

FEIJOO Y LUZÁN: RETÓRICAS COMPLEMENTARIAS

PILAR PÉREZ PACHECO
Universitat de València

[...] cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que ha dejado en él su huella al pasar; éstas, ligeras y ardientes, hijas de la sensación, duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria, hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno, y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca ...

[...] Todo el mundo siente.

Sólo a algunos seres les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido.

Yo creo que éstos son los poetas. Es más, creo que únicamente por esto lo son.

Gustavo Adolfo Bécquer, *Cartas literarias a una mujer*

En la primera de las *Cartas literarias a una mujer* (1860) es donde se muestra el pensamiento y la experiencia de un verdadero creador, Bécquer, con un concepto muy claro del quehacer poético. Según Montesinos (1999: 58) la fórmula «cuando siento no escribo» expresa la síntesis de una poética, del proceso creador de un poeta; y el quehacer poético es también el centro de estudio de Ignacio de Luzán en su *Poética* publicada en 1737. A pesar de la dualidad de planteamientos de estos autores y de las distintas circunstancias históricas que les tocó vivir, nos atrevemos a pensar que quizá en los aspectos fundamentales referidos a la finalidad de la poesía no se hallen tan distantes como en principio se podría suponer.

En la misma línea se sitúa la preocupación estética mostrada por Feijoo, en su discurso *El no sé qué* (1733), aunque la aborde desde la perspectiva de la estética y del arte en general y la elaboración sea más rudimentaria. Feijoo, al igual que Luzán, apuesta por un modelo de aparente sencillez detrás del cual se esconde un elaborado

trabajo de creación; también admite la validez y necesidad de las reglas en el proceso de creación artística, aunque añade que determinados creadores necesitan servirse de una norma propia y única, más elevada, que sólo existe en su mente y que produce las auténticas obras maestras. No parece casual el hecho de que algunos autores críticos de la literatura española den en citar precisamente este artículo de Feijoo en sus estudios sobre la *Poética* de Luzán.¹

Feijoo y Luzán son las dos figuras que más sobresalen en las letras españolas de la primera mitad del siglo XVIII; cercanos en el tiempo, se vieron inmersos en los avatares históricos de un siglo convulsionado por importantes cambios de todo tipo, sobre todo cultural, derivados de la transformación de pensamiento que se operaba en Europa ya desde el siglo XVII y que llegaba a España con lamentable retraso. Esta situación se tradujo en una escasa actividad intelectual en la primera parte del siglo, con la consiguiente repercusión también en el panorama literario, que estaba sumido en una profunda crisis como consecuencia de los abusos del barroquismo y sin una teoría literaria innovadora a la que acogerse.²

La mayor parte de los estudios coinciden en señalar a Luzán, Feijoo y Mayans como los retóricos más relevantes en los años centrales del siglo; los tres eruditos asumieron la empresa de cambiar el pensamiento, la cultura y el gusto de su tiempo, aunque para ello tuvieron que esforzarse en demostrar que sus propuestas no eran más que una vuelta a la teoría literaria clásica y a sus autores.³

La base de la formación de Luzán se debe principalmente a su estancia en Italia, donde vive desde 1715 a 1733, o sea, desde la adolescencia a la madurez; en Génova, Milán, Palermo y Nápoles lleva a cabo una completa formación académica –se doctora en ambos derechos, estudia gramática latina, retórica, francés, griego, alemán, italiano, poesía de las lenguas que conoce e historia universal; además de asistir a cursos de filosofía inductiva– y participa en los círculos culturales, lo que le permite conocer

¹ Lo hemos podido constatar en John Dowling (1995: 419) y en Russell P. Sebold (1977: 34).

² Cf. José Checa (1996: 427).

