El conocimiento académico de la Literatura en la época de Larra y Espronceda

Felipe González Alcázar
Universidad Complutense de Madrid

¿Qué quiere decir literatura?
El conocimiento de la Retórica y la Poética.
¿Qué es poesía?
La imitación de la bella naturaleza.
¿Consiste la poesía en el verso?
No señor, sino en la ficción.
¿Es lo mismo poesía que poética?
Se entiende por poética la colección de reglas tomadas de la razón natural y de las observaciones de los buenos modelos, cuyas reglas dirigen el ingenio para producir las obras de poesía.[1]

Durante las cortas vidas de Larra y Espronceda el estudio y el saber académico de la Literatura conformaban un espacio particularmente sensible a los cambios en la enseñanza, tanto en sus niveles rudimentarios, medios, como universitarios. Sus años estudiantiles y sus maestros, su formación literaria, el conocimiento de autores y obras que declararon o que dejaron en ellos honda huella, sus valoraciones críticas –más agudas en el caso del primero por basarse en la crítica teatral gran parte de su trabajo periodístico–, son harto significativas: no solamente para datar la cronología tardía del Romanticismo español, tantas veces ya explicado, sino también para juzgar el espacio particular de los estudios sobre la Literatura en medios académicos en el primer tercio del siglo XIX. Tanto los manuales utilizados y la doctrina que declaraban éstos como el marco jurídico que los ordenaba conducen a pensar que la normativa poético-retórica había llegado a un punto culminante. De tal modo había alcanzado cierto estadio de perennidad, quizás el ideal nunca del todo confesado de la Poética normativa, que bajo las eternas e imperecederas reglas de componer versos y escribir con intención estética, con que la Preceptiva neoclásica había instalado sus atribuciones, comenzó a desarrollarse un caudal de conocimientos académicos que se transformaban poco a poco en materias normadas y controladas por los diferentes Ministros de Instrucción Pública: desde los contenidos de los libros de textos hasta la manera de presentar esos conocimientos y examinarse de ellos. Si bien la situación legal de la Universidad española en el convulso cambio de siglo fue realmente, al igual que la situación puramente académica, en verdad calamitosa, no faltaron por otro lado intentos de estabilizar y modernizar planes de estudio y orientaciones generales desde la misma enseñanza básica. Tanto la Constitución de 1812 y el subsiguiente Informe Quintana de 1813, como el reglamento de Instrucción Pública de 1821 –en seguida anulado por el absolutismo fernandino con el Plan del 24– y el Plan General de 1836 (Plan de Rivas) pretendieron, pese a sus derogaciones casi instantáneas, modernizar la enseñanza integral en España y con ella acabar con atavismos considerados inaceptables por los diferentes gobiernos liberales. Primeramente, separando en lo posible a la Iglesia del control total del sistema educativo que pasaba al gobierno; después, obligando a hacer de la lengua española el vehículo universal en detrimento del latín (el uso de la lengua vernácula, aún en descansos o charlas privadas, suponía una sanción en muchas Universidades); y después, manteniendo unos principios que no se alteraron gravemente desde el Informe Quintana con todas las salvedades que se desee: pretensión de educación universal primaria, gratuita en lo posible, modernizada, uniforme, dirigida, profesionalizada y controlada por el Estado. Hubieron de pasar bastantes años y gobiernos para que a través del Plan Pidal del 45 y, sobre todo, de la Ley Moyano del 57, la enseñanza española diera algunos frutos visibles obligando a hacer extensiva la preparación a

[1] Félix Enciso Castrillón, *Principios de Literatura*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1832, pp. 1-3. Trataré, a lo largo del artículo, de favorecer en lo posible la lectura continuada. Exceptuando las referencias concretas a obras citadas, la información general ofrecida en estas páginas remitirá a mi libro *Principios de la Poética clasicista*, Murcia, Universidad de Murcia, 2005 y al completísimo trabajo de Rosa María Aradra Sánchez, *De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997.

muchos sectores de la población –con todas las salvedades, injusticias y contradicciones que se quiera–, y acercándose muy fielmente a los parámetros generales de enseñanza primaria o básica (rudimental), media o bachillerato y universitaria, con doctorado exclusivo en la Universidad Central desde 1850. Junto a ello, una evidente supremacía, al modo en que la Retórica se hallaba en la cúspide de la *ratio studiorum* jesuítica, del conocimiento literario como parte integral necesaria de cualquier otro saber o disciplina como culminación de un proceso de aprendizaje. Ello implica, además, el control sobre los libros de texto y sus contenidos, que conforme la educación va poco a poco universalizándose supone que un número ingente de personas aprende en los mismos textos, se examina de los mismos temas, preparados similarmente en los tres manuales aprobados –el número fluctuará a lo largo del siglo– de las mismas materias en cualquiera de los diez distritos universitarios o en cualquiera de los Institutos provinciales, por lo general sitos en cada capital, como corrección de posibles desajustes de la formación primaria o elemental.

