



## LA “ESCUELA PROPIAMENTE ESPAÑOLA”: LA POLÉMICA SOBRE EL LENGUAJE POÉTICO Y LA IDEA DE NACIÓN

MERCEDES COMELLAS  
Universidad de Sevilla. Grupo PASO<sup>1</sup>

En su *Historia crítica de España y de la cultura española* (1783), Juan Francisco Masdeu hace una afirmación en la que merece la pena detenerse:

A la poesía castellana se ha de conceder, a más de la lengua poética, que en todas las naciones se levanta por su naturaleza sobre el lenguaje ordinario, la lengua poético-española, superior al modo común de hablar, no sólo de las demás naciones, sino también de los mismos españoles. (Masdeu, *Historia crítica* 222)

Se refiere Masdeu a una de las cuestiones más debatidas de finales del siglo XVIII, relativa al *dialecto* poético, distinto del lenguaje de la prosa y apartado del uso común (Romero Tobar, *Panorama* 157-158). Introducido el concepto en la teoría literaria española en fechas relativamente tardías, llegó a convertirse en “el principio rector de esa renovación de la teoría poética clasicista que surge a finales del siglo XVIII”, y como tal es utilizado por Forner, Estala o Moratín (Arenas Cruz 253-4). En su escrito sobre *La célebre égloga primera de Garcilaso de la Vega* (1771), Casimiro Gómez Ortega lo define como “aquella elección y colocación de voces, de que resulta una armonía suavísima del todo diferente de la que se observa en la prosa”, y remite a Addison, quien, en *Remarks on several Parts of Italy* (1753), distinguía a los ingleses y franceses, “que siempre usan en metro de las mismas voces que en la conversación regular”, de los italianos, que abundan en “locuciones peculiares de los poetas [...] que jamás se admiten en la prosa” (Gómez Ortega 5). Masdeu dedica al lenguaje poético el “Diálogo octavo” de su *Arte poética fácil* (1801), donde Metrófilo explica a Sofronia que “[h]ay en nuestra lengua algunas voces y expresiones, que como más populares, se tienen por más propias de la prosa, y otras que pasan por más nobles y por más dignas del verso”, y aunque el poeta, “cuando se abaja a materias humildes y a modales plebeyos, como lo hace el gracioso en la comedia, escoge de propósito las expresiones y palabras más populares, [...] regularmente no suele, ni debe olvidarse de su nobleza poética” (206-207). Que la cosa no era tan fácil ni tampoco opinión unánime se deduce de la nota que añade a

<sup>1</sup> El marco de este trabajo es el proyecto *Hacia la Institucionalización Literaria: Polémicas y Debates Historiográficos (1500-1844)* (SILEM II), del Plan Estatal de I+D+i, RTI2018-095664-B-C22.

la "Idea de la obra": "Este artículo [el del "lenguaje poético"], que quizá es el más difícil de todos, merece tratarse con particular esmero" (s.p.). De hecho, la diferencia entre ambos lenguajes dio lugar a una larga polémica cuya trascendencia ha sido señalada en un lúcido trabajo de Fernando Durán, para quien fue "desencadenada por Meléndez Valdés y sus seguidores, en particular Cienfuegos y Quintana, pero también autores más alejados del núcleo del grupo, como José Mor de Fuentes o Félix José Reinoso" (123). Asociada con lo que Joaquín Arce denominó "la apertura lingüística" de la lírica prerromántica (455), o al afán innovador del neoclasicismo heterodoxo (Durán 123), sus agitados embates se prolongaron a lo largo de toda la centuria siguiente, confirmando las fuentes ilustradas de una de las contiendas más importantes de la poética decimonónica y, por añadidura, la continuidad literaria entre ambos siglos. Durante esos años que Gies (567) ha caracterizado como "un flux et un reflux constant entre l'évolution et la révolution", la polémica fue adaptándose y adquiriendo nuevos argumentos en sus conexiones con otros debates: el que enfrentó a acalófilos y galo-salmantinos, tratado por el prof. Pérez Magallón en este mismo volumen, el que se sostuvo sobre el romance —uno de los más importantes de los inicios románticos para Romero Tobar ("Usos" 482-485)— y el que, con criterios prenacionalistas, visibles ya en el texto de Masdeu, se sostuvo desde los últimos años de la Ilustración sobre la verdadera tradición poética española y su canon.

Tanto el texto de Gómez Ortega como el artículo que Aribau publicó años después en *El Europeo* de 1824 ("Sobre el dialecto poético de cada lengua y en particular sobre el de la castellana") hacen referencia a la magnitud europea del concepto, que en los últimos años del siglo XVIII fue revisado en el dominio inglés por Wordsworth y llevado a dimensiones polémicas por Coleridge (Gullón 3). En el prefacio a la edición de 1800 de *Lyrical Ballads*, el primero reflexiona, como harán otros poetas contemporáneos, sobre la relación de la poesía y la prosa, que deben entretenerse como ocurre en la vida, y examina el nuevo paradigma poético, inclinado a la naturalidad y la cercanía: una poesía "artless" que evita la rima y prefiere un lenguaje llano, incluso popular, cercano al habla coloquial y restituido a la poderosa corriente del idioma utilizado en la conversación, en la vida. Aquellas ideas afectarían a las opiniones poéticas de Blanco White (Llorens 408), que, como Wordsworth, rechazó la diferenciación entre prosa y verso fundada en el lenguaje; y después a Antonio Alcalá Galiano durante sus años de exilio inglés, como demuestra su prólogo a *El moro expósito* de Saavedra (Caparrós 111). Según Aribau, la explicación del caso inglés tiene que ver con que "su dialecto poético es en sí muy poco diferente del común; como la construcción gramatical es tan fija e inalterable, se hace más sensible toda alteración dependiente del capricho del que escribe". Para él, "la [lengua] italiana es la que posee un dialecto poético más rico y característico; de manera que el arte de entender los poetas de aquella nación es muy diferente de su gramática" (302). De

hecho, “[n]uestras estrechas relaciones con la Italia facilitaron este contrabando literario” y durante un tiempo el desarrollo de la lengua poética (305).

