

los jesuitas de ejercer un control exclusivo sobre lo que se imprimía en España. Y el cuarto: *Breve defensa de la verdad deducida no sólo de los mercurios...*, es una réplica a los escritos projesuitas que circulaban por Nueva España, haciéndose eco de muchas acusaciones lanzadas contra la Compañía y recalando la perversidad de sus miembros, «capaces de arruinar la vida e incluso asesinar a los papas y reyes que le contrariasen».

Para terminar quiero felicitar a la autora por la rica información que ofrece en las páginas introductorias y poner al alcance del lector los cuatro escritos citados, a la vez que espero que continúe profundizando en esta temática, para que no tardando mucho nos ofrezca un estudio que complete y desarrolle muchos de los aspectos que apunta en el presente trabajo.

Maximiliano Barrio

CHECA BELTRÁN, JOSÉ. *Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

José Checa Beltrán, uno de los máximos especialistas en teoría literaria española del Siglo de las Luces, autor de numerosos estudios entre los que destaca *Razones de buen gusto. Poética del neoclasicismo*, acaba de publicar este laborioso volumen en el que siguiendo su senda habitual arroja nueva luz en torno a los más controvertidos asuntos pergeñados por la preceptiva española de la Ilustración.

Este libro –ya se anticipa en el subtítulo– presenta una novedad, la edición moderna de los textos más significativos, un total de sesenta y dos, firmados por autores de las más heterogéneas tendencias, lo que supone todo un acierto, al facilitar el

camino no sólo a los entendidos, sino también a los estudiantes universitarios que no siempre tienen acceso a los mismos al no contar más que con la impresión dieciochista. Acertado porque la selección es abierta, incluye discursos teóricos, artículos periodísticos, reseñas... que anteriormente no se habían valorado.

En un capítulo introductorio, Checa Beltrán repasa las figuras y las obras más representativas, desde los albores de la centuria con Mayans, Luzán o Feijoo hasta cerrar el siglo, que como es tradicional en las ciencias historiográficas españolas se alargará hasta 1808, con escritores de la talla de Leandro Fernández de Moratín, Jovellanos o Quintana, sin olvidar las controversias ideológicas y literarias que caracterizan las décadas centrales, representadas por los integrantes de la aristocrática *Academia del Buen Gusto* (1749-1751) o por los participantes en la agria polémica sobre los autos sacramentales.

Dos grandes bloques integran su estudio: en el inicial rastrea el pensamiento literario dieciochesco haciendo un recorrido diacrónico por los debates más emblemáticos del siglo; en el segundo, recoge la teoría literaria española analizando los conceptos esenciales de poética y estética. En ambos utiliza con gran rigor un método de trabajo sumamente rentable: el comentario exhaustivo de la materia tratada se apoya en los textos escogidos.

Pero no todas las polémicas dieciochistas tienen la misma motivación. En primer término surgen las que reaccionan contra la estética anterior, así Ignacio de Luzán en su *Poética* (1737) al buscar el origen del mal gusto en la literatura hispana señala el comienzo del siglo XVII como punto de partida de la degeneración barroca, imputando a Lope de Vega (*Arte Nuevo*) y a Góngora ser los causantes del mismo, refrendados teóricamente por Gracián. Sin embargo, no todos los intelectuales de la

época comparten la opinión del preceptista aragonés; Juan de Iriarte, en una extensa reseña aparecida en el *Diario de los literatos* (IV, 1738, 1-113), interpreta de modo divergente el *Arte Nuevo* lopesco y discrepa en la valoración de la lírica gongorina. Unos años después, Luis José Velásquez, amigo de Luzán y asistente como él a la *Academia del Buen Gusto*, en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754) sitúa la génesis del mal gusto en Italia (Marino), de donde pasó a los dramaturgos (Lope, Calderón...) y a los poetas españoles (Góngora, Villamediana...). Herederos de las propuestas de Luzán buena parte de los periódicos dedican su quehacer a analizar la producción dramática nacional atendiendo a las normas classicistas, denostando el teatro barroco español que se resiste a abandonar los escenarios. De entre estos ataques alcanzan gran repercusión en la década de los sesenta los efectuados contra los autos sacramentales, donde los reformistas logran ganar su primera batalla al conseguir su prohibición en 1765. José Clavijo desde las páginas del *Pensador* y Nicolás Fernández de Moratín en sus *Desengaños* abogan por la supresión amparándose en argumentos estéticos y morales. Desde las filas classicistas alzan sus voces a favor del teatro áureo y de los autos figuras como Francisco Mariano Nipho para quien las estrictas reglas neoclásicas no son necesarias a la hora de valorar una pieza teatral o Cristóbal Romea y Tapia (*El escritor sin título*) que no duda en considerar a los autos sacramentales como tragicomedias, cuya finalidad es deleitar enseñando, por lo cual deben mantenerse.