A partir de la década de los cuarenta, ya por tanto ampliamente superada la etapa educativa de Larra y Espronceda, la enseñanza de la Literatura se conducirá a través de manuales reglados y escritos directamente para los nuevos modelos educativos. La materia se uniforma a partir del conocimiento y uso de los grandes tópicos de la Preceptiva retórico-poética englobados en un sistema ecléctico y enciclopédico: toda la materia y todas las excepciones junto a la norma clasicista como plantilla, forma y vehículo. Profesionalizado este saber, esas preceptivas se transformarán en manuales educativos con sus programas, temas, capítulos, lecciones, prontuarios, definiciones, nociones y elementos didácticos con resúmenes, sumarios, esquemas, apuntes... Se construirán, además de como complemento del sueldo y prestigio de los profesores, con una división muy patente en cualquiera de los niveles. En primaria, unas nociones o rudimentos de Retórica y Poética, más elaborados en secundaria y culminantes en la Literatura General universitaria de 1880; mientras, desde 1846, la asignatura de Retórica y Poética debe dividirse en Literatura filosófica (nociones de Estética y planteamiento general), Literatura preceptivo-técnica (Retórica y Poética, en su clásica división verso-prosa) y Literatura española (Historia de la Literatura). La especulación sobre la literatura en el mundo académico se transforma en una asignatura destinada al análisis de modelos y principales obras y autores para dos tipos de alumnos, los futuros profesionales de la Filología y los que el Estado necesitará en la construcción progresiva de una clase media de funcionarios y profesionales ilustrados en todos sus niveles: que sepan leer y escribir con corrección, que conozcan a los autores y obras canónicas de las principales culturas y, en fin, que les integre intelectualmente una ilustración propia de una "nación civilizada", en palabras de Quintana en su Informe.

Para alcanzar una estabilización[2] hubo antes que atravesar una época altamente inestable, no sólo por las convulsiones políticas que condujeron al fin del Antiguo Régimen con invasión napoleónica incluida, pero también en la evolución de los conceptos fundamentales que permiten el conocimiento de la Literatura tal como lo estamos planteando. En el entresiglos el debate sobre lo específico literario –siempre en el mundo académico, no se olvide– se encontraba polarizado con la naturalización y castellanización de dos tratados extranjeros muy completos, destinados a la enseñanza en sus respectivos países pero ciertamente ya superados en los primeros románticos alemanes: los *Principios* (1746-48) de Batteux y las *Lecciones* (1783) de Blair[3]. Esta polémica, algo artificial, entre el clasicismo moratinista de los seguidores de Batteux y los innovadores, quintanistas y progresistas, seguidores de Blair se solucionó con el triunfo determinante del segundo que pasó a ser el manual obligado para los estudios de humanidades, primero por consenso general de los estudiosos –son significativas las aprobaciones de Lista, maestro de Espronceda, y de Braulio Foz, autor de un *Plan y método para la enseñanza de las letras humanas* (1820) y la primeriza traducción de Jovellanos (1794)–, y después por sanción administrativa desde 1807. Así se mantuvo hasta que Hermosilla publicó en 1826

[2] El manual tipo del resto del siglo XIX (más de un centenar) comienza perpetuando el esquema y los temas de los *Principios generales de Retórica y Poética* (Madrid, Ignacio Boix, 1842) del Secretario de Estado de Instrucción Pública, Antonio Gil de Zárate, que era la primera parte de su *Manual de Literatura o Arte de hablar en prosa y verso* (Madrid, Ignacio Boix, 1844, 2 vols.), que conoció múltiples ediciones hasta 1889. Señalo la evidencia de referirse a la misma materia con tres nombres diferentes, prueba evidente de la inestabilidad terminológica a la que aludiré más adelante.