³ «Compañeros suyos en la útil empresa de rejuvenecer la cultura de su tiempo, de aproximarla, aunque lentamente, a los modernos puntos de vista, fueron en los años centrales del siglo, el Padre Feijoo en el campo de la dialéctica y de la ciencia, Mayans y Siscar [...] en el campo del humanismo, de la erudición y de la retórica» (Reinaldo Frolidi 2002[1977]). En términos muy similares se expresa José Checa: «Mayans, Luzán y Feijoo son nuestros más importantes teóricos de la primera mitad del siglo XVIII, período en el que los defensores de la renovación del gusto hubieron de emplear parte de sus energías en la demostración de que sus propuestas de cambio no eran novedades, sino el simple retorno a la teoría literaria clásica y a sus autores más celebrados» (José Checa 1996: 428).

personalmente a los intelectuales y escritores del momento, así como a los poetas arcádicos italianos. Pero sus años en Italia le sirven, sobre todo, de acercamiento a los planteamientos retóricos de Ludovico Antonio Muratori, cuya obra *Perfetta poesia* es de clara influencia en la *Poética* de nuestro autor. De ahí que cuando vuelve a Zaragoza, su ciudad natal, en 1733, el reencuentro con España le revela la situación de retraso intelectual de su país con respecto a otras naciones. Luzán es un ciudadano europeo que ha tenido la oportunidad de conocer de primera mano, entre otras, la renovación clasicista que viene desde el Renacimiento italiano. Nos hallamos ante un hombre que ha vivido su juventud y parte de su madurez en contacto directo con la Europa ilustrada y esta circunstancia, además de dar un sólido conocimiento académico y cultural al ciudadano cosmopolita, lo ha dotado de la perspectiva necesaria para apreciar la escasa actividad intelectual y literaria que se desarrolla en España.

En 1737 publica la *Poética* y desde Zaragoza realiza frecuentes viajes a Madrid; en 1741 ingresa en la Real Academia Española y en 1745 se le recibe en la Academia de la Historia. Desde 1747 a 1750 ocupa el cargo de secretario de la Embajada Española en París, lo que le permite conocer en primera persona el cambio que se está operando en la sociedad francesa, mientras le brinda la oportunidad de participar en manifestaciones culturales y académicas: visita las librerías, acude a los salones literarios y asiste a los cursos públicos de física experimental, botánica, química y anatomía, y aprovecha cada ocasión que se le presenta para discutir, analizar y ensanchar sus conocimientos. En estos días es probable que Luzán conociera a Voltaire y que naciera en él su admiración por Montesquieu.⁴ En la capital francesa, Luzán aprovecha el tiempo que le dejan libre sus ocupaciones oficiales y asiste a la ópera y al teatro; recorre París y visita los establecimientos doctos: las escuelas públicas, la Sorbona, la Universidad y colegios, la Academia Francesa, las Academias de las Ciencias, de la Pintura, de la Escultura y de la Arquitectura, la Escuela Militar, las imprentas y las bibliotecas, sin descuidar por ello su faceta de poeta y ensayista ni olvidar el estudio de las letras españolas o la lectura de autores de su país.⁵

La experiencia intelectual francesa de Luzán ha sido recogida en sus *Memorias literarias de París* (1751) las cuales, en líneas generales, siguen siendo bastante desconocidas para la crítica literaria española. Según Reinaldo Froldi, durante los tres

⁴ Sobre las notas que a este respecto aparecen en las *Memorias literarias de París*, cf. Russell P. Sebold (1977: 22-23).

⁵ Cf. Gabriela Makowiecka (1973: 63).

años que Luzán vive en París, si bien conoce el ámbito cultural de la ciudad, aprecia el dominio de la ciencia en todos los campos del saber y elogia el alto nivel alcanzado en Francia, parece no apercibirse de los cambios radicales que esto implica para la cultura y sociedad francesas.⁶ Es posible que esta falta de reflexión bien pudiera atribuirse a la preocupación constante de Luzán por rescatar a su patria de una situación de evidente estancamiento, ya que únicamente despertan su interés aspectos susceptibles de ser incorporados al remedio de los males de España.⁷ De cualquier manera, la estancia del aragonés en la ciudad de las luces contribuyó en gran medida a forjar el talante intelectual y la personalidad literaria de uno de los hombres más cultos de su época.⁸

La preocupación de Luzán por la poesía tiene su embrión en Italia. En 1727-1728, en Palermo, había preparado unos discursos sobre la perfecta poesía inspirados en Muratori; a su regreso en 1733, trae unos *Ragionamenti sopra la poesia*, hoy desaparecidos. La inquietud nacida en Italia, unida al pobre panorama intelectual y literario que debió encontrar a su regreso, además de las formas poéticas reiterativas y anquilosadas que se practicaban, seguro que determinaron al autor a desarrollar y reelaborar los *Ragionamenti* hasta transformarlos en la *Poética, o reglas de la poesía general y de sus principales especies* (1737). Con su preceptiva, a la par que ponía de manifiesto la necesidad que España tenía de una renovación de los gustos y hábitos literarios, declaraba su absoluta fe en la eficacia de las normas que proponía y que eran herencia de los clásicos.

