

«Acción humana», «prosa frente a verso» y «retractatio»: tres tópicos sobre la imitación en las poéticas españolas del siglo XVIII

JOSÉ CHECA BELTRÁN
Instituto de Filología. CSIC. Madrid.

El contenido de las preceptivas poéticas del siglo XVIII español consiste fundamentalmente en una reelaboración de las teorías al respecto de Aristóteles y Horacio. Estas preceptivas venían a ser, en la mayoría de los casos, una continuación de los tratados escritos en los dos siglos anteriores por los comentaristas y parafraseadores de las citadas autoridades clásicas. Pero, asimismo, sabemos que precisamente en este siglo se operan una serie de cambios (reflejados en algunas Poéticas del período) estrechamente relacionados con la teoría del hecho literario, que se explican, esencialmente, en virtud de nuevas ideas sobre la imitación, belleza, gusto, géneros, etc. De este modo, los tratadistas de Poética del dieciocho elaboran sus teorías sobre la base dialéctica de la tradición teórica clásica, por una parte, y de las novedades surgidas a raíz de los modernos movimientos filosóficos y la práctica literaria, por otra.

Una visión correcta y completa sobre la teoría poética española en el siglo ilustrado ha de tomar como puntos de referencia inevitables grandes cuestiones teóricas como el concepto de belleza, gusto, imitación de la naturaleza, etc., grandes tópicos como *res-verba*, *natura-ars*, etc., pero también debe hacerse sobre un conocimiento exacto de otras cuestiones, muy controvertidas en su momento y que, si bien aparentemente no tienen la importancia de las citadas, su análisis es estrictamente necesario para una interpretación adecuada de la teoría literaria dieciochista. Nos estamos refiriendo a cuestiones como, por ejemplo, la controversia entre los defensores del metro como requisito esencial en la poesía frente a los que, por el contrario, admiten la prosa como instrumento poético. O las discusiones sobre si la imitación poética debe limitarse a la representación de acciones humanas, o si, en cambio, podría ser motivo de imitación la acción de otros seres animados o inanimados, así como conceptos puramente intelectuales. Nos referimos, también, a las controversias sobre el principio de la *retractatio*, que

enfrentaban a los partidarios de elegir el contenido de la obra entre los temas ya tratados por los autores clásicos, y los que, en actitud contraria, defendían la invención de temas nuevos. Cuestiones éstas consideradas secundarias pero que influyeron decisivamente en aspectos capitales de la teoría de la literatura: por ejemplo, la polémica prosa-verso está directamente relacionada con las discusiones teóricas e innovaciones en torno a los géneros literarios; el debate sobre la *retractatio* está en la base de una concepción más creativa, original y personal de la obra literaria, con las repercusiones que ello comporta.

Estas últimas cuestiones, que han merecido una menor atención por parte de los estudiosos, son las que nos ocuparán en las siguientes páginas. Las tres forman parte del más amplio concepto de «imitación» y las tres tienen su origen polémico en la ambigua definición que acerca de ellas ofrecieron Aristóteles y Horacio. Todas ellas aparecen estudiadas en los tratados de Poética españoles del siglo XVIII. Evidentemente, también fueron analizadas en otro tipo de escritos que no pretendían ofrecer una visión sistemática y total del hecho literario. No sólo los críticos y tratadistas se pronunciaron sobre estos problemas, también los creadores ofrecieron sus opiniones sobre algunas de estas cuestiones en los prólogos de sus obras, en sus cartas, discursos, polémicas; etc. En este sentido, al igual que la obra literaria no responde, con frecuencia, a los postulados defendidos por la teoría que la estudia, asimismo, más de una vez las ideas poéticas de creadores y preceptistas son divergentes. El literato, debido a su propia experiencia como creador, ha de tener perspectivas distintas a las del individuo que afronta la obra literaria sólo desde su atalaya de juez. No sabemos con exactitud, porque faltan estudios sobre ello, en qué grado fueron coincidentes las opiniones de creadores y preceptistas españoles del dieciocho acerca del hecho literario. Nuestra intención es analizar el pensamiento de los tratadistas de Poética españoles en los asuntos a los que nos hemos referido, intentando definir su posición acerca de estas polémicas cuestiones y señalando las posibles innovaciones que con respecto a los siglos anteriores hubieran podido ofrecer. Para ello nos hemos servido de una serie de obras que pretenden estudiar el objeto literario de una forma más o menos completa y estructurada, es decir, las obras que constituyen el corpus reconocido de tratados de poética españoles del dieciocho¹, cuyos autores fueron Luzán, Burriel, Díez González, Enciso, Jovellanos y Arteaga. Asimismo, y para

¹ En este sentido sigue siendo punto de referencia obligado la bibliografía, con lagunas, de JUANA DE JOSE PRADES, *La Teoría Literaria (Retóricas, Poéticas, Preceptivas, etc.)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954. En cuanto a las *Reflexiones sobre la poesía* de N. Philoaletheias, a pesar de poder considerarse una Poética, ya que pretende dar una visión global del hecho literario, su reducida extensión le impide abordar muchas cuestiones habituales en los tratados de dicha disciplina. Su falta de referencias considerables sobre los problemas que aquí tratamos es el motivo por el que en estas páginas no se encontrarán las opiniones del citado Philoaletheias. Estas *Reflexiones* fueron publicadas en la *Gaceta de Madrid* (Octubre de 1787) y redescubiertas y publicadas recientemente por J. L. CANO en sus escritos «Una Poética desconocida del XVIII. Las *Reflexiones sobre la Poesía* de N. Philoaletheias (1787)», en *Bulletin Hispanique*, Bordeaux, tomo 63, 1961, pp. 62-87 y en *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, Júcar, 1975. Por otra parte, habida cuenta que la valiosísima aportación de Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, acerca de la teoría literaria española del dieciocho podría mejorarse, pensamos que una interpretación completa y adecuada de dicha teoría habrá de construirse sobre la base de estudios sistemáticos y pormenorizados (como planteamos el presente) de cada una de las muchas cuestiones comprendidas dentro del hecho literario. No podre-

intentar ofrecer una más completa visión de las posibles novedades que se gestaron en el siglo XVIII, incluimos en nuestra exposición las poéticas de Masdeu y Sánchez Barbero, pertenecientes a los primeros años de la centuria siguiente.