[3] *Principios filosóficos de la Literatura, o curso razonado de Bellas Letras y Bellas Artes... traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndice sobre la Literatura española. Por don Agustín García de Arrieta*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1797-1805, 8 vols. *Lecciones sobre la retórica y las Bellas Letras, traducidas y adicionadas a partir del original inglés de Hugo Blair*, Madrid, Imprenta de Antonio Cruzado y Cía., 1798-1801, 4 vols. La españolización consistía en transformar los capítulos específicos sobre algún tema concreto (la tragedia clásica o francesa, la novela...), apuntar las opiniones de nuestros preceptistas o añadir un anexo sobre autores y obras españolas que casi siempre eran ignorados como exponente del mal gusto barroquizante y la desmesura. En cualquier caso, los tratados se mudaron en un producto bastante distinto del original.

su propio *blair* modernizado[4] ya nacido con Patrocinio Real (1825) e igualmente texto único y obligatorio hasta 1835.

El éxito del *blair* español, a medida del éxito que tuvo en el Reino Unido y los Estados Unidos, en gran parte raíz y plantilla del *Arte* de Hermosilla, tuvo algunas consecuencias. La primera fue que su uso se universalizó a través de una doble manipulación: además de sus tres ediciones (la última en 1816-17) españolizadas, se preparó un *Compendio* (1815 y sucesivas) en un solo volumen que además distribuyó el contenido del libro en las tres áreas temáticas sancionadas en las cátedras de Retórica y Poética: principios generales, elocuencia y géneros en prosa, y poesía. En segundo lugar, llevó a una estructuración uniformada del academicismo que allanó el camino para sancionar programas de contenidos obligatorios y universales en esta enseñanza. En tercer lugar, derivó las expectativas de otros profesores hacia la edición de tratados rudimentales o básicos reduciendo aún más la complejidad de la materia: Sánchez Barbero, García de la Madrid, Mata y Araujo, Herrera Dávila y Alvear, o Castrillón, entre otros[5]. Hasta mediados de los treinta, fin de la hegemonía de Hermosilla, no fue posible abrir camino a otras preceptivas de mayor profundidad y exigencia preparadas para estudios superiores, con unas expectativas, sin embargo, ya no más allá de las que la Instrucción Pública requería por temor a que pudiera prohibirse su uso en clase, y por tanto, frustrara el negocio editorial: Lista, Monlau y Gil de Zárate[6]. Fuera, por tanto, del circuito de cartularios, viejas retóricas escolares y modelos compilativos de autores, y manuales consagrados, el debate extensísimo sobre momento tan crucial para los cimientos de la Literatura era sostenido en la prensa, en debates de academias o tertulias (sobre las que pasó el joven Larra a fines de los años veinte o a primeros de esa misma década un más precoz Espronceda en la del Mirto y los Numantinos) y en las obras, traducciones y comentarios, fuera del ámbito académico. Incluso son estos años veinte aquí traídos a colación los que provocan un cierto resurgir de un género tan aparentemente fuera de lugar en aquellos convulsos momentos como el poema didáctico preceptivo a la manera horaciana: es el momento de Martínez de la Rosa, de Pérez del Camino o de Rafael de Crespo[7]. Sin embargo, no sería justo, pertinente ni veraz, despachar estos casi cuarenta años del saber escolar y formativo de casi tres generaciones en medio del ascenso del Romanticismo, del surgimiento de las poéticas creativo-fantásticas frente al descrédito de las imitativo-clasicistas, de, en definitiva, el auge y triunfo de los mitos artísticos del mundo moderno que aún perduran en nuestra conciencia, como si en lo referente a la teoría de la literatura institucionalizada hubiesen sido únicamente de espera repetitiva y cansina, manteniendo caliente el viejo fuego del saber poético-retórico es espera de que la Historia de la Literatura se enseñorease incluso de su ámbito educativo. Las repercusiones del cambio de siglo y sus consecuencias son muy perceptibles en estos tratados aunque es indudable que su uso directo en la enseñanza restringió hondamente sus logros e intenciones por la finalidad moral inherente a la misma función educativa según común consideración en aquellos tiempos, pero también por otros numerosos factores entre los que destacan la estructura misma del tratado preceptivo, tendente a una perennidad normativa impulsada por la fijación de las mismas estructuras en modelos alejados (Horacio, p. e.), como retorcida segunda derivada del modelo histórico.