Sin embargo, también en la Italia de los primeros años decimonónicos, los defensores del Romanticismo introdujeron cambios considerables en el lenguaje poético, simplificándolo y haciéndolo más accesible al gran público o, en todo caso, a los lectores menos eruditos, dando a sus versos una mayor concreción en la expresión, un tono más inmediato, más moderno, más acorde con el nuevo público al que se dirigían y con los diferentes temas que la nueva sociedad demandaba a los poetas (Balduino 34).

En el ámbito alemán, también fueron muchos los prólogos, proclamas y críticas dedicados al proceso creativo como ejercicio lingüístico y su relación con la naturaleza de la experiencia vital, como el “Über die allmähliche Verfertigung der *Gedanken* beim Reden” (1805) de Kleist, o las reflexiones, tantas veces irónicas, sobre la conciencia artificiosa de la poesía que los Schlegel expusieron en *Athenaeum* (1798-1800). En estos escritos, el debate sobre el dialecto poético alcanza una dimensión filosófica al acometer la equívoca y compleja relación de la realidad con las palabras, especialmente en el caso de la enunciación lírica, desatada románticamente de los marcos genéricos y de la estratificación por estilos que la habían sujetado hasta entonces.

La reforma de la lengua literaria rusa tiene lugar asimismo cuando las nuevas aspiraciones literarias del siglo XVIII, demandadas por Derzhavin, Muravëv o Dmitriev, se enfrentaron a la rígida jerarquía que imponía la distancia entre los diferentes niveles de estilo buscando una nueva lengua poética flexible (como simultáneamente ocurría en el panorama español, en el que según veremos, unos defendieron la estricta separación de los estilos en *humilis*, *mediocris* y *sublimis*, mientras que los innovadores probaron a romper aquellas limitaciones). También como en el caso español, en el panorama ruso la disputa entre ortólogos y neólogos se extendió desde su origen dieciochesco hasta penetrar las primeras décadas del siglo XIX (Horváth-Lukács y Tétényi 490).

Mucho más cerca del ámbito peninsular quedaba el debate francés sobre la lengua poética y lengua cotidiana, que se convirtió en uno de los más encendidos cuando la idea neoclásica del lenguaje poético fue revisada por los innovadores. De un lado, La Harpe ataca a Lemierre en 1813 por ignorar que el poético es un lenguaje distinto y particular, mientras que nueve años después, en un artículo sobre Lamartine y Vigny publicado en *Le Réveil*, Hugo ironizaba sobre “la masse flottante de phrases convenues” que constituye la lengua literaria de una nación que, como la francesa, ha conocido ya “plusieurs siècles de littérature” (citado por Diaz 3). Crecieron en ese tiempo las críticas a la lengua literaria transmitida por la tradición, obsoleta y empobrecida, al tiempo que el entusiasmo por la renovación y la apertura a nuevas posibilidades.

El debate francés fue bien conocido en España, como demuestra el comentario de Alberto Lista en la *Gaceta de Bayona* de diciembre de 1828 a un artículo de Charles de Rémusat publicado un mes antes en *Le Globe*. Contrario a la propuesta de Sainte-Beuve de rescatar formas y metros de la antigua poesía francesa, en especial de Ronsard, Rémusat opina que esta fórmula solo añade a la poesía actual un aspecto envejecido, pedante, antinatural y afectado, enfrentado a la vez al buen gusto y al deseable principio de naturalidad en la lengua poética. La polémica surgida a raíz de la propuesta de Sainte-Beuve coincide con el debate español —sin ignorar sus diferencias— en al menos dos aspectos: en la intención de superar la crisis de la lírica apoyándose en la recuperación de los clásicos renacentistas (“C’est en songeant à son siècle que M. Sainte-Beuve enterpris de visiter les ruines du seizième”, 806) y en la reivindicación por parte de los más innovadores del arcaísmo (el *arcaísmo neologista* al que se refiere Durán 118). Asimismo, el artículo de Rémusat citado por Lista distingue dos líneas divergentes en la tradición del lenguaje poético: la artificiosa de Ronsard y la naturalidad de Malherbe<sup>2</sup>, como ocurrió también en la polémica española, que opuso dos trazados discrepantes para el diseño historiográfico de nuestra especificidad lírica: el del dialecto poético fundado por Juan de Mena y llevado a su perfección por Fernando de Herrera, y el de la naturalidad “prosaica” del romance, renovado desde finales del siglo XVIII por Meléndez Valdés y bendecido por Quintana. En todos los casos (el francés, el ruso, el inglés, el alemán y el español) se trataba de enfrentar los viejos términos *ars* y *natura*. Pero si el francés Rémusat concluye que la lengua francesa es seguramente una de las que menos diferencias presenta entre el verso y la prosa (“La langue française est assurément une de celles qui font le moins de différence entre les vers et la prose”, 808), Estala, Quintana, Lista y Reinoso se enorgullecieron, como antes Masdeu, de contar en la española con ese idiolecto lírico, forjado a través de los siglos. En ambos casos es evidente que la polémica no se refería solo al pasado literario, sino que estaban sobre todo debatiéndose los criterios del presente y el curso hacia el que encaminar el futuro de la lírica.