La lectura de la *Poética* se puede realizar desde dos perspectivas: por un lado desde la pereza intelectual de los que opinan que la inspiración, fantasía y creatividad del poeta no pueden encerrarse entre normas y reglas, aquellos que únicamente tienen en cuenta los puntos de desencuentro entre estas ideas y las teorías de Luzán y que, por consiguiente, las apartan con desinterés. Y por otra parte, se puede intentar una aproximación a la *Poética* desde su mismo fondo filosófico, apreciando y valorando las recomendaciones acerca del proceso de la escritura poética, analizándola como mensaje en el contexto de las rentas de una herencia que estaba produciendo una poesía repetitiva y poco creadora, que a menudo degeneraba en hinchazón enfermiza y artificio

⁶ Cf. Reinaldo Frolid (2002[1977]).

⁷ Cf. Reinaldo Frolid (2002[1981]).

⁸ Cf. Gabriela Makowiecka (1973: 63).

afectado;⁹ estudiándola desde la perspectiva de un proceso de reflexión que comprende, además de consejos de escritura ejemplificados con los mejores poetas, el indudable interés por las ideas reformistas de su tiempo, y que al mismo tiempo ofrece un indudable y completo modelo tanto de creación como de crítica y teoría literaria.¹⁰ La *Poética* es una obra doctrinal y normativa que actúa como precursora de una reforma regeneradora de las letras españolas. Rinaldo Froldi (2002[1981]) elogia este texto teórico como «una síntesis culta, aristocrática, de la antigua tradición humanista y, a la vez, un empeño de lucha» (Froldi 2002[1981]).

Posiblemente sea este el momento para acometer una revisión de las ideas estéticas que encierra la *Poética*, el momento para un acercamiento sin prejuicios que nos informe con claridad, y del modo más objetivo posible, de su auténtico sentido y, de lo que sería más importante, de su enorme trascendencia posterior, circunscrita a una época y a una ideología, principalmente en algunos ilustrados de la segunda mitad del siglo XVIII. Incuestionable parece esa trascendencia posterior de la *Poética*, texto clave del neoclasicismo español, como así lo ha atestiguado la crítica, incluido Menéndez Pelayo que, en su *Historia de las ideas estéticas*, le otorga autoridad de código durante más de un siglo, fija la etiqueta de «neoclasicismo» para toda la literatura del siglo XVIII, y hace de Luzán la máxima autoridad, el símbolo del Neoclasicismo y la bandera poética de generaciones posteriores. Además del mérito de ofrecer una visión organizada y analítica de las teorías literarias clásicas, hay que valorar la repercusión de la *Poética* desde el punto de vista de la teoría literaria moderna, ya que algunas de las ideas que contiene supusieron el origen de discusiones y planteamientos posteriores y la base de nuevas reelaboraciones teóricas.¹¹ Russell Sebold, en su apreciación de la influencia del aragonés, le atribuye el “acta de nacimiento del nuevo clasicismo español” al considerar que el neoclasicismo español del XVIII empieza a forjar su identidad en las páginas de la *Poética*, siendo por tanto decisiva la influencia de su autor en todos los poetas neoclásicos.¹²

⁹ Cf. Ignacio de Luzán (1974[1737-1789]). Citaremos siempre por la edición de Isabel M. Cid de Sirgado de 1974, reseñada en las referencias bibliográficas.

¹⁰ «Ningún libro apreciable sobre teoría literaria puede hallarse hasta la publicación de la *Poética* de Luzán en 1737» (José Checa 1996: 427).