El mismo nombre de la asignatura, reflejado en los manuales como puede suceder en nuestros días –y aquí llegamos al fastidioso, siquiera por repetitivo, plan Bolonia–, supone una vacilación denotadora en apariencia de una cierta inconsecuencia. El término Literatura, triunfante en nuestros días, no había sido del todo asumido en su moderna consideración. Si en un primer momento hacía referencia a todo lo escrito, hay que esperar hasta que en siglo XVIII deje de ser una voz rara –en el *Diccionario de Autoridades* (1726-39 se describe etimológicamente como "conocimiento y ciencia de las letras"– y comience a convivir con naturalidad con el grupo semántico de Bellas Letras, Poética y Retórica, Buenas Letras, Letras Humanas, Elocuencia, Poesía... Alguno de ellos importado de Francia, es de los pocos hitos que responden a un guarismo concreto en el cambio de siglo: el libro *De la Littérature* (1800) de Madame de Staël culmina un proceso, por el que pasaron Lessing o Tiraboschi, de determinación modernizada

[4] José Mamerto Gómez de Hermosilla, *Arte de hablar en Prosa y Verso*, Madrid, Imprenta Real, 1826, 2 vols.

[5] Francisco Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, Imprenta de la Beneficencia, 1805; Miguel García de la Madrid, *Compendio de Retórica*, Barcelona, Brusi, 1817; Luis de Mata y Araujo, *Elementos de Retórica y Poética*, Madrid, Imprenta de José Mártir Avellán, 1818; J. Herrera Dávila y D. A. Alvear, *Lecciones de Retórica y Poética*, Sevilla, Mariano Caro, 1829; Félix Enciso Castrillón, *Principios de Literatura*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1832.

[6] Alberto Lista y Aragón, *Lecciones de Literatura española explicadas en el Ateneo*, Madrid, Nicolás Arias, 1836; Pedro Felipe Monlau y Roca, *Elementos de Literatura*, Barcelona, Pablo Riera, 1842.

[7] Francisco Martínez de la Rosa, *Poética, Anotaciones y Apéndices*, en *Obras literarias*, París, Didot, 1827; Manuel Norberto Pérez del Camino, *Poética y sátiras*, Burdeos, Carlos Lawalle, 1829; Rafael José de Crespo, *Poética*, Valencia, Benito Monfort, 1939.

del concepto como *arte literario* o *conjunto de obras literarias*. En el cambio de siglo español dominaban Poética, Retórica y Bellas Letras. El primer concepto poseía honda y clásica raigambre, etimológicamente muy unido además a las composiciones en verso y al esencialismo imitativo. Igual respecto a lo retórico en su especificidad más inespecífica y global. Bellas Letras, por su parte, comprendían un sentido amplio y no restringido: los mismos géneros literarios en verso y otras composiciones en prosa de índole variable: ficticios o novelescos, las aplicaciones propias de la oratoria (discursos, sermones...) y las de otras disciplinas que se acogían en el universalista paraguas del modelo escriturario retórico, ya fueran históricos, filosóficos, morales... A ello se refiere Larra en su artículo "Literatura", de enero de 1836, en el que conviven términos, autores y géneros, además de fines y medios, aparentemente contradictorios y, desde luego, no compartidos con la excepcionalidad ficcional y creativa de lo literario en nuestros días. Los tratados que hemos mencionado son justificación certera de esta variabilidad; así tenemos las "lecciones de Bellas Letras", junto a "artes de hablar y escribir", "poéticas y retóricas" y "manuales de literatura", en un aparente deslabazamiento de la terminología, cuyos contenidos eran idénticos. Como venimos observando el término "literatura" se podría considerar en principio más moderno y, sin embargo, hoy nos parecería una simple trasposición del dieciochesco "bellas letras". Así lo señala Quintana en su Informe: "Hemos creído conveniente reunir en un curso de dos años, y bajo el nombre genérico de literatura, lo que antes se enseñaba separadamente con el nombre de retórica y poética". Extrañamente, pese a que el traductor de Batteux sí utiliza a la manera de Marmontel, es decir, como contenido extenso de obras escritas con intención estética, el término "literatura", no está presente en los manuales obligatorios del españolizado Blair y de Hermosilla[8], cuyo título más semeja una vuelta a las medievales *artes poetriae* y *artes dictaminis*. No obstante, en algunas instituciones como el Ateneo madrileño y otras academias sí parece popularizarse el concepto de "literatura", si bien como parte de la ecuación que lo igualaba a "bellas letras" y a "preceptiva poético-retórica", aunque ya estamos entre los años veinte y treinta con Lista, Manuel de la Revilla o Martínez de la Rosa. Durante el influjo de Lista y al comienzo de los años cuarenta, con el ejemplo también inspirado en el texto único de Gil de Zárate –que combina a la vez "literatura" y "arte de hablar en prosa y verso"– continúa la indecisión general e incluso gubernamental, sobre todo incapaz de renunciar a la vez a la modernidad estética y a la tradición conservadora y casi dos veces milenaria en la educación, si atendemos solamente al mundo romano desde Cicerón, de la Retórica, y de la segunda retórica o Poética, fuera en cualquiera de sus otras consideraciones. La supuesta modernidad de la Literatura, expresión diferente a la actual, puede decirse que debe esperar demasiado todavía. En realidad, se estabilizará cuando a mediados de siglo de defina básicamente como "manifestación de la belleza por medio de la palabra", presente, eso sí, en todas sus ramas: poesía, didáctica, historia...