Pero, ¿qué valor podía tener dicho dialecto poético en la renovación de la poesía? O, como se interroga Rémusat, “pourquoi chercher une langue de convention, pour une poésie qui n’aspire qu’à être vraie?” (808). La pregunta nos conduce inevitablemente al punto en el que esta polémica europea adquiere todo su sentido: el de la concepción misma de la función literaria, una vez que la belleza deja su estático trono a la más inestable verdad (la “vraie” a la que se refiere Rémusat) y al empuje de la vida (según reclamaban Novalis, Wordsworth o Schlegel). Como afirma Gies, la transición al Romanticismo no fue una cuestión de formas poéticas, sino de

---

<sup>2</sup> “Il vient un moment où le public réagit sur les beaux-esprits, et rentre en possession de la langue littéraire, et même poétique. Telle est la révolution dont Malherbe fut l’artisan” (807).

cambio del concepto del mundo (575). Dicho cambio trajo consigo una radical mudanza en la relación entre las palabras y cosas, *res* y *verba*, núcleo de la *mimesis* literaria. La revolución gnoseológica kantiana, que convertía la *cosa* en hechura de la conciencia y por tanto inestable y subjetiva, complicaba extraordinariamente su traslación al plano verbal. De ahí la constante y casi obsesiva reflexión sobre la relación entre las cosas y la verdad de las palabras, sobre la comunicabilidad poética y el lenguaje que mejor la promociona, y sobre la concordancia entre el arte y la vida, que acompañó fielmente al pensamiento literario desde finales de la Ilustración. Según declaró Friedrich Schlegel en el fragmento 116 de *Athenaeum*, además de “reunir todos los géneros”, combinarlos con la filosofía, y “mezclar poesía y prosa”, la nueva poética que trajo el cambio de siglo trataba de “hacer viva y social la poesía, y poéticas la vida y la sociedad” (81). Para parecerse a la vida, la poesía debía romper el rígido sistema de los géneros tradicionales (*humilis, mediocris, sublimis*), que hacía corresponder un lenguaje y un tono emocional específicos a cada tipología. Si, como afirmaba Lista, “la elocución [...] es la que establece la diferencia esencial de los géneros” (“La *Henriada*” 275), también en ella estaba el remedio para disolver una segregación que nunca ocurre en la vida, donde emociones y experiencias, lo poético y lo prosaico se confunden. La batalla sobre la elocución poética era una batalla sobre la relación de la literatura con la vida.

Pero también sobre sus relaciones con la sociedad, lo que ha de observarse en el contexto de la transformación radical que sufrieron los márgenes del campo literario. La ampliación de los canales y medios de difusión —en permanente renuevo desde finales del XVIII— permitió llegar progresivamente a un número mayor de lectores, en un proceso de democratización del ámbito literario que invitaba a la simplificación del lenguaje poético. Acercarse a estos lectores ávidos, que demandan a la poesía herramientas para conocer y explorar intelectualmente un mundo convulso y en ebullición, exigía nuevas y más flexibles estrategias verbales, sustentadas cada vez más en las emociones. Por otro lado, el prestigio del autor crece extraordinariamente cuando se apropia de la autoridad del filósofo, empieza a asumir un papel en la política (como para el caso español ejemplifica Jovellanos) y con ello una misión social de nueva envergadura que será constantemente reivindicada. No en vano Jovino escribía la “Epístola a sus amigos de Salamanca” (1776) instándoles a que abandonasen la poesía amorosa para empeñarse en “más nobles objetos”, “materias / dignas de una memoria perdurable” que requerían un nuevo lenguaje. Meléndez Valdés será quien con más empeño siga esa propuesta, poniéndonos “en una senda mucho más cercana del acierto” cuando “hizo versos de prosa rimada” (Alcalá Galiano 36-37), aunque en su momento aquella senda fuera vista con desprecio por quienes, como Moratín y su amigo Estala (35), veían en esa moda, de estirpe francesa, un trapacero intento de “persuadir a los españoles e italianos para que dejen su lenguaje poético y los imiten en rimar su prosa de gaceta”, esto es: un abandono del

dialecto poético español, sustento de nuestra tradición, para acogerse a novedades que solo podían hacer avanzar la lírica en el sentido equivocado. Sin embargo, ese deseo de novedad de Meléndez inició una exploración de los límites entre el lenguaje poético y el prosaico que acompañó a los sucesivos llamamientos a la incorporación de la filosofía en la poesía que hicieron después otros "prosificadores" del lenguaje poético, como José Joaquín de Mora o Campoamor. Los tres, Meléndez, Mora y Campoamor, fueron grandes apasionados del romance y lo practicaron con ambición renovadora; los tres buscaron escapar del idiolecto poético consagrado, tendieron al prosaísmo y se precieron de *filosofismo*. Los tres tuvieron de frente, en el bando opuesto, a los defensores del dialecto poético español como lenguaje diferencial e irrenunciable, herencia de los clásicos renacentistas y en último término, de los clásicos de la Antigüedad.

Los defensores del lenguaje poético expusieron sus argumentos como un trazado histórico, coincidiendo en ese empeño con los primeros intentos de ordenación del pasado literario, que no dejaban de ser a su vez propuestas para superar la crisis de la lírica y ofrecer una línea de continuidad hacia el futuro. Precisamente, la nueva visión historicista que surgió en los prolegómenos románticos europeos concedía al Arte y la Historia ese propósito: el de servir como elementos facilitadores del proceso regenerativo al mantener vivas en el presente imágenes y modelos del pasado que ayudaban a configurar el desarrollo futuro (Prawer 11; Krömer 226). Estala traza ya los primeros avatares de ese recorrido histórico del dialecto poético español en su Prólogo a las *Rimas de Fernando de Herrera* (1786), proponiendo al poeta sevillano como modelo. Aprovechando algunas ideas de Giovanni Battista Conti (*Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano e ilustradas*, 1783), distingue el papel histórico de Boscán y Garcilaso ("es preciso confesar que no pusieron el mayor cuidado en enriquecer nuestro idioma de lenguaje poético") del llevado a cabo por Herrera, quien "advirtiendo el descuido y abandono de esta parte tan considerable en la poesía", la enriqueció, pulió y perfeccionó hasta merecer "que se le tome por modelo en la elocución poética" (Estala 11 y 82). No en vano discípulo de Estala, Quintana aprovechó en varias ocasiones un argumento que servía bien a su nueva ordenación historiográfica de la literatura, asentada sobre la progresión de la lengua castellana y, en el ensayo preliminar a su edición de las *Poesías inéditas de Francisco de Rioja y otros poetas andaluces* (1797), organizó en tres etapas la poesía de los siglos XVI y XVII: de Garcilaso a los Argensola, de éstos a Góngora y de Góngora a Quevedo. Una década más tarde, en el prólogo a las *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días* (1807), incorporó a ese breve trazado de progresión el papel anterior de Juan de Mena, que, si hubiera sido continuado por los poetas de su tiempo, "el lenguaje poético, tan numeroso, tan vario, tan majestuoso y elegante, no envidiaría flexibilidad y riqueza a otro alguno" (XXVIII). Su elogio tuvo considerable difusión, y Mena pasó a tener un papel significativo en la

historia del dialecto poético, como se lee también en el repaso de Aribau, que repite aquella desiderata:

El que en nuestro concepto enriqueció mayormente nuestra nomenclatura poética por este camino fue el famoso Juan de Mena, que escribió a principios del siglo 15º bajo el reinado de D. Juan el segundo. ¡Ojalá los que le siguieron hubiesen imitado la juiciosa libertad con que tomó de la lengua latina muchísimas bellezas que se han olvidado después! (306)

Mena jugará a partir de entonces el papel de precursor del dialecto poético e iniciador de la historia poética española en las tesis historiográficas de los autores de la Academia de Letras Humanas de Sevilla, foro en el que, con anterioridad a ese prólogo de Quintana, había surgido la propuesta de usar el dialecto poético como hilo conductor para una historización más elaborada de la lírica, incorporando nuevos criterios de tinte nacionalista que complicarán los argumentos del debate. En concreto, Justino Matute y Gaviria expone en 1797 una relación historiográfica de la literatura española a partir de escuelas. Sobre aquella idea se elabora el pionero “Plan para una historia filosófica de la poesía española” de Manuel María de Arjona, que debió leerse ante los académicos sevillanos entre 1778 y 1799, años antes de ser publicado en el *Correo literario y económico de Sevilla de 23 de julio de 1806 (fecha en que habitualmente se le data) y de allí copiado en La Minerva o el Revisor general del 22 agosto del mismo año. La fecha de su presentación original se deduce del “Examen del Bernardo de Balbuena” de Alberto Lista, quien allí afirma que “[e]s bien conocida en la Academia la clasificación de los poetas por escuelas. Se ha presentado un discurso donde, aunque brevemente, se indican los principales argumentos de esta clasificación. Me han parecido convincentes” (Ensayos 14). Una nota en el manuscrito de Lista (23000 de la BNE) indica que este discurso suyo fue leído “el día 15 de septiembre de 1799 en la Academia de Letras Humanas de Sevilla” (Díaz Rosales 692), luego la lectura del texto de Arjona tuvo que ser anterior. Probablemente ya entonces pudo dar lugar a porfías entre los académicos, lo que también sugiere la redacción de Lista (“sea o no justa la división que en aquel discurso se hace”), pero no será hasta 1806 cuando Reinoso publique, también en el *Correo*, las “Reflexiones sobre el Plan para una historia filosófica de la Poesía Española”, respondiendo críticamente a aquella propuesta historiográfica en lo que Ruiz Pérez considera un “ejercicio académico de debate” (187-188) y que ofrece claras diferencias en su ejecución y en el tono con el de Arjona (López Bueno 311), probablemente resumido para su publicación. Antes, Reinoso había presentado (el 23 de diciembre de 1798) y leído (el 7 de marzo de 1799) ante la misma Academia un *Discurso en que se persuade el estudio de un habla propia de nuestra Poesía, atendida la negligencia que tuvieron en esta parte casi todos los buenos Poetas antiguos, propuestos como modelos del decir poético por los que han confundido el estilo con la dicción*, considerado inédito, pero que he podido*

encontrar reproducido en la *Revista literaria* (1891-1892) que dirigían en Sevilla Rodríguez Marín, Gestoso y Montoto. Los cuatro textos demuestran a los tres académicos *à la page* de las novedades europeas, y están claramente vinculados entre sí tanto por la preocupación por el lenguaje poético como por su intención "filosófica" (en el sentido sensista) de ofrecer una historia razonada de la poesía española. La incorporación del nuevo sesgo nacionalista será precisamente causa de discordia entre los compañeros de Academia.

Y es que la lista de Arjona periodiza nuestra poesía distinguiendo entre una primera escuela italo-hispana (liderada por Garcilaso), una "segunda escuela italo-hispana o sevillana" (la de Herrera), y la "escuela propiamente española", que se retrata aplicando el concepto de genio frente al arte (o mejor, a la artificiosidad):

Algunos poetas españoles, de genio original, imitando a los italianos, griegos y latinos, lo hicieron con tal maestría, que produjeron un nuevo género de poesía cuyo carácter es una soltura, urbanidad y grandeza nada artificiosa, tan propio de la lengua española, que ninguna otra lo podrá copiar. Tales son Valbuena y Lope de Vega; tal es también Góngora en sus buenas poesías, [en las malas representa la "escuela corrompida española"]. (116-117)

El carácter diferencial y distintivo de lo "propiamente español" se subraya de diferentes maneras: a través de la inclusión del valor de lo "original", de la superación de los modelos, de la novedad y de la cualidad de intransferible a otras lenguas y naciones. Precisamente en esa dificultad para imitarse estriba el que también haya tenido pocos discípulos españoles en "los últimos tiempos", "porque para imitar la frondosidad y lozanía de Lope se necesita una fuerza de ingenio que no se halla tan fácilmente como la otra fuerza violenta que se hace cada uno a sí mismo para imitar los de otras escuelas" (116). La fuerza de la imitación como técnica —*ars* que violenta y doblega la individualidad, conduciendo al poeta por el sendero de la corrección ya trazada— es incomparable a la mucha mayor fuerza del genio natural, convertido por las nuevas tendencias, recién introducidas en España, en protagonista radical del espacio poético. Por eso, si en los demás casos Arjona hace depender el sucederse de las escuelas del principio de la imitación, en el caso de la "escuela propiamente española", por la participación que en ella tiene el genio natural, no parece clara la continuidad, pues, aunque la "escuela aragonesa o de los Argensolas" parte del "nuevo estilo, también propiamente español", es "muy distinto del de Lope" (117). Adelantándose a la recepción schlegeliana en España, Arjona asocia esta "escuela" característicamente española con el cultivo de la poesía dramática, marca distintiva de nuestro genio, aunque también con la poesía épica, tan demandada desde finales de la Ilustración para revitalizar a una nación apagada y a la que, como se quejaba Quintana en 1807, las "musas

castellanas” habían sido en general “sordas, indiferentes” (LXXIX-LXXX). Entre los escasos ejemplos se contaba precisamente el *Bernardo* de Balbuena, que Lista pondera junto a Lope de Vega en el discurso que también leyó el año 1799 ante la misma Academia.