En otras ocasiones las controversias surgen como consecuencia de determinadas críticas extranjeras que a la postre servirán de acicate para que los españoles proyecten su pensamiento. Los defectos que Du Perron de Castera en sus *Extraits de plusieurs pièces de théâtre espagnol* (1738) atribuye a

las comedias barrocas españolas por no acatar las normas classicistas, así como sus aseveraciones sobre la incapacidad de los autores hispanos para el cultivo de la tragedia provocan a mediados de siglo una polémica interna marcada por el nacionalismo. No obstante, la patriótica defensa de nuestra literatura se realiza desde dos vertientes: la primera, encabezada por varios miembros de la *Academia del Buen Gusto* (Nasarre, Montiano), acepta algunos presupuestos de los críticos al rechazar el teatro barroco a la par que reivindican la producción renacentista. En el polo opuesto se sitúa Erauso y Zavaleta quien en su *Discurso crítico...* (1750) duda de la universalidad de las reglas dramáticas y defiende sin paliativos la genialidad de Calderón. Sin embargo, los ataques foráneos no se reducen al ámbito del teatro barroco; a lo largo de la centuria intelectuales europeos (italianos y franceses) no cesan de rechazar las letras y la cultura españolas. La respuesta se traduce en un buen número de apologías marcadas por un apasionado patriotismo. Desde Italia Lampillas (*Ensayo histórico-apologético...* 1782-86) contestará a Tiraboschi (1772) y Bettinelli (1775), quienes habían culpabilizado a la literatura española de corromper el buen gusto no sólo en el reciente XVII, sino también en la época romana con escritores como Séneca, Lucano o Marcial. Pero sin duda el texto más injurioso contra la cultura española, hasta el punto de provocar un incidente diplomático entre Francia y España, se debe a Masson de Morvilliers; en su artículo *Espagne* (1782) incluido en la *Encyclopédie méthodique* sostiene que nuestro país no había aportado nada a Europa en el curso de los siglos. Entre los impugnadores de este escrito destacan el combativo Forner con la *Oración apologética por la España y su mérito literario* (1786) y Sempere y Guarinos que con su *Ensayo de una biblioteca española...* (1785-89) trata de demostrar los logros alcanzados

en la etapa borbónica mediante la relación de autores y obras más significativos.

Asistimos en las décadas finales del XVIII y primeros años del XIX a una corriente de pensamiento singularizada por ciertos elementos innovadores que chocan con el neoclasicismo más ortodoxo. Los escritores más contestatarios recelan de la universalidad del gusto estético, cuestionando algunos dogmas clásicos (Philoaletheias); en este sentido, se aprecia un cambio de opinión respecto al teatro barroco, revalorizado por servir como modelo a los dramaturgos franceses de las luces (Juan Andrés) o por motivos políticos (Pedro Estala). Se aboga por el cultivo de la poesía filosófica, comprometida, que tenga filiación con los acontecimientos sociales, lo que obliga al literato a un patriotismo militante (Quintana) y se proponen como modelos autores nuevos que rivalizan con los renacentistas (Arjona, Quintana). Asimismo, se suceden los estudios historicistas, que se decantan por la periodización de la poesía en épocas cronológicas (Velázquez), por aplicar el método comparativo con otras literaturas europeas (Juan Andrés) o por la formulación de escuelas (Arjona).