¹¹ «La repercusión de la *Poética* de Luzán supera con creces su importancia y su valor: muchas de las opiniones vertidas aquí por Luzán supusieron el punto de partida, en España, de posteriores discusiones y reelaboraciones teóricas [...] hay que resaltar su capacidad para ofrecer una visión clara, sintética y bien organizada de la teoría literaria clásica [...] El resultado final es, quizás el tratado de poética más completo [...] y, posiblemente, mejor que se había escrito en España hasta entonces», (José Checa 1996: 436).

¹² Cf. Russell P. Sebold (1977: 51).

Pero más allá del neoclasicismo y de los ilustrados, Sebold estudia detenidamente las reglas universales de la escritura poética, que han sido seguidas tanto por los poetas españoles como por los franceses, tanto románticos como clásicos y neoclásicos, dado que las reglas no son más que la manifestación escrita de la experiencia de los diversos aspectos que configuran el proceso creativo.¹³ En todos los poetas teóricos de los siglos XVIII, XIX y XX (Juan Meléndez Valdés, Gustavo Adolfo Bécquer, José Espronceda, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado) observa un proceso de creación muy similar y unas mismas recomendaciones: elección de buenos modelos, sencillez en los versos, planificación de la obra para facilitar su desarrollo y comprensión, rechazo de voces poco usuales y metáforas extravagantes, y variedad en el contenido; no se podía haber hecho mejor resumen de uno de los aspectos fundamentales de la *Poética*, y que viene a subrayar lo que el propio Luzán afirma al establecer que «Una es la poética y uno el arte de componer bien en verso, común y general para todas las naciones y para todos los tiempos» (p. 88).

La *Poética* de Ignacio de Luzán es ante todo una teoría de la imitación que otorga valor perenne a lo clásico, ampliando el concepto de imitación para dar cabida a las pasiones humanas,¹⁴ y cuyas reglas no se oponen a la inspiración:

No digo que, para formar un perfecto poeta, no sea absolutamente necesario el ingenio y natural talento; pero [...] eso sólo no basta sin el arte y estudio y que el compuesto tan feliz, como raro de arte e ingenio, de estudio y de naturaleza, es el que sólo puede hacer un poeta digno de tal nombre y del aplauso común (p. 65).

Luzán desarrolla e incorpora un corpus preciso para regenerar las letras españolas. Partiendo de las teorías aristotélicas sobre la poesía, establece el concepto de *poética* como el «arte de componer poemas y juzgar de ellos», donde el *verso* «no es más que un instrumento de la poesía, que se sirve de él como la pintura se sirve de pinceles y colores y la escultura de cinceles», al servicio de la *esencia de la poesía* que es la «imitación de la naturaleza, en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente».¹⁵ Del análisis

¹³ «Una descripción empírica de los aspectos fundamentales de ese fenómeno psicológico que llamamos proceso creativo», (Russell P. Sebold 1995: 155).

¹⁴ «Ante la imposibilidad de que la poesía lírica pudiera justificarse como imitación de la naturaleza [...] La solución que aporta Luzán consiste en admitir un concepto de imitación muy amplio, que comprenda también la imitación de las ‘propias pasiones’» (José Checa 1996: 435).

¹⁵ Cf. Ignacio de Luzán (1974[1737-1789]: 93-95).

que el autor hace del concepto de naturaleza, podemos deducir que la poesía puede imitar todo lo que proviene de tres mundos: celestial, material y humano; y esta imitación puede hacerla de lo universal o como son las cosas según la idea y opinión de los hombres, y de lo particular o como las cosas son en sí.

El *fundamento* de la belleza poética es la *verdad*, la cual está supeditada: a la fantasía, encargada de elaborar las imágenes (metáforas, alegorías, fábulas, etc.) y al ingenio, o capacidad de establecer las relaciones y razones intrínsecas de las cosas (reflexiones ingeniosas o imágenes artificiales). Pero, tanto las imágenes producto de la fantasía, como las que proporciona el ingenio deben, además de imitar fielmente a la naturaleza, adecuar el lenguaje descriptivo al efecto que se persigue conseguir, sin olvidar que no hay belleza sin proporción, orden y unidad. A la manera particular que cada autor tiene de expresar sus pensamientos le llama *estilo*, y los diferentes estilos vendrán determinados por la relación entre la importancia de la materia tratada y la adecuación del lenguaje utilizado (imágenes poéticas, figuras retóricas, metáforas...). Tanto en lo que se refiere a las imágenes como a los estilos, son parte fundamental del registro poético la adecuación, coherencia y cohesión del lenguaje al texto y a la idea que en él se quiere expresar; aunque estas herramientas se muestren insuficientes ya que «la fantasía requiere la guía de la cordura del juicio para que sus imágenes mantengan la belleza» (p. 196).