Como reproducíamos al comienzo en el texto de Castrillón, el verdadero problema consistía en la aplicación de elementos considerados desfasados para definir a este lábil saber. Las viejas poéticas miméticas habían dejado como elemento esencialista de lo poético a la imitación. La definición por causa técnica e integral de este extensísimo conjunto de manifestaciones, como eran las Artes, bajo el principio mimético, a la manera en que lo hizo Batteux en su manual, quedó rápidamente desfasada pese a su tradición. Si los griegos no podían asumir el mito creativo –en cuanto *creatio ex nihilo*– y tendían más bien a la manipulación y transformación de materiales preexistentes, las contradicciones internas del neoclasicismo acabaron por horadar los cimientos de la imitación resumiéndolo en tres vertientes, una simple copia o reproducción exacta de la realidad, el principio imitativo de autores y modelos, y la honda insatisfacción que la definición aristotélica para tragedia y epopeya determinaba la ausencia de la lírica en ese marco: si no imitaba acciones debería de imitar sentimientos y éstos ser sinceros y reveladores de las vivencias del poeta. Mito por mito, éste de la libertad imaginativa del genio creador, de la expresividad artística y la singularidad de cada obra de arte, la tríada exponencial –si añadimos la ficción– del ideario artístico moderno, está presente de una manera u otra desde el comienzo de la especulación teórico-literaria. Es ahora, sin embargo, cuando pueden combinarse y hacerse con el control de la construcción y la crítica. Ya fuera por cansancio reiterativo o por la enorme sugestividad que representaba esta combinación, pues no podían darse por separado, el cambio esencialista de imitación por imaginación no produjo apenas debate alguno sino unanimidades tan absolutas como la falta de profundidad a la hora de explicar con detalle las condiciones de la *mimesis*. El

[8] El caso de Hermosilla merece ser atendido con pausa. En las primeras páginas de su manual (op. cit., I, pp. III-IV) confiesa pretender redefinir su asignatura bajo la bandera de la utilidad, por eso propone un "arte de hablar en prosa y verso", ya que *Retórica y Poética* sólo refiere a "tratados particulares sobre composiciones oratorias y poéticas", *Principios de Literatura* es insuficiente por la "amplitud del término Literatura" y *Bellas Letras* contiene el absurdo de que "no hay letras feas".

primero en afirmarlo con toda su crudeza, si exceptuamos múltiples testimonios desde La Harpe al no divulgado Philoaletheias, es el tratado de Hugo Blair. Al comienzo de este manual de Retórica el predicador escocés abunda en la insatisfacción que le supone la reiteración de normas y reglas cuyos origen y causa se han perdido. Propone un modelo basado ahora en "aplicar principios de razón y buen gusto" a toda manifestación hablada o escrita. Negando, pues, que la imitación sea capaz de explicar, toda vez que la normativa que la acompañaba carecía de explicación a un espíritu racionalista moderno, imbuido de empirismo como los franceses de sensismo a través de Condillac, a la Poesía, lo más parecido a lo que hoy llamamos Literatura, define a ésta: "el lenguaje de la pasión o de la imaginación animada, formada por lo común en números regulares."[9] Si como explicaba Jovellanos ni la ficción, ya que en la poesía hay muchos puntos no ficticios, ni la imitación, "cosa muy general", son capaces de definir a la Poesía, era necesario sustituir esa definición por otra más acorde con la complejidad específica del hecho literario: "del mismo modo que el orador, el historiador y el filósofo hablan principalmente al entendimiento, ésta a la imaginación y a las pasiones."[10]