Concluye este primer bloque con uno de los debates dieciochescos de mayor vigencia: el de la lengua. Hasta bien avanzada la centuria predominan los escritores que mantienen una postura autocrítica, lamentándose de que el abuso del estilo barroco sea el culpable de la degeneración literaria (Mayans), aunque algunas voces más revisionistas optan por la comparación de la lengua española con la francesa para llegar a conclusiones libres de prejuicios (Feijoo). Sin embargo, en los últimos lustros se nota un cambio de actitud, la opinión más generalizada es que el lamentable estado de nuestra lengua se debe a la influencia del idioma francés, acrecentado por las nefastas traducciones de la época (Leandro F. de Moratín, Capmany, Vargas

Ponce). En este apartado echo en falta la edición de algún fragmento de las *Exequias de la lengua castellana* de Forner, en la que se denuncia de forma vehemente la servil imitación que los españoles hacen de la lengua francesa. Interesantes por su modernidad resultan las declaraciones de Capmany, quien en su *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española* (1786-94) reivindica el lenguaje oral frente al escrito y antepone el talento natural al adquirido.

En la segunda parte del libro, al analizar los principales conceptos de teoría literaria española, Checa Beltrán maneja de forma destacada *La Poética* de Luzán por ser la preceptiva que marca las pautas del debate literario en el siglo XVIII; el aragonés con un criterio flexible trata de resolver algunas de las cuestiones más difusas de la poética clasicista, así engloba a la lírica dentro de la poesía por considerarla imitación de los sentimientos o acepta el empleo de la prosa en la comedia, lo que para el crítico del *Diario de los literatos* (Juan de Iriarte) es una evidente contradicción, puesto que la versificación es un requisito indispensable de la poesía. Por otra parte, al señalar los constitutivos esenciales de la poesía no todos los teóricos incluyen a la ficción. Dos textos, uno de Feijoo (*Glorias de España*) y otro de Jovellanos (*Curso de Humanidades castellanas*) representan esta postura disonante, lo que contrasta con la opinión del famoso censor Santos Díez González (*Instituciones poéticas*) que sí la cree necesaria. Respecto al origen del entusiasmo o inspiración se abandona ya la teoría platónica según la cual el poeta escribe sus obras impulsado por un arrebató divino; el siglo ilustrado se decanta mayoritariamente por el origen racionalista, así el Conde de Torrepalma en un texto poco conocido de 1716 (*Disertación sobre el numen poético*) y Burriel (*Compendio del Arte Poética*) defienden que la causa última de la inspiración procede del entendimiento.

Capítulo aparte dedica el editor a otro de los requisitos de la poesía, la imitación o representación literaria del mundo real. Aceptado unánimemente por los tratadistas neoclásicos, las discusiones giran en torno a cuestiones como la amplitud del mundo imitable, los distintos tipos de imitación, la preferencia por alguno de ellos y la imitación en los diversos géneros. De nuevo, la preceptiva dieciochesca sigue las líneas trazadas por Luzán en su *Poética*, de la que se extractan tres significativos fragmentos; en el primero, apoyándose en la autoridad de Muratori, postula que la naturaleza imitable abarca el mundo celestial, el humano y el material; el segundo texto, heredero de Platón, recoge los dos tipos más frecuentes de imitación, la icástica o particular y la fantástica o universal; en el tercero, a pesar de la desaprobación de Gravina, el aragonés opina que no existe ninguna razón para condenar la imitación de lo universal, que es propia de la épica y de la tragedia. De sumo interés son las teorías aportadas por Esteban Arteaga. En su libro *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789) enriquece la clasificación tradicional y abre nuevos horizontes con sus originales reflexiones sobre la imitación de lo ideal, de la que señala sus ventajas desde presupuestos empíricos.

Otro pilar básico de la poética clasicista relacionado con la mimesis es el de la verosimilitud, o adecuación de la obra a la realidad extraliteraria. Luzán apoyado en «la verosimilitud popular» de Muratori entiende este concepto no sólo como la adecuación entre el texto y su referente, sino también entre las expectativas de un público determinado y el texto. La mayor parte de los tratadistas ilustrados, siguiendo los postulados aristotélicos, prefiere lo imposible verosímil a lo posible increíble, lo que les permite justificar tanto la representación literaria de los mitos grecolatinos como los misterios del cristianismo, si bien los autores reseñados (Luzán, Burriel, Díez González) limitarán la representación de lo

maravilloso cuando se trata de una obra dramática y defienden que el poema épico y la tragedia requieren un fondo histórico. Ligado a la verosimilitud se halla el decoro, que Luzán con gran ingenio sintetiza en el capítulo «De las costumbres» del Libro Tercero. Se trata de adecuar la condición social y edad de los personajes al lenguaje y pensamiento de éstos, pero también de buscar la coherencia de la propia estructura interna. Sin abandonar el género teatral Checa Beltrán se detiene en la ilusión dramática, de la que recoge las posturas más relevantes. Nicolás Fernández de Moratín (*Desengaño III al Teatro Español*) sostiene que la mejor obra dramática es la que hace creer al auditorio que está presenciando un hecho real. Diametralmente opuesta es la posición de Estala (*Discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna*) al afirmar que los espectadores saben que están contemplando una representación, aceptando las convenciones del género. Arteaga (*Investigaciones filosóficas...*), por su parte, aunque se acerca a esta segunda interpretación, atribuye el mérito de la obra no a la copia perfecta, sino a la dificultad vencida.