ACCION HUMANA

Aristóteles no abordó esta cuestión de modo independiente sino que se refirió ocasionalmente a ella en algunos pasajes en los que afrontaba otros problemas. De cualquier modo, su opinión parece ser la de restringir el motivo de imitación a «hombres que actúan»². Los tratadistas del Renacimiento defendieron posiciones encontradas: unos sostenían que la imitación poética sólo podía tener como modelo las acciones humanas, mientras que otros ampliaban las fuentes de imitación a otros tipos de seres, objetos o conceptos, haciéndose eco, así, de la práctica literaria, que reflejaba la actuación de toda clase de seres y representaba ideas abstractas.

Luzán se pronuncia nítidamente sobre esta cuestión. Cuando comenta las definiciones de la poesía sostenidas por Minturno y Benio, critica al primero por que excluye como objeto de imitación poética a los animales, objetos, «los elementos y otras innumerables cosas inanimadas», y muestra su desacuerdo con el segundo por restringir la definición de poesía a la imitación de acciones, excluyendo así «todo lo demás que imita la poesía, distinto de la acción». Luzán opina que «es muy injusta y mal fundada la opinión que excluye del número de poetas a Hesíodo, Arato, Nicandro, a Virgilio en las *Geórgicas*, y a casi todos los líricos, solamente porque no imitaron acciones humanas»³. En conclusión, nuestro preceptista, después de identificar la poesía como una imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, defiende que esta imitación debe comprender no sólo las acciones humanas, sino también Dios y sus atributos, los ángeles, nuestras almas, los conceptos intelectuales y las cosas materiales: «Conque el conceder a la poesía por objeto solamente las acciones humanas, como algunos en su

mos ofrecer una visión totalizadora sobre este asunto sin el conocimiento de los distintos aspectos particulares. Asimismo, el objeto de análisis no habrá de limitarse a los tratadistas, sino que, como decíamos, habrá de completarse con el estudio de las opiniones teóricas que, de forma asistemática y aislada, se encuentran en muchos escritores de la época que se pronuncian sobre aspectos particulares de la teoría literaria sin una intención globalizadora y estructurada, tal y como se plantea en las preceptivas. En este sentido es inevitable mencionar algunos trabajos sobre aspectos parciales del hecho literario que tuvieron un gran influjo y difusión en su momento, así, BLAS ANTONIO NASARRE, *Prólogo sobre las Comedias de España*, en su edición de MIGUEL DE CERVANTES, *Comedias y Entremeses*, Madrid, Antonio Martín, 1749; AGUSTIN DE MONTIANO y LUYANDO, *Discursos sobre las tragedias españolas* (I y II), Madrid, Joseph de Orga, 1750 y 1753 respectivamente; LUIS JOSE VELAZQUEZ, *Origenes de la Poesía castellana*, Málaga, F. Martínez de Aguilar, 1754; el discurso sobre el gusto de Sempere y Guarinos, y las no menos importantes o influyentes opiniones literarias de escritores como Mayáns, Erauso, Sarmiento, García de la Huerta, Forner, Capmany, Iriarte, Leandro Fernández de Moratín, Estala y un largo etcétera.

² Mis citas de Aristóteles están tomadas del libro de VALENTIN GARCIA YEBRA, *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos, 1974. El texto mencionado aparece en el verso 48a1. Horacio, que no se define netamente sobre la cuestión, parece corroborar la anterior opinión: «Te ordenaría que te volvieres, astuto imitador, al modelo de la vida y de las costumbres, y de ahí extraer palabras vivas» (*Epístola a los Pisones*, versos 317-318). Mis citas de esta obra pertenecen a la edición de ANIBAL GONZALEZ, *Artes Poéticas*, Madrid, Taurus, 1987.

definición han dado a entender, es usurparla injustamente dos reinos que, de derecho le pertenecen. Porque ¿quién duda que la poesía no pueda tratar y hablar de Dios y de sus atributos, y representarlos en aquel modo imperfecto con que nuestra limitada capacidad puede hablar de un ente infinito? Los ángeles y todas sus afecciones y propiedades, nuestras almas y todas las verdades especulativas y reflexiones de nuestro entendimiento, no hay duda que también pueden ser objeto de poesía, sin que haya razón ni fundamento alguno para negarlo. Pues menos se le podrá negar la jurisdicción legítima que tiene en el dilatado campo de las cosas sensibles y materiales, cuya representación es singularmente propia de la poesía⁴. Aplacemos nuestras conclusiones para más adelante y veamos cómo el P. Burriel también defiende un campo de imitación más amplio que el meramente restringido a las acciones humanas. Para ello, puesto que se considera dentro de la tradición poética aristotélica y, por consiguiente, acepta la autoridad de Aristóteles, se ve en la obligación de justificar la opinión de dicho filósofo, contraria a la que él sostiene. Así, explica que el estagirita pensaba que sólo «las acciones humanas son materia de la Poesía» porque en su tiempo «casi únicamente reinaba la Poesía Theatral»⁵. Para defender la vasta materia que, en su opinión, puede acoger la poesía, define a ésta como «ciencia de las cosas divinas y humanas» y recurre a la doctrina de *ut pictura poesis* para defender que, al igual que el pintor elige como materia de imitación cualquier «objeto del mundo», del mismo modo puede operar la poesía.

El siguiente preceptista español que se pronuncia sobre esta cuestión es Díez González⁶, quien después de definir la poesía como «Imitación de las acciones humanas...», y de diferenciar a ésta de la pintura precisamente por ese requisito de imitar acciones humanas, que no es exigible en este último arte, explica que «quando decimos, que imita las "acciones humanas" no intentamos excluir otros objetos existentes, o posibles; sino poner como su objeto primario las "acciones humanas"»⁷, con lo cual se adhiere a la opinión antes mantenida por Luzán y Burriel. Arteaga, que se refiere a las Artes en general y no sólo a la poesía, no tiene reparo en admitir un vasto campo de elementos como «naturaleza imitable», la cual estaría constituida por «el conjunto de los seres que forman este universo, ya sean causas, ya efectos; ya substancias, ya accidentes; ya cuerpos, ya espíritus; ya Criador, ya criaturas. Todo este número dilatadísimo y casi infinito de objetos puede servir de materia a la imitación de las artes»⁸, y si bien excluye como materia de imitación los argumentos matemáticos y ciertas partes de la metafísica, finali-

³ IGNACIO DE LUZAN, *La Poética*, ed. de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977, pp. 160, 161 y 161 respectivamente.

⁴ *Ibidem*, p. 168. De no haber advertencia en contra, los textos transcritos, pertenecientes a la ed. de 1737, permanecen idénticos en la ed. de 1789.

