceptual en el hecho de que las élites cultas reconocieran la naturaleza ineludible del cambio. El ambiente intelectual del XVIII es de continuos descubrimientos y novedades y la exuberancia creada por el conocimiento de las actividades científicas fomenta un sentido de la provisionalidad de todas las posturas fijas. Esto permite la flexibilización de las normas y conduce a la evolución del gusto hacia el eclecticismo, postura que se hace patente a principios del siglo XIX.

Los poetas setecentistas españoles participan plenamente del espíritu de innovación y muestran entusiasmo por las novedades científicas que muchas veces incorporan en sus composiciones. Los temas científicos no habían figurado en poemas de siglos anteriores pero gozaban de tanta popularidad en el XVIII que se ha creído necesario inventar el término "poesía de la Ilustración" para agruparlos de una manera conveniente. Lo curioso es que incluso esta clase de composición tiene su lugar en el sistema neoclásico.

(27) Biblioteca Nacional, Mss. 17546, f. 152.

(28) Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Horacio en España*, Santander, Aldus, 1951, pág. 360.

Cuando los poetas dieciochescos contemplaban a sus ídolos de la Roma clásica, veían en Virgilio, Lucrecio y Horacio la presencia de temas científicos y filosóficos. Al consultar la práctica de otros países europeos de su día se daban cuenta de que los poetas clasicistas estaban incorporando la nueva ciencia y los saberes filosóficos como asuntos poéticos. En España Ignacio de Luzán señaló el camino, primero en su *Poética*, y después en su poema de 1746, *Juicio de París renovado entre el Poder, el Ingenio y el Amor*, donde demuestra su conocimiento de las teorías de Newton sobre la luz y la gravitación (29). Otros siguen su ejemplo, ampliando la gama temática de sus composiciones a las dimensiones permitidas por los conocimientos de su época. No excluyen ciertos temas por anti-poéticos como harían los teóricos posrománticos del XIX.

La experiencia de los poetas dieciochescos como lectores incluía un deseo de explorar. Si leemos los diarios y correspondencia de los poetas, nos damos cuenta de su alegría cuando descubren un escritor desconocido que les parece digno de imitar. Tal es el caso del poeta inglés Alexander Pope que irrumpe en las vidas de dos poetas españoles en la década de 1770 (30). Tanto Tomás de Iriarte como Cándido María Trigueros descubren en la obra de Pope un admirador de la tradición clásica cuyas Odas y poemas filosóficos pertenecen a la corriente literaria que más admiran. La influencia de Pope lleva a Trigueros en 1774 a iniciar la publicación de poemas filosóficos, cuya novedad provoca comentarios adversos en la prensa periódica (31). Una influencia más profunda del poeta inglés se encuentra, sin embargo, en las Odas de Meléndez Valdés, dando lugar en un caso a una imitación de la estructura y argumento del *Essay on Man* de Pope que Meléndez reduce sin perder nada de lo que él consideraba importante del original (32). A través de Pope una generación de poetas españoles intenta dar una mayor profundidad filosófica a sus composiciones. Ven en Pope un imitador de Horacio parecido a ellos mismos y los efectos logrados por el poeta inglés, al introducir una seriedad filosófica en sus composiciones, les induce a imitarle a su vez.

(29) Ignacio de LUZÁN, *La poética*, ed. Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, págs. 197-201; *Ídem*, "Juicio de París renovado entre el Poder, el Ingenio y el Amor", *Poetas líricos del siglo XVIII*, I, Madrid, Atlas, 1952, págs. 111-115.

(30) Susi H. EFFROSS, "The Influence of Alexander Pope in Eighteenth-Century Spain", *Studies in Philology* LXIII (1966), págs. 78-92.

(31) [Cándido María TRIGUEROS], *El poeta filósofo o poesías filosóficas*, Sevilla, Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez, 1774-8. Sobre los poemas filosóficos de Trigueros, véase Francisco AGUILAR PIÑAL, *Un escritor ilustrado: Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC, 1987, págs. 135-152.

(32) Juan MELÉNDEZ VALDÉS, *Obras en verso*, II, ed. Juan H.R. Polt y Jorge Demerson, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1983, págs. 884-889; Alban FORCIONE, "Meléndez Valdés and the *Essay on Man*", *Hispanic Review* XXXIV (1966), págs. 291-306.

Otra fuente de innovación venía del corazón del sistema neoclásico a través de la parodia. Muchas formas clásicas se prestaban a versiones burlescas, una práctica habitual durante siglos, especialmente en círculos escolares. En los casos de Tomás de Iriarte y Samaniego, las versiones burlescas participan del mismo espíritu que el lector presencia en sus poemas más conocidos (33). El caso más extenso, sin embargo, es el *Arte de las putas*, poema didáctico de Nicolás Moratín que parodia los manuales de instrucciones de la época a la vez que respeta la estructura y argumento del *Ars amatoria* de Ovidio. Moratín reconoce su deuda para con Ovidio en los versos finales de su poema, pero su obra es innovadora por reflejar los conocimientos científicos de su época (34).

En el fondo la tradición clásica que sus enemigos proclamaban como rígida se revelaba como flexible en un contexto socio-cultural que la apreciaba. Lo importante era entender el espíritu que informaba el sistema, algo que la minoría educada aprendía en los colegios. En las aulas de los colegios dominicos, escolapios, jesuitas y de otras órdenes, los futuros poetas imitaban los modelos romanos en la misma lengua latina. A través de la imitación asimilaban los elementos del "buen gusto", base esencial para guiar sus futuros pasos como poetas o lectores. Ninguno creía que la mera imitación traería el éxito. La originalidad y la fuerza poética siempre hacían falta para superar el nivel de versificador.

Si pretendemos entender los poetas del siglo XVIII debemos reconocer la complejidad del sistema literario que ellos tomaban por sentado. El neoclasicismo comprendía varios niveles, desde la división en géneros hasta los efectos y matices a nivel de palabra, sonido o ritmo. La diversidad dentro de un género o estilo convencional era su característica más evidente. Por tanto, al mismo tiempo que reconoce lo que distintos poemas tienen en común, el estudioso de hoy debe explorar la variedad e individualidad de cada composición. El lector culto del siglo XVIII no veía en el clasicismo una serie de limitaciones sino más bien una invitación al experimento y a la diversidad. Era precisamente en la interacción entre las convenciones heredadas y el impulso por innovar donde residía el reto del neoclasicismo.

*Universidad de Sheffield*

- 
- (33) Félix María SAMANIEGO, *El jardín de Venus*, ed. Emilio Palacios Fernández, Madrid, Siro, 1976, y *Cuentos y poesías más que picantes*, Barcelona, L'Avenç, 1899. El mismo Emilio Palacios analiza los poemas de Samaniego en *Vida y obra de Samaniego*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1975, págs. 286-299.
- (34) Nicolás FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Arte de las putas*, ed. Manuel Fernández Nieto, Madrid, Siro, 1977. Sobre el *Arte de las putas*, véase Philip DEACON, "Nicolás Fernández de Moratín: tradición e innovación", *Revista de Literatura* XLII (1980), págs. 99-120, especialmente págs. 107-118.