A la hora de clasificar los géneros literarios se acepta por universal la tríada clasicista (épica, lírica y dramática), basada en los modos de imitación. No obstante, se aprecian importantes fisuras en algunos autores menos dogmáticos al admitir la mixtura de los géneros y, por tanto, el nacimiento de algunos nuevos. Tal es el caso de Juan de Iriarte quien, en la famosa reseña de *La Poética* de Luzán publicada por el *Diario de los literatos*, no comparte los juicios negativos que el aragonés vierte sobre la tragicomedia, a la que tilda con los peyorativos «monstruo» y «hermafrodita». Iriarte y mucho después Masdeu (*Arte poética fácil*) abogarán por la licitud de este género híbrido apoyándose en criterios de autoridad y en la mezcla que nos proporciona la naturaleza, a la que el poema dramático debe imitar. Asimismo, a fines de la centuria los

preceptistas más abiertos a las novedades darán cuenta de un género que refleja las aspiraciones de la emergente clase media: la tragedia urbana. Díez González (*Instituciones...*) con un criterio moderno es el primero en España en teorizar sobre esta modalidad dramática que conjuga elementos de la tragedia y de la comedia sin perder dignidad literaria. Sigue sus pasos J. C. Losada (*Elementos de poética*, 1799) en el epígrafe que dedica a la comedia seria. Otro género que hace resquebrajarse la clasificación tradicional pero de gran empuje en el siglo de las luces es la novela. La falta de codificación en *La Poética* de Aristóteles, su pretendida inmoralidad y el estar escrita en prosa genera confusión entre los teóricos, como se observa en el *Juicio crítico o análisis del Quijote* (1780) de Vicente de los Ríos o en el artículo que García de Arrieta inserta en el último volumen (1805) de la traducción de *Los principios filosóficos de la literatura* de Batteux, titulado «De las novelas o historias ficticias».

En el capítulo de los binomios clásicos se comentan tres grandes dualidades. La primera *docere-delectare* se refiere a la finalidad que debe tener el arte; Luzán apoyándose en Horacio y Muratori manifiesta preferencia por la poesía que sea capaz de reunir ambos objetivos, que deleite a la vez que instruye. El segundo binomio *ars-natura* (o *ars-ingenium*) versa sobre las facultades, adquiridas o innatas, del poeta. Luzán en el *Proemio* a su magna obra sigue los postulados del omnipresente Horacio y del más contemporáneo P. Rapin al defender la necesidad de conocer los preceptos de la composición poética. Aunque ésta es la postura mayoritaria en el siglo XVIII, Checa Beltrán recoge una voz discordante, la de Feijoo, quien en las *Cartas eruditas y curiosas* al tratar de la elocuencia antepone el ingenio natural a cualquier tipo de aprendizaje. El tercer binomio *res-verba* plantea la dicotomía entre contenido y expresión. Luzán en este

caso acude a Quintiliano, Horacio y Boileau para decantarse por la supremacía de los pensamientos, de los conceptos, aunque sin restar importancia a las palabras.