El “Examen del *Bernardo* de Balbuena” es un discurso poco conocido y sin embargo muy interesante. El escaso seguimiento crítico que ha recibido —y que repasa Díaz Rosales (688-692)— no se detiene a observar su conexión con el discurso de Arjona. Sin embargo, son varias las referencias que Lista hace a aquella ordenación por escuelas y, sobre todo, a los argumentos de su clasificación, especialmente a los relativos a la “escuela verdaderamente española”. Según Lista, Balbuena, a pesar de su genio diferente, está unido a Lope por semejanzas “que nos obligan a colocarlos en una misma escuela, la que se ha llamado por el autor del Discurso que acabamos de citar, y a mi ver con sobrada razón, escuela puramente española. Como hemos dicho que Balbuena pertenece a ella, es de la mayor entidad manifestar el carácter particular de esta escuela” (*Ensayos* 14). Para definir ese “carácter particular” de la poesía española, Lista desarrolla la diferenciación de Arjona entre dos maneras creativas: la del artificio, vinculada a la imitación, y la del genio, inimitable. La primera fue seguida por “los mejores poetas de nuestro buen siglo, Herrera, León, los Argensolas, Garcilaso”, quienes

dan bien a conocer en sus composiciones cuánto artificio emplearon en ellas; aun sus versos se resienten de este artificio, nacido sin duda de haberse propuesto imitar a poetas extranjeros ya antiguos, ya modernos, y haber, si no aniquilado, a lo menos encadenado el genio nativo y el carácter del idioma. (*Ensayos* 14)

De otro lado, Lope, corifeo de la escuela española, renuncia al esmero y a la lima, con el resultado de

ser malos, malísimos sus versos por la mayor parte, pues nada trabajaba, corregía, ni quitaba; mas los que en virtud de su genio, poético por naturaleza, tuvieron la felicidad de ser excelentes, conservaron un carácter de soltura y fluidez consiguiente al ningún trabajo y artificio que se empleó en su producción, y aquel giro ameno y suave que desconoce el estudio y la corrección. De aquí la dicción pura, frondosa y abundante, la versificación corriente, y constantemente sonora y halagüeña. Este carácter especial de amenidad y soltura, desconocido de los demás poetas, es propio del genio libre de nuestro idioma; por tanto, los poetas que, tomando por modelo a Lope, adoptaron su estilo, forman una escuela particular, que con justo título puede llamarse escuela puramente española. (*Ensayos* 15)

En otros lugares del texto, Lista vuelve en los mismos términos sobre la musa “a veces juguetona, a veces noble, pero siempre fácil y halagüeña de la

poesía española” (*Ensayos* 23), insistiendo así en la identificación que ya hiciera Arjona de nuestro carácter literario con la espontaneidad poco amiga de sujeción. Coincidió con uno de los lugares comunes que, con raíces en la Ilustración francesa, se difundió de la mano de la división geopolítica y cultural de Schlegel entre los pueblos del norte y del sur. Como resumió Charles Victor de Bonstetten, del círculo de Coppet, en su ensayo *L’homme du midi et l’homme du nord* (1824), los sureños, determinados por los beneficios del clima amable y la fecundidad y facilidad de la agricultura, de sus mayores posibilidades para disfrutar en libertad del contacto con naturaleza, aborrecen las rutinas fijas, la previsión y la rigidez de la educación. Tienden a la ociosidad, a entregarse a la imaginación y las emociones. Mientras, los hombres del norte “necesitan trabajar y esforzarse para sobrevivir, lo que les hace industriuosos, [...] eficientes y previsores, amantes de la educación y de la cultura del esfuerzo. Lo que predomina en ellos es la razón y el autocontrol” (Andreu Miralles 37). Las ideas que entonces circulaban sobre el determinismo climático solían aplicarse a la caracterización de las distintas literaturas —como hace, por ejemplo, José Joaquín de Mora para explicar a los británicos la “Spanish Poetry” en los artículos publicados en *The European Review* en 1824 (374)—, aunque en este caso Lista no recurra sino indirectamente a ellos. Así, en la distinción entre *ars* y *natura*, hace coincidir la segunda con la que, dando por buena la clasificación de Arjona, considera “escuela propiamente española”, y en la que incluye a Balbuena:

Si para adquirir la dote de la poética hubiera sido necesario cierto trabajo y artificio, que es incompatible con la soltura y amenidad (así a lo menos parece por el ejemplo de los que, como Herrera, han cultivado la poesía de dicción), creo que acertó en no haber sacrificado aquella abundante y noble facilidad, hija de la naturaleza, a esotras artificiosas composiciones. No repugno, antes alabo (como debe cualquier amante del buen lenguaje poético), el cultivo de la dicción, sólo digo que aquel cuyo genio lo llevara a la imitación del estilo de Balbuena, erraría en perder la fluida facilidad y soltura que lo caracteriza, por detenerse a buscar, contra el torrente de un genio que lo arrebatara suavemente, palabras y frases que haciendo desusada la dicción, la despojen al mismo tiempo de su fluidez y armonía. (*Ensayos* 21)