Pronto pareció imposible de separar la definición específica de la Poesía con la de toda la Literatura en general, toda vez que el torrente de conocimientos, a través fundamentalmente de Francia, de los logros de la Estética idealista alemana –Kant y luego Hegel–, derivó en un mayor decaimiento y olvido casi instantáneo del paradigma imitativo. Donde unos habían puesto imitación ahora otros colocarían imaginación. Parecería coherente deducir que este cambio crucial produciría inevitablemente textos teórico-literarios distintos en su integridad.

Tal sería la confesada finalidad de la Estética y la introducción del paradigma filosófico en el campo de la preceptiva, hecho gradual, complejo y derivado de la atención neoclásica a los principios del buen gusto dieciochesco junto con su lógica continuación en la búsqueda de principios lógicos que expliquen las normas artísticas. El rechazo formal a la imitación en el Idealismo alemán fue tanto un momento de impulso como la galvanización del fin de una manera de entender el arte; no obstante, planteado ya en algunas corrientes filosóficas de la Ilustración. De momento y hasta el ascenso de un genérico y abierto concepto de Belleza que podemos apenas atisbar en Lista o en Monlau y en Gil de Zárate, éste último con su importado eclecticismo de Cousin como filosofía escolar, el debate estético quedaba progresivamente aplazado hasta mediados de siglo en el estudio de la Literatura. El genio y la subjetividad expresiva, el juicio de gusto kantiano y la finalidad sin fin, las categorías estéticas, el esencialismo idealizante, en fin, apenas se atisban entre algunas menciones a la educación del gusto, a cierto esencialismo de la belleza o a categorías de índole retórica, como la del sublime. Sin embargo, estos primeros cuarenta años de tratadística han sido capaces de socavar profundamente la normativa retórico-poética en su clave creativa. Por ello es normal y común encontrarse, salvando la decidida vuelta atrás de Hermosilla, un decidido afán por manifestar el intento, no de romper reglas y normas, sino de basar su conocimiento y explicación primero en principios generales y universales de raíz racional y después en fundamentos categoriales estéticos. Lo contrario pues a una poética programática, y más aplicable a un tipo de criticismo o de poética ficcional. Es inevitable empezar a sospechar que los mitos del Romanticismo se reciclarán antes de pasar en su integridad al contenido de la enseñanza literaria y que su triunfo será efectivo cuando ya esa misma escuela haya declinado casi por completo.

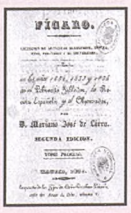
Es imposible no detenerse aún, siquiera tímidamente, en otro ámbito más del conocimiento literario: lo estrictamente técnico. Evidentemente, el puro engranaje de la retórica elocutiva pasa íntegro a estos manuales: las *virtutes* expresivas, los tropos y figuras, la composición y los géneros..., pero ya herida de muerte, ni interviene en la elaboración temática ni en la disposición del discurso, y en cuanto rectora del *sermo ornatus* empieza a considerarse una artificiosidad extravagante y desusada. No obstante, en época de Larra y Espronceda todavía no ha sido despojada de su valor educativo, y sus modelos y normas son los más constantes ejemplos de productividad y globalidad que pueden explicar a los alumnos los tratadistas hasta que se desarrolle el modelo moderno del texto artístico: global, único, estructurado ante su propia lógica y necesidad, organicismo integral –fondo y forma– frente al dualismo del clásico *res-verba*. Respecto de lo estrictamente poético, la imitación y la normativa se encuentran sumidas en un proceso de desmoronamiento sin remedio, mantenidas artificiosamente

[9] Madrid, Ibarra, 1816, 3ª ed.,III, pp. 3-4. En la primera edición apareció en el tomo III de 1800. En el original inglés decía: "The most just and comprehensive definition which, I think, can be given of Poetry, is, That is the language of passion, or of enlivered imagination, formed, most commonly, into regular numbers."

[10] Gaspar de Jovellanos, *Lecciones de Retórica y Poética*, en *Obras*, Madrid, B.A.E., XLVI, 1963, pp. 137.

por la lentitud que la enseñanza aconsejaba, entre lo imposible de la sustitución de aquella tópica por algo a lo que todavía no se había llegado y el conservadurismo intrínseco al modelo del tratado preceptivo[11].