⁵ ANTONIO BURRIEL, *Compendio del Arte Poética*, Madrid, 1757, p. 12. He actualizado la acentuación de los textos extraídos directamente de las ediciones dieciochistas.

⁶ SANTOS DIEZ GONZALEZ, *Instituciones Poéticas*, Madrid, Benito Cano, 1793. Sobre las deudas de esta obra para con el libro del mismo título de Juvencio, véase mi artículo, «Ideas poéticas y dramáticas de Santos Díez González. La tragedia urbana», en *Revista de Literatura*, tomo LI, n. 102, pp. 411-432.

⁷ SANTOS DIEZ, *Instituciones*, pp. 2 y 41 respectivamente.

⁸ ESTEBAN DE ARTEAGA, *La belleza ideal*, ed. del P. Miguel Batllori, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 19.

za afirmando que «no hay objeto que no pueda revestirse de imagen corpórea y que por consiguiente no sea capaz de imitación más o menos perfecta»⁹. Enciso ofrece su parecida opinión en verso: «Materia dan a su armoniosa Lyra / quantos seres criados nos rodean; / las humanas pasiones, / las distintas acciones, / la dulce paz, la formidable guerra, / los elementos, las florida tierra, / las Deidades abraza su armonía: / ... / »¹⁰. También Masdeu admite que la imitación poética contemple la pintura de objetos animados, «espíritus, hombres y bestias», y objetos inanimados, «todas las cosas del mundo, que no tienen alma, como ríos, llanuras, plantas...», y objetos personalizados, como la fama, la eternidad, la discordia, la tristeza, etc.¹¹. Sánchez Barbero, que define la poesía como «imitación métrica de la bella naturaleza», entiende por naturaleza «este gran conjunto de seres, y las leyes que los gobiernan: el mundo actual, físico, moral y político; el histórico, el fabuloso, y el ideal donde los seres existen únicamente en sus generalidades. A saber, no solamente el estado actual de las cosas, sino el pasado; las revoluciones que han concurrido o podido concurrir a variar el espectáculo del universo; la materia, el espíritu y sus leyes, lo verosímil, lo maravilloso y lo posible»¹².

Las opiniones descritas acerca de la imitación de «acciones humanas» son, como vemos, prácticamente unánimes. En efecto, esta antigua polémica ha perdido virulencia en el siglo XVIII, en el cual todos los preceptistas están ya de acuerdo en que la materia imitable puede ampliarse a casi todo lo que tiene realidad física o intelectual. El único de los tratadistas examinados que presenta una posición más tibia al respecto es Díez González, quien, de forma relativamente contradictoria, sostiene como definición de la poesía que ésta es «imitación de acciones humanas», mientras que en explicaciones posteriores matiza que estas acciones de los hombres son el objeto primario de la imitación, admitiendo, así, como objetos secundarios «otros objetos existentes, o posibles».

Las argumentaciones empleadas por los distintos preceptistas para sostener sus posiciones son variadas: por una parte se rechazan las opiniones según las cuales la imitación ha de ser de «acciones», replicándose que la poesía también puede imitar objetos, sentimientos, conceptos, etc. que, evidentemente, no son acciones¹³. Este razonamiento se aprovecha para defender la dignidad literaria de la lírica, considerada como no imitadora de acciones y tradicionalmente postergada como género. Como consecuencia, también se rechaza que la imitación haya de tener como modelo sólo personas humanas, propugnándose, a cambio, que cualquier tipo de seres (animados o inanimados), materia o abstracción son susceptibles de ser imitados, extendiéndose esta posibilidad a Dios y al mundo relacionado con la divinidad. Arteaga se refiere al número «casi infinito de objetos»

⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰ FELIX ENCISO, *Ensayo de un poema de la Poesía*, Madrid, José López, 1799, p.10.

¹¹ JUAN FRANCISCO DE MASDEU, *Arte Poética fácil*, Gerona, Antonio Oliva, 1826, pp. 230-231. La primera ed., de 1801, es prácticamente idéntica a la de 1826, de donde proceden nuestras citas.

¹² FRANCISCO SANCHEZ BARBERO, *Principios de Retórica y Poética*, Madrid, 1805, p. 159.

¹³ García Berrio refiere cómo Castelvetro establece una gradación mediante la cual se concede una distinta dignidad estética según el objeto de imitación sean las acciones humanas, o bien, «narraciones de cosas inmutables, "perpetue", animadas e inanimadas; cosas milagrosas...». ANTONIO GARCÍA BERRIO, *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 49.

que pueden ser imitables, enumerando así, causas, efectos, sustancia, accidente, etc. Sánchez Barbero admite como imitable lo fabuloso y maravilloso. Por otra parte, la defensa de una amplia materia de imitación chocaba con las ideas de Aristóteles, de ahí la necesidad de justificar esta contradicción entre el propio pensamiento y el de la autoridad en que, en gran medida, se sustentaba. Así, se esgrime el argumento de que el filósofo griego hubo de defender dicha posición debido a que en su tiempo predominaba el género dramático, esencialmente basado en la acción del hombre. Como hemos adelantado, se recurrió al principio del *ut pictura poesis* para razonar que esa identificación entre pintura y poesía extendía a esta última la amplia materia imitable que se reconocía a la pintura. En definitiva, ante la evidencia del hecho literario, que ya desde la literatura clásica antigua incorporaba contenidos que desbordaban ampliamente la estricta imitación de «acciones humanas», los preceptistas hubieron de inclinarse ante la interpretación más coherente abierta y moderna, ya defendida en los dos siglos anteriores, que armonizaba una práctica literaria secular con una teoría literaria tradicionalmente acrítica, repetitiva e innecesariamente dogmática que, apegada a sus «autoridades», se había empeñado en ignorar la obra literaria, principal punto de referencia válido para la construcción de su sistema.

PROSA FRENTE A VERSO

La necesidad del verso como requisito esencial de la obra literaria fue un problema muy debatido por los preceptistas italianos de los siglos XVI y XVII¹⁴ y reflejado, igualmente, en los tratados de Poética españoles de esta misma época. Aristóteles se sirvió de la distinción prosa-verso para disertar sobre poesía e historia, estableciendo que no era el verso lo que separaba estas disciplinas, ya que «sería posible versificar las obras de Heródoto, y no serían menos historia en verso que en prosa»¹⁵, y especificando que la diferencia fundamental entre el historiador y el poeta estriba en que «uno dice lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder»¹⁶. Junto a la idea de que no todo lo escrito en verso puede considerarse poesía, encontramos en Aristóteles otros pasajes en los que, con bastante ambigüedad, parece admitir la prosa como lenguaje apto para la creación de la obra literaria: nos referimos, sobre todo, a los versos, origen de las encontradas interpretaciones posteriores, en los que el filósofo griego se refiere a la epopeya, escrita «en prosa o en verso»¹⁷.