El último capítulo se detiene en el análisis de tres conceptos extremadamente complejos. El primero, la idea de *belleza*, bascula entre los partidarios de las teorías objetivistas, para quienes la belleza se encuentra en la realidad y los subjetivistas, es decir, los que buscan su esencia en la impresión que los objetos causan en el observador. Entre estos dos polos se hallan múltiples interpretaciones. Así J. N. de Azara (*Obras de don Antonio Rafael Meng*) mantiene una posición ecléctica al fusionar el objetivismo que supone el aceptar determinados criterios sobre lo perfecto, con el subjetivismo sensualista que tiene en cuenta el agrado. Arteaga (*Investigaciones...*) tan sólo se interesa por la belleza en las artes imitadoras. Desde planteamientos empiristas sostiene que lo bello en las artes se consigue si la obra es capaz de excitar «la imagen, la idea o afecto que cada una se propone». Postula, por tanto, un idealismo subjetivo que proviene de la experiencia. El concepto de *sublime* adquiere relevancia en el ámbito de la estética a raíz del libro de Edmund Burke *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1759), quien lo define tanto desde la perspectiva del sujeto como del objeto atendiendo a dos categorías: la grandeza y la terribilidad. Jovellanos (*Curso de humanidades...*), que conoce a Burke a través de Hugo Blair, parte de una concepción sensualista cuando afirma: «lo sublime es lo que hace en nosotros la impresión más fuerte», si bien las causas objetivas de esa impresión proceden de la grandeza de las cosas (sublime de imagen) o estriban en la grandeza de las acciones de nuestros semejantes (sublime de sentimientos). El traductor español de Burke, Juan de la Dehesa, en el *Prólogo al lector* (1807) pretende, en

primer lugar, aclarar el uso indiscriminado y confuso de los términos bello y sublime en algunos escritores franceses de la talla de Diderot o Marmontel. En segundo término, como Hugo Blair ha sido muy difundido en España gracias a la traducción de Munárriz, cuya reedición en 1804 provocó una enconada polémica entre quintanistas y moratinianos, quiere resaltar que el profesor escocés en sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783) no siempre interpretó de forma acertada las doctrinas de Burke. Respecto al *gusto* las discusiones se suscitan entre los adscritos al universalismo o al relativismo estético; el asunto se puede enfocar desde la perspectiva del objeto o del sujeto y se puede concebir como facultad innata o adquirida. El texto seleccionado es el discurso *Razón de gusto* (1734) de Feijoo. Desde postulados empíricos el beneditino explica que las razones del gusto son naturales (temperamento) o aprendidas (educación y costumbres), por ello existen sujetos de diferente gusto. Sin embargo, ese gusto está condicionado a su vez por las cualidades de los objetos, y así concluye admitiendo la existencia de un gusto universal.

Finalmente, Checa Beltrán completa su valioso estudio con dos secciones bibliográficas; de un lado, los textos anotados de teoría literaria española del siglo XVIII; de otro, la bibliografía utilizada como aparato crítico.

Rosalía Fernández Cabezón

GARCÍA GARROSA, M.^a J. y LAFARGA, F. *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y Antología*. Kassel: Reichemberger, 2004.

Hasta no hace demasiado tiempo el conocimiento de las literaturas nacionales, sobre todo el conocimiento histórico, había obviado la consideración de las producciones no originales. La instauración en los

estudios literarios de algunos de los principios fundamentales defendidos por el moderno comparatismo y las llamadas teorías sistémicas modificó esa situación. Así, en el ámbito de la investigación histórico-literaria se ha asumido como necesario atender a las interrelaciones entre las distintas obras, originales o traducidas, que en un momento dado forman el repertorio. Más aún, si se aspira a tener una idea precisa de lo que en una época determinada significó socialmente la literatura resulta imprescindible conocer los contactos o interferencias que se produjeron en el interior de un mismo sistema literario y entre sistemas literarios y lingüísticos pertenecientes a naciones diferentes.

Este planteamiento ha supuesto una revalorización de los estudios en torno a la traducción. No obstante, en el caso concreto del siglo XVIII el camino fue hace muchos años hollado por relevantes investigaciones en torno a las traducciones de obras dramáticas, narrativas, ensayísticas, periodísticas o de teoría y crítica literarias. A pesar de ello no contábamos con una obra centrada en la idea que de la traducción tenían los hombres de letras del siglo XVIII. En una época de tanta actividad traductora como aquella, se hacía necesario saber con cierta precisión cómo se concibió el oficio de traducir. Este libro intenta acabar con ese vacío. García Garrosa y Lafarga nos ofrecen una completa antología de textos en los que los escritores del siglo XVIII y primeras décadas del XIX reflexionan en torno a la traducción. Sin embargo, como es fácil imaginar, apenas se encuentran otros testimonios teóricos que aquellos en los que la experiencia obliga al traductor a dar explicaciones sobre su trabajo. Se reúnen, por tanto aquí, ciento treinta y nueve textos en los que por lo general son los propios traductores los que cuentan las dificultades que entraña su labor y justifican ante los lectores y los críticos los resultados obtenidos.