Si miramos con atención la teoría de los géneros comprobaremos que estamos ante un sistema desordenado, mantenido casi hasta mediados de siglo, un campo de discusión abierto a las conexiones con el pasado de la Poética clasicista: jerarquía de géneros marcados (Dramática y Épica), inestabilidad de áreas genéricas, brusca separación de géneros en verso (poéticos) y en prosa (literarios en general) con la tradicional desubicación de la novela (ese supuesto *cuarto género* que equilibraría el esquema aristotélico)... Frente al posterior triunfo claro del sistema hegeliano, la tendencia a la estabilización sobre el triadismo genérico –épica, lírica, dramática– durante la vigencia de la Preceptiva clasicista nunca fue demasiado efectivo entre la presión por la finalidad moralizante del Arte proclive a la Didáctica y el estatuto especial de la Lírica. Junto a ello, el principio jerárquico establecía claramente separaciones graduales entre "especies" mayores y menores, en las que dominaban todas las formas líricas. En ese sistema descompensado, los tratados reflejaban las contradicciones evidentes de esa falta de nivelación: o huyen de dicha jerarquía, o reúnen diferentes poemas líricos bajo la etiqueta de *menores* o distinguen claramente cuatro o más géneros al mismo nivel. Tanto el tratado de Blair como el de Hermosilla imponen una visión general y enciclopédica, relacionada con la concepción extensa de la Literatura, para la cual existe una lógica partitiva entre los géneros en prosa (elocuencia, historia, novela) y las composiciones poéticas. De estas últimas, no puede inferirse más el orden impuesto por el prestigio y la misión educativa, en las que suelen aparecer composiciones pastorales (bucólicas), líricas (oda), didácticas (sátiras y epístolas), descriptiva, épica y dramática (tragedia y comedia). Forma, por tanto, un principio binario verso/prosa, alterado por la consideración de género poético para la novela y por la definición misma de la Poesía en tanto imaginación, como ya hemos explicado. La tendencia a convertir el tratado de géneros en la base sobre la cual desarrollar una panorama histórico de la Literatura ayudó a estabilizar muchos tópicos clasicistas, pues en la descripción exacta de elementos de cada género, evitando el hibridismo, se podía orientar el conocimiento de cada gran área genérica, preparando así el camino para el triunfo de un sistema hegeliano desactivado pero sustentado en la misma perennidad, ya no de reglas o preceptos sino de principios demostrables en la ejemplificación histórica. Ignoro si Larra y Espronceda tenían una idea tan restringida y cerrada del sistema genérico, pero en ambos se transpira idéntico deseo de claridad e indistinción, ya sea contra el *Antony* de Hugo o dedicando diez años a un épico *Pelayo*.

La manera en que los tratados preceptivos consiguieron transformarse en libros de texto y a la vez ser vehículo para la expresión de un nuevo paradigma en la concepción del modelo artístico en general tuvo su momento de gestación en estos años de triunfo absoluto de las ideas románticas. Sin embargo, los propósitos de estas ideas no fueron capaces de superar el peso del valor formativo y panorámico de estos manuales, todavía dominantes de los únicos instrumentos críticos fiables para ejercitar la crítica y el arte literario. Años después de las breves pero intensas biografías de nuestros dos escritores ahora rememorados, todavía, la tratadística, de naturaleza clasicista, fue capaz de continuar ofreciendo una estructura fiable y coherente para modelar la tipología crítica del Romanticismo; fue volcada punto por punto, devaluada y superpuesta, pero capaz de dinamizar en un constante movimiento de enfrentamiento a la formalización unificadora del Clasicismo. ■

[11] Síntoma de esta constante vuelta atrás y evitación y rechazo de la pérdida de la normativa clásica son las constantes vueltas atrás. El texto de Luis de Mata (1818) es paradigmático: repite la definición de Blair sobre la Poesía pero considera necesario en el mecanismo compositivo del poema a la imitación. Además considera que "la forma y distintivo de la poesía es la ficción", consistente en "representar como si fuese realmente". Esta idea distintiva de Marmontel es compartida por todos aquellos que consideran, en estos años, que las teorías imitativas son necesarias para explicar con claridad numerosos formantes de la creación poética, separando aún más así lo estrictamente poético de lo general y extenso literario.