¹⁴ Y «fue uno de los más difundidos lugares comunes en la teoría poética española de los siglos XVI y XVII», según afirma García Berrio, *Ibidem*, p. 79. Berrio analiza en este libro (pp. 72-80) algunos momentos del desarrollo de esta polémica en Italia y la España de dichos siglos.

¹⁵ *Poética*, *op. cit.*, versos 51b2-3.

¹⁶ *Ibidem*, versos 51b4-5.

¹⁷ El pasaje completo, en el que comienza refiriéndose a la epopeya, dice así: «Pero el arte que imita sólo con el lenguaje, en prosa o en verso, y, en este caso, con versos diferentes combinados entre sí o con un solo género de ellos, carece de nombre hasta ahora. No podríamos, en efecto, aplicar un término común a los mimos de Sofrón y Jenarco y a los diálogos socráticos, ni a la imitación que pudiera hacerse en trímetros o en versos elegíacos u otros semejantes» (47a29-47b13). Acerca de la conflictiva traducción de estos versos, véase GARCÍA YEBRA, *Poética*, *op. cit.*, p. 246.

La definición de poesía sostenida por Luzán incluye el requisito de que ésta habrá de estar «hecha con versos». El aragonés se muestra en desacuerdo con Minturno, Benio y otros, que «al parecer apoyados en la autoridad de Aristóteles» defienden que «los diálogos y otras especies de prosas que imitan se llamen poesía». Por el contrario, Luzán se apoya en la «autoridad de Platón, y aun del mismo Aristóteles y de otros muchos autores de Poética» que, como él, sostienen que el verso es necesario para la poesía¹⁸. Como vemos, Luzán, al igual que tantos otros preceptistas, interpreta la ambigüedad de los textos aristotélicos en apoyo de sus propias opiniones. Según nuestro autor, el verso es absolutamente imprescindible para la tragedia y la epopeya, mientras que se podría admitir el uso de la prosa en la comedia, ya que «hay no pocas (comedias) de buenos autores escritas en prosa»¹⁹. Aun así, no llega a defender el uso de la prosa tampoco en la comedia, adoptando una posición ecléctica: estima, por una parte, que en dicho género «es mucho mejor la prosa que el verso, como más propia y más fácil de reducir a la llaneza y sencillez cómica», y, por otra parte, defiende que «el verso es un instrumento necesario a la poesía, la que sin él no debe llamarse tal», por lo cual concluye que «habiendo, pues, ejemplos y razones por una y otra parte, no se puede con justicia condenar absolutamente ninguna de estas dos opiniones, y será lícito al poeta escribir sus comedias en prosa o en verso, como mejor le pareciera»²⁰. Esta concepción restrictiva de la prosa como lenguaje literario se radicaliza en la edición de 1789 de *La Poética*, donde Luzán añade algunos párrafos en los que rechaza de modo más terminante el uso de ésta: «Como quiera que sea, aunque otras naciones hayan admitido y frecuentado el uso de la prosa en la dramática, por lo que toca a nosotros, debo establecer como principio fijo, confirmado con la práctica, que las tragedias y comedias se deben escribir en verso...»²¹.

Burriel, después de referirse a la disputa que sobre este asunto mantuvieron en el siglo XVI los tratadistas italianos y españoles, y después de señalar como origen de la discusión el ambiguo texto de Aristóteles, al que antes nos hemos referido, defiende la postura más rígida, según la cual «no puede haver Poesía sin verso»²². En apoyo de esta posición acude a la autoridad de Platón, Aristóteles y los antiguos en general. Asimismo, rebate la opiniones que defienden el uso de la prosa en la comedia en base a su mayor verosimilitud. El jesuita defiende la verosimilitud del verso en la comedia, a pesar de tratarse de un género que pretende reflejar ambientes y personajes sin ennoblecimiento²³. También Díez González exige como constitutivo esencial de la poesía el que esté escrita en verso, y así lo vuelve a declarar en sus definiciones de epopeya, poesía dramática, tragedia y comedia. Incluso exige el verso en un género tan moderno como la tragedia urbana. Su mayor concesión en esta cuestión la hace cuando explica que

¹⁸ LUZAN, *La Poética*, op. cit., p. 162.

¹⁹ *Ibidem*, p. 510.

²⁰ *Ibidem*, p. 510. Recordemos, en este sentido, la polémica de Luzán con el *Diario de los literatos*, favorable a la prosa.

²¹ *Ibidem*, p. 512. Sebold, haciéndose eco de otras opiniones, se refiere a la posibilidad de que fuese Llaguno el responsable de esta mayor rigidez de la edición de 1789 (*Ibidem*, p. 68).

²² BURRIEL, *Compendio*, op. cit., p. 24.

²³ *Ibidem*, pp. 24-25.

el estilo de la comedia «ha de ser el familiar y humilde, pero no tanto que arrastre por el suelo». La comedia habrá de estar escrita con versos, aunque éstos «serán más a propósito, quanto más se acerquen a la prosa»²⁴, con lo que, en realidad, sigue negando dignidad literaria a la prosa.

Jovellanos también se refirió en sus *Lecciones de Poética*²⁵ a la polémica prosa-verso que nos ocupa, según él «cuestión poco interesante, pero muy batida entre los críticos»²⁶, por lo que decidió no detenerse ni decidirse «enteramente» sobre quiénes poseían la razón. De cualquier modo, Jovellanos demuestra tener un criterio más moderno al admitir que «hay obras en prosa que poseen los principales constitutivos de la poesía»²⁷, citando para ello el *Telémaco* de Fénelon y las *Elegías sobre la guerra de Mesenia* de Barthélemy, pero el asturiano no se atreve a romper con la opinión más extendida, por lo que sus conclusiones, dentro de su ambigüedad, se inclinan por la defensa del verso, «nosotros, siguiendo la opinión más común, pondremos la versificación, ya que no por su principal constitutivo, por una propiedad de la poesía, que la caracteriza y distingue de las composiciones prosaicas»²⁸. Cuando habla de la comedia parece admitir implícitamente la legitimidad poética de las comedias en prosa, pero su respeto por la opinión más común le impide declararlo abiertamente; así, recomienda para este género el uso del verso octosílabo asonantado, «por ser éste el que más se acerca a la prosa, que debiera ser el lenguaje de la comedia, como propio de una conversación familiar, sobre que por la mayor parte ella versa»²⁹. Arteaga no concede especial importancia al asunto que nos ocupa. Sostiene, sin entrar en consideraciones, que el instrumento de imitación en la poesía es el metro, pero no se pronuncia sobre la posibilidad de literatura en prosa. Enciso Castrillón recomienda el uso del verso octosílabo para las composiciones menos importantes: «El verso de ocho sílabas, unido / está con los objetos más triviales», y admite la prosa en la comedia: "tragedia adornada / de brillantes sublimes pensamientos / en verso heroico, o en limada prosa / la Comedia graciosa / en familiar estilo con finura propio del personage que figura / ...»³⁰.