A lo largo de toda la *Poética*, Luzán repite insistentemente que la finalidad de la poesía es la *utilidad* y el *deleite*. Utilidad entendida como lección y como instrucción, y deleite como «aquél placer y gusto que recibe nuestra alma de la belleza y dulzura de la poesía» (p. 130); la belleza agrada al entendimiento pero necesita de la *dulzura* para mover el corazón y los afectos, que es su objetivo primordial. También la belleza, por estar fundamentada en la verdad, exige de la verosimilitud, y en este sentido acepta Luzán fielmente el precepto aristotélico de que los poetas deben anteponer lo verosímil y creíble a la misma verdad.

De la misma manera que considera la afectación el peor de los vicios común a todos los estilos, considera común a todos los estilos la virtud de lo *sublime*, que define, siguiendo a Longino, como «aquella viveza, aquella extraordinaria y maravillosa novedad que en todos estilos suspende, admira y deleita, y que, a veces, consiste en una casi imperceptible calidad, en un pensamiento, en una cierta disposición de palabras, en una expresión feliz y en un no sé qué que mejor se percibe que se enseña» (p. 235).

Luzán apuesta por un modelo literario basado en la apariencia de sencillez, detrás de la cual se esconde un elaborado trabajo literario. Tan necesaria es para el poeta la inspiración, como la reconstrucción posterior de esa experiencia por la memoria y la elaboración por la palabra.¹⁶ La reconstrucción de la experiencia original pretende transmitir en el lector aquello inefable, infinito o eterno que ha sentido el poeta, y para ello es necesaria cierta racionalización de la emoción, cierto equilibrio entre libertad de pensamiento y disciplina para la expresión. Es decir, la inspiración necesita auxiliarse de una técnica racional adquirida por la reflexión y el estudio.

Las *reglas* facilitan esta disciplina esencial para la composición poética,¹⁷ y de ellas Luzán establece como fundamentales el *metro* y la *rima*. Si los versos impresionan el oído, y por consiguiente el alma, es debido a la perfección que les otorga el metro. Habrá quien experimente el placer simplemente a través del oído –porque desconoce el metro– y quien, además de este placer sensorial que impregna su alma, sienta el placer añadido que produce la identificación de la perfección formal. La rima es «un bello adorno que se debe conservar, pero conviene usarle como en las personas, de manera que no embarace el movimiento natural, fácil y airoso, ni ofusque la elegancia de los miembros» (p. 273). El poeta debe utilizar las normas para racionalizar el sentimiento y la fantasía, y así poder transmitir, de manera sencilla y universal, las emociones que éste sintió en el arrebató de la inspiración. Esa emoción y deleite que impresiona nuestra alma es aquello que, retomando la definición anterior de lo sublime, es «un no sé qué que mejor se percibe que se enseña».

Cuando Luzán habla de *percepción* –«un no sé qué que mejor se *percibe* que se enseña»– está legitimando la subjetividad del perceptor (receptor) de la obra artística como parte importante en el proceso de la recepción. Esta subjetividad también es tenida en cuenta por Feijoo: «Téngase siempre presente, para evitar objeciones, que esta gracia como todas las demás, que andan rebozadas debajo del manto del *no sé qué*, es respectiva al genio, imaginación y conocimiento del que la percibe» (Feijoo 1952[1733]: 353). Para comprender el pensamiento el escritor benedictino hay que tener

¹⁶ Sobre la creación poética y el papel de las reglas en las arte poéticas y en la inspiración, cf. Russell P. Sebold (1995: 153-158).