Herrera, como ejemplo de artificio y maestro del lenguaje poético, se opone a Balbuena, quien, “dotado de un genio tan fácil como el de Lope, pero de una imaginación más rica y delicada [...] dio libertad a su genio como Lope, y así consiguió darles a sus versos el mismo carácter de soltura y amenidad” (*Ensayos* 15). Los términos de Lista coinciden con los de Reinoso en sus “Reflexiones sobre el Plan para una historia filosófica de la Poesía Española” (170), hasta el punto de que se podría pensar que ambos amigos debatieron juntos sobre aquellos discursos que dialogan entre sí. Pero las “Reflexiones” apuntan a una distinción de Reinoso que no llegó a

incorporar Lista hasta las *Lecciones* del Ateneo de 1822: la que distingue la dicción poética del estilo, y que fue asunto del tercer texto leído en el foro académico sevillano: el citado *Discurso en que se persuade el estudio de un habla propia de nuestra Poesía*, de 1798. Probablemente a él hacía referencia Lista cuando en “De la moderna escuela sevillana de literatura” (1838) recuerda el entusiasmo con el que los jóvenes académicos debatían “del estilo, de sus diversas clases, y del lenguaje, cuya distinción del estilo se llegó a apurar en la Academia más filosóficamente que hayamos visto en ningún escritor de humanidades” (“De la moderna” 261).

En este texto, Reinoso usa del dialecto poético como elemento diferenciador para hacer un repaso por la poesía española. Después de una presentación de su tesis, afirma que los primeros y más valiosos en el dialecto poético son los griegos, a los que siguen los latinos en menor medida, y después los italianos y españoles. También Aribau daba preminencia a los italianos, pues “entre las lenguas modernas más conocidas en esta parte de Europa, la italiana es la que posee un dialecto poético más rico y característico”; en cambio, “la lengua francesa, a pesar de cuanto se ha cultivado, casi no tiene dialecto poético” (302). Como Aribau y Lista, Reinoso también piensa que los franceses no tienen dialecto poético propio (“Los Franceses [...] no tienen lenguaje separado en la Poesía”, *Discurso* I: 94), para reivindicar el español como un valor del que enorgullecerse. Lista también lo había presentado como una ventaja española, “que el clima o el estudio han proporcionado a nuestra poesía” (“La *Henriada*” 286), y de la que también gozaban italianos e ingleses, aunque “a los franceses no les ha sido posible formarlos” (285) y, por ello, nada les debe nuestra poesía, como piensa Reinoso igualmente. Para este último, los modelos de los que aprenderlo siguen siendo los griegos y latinos, aunque también los propios precedentes españoles, empezando por Mena: “Si hubiese yo de tejer la historia del lenguaje de nuestra poesía, tomara principio de Juan de Mena”, pues “no obstante la irremediable incultura de su edad, [...] merece estudiarse todavía por los que pretendan enriquecer el habla poética española”, ya que, aunque “no se haya advertido hasta ahora, [...] el caudal de voces poéticas de Herrera, de que se juzga inventor, es tomado en gran parte del buen cordobés” (*Discurso* I: 135). A pesar de ello, el *Divino* sigue proponiéndose como el mejor modelo:

si queremos de una ojeada descubrir toda la riqueza, cuanta ella es, de nuestro lenguaje poético, pongamos los ojos en Fernando de Herrera, el solo español de quien justamente puede decirse que lo ha usado. [...] en el lenguaje de Herrera se advierte un nuevo sabor, un sonido distinto, un carácter que lo diferencia casi tanto de los otros poetas como de los prosistas mismos. Tal es la abundancia y frecuencia con que ilustra su dicción de los adornos poéticos. (I: 135)

El repaso por la poesía española que hace Reinoso concluye en la necesidad de reforma actual, pues “en los últimos tiempos ha estado moribunda en manos de Arroyal, de Iriarte o de Trigueros, de Salas y otros, de puro extenuada y consunta”, a pesar de que José Antonio Conde (en sus traducciones de los bucólicos griegos: *Idilios de Teócrito, Bion y Mosco, traducidos de griego por D. Joseph Antonio Conde, 1796*), Meléndez, y “sobre todos Cienfuegos, el que ha querido en esta parte alzarse con este principado”, ya trabajan en “acrecentar este caudal y en levantar con este nuevo adorno el mérito y valor de nuestro Parnaso” (*Discurso II: 22*). Para restablecerlo, “[n]o resta pues otro camino a nuestros modernos poetas que el abierto por Herrera y seguido, aunque todavía con timidez, en nuestros días, por los genios que han recobrado el perdido honor de las musas españolas” (*Discurso II: 31*), haciendo referencia a las tentativas de renovación de la lírica apoyadas en la imitación de los autores del siglo XVI (que estudió Sebold 77-99). Ello requiere un ejercicio de disciplina, aprendizaje y estudio del dialecto poético, con el que “la vistamos además con las nobles galas que puede costearle el habla más rica, más dulce, más enérgica y majestuosa y sonante de la Europa”, “empresa reservada a nosotros”, los poetas agrupados en la Academia de Letras Humanas, de la que “nuestras musas, errantes un tiempo, [...] esperan recibir de ella todo su ornato y composición”, sin contentarse “con la desnudez de los antiguos, o bien con el desaliño y rastrería de los últimos rimadores” (*Discurso II: 31*).

Quintana ya había distinguido el gusto de los poetas andaluces, frente a los castellanos, por “enriquecer y engalanar la dicción”, como es propio de “la verdadera poesía” (XLII). Pero la idea de una gran “empresa” reformista de la poesía española reservada a los sevillanos fue sobre todo alimentada por Alberto Lista en “De la moderna escuela sevillana de literatura” (1838), donde emplea la misma perspectiva historicista del dialecto poético como base narrativa para la reivindicación de su grupo. Se mantendrá más allá de la vida de Reinoso, hasta los discursos de entrada en la RAE de Fermín de la Puente y Joaquín Francisco Pacheco (1860), quien afirmó en aquella otra academia que

lo que distingue [...] a la poesía andaluza, desde su unión con la general castellana [es] el haber sentido, el haber conocido mejor que ninguna otra, la necesidad de una dicción que la caracterizase, el haber trabajado para formarla, el haber dado el ejemplo, por no decir impuesto la ley, a todos los escritores de las demás provincias. Esa obra tan digna, tan importante en donde quiera, pero mucho más en los países donde domina la forma, donde la poesía es por lo común exterior, donde no puede ser compensado el prosaísmo de aquélla por la grandeza de los pensamientos, de los caracteres y de los sucesos a que se consagre, [...] esa obra ha sido intentada y llevada principalmente a cabo entre nosotros por Juan de Mena, por Fernando de Herrera, y por D. Luis de Góngora, todos tres andaluces, todos tres nacidos a las orillas del Betis. (327)