El P. Masdeu, después de admitir la calidad literaria del *Telémaco* de Fénelon, escrito en prosa, participa en el problema que tratamos asignando una mayor calidad estética a los escritos en verso. Justifica esta gradación basándose en los conceptos de «materia» y «forma», explicando que «también la poesía se compone, como las demás cosas, de materia y forma. Su materia es la "fábula" y su forma la "armonía". Por "fábula" debe entenderse el tejido de verosímiles, ...y por

²⁴ DIEZ GONZALEZ, *Instituciones*, op. cit., p. 138.

²⁵ Estas *Lecciones* forman parte del *Curso de Humanidades*, cuyo momento de composición se desconoce. Mis citas de esta obra están tomadas de la edición de la BAE: G. M. JOVELLANOS, *Obras*, BAE, tomo 46, Madrid, 1963.

²⁶ *Ibidem*, p. 137.

²⁷ *Ibidem*, p. 138. Con respecto a la novela, o «poema épico en prosa», véanse los recientes artículos de JOAQUÍN ALVAREZ BARRIENTOS, «Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España», en *Anales de Literatura Española*, n. 2, 1983, pp. 5-23, y JESÚS PÉREZ MAGALLÓN, «Una teoría dieciochesca de la novela», en *Anales de Literatura Española*, n. 5, 1986-1987, pp. 357-376.

²⁸ *Ibidem*, p. 138.

²⁹ *Ibidem*, pp. 145-146.

³⁰ ENCISO, *Ensayo*, pp. 13 y 28 respectivamente.

"armonía" has de entender la arreglada variedad de sonidos, que nace de la construcción de los versos»; concluye que «en la fábula en prosa no tenemos sino la sola materia de la poesía: pero en la fábula en verso tenemos juntamente materia y forma»³¹. Negando a la fábula en prosa el requisito de la «forma» poética, Masdeu se convierte en un defensor más del uso imprescindible del verso en la obra literaria, el cual exige incluso en la comedia. Para sostener su posición recurre a los escritores antiguos y se ocupa, sobre todo, de rebatir la acusación de falta de verosimilitud de las comedias en verso. A este respecto escribe, «siendo pues la acción teatral no un hecho verdadero, sino un hecho poético; no debe tenerse por cosa inverosímil el ejecutarlo en verso según el estilo de toda poesía; antes bien el despojarlo de la forma poética, que como a Poema se le debe, sería seguramente muy inverosímil»³². En definitiva, Masdeu parece admitir que la prosa puede contener ciertas bondades poéticas, pero la auténtica poesía, la más completa literatura, sólo puede estar escrita en verso, de ahí su inflexible actitud al rechazar el uso de la prosa para las comedias.

Una posición menos dogmática se advierte en Sánchez Barbero, quien, antes de pronunciarse sobre esta cuestión, reproduce un texto de Marmontel en el que el escritor francés admite la prosa como instrumento de lenguaje poético, y a continuación transcribe un fragmento de Rémond de Saint Mard en el que se exige el verso como elemento esencial de la poesía. El español se inclina claramente por esta última opinión, definiendo la poesía como «la imitación métrica de la bella naturaleza», pero admite que «los géneros familiares de la poesía, como la fábula, el cuento, y aun las comedias, son en mi entender susceptibles del lenguaje común»³³, con lo que marca cierta distinción con respecto a sus predecesores del siglo XVIII, a pesar de que esta actitud relativamente flexible con respecto a la prosa no tenga nada de innovadora, ya que, como señalábamos, era ya defendida en los siglos anteriores.

La obra literaria ha de estar escrita en verso según la opinión de la mayor parte de los preceptistas españoles examinados. Sólo Enciso, sin aportar argumentaciones al respecto, admite la «limada prosa» para la comedia. Asimismo, el Luzán de 1737 y Sánchez Barbero contemplan la posibilidad de que las comedias puedan escribirse en prosa; el resto exigen el verso para cualquier tipo de composición literaria. Los argumentos utilizados para sostener sus posiciones comienzan con el apoyo en las autoridades, sobre todo Aristóteles y Platón. Como señalábamos, el estagirita sirvió de pretexto tanto para los que defendían el exclusivo uso del verso como para los que aceptaron la prosa como lenguaje poético. Absolutamente todos nuestros preceptistas están de acuerdo en que el verso es imprescindible para el género épico y para la tragedia. La única duda se plantea en torno a la comedia (algunos, Jovellanos y Masdeu, aluden también a una buena novela en prosa, *Telémaco*, pero sin teorizar sobre este hecho), único género que

³¹ MASDEU, *Arte*, op. cit., p. 54.

³² *Ibidem*, p. 195.

³³ SÁNCHEZ BARBERO, *Principios*, op. cit., pp. 159 y 158 respectivamente. Sobre los géneros consúltese el libro de MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988.

suscita leves discrepancias entre nuestros tratadistas. La posible aceptación de comedias en prosa se plantea ante la evidencia de algunas obras de este tipo de indudable calidad literaria. Aun así, los preceptistas españoles del dieciocho se resisten a admitir la prosa para este género, aconsejando, algunos, el uso del verso octosílabo asonantado por ser el más próximo a la escritura prosaica. Asimismo, se ocupan preferentemente de rebatir uno de los argumentos quizás más convincentes de los defensores de la comedia en prosa: nos referimos al razonamiento que consideraba más verosímil el uso de la prosa en la comedia debido al carácter cómico, llano y sencillo de este género, cuyos bajos personajes no podían expresarse en verso sin atentar contra la verosimilitud. Sin embargo, los estrictos tratadistas españoles defendieron que el uso del verso en la comedia era verosímil, puesto que la acción teatral no es un hecho real sino poético, y de esta forma era entendido por el público, que aceptaba sin complicaciones el que personajes humildes se expresaran en metro. De cualquier modo, las actitudes restrictivas oscilan entre los que rechazan tajantemente la prosa como lenguaje literario (Masdeu niega a ésta «forma poética») y los que aun admitiendo la bondad poética del lenguaje prosaico no se deciden a defenderlo abiertamente ya que el hacerlo iría en contra de la opinión más extendida y prestigiosa. En definitiva, a pesar de que la Poética clásica admitía dos soluciones para este problema, aceptación o no de la prosa como lenguaje literario, los preceptistas españoles del período se aferran mayoritariamente a la interpretación más restrictiva y retrógrada, aquella que concede menos libertad de opción al creador literario.