¹⁷ «Las “reglas”, o sea los procesos mentales que sirven para estructurar la inspiración, no han variado, porque no ha variado la mente o naturaleza humana de la que nacen» (Russell P. Sebold 1977: 30).

en cuenta que este *no sé qué* está relacionado con un *por qué* que hace que las cualidades de un objeto sean agradables para unas personas y para otras no.¹⁸

El *qué* es la perfección técnica, formal, que se ajusta a un canon o norma; es medible o, cuando menos, apreciable por los sentidos; es una característica propia, intrínseca del objeto; es objetivo y propio de los objetos simples. El *por qué* guarda la proporción debida de acuerdo al perceptor; depende exclusivamente del sujeto-receptor; es subjetivo y más propio de los objetos compuestos, «El *por qué* es uno mismo en todos. El *qué* de los simples es aquella diferencia individual privativa de cada uno en la forma que la explicamos» (Feijoo 1952[1733]: 352). El *qué* y el *por qué* pueden ser los elementos de duda del *no sé qué*.¹⁹

El *no sé qué* se encuentra en todos los objetos y en todas las producciones del arte y, a este respecto, el padre maestro dice:

En muchas producciones [...] del arte, encuentran los hombres [...] otro género de primor misterioso, que cuanto lisonjea el gusto, atormenta el entendimiento; que palpa el sentido, y no puede descifrar la razón; y así, al querer explicarle, no encontrando voces ni conceptos [...] se dejan caer desalentados en el rudo informe de que tal cosa tiene un *no sé qué*, que agrada, que enamora, que hechiza (p. 349)

Definición que, como podemos observar, está extraordinariamente próxima a la ya mencionada por Luzán a propósito de sublime. Los dos autores coinciden en ese *no sé qué* con que la obra de arte impresiona al sujeto que la recibe, y además Feijoo extiende esta impresión también a los objetos que resultan desagradables.²⁰ Feijoo intenta desentrañar y explicar esa sensación que parece no tener explicación «sacar esta cosicosa de las misteriosas tinieblas en que ha estado hasta ahora» (p. 350), y para ello distingue los objetos que agradan en simples y compuestos; así los objetos simples son los que agradan porque guardan una proporción con la potencia que los percibe, mientras que los compuestos guardan dos proporciones: la de cada una de las partes que lo componen y la del conjunto con la potencia perceptora:

¹⁸ «No hay alguna cosa en el mundo, que sea del gusto de todos; lo cual no puede depender de otra cosa, que de que un mismo objeto tiene proporción de congruencia respecto del temple, textura o disposición de los órganos de uno, y desproporción respecto de los de otro» (Feijoo 1952[1733]: 351).

¹⁹ «Las dudas acerca del ‘no sé qué’ pueden deberse al ‘qué’ (y se resuelven analizando puntualmente el objeto artístico) y al ‘por qué’ (se explican a través de la proporción existente entre el objeto y su perceptor» (José Checa 1996: 442).

²⁰ «No sólo se extiende el *no sé qué* á los objetos gratos, mas tambien á los enfadosos» (Feijoo 1952[1733]: 350).

muchos objetos compuestos agradan o enamoran, aun no habiendo en ellos parte alguna, que tomada de por sí, lisonjee el gusto. Esto es decir, que hay muchos, cuya hermosura consiste precisamente en la recíproca proporción o coaptación, que tienen las partes entre sí [...] hay otra hermosura distinta de aquella, que es la del complejo, y consiste en la grata disposición, orden y proporción, o sea natural o sea artificiosa, recíproca de las partes (p. 350)

Como ya hemos visto, tanto Luzán como Feijoo están de acuerdo en atribuir un ‘no sé qué’ a determinadas obras de arte que impresionan el alma del perceptor, un algo extraordinario que admira y deleita, un primor misterioso que lisonjea el gusto y atormenta el entendimiento. Pero, este sentimiento impresionista que es para Luzán el resultado de someter el arrebató poético a las normas, en Feijoo –aun estando de acuerdo en que la belleza del *no sé qué* se ajusta a las reglas del arte– va más allá, y estima que estas reglas no son únicas sino que existe una «combinación simétrica colocada fuera de las comunes reglas» (p. 352), una proporción que es diferente de la establecida, que bien es desconocida o no reconocida como tal, una norma más allá de la norma, una belleza fuera del canon (o «artífice ordinario», como él lo llama). Las palabras de Feijoo indagan en esta noción:

¿qué es el *no sé qué* en los objetos compuestos? La misma composición. Quiero decir la proporción y congruencia de las partes que los componen [...] es una determinada proporción de las partes en que ellos [los hombres] no habían pensado, y distinta de aquella que tienen por única (p. 352)

Y esta circunstancia se da, no porque el artista desconozca las reglas de ese canon, sino porque, al mostrarse éstas insuficientes y limitadas, se ajusta a una regla superior, más elevada, que existe en su mente y a la que llega por su valentía. Y es esta circunstancia la que diferencia a las obras de arte y a los verdaderos artistas de los que no lo son:

Todo le hizo según regla; pero según una regla superior, que existe en su mente, distinta de aquellas comunes, que la escuela enseña. Proporción, y grande, simetría, y ajustadísima, hay en las partes de esa obra; pero no es aquella simetría que regularmente se estudia, sino otra más elevada, a donde arribó por su valentía (p. 253)

Luzán se compromete en la formulación de un corpus claro, analítico y completo que regenere las letras españolas y sirva de guía y modelo en la creación poética; se afana en establecer una regla, un canon que discipline y racionalice la emoción del poeta en el momento de la inspiración y le permita, por la memoria, la reconstrucción

posterior de lo vivido, y la elaboración por la palabra; y de la unión armónica de la emoción, la disciplina y la elaboración surgirá la belleza que penetra por los sentidos e impresiona el alma. Feijoo no pretende enunciar un sistema ni establecer una norma, se limita a cuestiones como la creación artística, en el conjunto de sus reflexiones sobre las ideas estéticas; se pregunta acerca de sensaciones, emociones, impresiones, a primera vista inexplicables, que determinados objetos provocan en el alma humana. Estudia estos objetos y determina que agradan o desagradan al sujeto en función del *qué*, o característica intrínseca del objeto que se ajusta a la norma, y del *por qué*, que es el mismo en todos y depende del sujeto receptor.

Llegados a este punto, Feijoo avanza un paso más y reconoce en la mente del verdadero artista, además de las reglas académicas, una norma propia, más elevada, superior, a la que llega por sí mismo en un acto de valentía, y que singulariza las auténticas obras maestras que produce. Quizá Feijoo se refiere más al genio que al poeta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. 1999[1995]. *Rimas*. Madrid: Cátedra. [Ed. por Rafael Montesinos Martínez].
- CID DE SIRGADO, Isabel M. 1974. «Introducción». *Ignacio de Luzán. La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, 15-31. Madrid: Cátedra.
- CHECA BELTRÁN, José. 1996. «Teoría literaria». *Historia literaria en España en el siglo XVIII* coord. por Francisco Aguilar Piñal, 427-444. Madrid: CSIC-Trotta.
- FEIJOO Y MONTENEGRO, P. Fray Benito Jerónimo. 1952[1733]. *Obras Escogidas*. Madrid: BAE.
- FROLDI, Rinaldo. 1981 [en línea]. *El «último Luzán»*. <<http://cervantesvirtual.com>>. [Consulta: 05/12/2002]. [También en *La época de Fernando VI: Coloquio Conmemorativo de los 25 años de la fundación de la Cátedra Feijoo*, 353-366. Oviedo: Cátedra Feijoo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Oviedo, 1981].
- . 1977 [en línea]. *Significación de Luzán en la cultura y literatura española del siglo XVIII*. <<http://cervantesvirtual.com>>. [Consulta: 05/12/2002]. [También en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 285-289. Toronto, 1977].
- LUZÁN, Ignacio de. 1974[1737-1789]. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Madrid: Cátedra. [Ed. por Isabel M. Cid de Sirgado].
- MAKOVIECKA, Gabriela. 1973. *Luzán y su «Poética»*. Barcelona: Planeta.
- SEBOLD, Russell P. 1977. «Introducción». *La Poética*. Barcelona: Labor.
- . 1995. «Neoclasicismo y Romanticismo dieciochescos». *Historia de la Literatura Española. Siglo XVIII*, vol. 1, coord. por Guillermo Carnero, 137-207. Madrid: Espasa-Calpe.