Pacheco introduce en su reivindicativo discurso elementos que no podían estar todavía en la propuesta de Reinoso por resultar incompatibles con ella (entre ellos la estimación del romance y del sustrato musulmán), pero que habrán de incorporarse más tarde de la mano de Agustín Durán hasta ser aceptados por Lista. Las novedades de Reinoso llegaron solo a conectar su visión del lenguaje poético con su entusiasmo por la sublimidad, tan de moda desde la última Ilustración española, y con la introducción de un nuevo concepto de literatura nacional, que es el punto en el que choca con Arjona.

Así lo dejan ver sus “Reflexiones sobre el ‘Plan para una historia filosófica de la Poesía Española’, inserto en el Núm. 294 de este *Correo*”, ya mencionado. Reinoso acepta en esas páginas la existencia de “la buena [escuela] Española”, así como de la corrompida (“Reflexiones” 169), según proponía Arjona, pero incorpora las ideas en que fundamentaba su *Discurso* anterior: las escuelas no pueden diferenciarse solo por el lenguaje poético, sino por el estilo, “o sea, por la manera de adornar los objetos, y de expresar los conceptos fundamentales con otros pensamientos secundarios, que los presentan de este o de otro aspecto distinto”, y ello porque en el estilo influyen “el ingenio y la fantasía, que son las dotes principales del poeta y las que forman su carácter y lo que llamamos genio” (170). Los nuevos valores del genio y la imaginación entran en danza como criterios esenciales y sirven para distinguir, por ejemplo, a Balbuena de Lope, los dos autores que había confrontado Lista. Para Reinoso, la comparación permite deducir que “[a]caso estas prendas esenciales de la imaginación y las del ingenio pudieran abrir el cimiento a la división de los poetas” (171). Al menos, le sirven para poner en tela de juicio la estructura periodológica por lo que se refiere a la caracterización de la “escuela propiamente española”:

El carácter general de los poetas castellanos entrado el siglo XVII es haber escrito sin estudio y sin modelo, llevados de su genio e inclinación. ¿Bastará esto para agregarlos a una escuela a quien nombremos propiamente española? En tal caso casi todos pertenecerán a esta escuela. [...] Si la falta de artificio, si la naturaleza desnuda, que es la dote común a todos ellos, ha de ser la divisa de la escuela, esta desafectación y poco estudio se encuentra ya en los poetas anteriores a Lope. (179)

Esto mismo implicaría la imposibilidad de “avenirlos y juntarlos en una clase”, porque no tienen modelos comunes (179). Como en Arjona y como en Lista, el criterio axial para la distinción entre los poetas —y también aplicado a su secuenciación histórica— es la oposición entre el arte y la “naturaleza desnuda”; de la poesía artística es modelo Herrera, de la segunda, Lope; “el genio” es la marca “de la escuela española”, “el estudio, de la sevillana” (173). La primera ha dado lugar a la continuidad del dialecto poético, que debe seguirse; la segunda no ha dejado herencia, pues el genio

es discontinuo por naturaleza. En la manera de ver las cosas de Reinoso, los sevillanos ganan la partida histórica.

La cuestión de las escuelas tuvo continuidad cuando en 1839, a instancias de Mármol, la Sociedad Económica de Amigos del País de Sevilla convoca un concurso para premiar la mejor memoria presentada sobre si “¿Pueden clasificarse los poetas españoles por escuelas como los filósofos y pintores?” (Amador de los Ríos VII), lema que copia casi los términos del título de Arjona. Pero más allá de aquel premio, que además quedó vacante, la importancia de aquel primer ensayo periodológico por escuelas se demuestra en que sus premisas y planteamientos se mantuvieron a lo largo de toda la centuria (López Bueno 313).

Y es que, poco a poco, la historia de la literatura iba ganando espacio como disciplina, lo que Lista aprovechó para desarrollar el perfil histórico de su tesis sobre el dialecto poético. En la reseña a “*La Henriada en verso castellano, por Don Joaquín de Virués y Spínola*”, aparecida en *El Censor* de 1822, declara que, “según nuestra doctrina, *el lenguaje poético se distingue esencialmente del prosaico*”<sup>3</sup>, pues “toda nación que tiene poesía ha descubierto para los versos un idioma particular que, aunque compuesto de voces y construcciones propias de la lengua común, se distingue visiblemente, ya por la elección de las voces, ya por la osadía de las construcciones” (285). Aprovecha de nuevo la periodología por escuelas y su repaso histórico continúa fiel a la progresión del lenguaje poético. Lope sigue siendo el cabecilla de la escuela española, aunque su fórmula cortaba toda posibilidad de progresión: “Lope creó la poesía propiamente española porque tenía un ingenio sobresaliente y halló la lengua formada. Sin embargo, algunas veces inimitable, las más incorrecto y siempre fluido, nada ha dejado que imitar de su dicción, sino la versificación, casi siempre llena y sonora” (288). Del mismo año y del siguiente son las Lecciones del Ateneo, modelo esquemático de una Historia de la poesía española y que demuestran el interés de Lista por incorporar a su teoría literaria la visión que proporciona la novedosa perspectiva histórica. Pocos años después, en un artículo de la *Gaceta de Bayona* de 1828, se propone de nuevo reflexionar “acerca del lenguaje poético de las musas españolas” y “dar una idea de su origen y progresos”. Como Reinoso, desprecia e ignora “los primeros e informes partos de nuestras musas” (Lista, “Variedades” 3), en contra del interés que empezaba a despertar la Edad Media. Su historia de la poesía se inicia con “el Ennio español, Juan de Mena, en cuyo tiempo tenía ya la lengua un carácter determinado y que fue el primero en quien se encuentra armonía sostenida, formas e intenciones poéticas y elección en la naturaleza y giro de los pensamientos” (“Variedades” 3). El proyecto poético de Mena estuvo a punto de fracasar cuando un siglo después “Cervantes elevó la prosa a la dignidad de la poesía, Lope degradó la poesía hasta la trivialidad de la prosa, y la confusión de estos dos géneros hubiera sido completa, si en la misma

---

<sup>3</sup> Se mantienen en todos los casos las cursivas de los textos originales.