RETRACTATIO

Uno de los aspectos más debatidos dentro del problema de la imitación giraba en torno a la cuestión de la *retractatio*. Se discutía si el poeta debía acudir a materia poética ya tratada por los autores clásicos, y si esto era más fructífero y conveniente, desde el punto de vista estético, que inventar nuevos temas. El origen de la discusión está en sendos textos de Aristóteles y Horacio que, sin ser especialmente ambiguos, fueron interpretados de manera diversa, en función de los intereses u opiniones de cada comentador. El texto aristotélico parecía admitir la conveniencia de basarse en materia tradicional, a partir de la cual se podrían efectuar algunas variaciones. Concretamente, sostenía que una fábula era distinta a otra, aunque las dos poseyeran el mismo argumento, si entre ellas existían diferencias en su nudo y desenlace³⁴. El texto horaciano también parecía recomendar la actividad poética creativa a partir de materias tradicionales³⁵; sin embargo, sus

³⁴ *Poética*, *op. cit.*, versos 567-10. En este libro, García Yebra hace una exposición de las distintas interpretaciones del citado texto aristotélico (pp. 308-309). Asimismo, García Berrio analiza las distintas traducciones y explicaciones que hasta el siglo XVII suscitaron los citados textos de Aristóteles y Horacio: ANTONIO GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna*, Madrid, Cupsa, 1977, vol. 1, pp. 135-155. Como consecuencia de los distintos planteamientos sobre la *retractatio*, los críticos hubieron de discutir sobre cuestiones derivadas de ésta, como el concepto de plagio, la mayor o menor dificultad y mérito de una creación literaria según se basara o no en materia tradicional, la posible licitud para modificar los caracteres de personajes ya conocidos, etc.

³⁵ *Artes Poéticas*, *op. cit.*, versos 128-135.

palabras sufrieron distintas interpretaciones, que tenían su origen en la traducción del término *communia*, entendido por unos como materia ya tratada y conocida, y por otros como materia «común» pero sin tratar todavía. Así pues, dichos textos fueron explicados de forma diferente según el comentador en cuestión fuera partidario de que el literato desarrollara su creatividad a partir de temas ya tradicionales o bien defendiera la invención de temas nuevos. La interpretación más fundada y extendida sostenía que tanto Aristóteles como Horacio recomendaban la creatividad poética a partir de la materia tradicional; en el caso del filósofo griego merced a la intervención en el desarrollo de la fábula y según el escritor latino a través de la intervención formal. Pues bien, el principio de la *retractatio*, que suponía una admiración incondicional hacia la literatura clásica, fue sostenido sin controversias hasta el Renacimiento, época en la cual comenzó a ser motivo de frecuente polémica, si bien, tal y como afirma García Berrio, «la defensa abierta en obras de teoría literaria renacentista del libre poder de la imaginación en la creación artística y de las materias absolutamente nuevas, deben valorarse precisamente como auténticas excepciones de pensamiento avanzado muy difícilmente alcanzable, y no como el fácil y natural trasunto de la doctrina imperante en el gusto y la praxis artística contemporáneos»³⁶.

La polémica llega a los tratados de poética del siglo XVIII. Luzán, a propósito de sus razonamientos en torno a la imitación icástica (particular) y fantástica (universal), expone cuatro puntos de vista relacionados con el problema de la *retractatio*: según el primero de éstos, que apoya en la autoridad de Platón, un poeta «sólo es poeta cuando cría con su ingenio y fantasía nuevas fábulas, no cuando refiere las cosas ya inventadas por otros»³⁷. Otra posición afirma que el calificativo de poeta se obtiene aun sirviéndose de «las historias y ficciones ajenas», tal y como hizo Homero, según explica Luzán. Un tercer punto de vista sostiene que la única imitación poética admisible es la icástica, es decir la basada en historias inventadas por otros o existentes en la realidad, desechando así la imitación fantástica. Y finalmente, Luzán expone una cuarta actitud, ecléctica, a la que él parece adherirse: «entre esta diversidad de pareceres media otra opinión, que admite con justas razones una y otra imitación icástica y fantástica, de lo particular y de lo universal»³⁸. Efectivamente, más adelante confirma ese eclecticismo, que en definitiva consiste en la aceptación, tanto de la invención de materia nueva como de la manipulación sobre la materia ya conocida: «la poesía, pues, puede ser estimable, o por la materia grande, nueva y rara, o por el artificio (en la materia conocida), o juntamente por el artificio y por la materia, que concurren de mancomún, ya con la grandeza y novedad de la cosas, ya con el adorno y la manera de decirlas, a formar la más cabal y perfecta belleza de que es capaz la poesía»³⁹. Pero, en otros pasajes de su libro, Luzán se decanta a favor de la invención de materia nueva, «es preciso que (el poeta) busque siempre lo nuevo, lo inopinado y lo extraordinario, que es lo que más despierta nuestra admiración y

³⁶ GARCÍA BERRIO, *Introducción*, op. cit., pp. 175-176.

³⁷ LUZÁN, *La Poética*, op. cit., p. 170.

³⁸ *Ibidem*, p. 170.

³⁹ *Ibidem*, p. 237.

más deleita nuestra curiosidad»⁴⁰, añadiendo que el poeta debe buscar «o inventar materia nueva, maravillosa, extraordinaria y grande, o, a lo menos, cuando la materia por sí no lo sea, debe hacerla parecer tal con el artificio»⁴¹. En definitiva, si bien Luzán no rechaza la posibilidad de servirse de materia tradicional, es evidente su moderna posición a favor de la originalidad y la invención propia. Así, siguiendo a Muratori, hace un elogio del ingenio y la fantasía, subordinados, eso sí, al juicio: el ingenio y la fantasía «son como los brazos del poeta, que hallan materia nueva y maravillosa, o la hacen tal con el artificio; el juicio es como la cabeza, que las preserva de excesos, rigiéndolas siempre por dentro de los límites de lo verosímil y de lo conveniente»⁴².

El tratado de poética de Burriel no se detiene en el análisis de la *retractatio*. Sólo en algunos pasajes del libro existen breves alusiones al problema; en éstos se pone de manifiesto que el jesuita admite, y cree positiva la «novedad de las cosas que se digan». Así, a propósito de la epopeya, hace depender la belleza de ésta de la conveniencia, «grandeza, y magnificencia de las cosas que se digan, y la novedad, y extrañeza de ellas»⁴³. Díez González admite la creación literaria tanto a partir de materia tradicional como desde la invención y originalidad propia, pero la opción tradicional cuenta con sus preferencias. La autoridad de Horacio le sirve para justificar la utilización de acciones ya tratadas anteriormente, «por eso quiere Horacio que el Poeta trágico no invente la Acción, sino que la tome, y elija de entre las ya conocidas y famosas»⁴⁴. En efecto, la definición que Díez ofrece del poeta acepta implícitamente que la creatividad de éste pueda limitarse a la manipulación artificiosa en la forma de la preexistente materia elegida, «por eso el Poeta es "hacedor", "creador", o "inventor": pues a la acción que elige para materia de un Poema, la da una forma ciertamente nueva, que consiste en la disposición artificiosa, la qual es toda suya, y creada por su ingenio»⁴⁵. De cualquier modo, Díez estima que el grado de invención u originalidad del poeta está en función del género que elija. Así, la epopeya y la tragedia limitan el ingenio del poeta a la intervención en la forma del poema, ya que estos géneros requieren que su materia sea «verdadera en el fondo», entendiendo como verdadera no sólo lo acaecido realmente sino también la materia ya conocida por el público o lectores. Sin embargo, «en la Comedia, Egloga, y otros Poemas a este tenor, tiene el Poeta arbitrio, y amplia licencia para "fingir" enteramente, o "crear" de nuevo la "materia" y acción»⁴⁶. Al igual que la comedia «puede ser inventada por el Poeta en la substancia, y en sus incidentes, a distinción de la Tragedia que en el fondo ha de ser verdadera», asimismo, estima que la tragedia urbana también se diferencia de la tragedia en que aquélla «puede ser toda de pura invención», mientras que en la tragedia nuestro preceptista se conforma con que al poeta le quede «portillo abierto para introducir Episodios, o Acciones accesorias, y anexas a la

⁴⁰ *Ibidem*, p. 175.

⁴¹ *Ibidem*, p. 235.

⁴² *Ibidem*, p. 239.

⁴³ BURRIEL, *Compendio*, op. cit, p. 51.

⁴⁴ DIEZ GONZALEZ, *Instituciones*, op. cit, p. 88.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 1.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 4.

principal⁴⁷. Como vemos, Díez González no observa una actitud muy moderna en su conjunto. El ingenio y la fantasía del poeta sólo pueden ser desplegados, en su opinión, cuando se ocupen de los géneros menos nobles, como la comedia o la tragedia urbana, sin embargo, el poeta debe reprimir su originalidad si se trata de escribir epopeyas o tragedias, cuya acción debe ser «verdadera» y no fingida, limitándose el creador, entonces, a modificaciones en aspectos secundarios de la acción ya conocida o al embellecimiento de la parte estrictamente formal del poema.

Las *Lecciones* de Jovellanos sólo se pronuncian sobre la cuestión de la *retractatio* en el capítulo de la tragedia. El escritor asturiano también es partidario de que el poeta no invente el asunto cuando escriba tragedias, sin embargo no lo prescribe de forma dogmática, ya que admite, aunque no lo recomienda, que el autor cree materia nueva, «será conveniente, aunque no absolutamente preciso, que el asunto no sea de invención del poeta, sino que se tome de la historia verdadera y aun de los pasajes más celebres y conocidos; pero en los incidentes tiene el poeta facultad de inventar a su arbitrio»⁴⁸. Tampoco el tratado sobre la belleza ideal de Arteaga se detiene a reflexionar sobre el asunto que nos ocupa, pero del tono general de la obra se desprende que el tratadista español es partidario del ejercicio de la imaginación y de la originalidad de los poetas. Enciso Castrillón propone materia «historial» para la tragedia y materia «fabulosa» para la comedia, con lo cual, con otra terminología, viene a sumarse a la opinión más común: «puede ser historial el argumento que pinte la Tragedia, / pero de la comedia / ha de ser fabuloso el pensamiento»⁴⁹.

Masdeu rechaza moralmente las «fábulas gentílicas», debido a sus «indecentísimos dioses» y a la pretensión de sus autores de «dar impunidad a todos sus vicios», de ahí que afirme, «yo las aborrezco: no las puedo sufrir: quisiera verlas destrerradas de todas nuestras poesías, y que nuestros Poetas (si fuere posible) se olvidasen de ellas para siempre»⁵⁰. A pesar de estas consideraciones, dictadas desde su moral cristiana, admite que el poeta se sirva de ellas cuando considere conveniente; así, el profesor Metrófilo recomienda a su alumna Sofronia, «cuando quieras hacer uso de invenciones antiguas podrás tomarlas como las hallares, sin examinar si son razonables o no; porque aun no siendo en sí mismas muy "conformes a la razón", ni muy "semejantes a la verdad"; pasan sin embargo por "verosímiles y razonables" en el concepto de las gentes, en virtud de la autoridad de los antiguos que las inventaron, y de los demás hombres que las recibieron»⁵¹. Pero, en líneas generales, Masdeu defiende la originalidad del poeta, «no por esto has de pensar, que es de necesidad y de ley, el meterlas (las fábulas antiguas) en toda pieza poética; porque bien puedes escribir en verso sobre cualquiera materia con invenciones de tu capricho, sin ir mendigando las de los antiguos»⁵². Su posición favorable a la creación de materia nueva por parte del poeta es evidente en distintos pasajes de su obra, como cuando afirma que «los pensamientos del

47 *Ibidem*, pp. 130, 113 y 87 respectivamente.

48 JOVELLANOS, *Obras. op. cit.*, p. 144.

49 ENCISO, *Ensayo, op. cit.*, p. 24.

50 MASDEU, *Arte, op. cit.*, p. 237.

51 *Ibidem*, p. 11.

52 *Ibidem*, p. 236.

Poeta son ingeniosos y estraños: son de cosas nuevas y criadas por él mismo: agradan muchísimo a quien los oye, y mucho más a quien los produce; porque además de la hermosura que manifiestan a todos en general, tiene el Poeta la complacencia de ser padre de ellos, y de amarlos como a hijos»⁵³.

Sánchez Barbero se muestra nítidamente favorable a la creación de nuevos motivos por parte del poeta. Critica duramente a los que sujetándose a «pensamientos ajenos, manifiestan harto bien la esterilidad de su imaginación»; éstos, llamados por nuestro preceptista, «meros "Traductores" porque no inventan», comparten los dardos de Sánchez con los «llamados "Refundidores"; nueva secta de entes que tienen por oficio remendar o estropear escritos poéticos» ajenos⁵⁴. Nuestro crítico termina preguntándose, «¿por qué, si no pueden inventar, no se abstienen de descomponer lo inventado?». Por todo ello, considera que «no hay regla exclusiva en orden a la elección del asunto»⁵⁵. Sánchez Barbero se refiere específicamente a la novela, a propósito de la cual aconseja, al igual que lo hiciera antes de un modo general, que dicho asunto sea nuevo: «si emprendes escribir un romance, no pierdas de vista mis consejos: sea la intriga nueva, interesante y verosímil: que el calor de tu imaginación dé alma a toda ella...»⁵⁶.

La práctica literaria, que desde siglos antes recogía el uso de materia y temas no tratados por los literatos de la antigüedad clásica, y la brecha abierta por algunos de los teóricos de los siglos XVI y XVII, que defendieron la originalidad y la invención de materias nuevas por parte de los poetas, supusieron que la mayoría de los preceptistas españoles del siglo XVIII estuvieran a favor de la creatividad del autor de literatura, defendiendo, así, la postura más moderna, partidaria del desarrollo del ingenio e inventiva de cada poeta. De este modo imprimieron coherencia a la relación entre la teoría y la práctica literaria por lo que se refiere a la *retractatio*, que, como tantas otras cuestiones, había sufrido la incongruencia de ser mayoritariamente defendida por los teóricos de la literatura, mientras que era ignorada por un gran número de creadores.

Todos nuestros teóricos dieciochistas admiten la utilización de materia tradicional, pero en su mayoría se inclinan por la invención de nuevos argumentos que demuestren el ingenio y fantasía del poeta. Es Díez González quien parece decantarse más claramente hacia la posición más tradicional, a pesar de admitir la invención de materia nueva. El resto oscila entre una posición ecléctica y la defensa abierta de la originalidad creativa, tal y como hemos visto. Al igual que sucedía en la cuestión prosa-verso, también en la *retractatio* se toma partido en función del género que se trate. Así, algunos preceptistas, para los géneros más nobles, como tragedia y epopeya, consideran más propio el uso de materia conocida, mientras que en los géneros a los que conceden menor dignidad estética, comedia, égloga, tragedia urbana, novela y otros, admiten sin paliativos la in-

⁵³ *Ibidem*, p. 20.

⁵⁴ SANCHEZ BARBERO, *Principios*, *op. cit.*, pp. 163, 163 y 163-164 respectivamente.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 164 y 204 respectivamente.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 137. A propósito de la *retractatio*, tan relacionada con el problema de «antiguos y modernos», véase, JOSE ANTONIO MARAVALL, *Antiguos y modernos*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966, particularmente las páginas 281-322 (existe nueva edición: Madrid, Alianza Universidad, 1986).

vención y fantasía del autor. Por otra parte, cuando se trata de materia tradicional se admite la transformación de las acciones secundarias o episódicas, mientras que se defiende mantener intacto el tema principal.

De cualquier modo, en ninguno de los tratadistas estudiados vemos una decidida y completa defensa de la invención de materia nueva. Esta limitación, evidente en la aludida cuestión de la diferente dignidad de los géneros, se debía fundamentalmente al peso de las autoridades clásicas, a la influencia de gran parte de los comentadores de los dos siglos anteriores y al miedo a romper con la opinión más extendida. La práctica literaria proporcionaba el argumento contrario, pero éste no fue lo suficientemente eficaz como para que nuestros preceptistas se decidieran a romper de manera más radical con la tradición poética predominante por lo que se refiere a la cuestión de la *retractatio*. Ni siquiera Masdeu, contrario a las «fábulas gentílicas» por su pretendida incompatibilidad con la moral cristiana, se atreve a recomendar abiertamente el alejamiento de la materia tradicional, cuyo uso sigue implícitamente recomendando. A pesar de ello, y del eclecticismo que sobre esta cuestión demuestran nuestros críticos dieciochistas, repetimos que casi todos están a favor de la invención de nuevos temas, que, en definitiva, es la postura más moderna y coherente con la literatura que se escribía en su época.

En definitiva, los tratadistas de la centuria que nos ocupa superan definitivamente el antiguo debate acerca de una imitación restringida a la acción humana, posición ésta totalmente anacrónica e incapaz de sostenerse con argumentos válidos, de ahí el escaso mérito que podamos asignarles por tal superación. Avanzan, así, un paso más en el camino hacia una nueva concepción más libre del hecho literario, donde el autor pueda desarrollar su propia inventiva sin ajustarse necesariamente a determinados moldes clásicos que entorpezcan su creatividad. La flexibilidad que demuestran con esta actitud se ve entibiada por las limitaciones que ponen a la originalidad del artista en virtud de la *retractatio* y de la dignidad de los distintos géneros. Y, finalmente, es precisamente esa acrítica aceptación de la diferente nobleza de los géneros la que les impide conceder valor literario a los escritos en prosa, con las excepciones apuntadas. En conclusión, un escaso bagaje teórico para un siglo en el que se gestaron importantes cambios en la teoría de la literatura, por ejemplo en la cuestión de los géneros. Estos saludables cambios no se conseguirían, evidentemente, merced a la intervención de nuestros conservadores preceptistas de poética, guiados por la inercia de la tradición preceptiva anterior y, por tanto, ligados a sus dogmas y prejuicios, sino gracias a otros críticos y literatos, también españoles, como sabemos⁵⁷, que, con más independencia de juicio y con una interpretación más personal de la poética clásica, ensayarían nuevas orientaciones en la teoría de la literatura y confirmarían, así, las últimas tendencias de la práctica literaria.

⁵⁷ Una visión general acerca del cambio del concepto de imitación en la España del período que nos ocupa, puede encontrarse en JOAQUIN ALVAREZ BARRIENTOS, «Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español», en *NRFH*, XXXVIII, 1990, pp. 219-245.