época no hubiera aparecido Hernando de Herrera, gran poeta y sabio humanista”, quien “resucitó el proyecto de Juan de Mena, y emprendió dar a las musas un idioma exclusivo para salvarlas del prosaísmo que las amenazaba. La escuela sevillana que fundó tuvo insignes alumnos, distinguiéndose entre ellos el gran Rioja, Jáuregui, Arguijo y Mosquera de Figueroa” (“Variedades” 4). Esta historia de la poesía española basada en el dialecto poético como hilo conductor será la que de nuevo desarrolle, en términos casi idénticos, cuando escriba “Del lenguaje poético” (*Ensayos* 351-353), demostrando el fuerte empeño con que quiso imponer aquel recorrido histórico que dejaba a los sevillanos en lugar preminente.

Sin embargo, a Lista y Reinoso les había salido una vigorosa competencia en la visión histórica de la literatura española que difundían los alemanes. De ahí la segunda parte de la polémica, cuyo objeto principal no fue ya el trazado de las escuelas, sino definir cuál era el carácter nacional español, y cómo afectaba en particular a la poesía. Tuvo lugar cuando en la *Gaceta de Bayona* Reinoso publicó una larga y dura reseña a la traducción (parcial) de la *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit* de Bouterwek, que Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde sacaron en 1829. Bouterwek seguía de cerca a Herder y Schlegel en sus tesis sobre la relación íntima entre literatura y nación, y, centrándose sobre todo en la Edad Media, dedicó la parte más extensa de su obra a los romances. Es lo que más criticará Reinoso en su reseña, cuyas claves anotó con su perspicacia habitual Leonardo Romero Tobar (“*La Gaceta*” 243-244). De un lado, Reinoso demostraba su repulsa a un criterio de carácter político-literario: la democracia aplicada a la literatura. Según Bouterwek, “la poesía castellana era, como la Gaya ciencia de los trovadores, un tesoro común colocado bajo la salvaguardia de cierta especie de democracia literaria que no permitía a ningún ingenio superior elevarse sobre los otros” (Bouterwek 55), refiriéndose así al “espíritu colectivo que había animado la composición y transmisión de la poesía tradicional (romances y villancicos especialmente)” (Romero Tobar, “*La Gaceta*” 244). En segundo lugar, y relacionado con ello, “a los de Bayona les repugna que en una época ‘falta de ilustración’ se llegaran a escribir textos perfectos como Bouterwek y los traductores pretendían que eran los romances” (245). Así, Reinoso centra su crítica en la importancia excesiva que se concede al romance (“interpolando recuerdos o conjeturas sobre los romances que le llevan siempre la atención principal”) para negar la función que tiene en la teoría histórico-literaria del alemán: “Supone el autor que la poesía castellana tuvo su origen en los romances y las canciones populares”, cuando el tiempo en que fueron escritos y en el que tanto se detiene “no puede ofrecer grandes ejemplos a su imitación ni a su estudio” (Reinoso, “*Historia*” n° 112: 3). Estos términos confirman que para Reinoso la historia de la poesía española debe guiarse por los valores del arte y por sus dos principales herramientas: la imitación y el estudio.

Para el elitismo de Reinoso, “la democracia, peligrosa en política, [...] es no menos útil en la literatura” (Reinoso, “*Historia*” n° 112: 3), donde tiene

como resultado la obra de los “copleros”, a los que el grupo de Sevilla consideraba los peores enemigos de la verdadera poesía y contra los que publicaron el antídoto de la *Colección de poesías formadas por acuerdo de la Real Sociedad Patriótica de Sevilla para el uso de sus escuelas* (Sevilla, 1817: IV-V). También Gómez Hermosilla —cuya obra los traductores de Bouterwek califican en una nota como “una rapsodia [...] con el extravagante título de *Arte de hablar en prosa y verso*” (Bouterwek 172), y que merecerá por contra la defensa de Reinoso en la última entrega de su reseña: “apreciable obra de uno de nuestros literatos más acreditados” (“*Historia*” n° 114: 3)— había despreciado el romance porque, habiéndoselo apropiado los copleros, “se ha hecho vulgar, se ha envilecido, no hay ya medio de ennoblecerle” (Gómez Hermosilla II: 176). La única salvaguarda para la poesía estaba en el oficio sabio de los cultos, y su verdadera tradición era la del conocimiento y el arte. Por eso enfada a Reinoso el tratamiento que Alfonso X recibe en la obra de Bouterwek, quien lo coloca por debajo de las expresiones de la literatura no culta, pero sobre todo el que se da a Juan de Mena, cuyo *Laberinto* Bouterwek caracteriza como “ficción tan fría como ridícula”. Para Reinoso, que con Lista lo tiene por el poeta que inauguró el habla poética distinta de la prosa, con Mena se inició “una nueva era, distinta de la precedente”, pues “es el más instruido y filósofo, y el de más genio y elocuencia de todos nuestros poetas antiguos” (“*Historia*” n° 113: 3). En la defensa que de él hace se observa cómo Reinoso está enfrentando toda la concepción histórico-poética del alemán, basada en la defensa de la naturalidad sobre el arte:

El que tanta severidad ha usado con *El Laberinto* de Mena, el que en los versos mayores de Alonso el Sabio y en el poema del Cid no descubre rastros de poesía, ¿cómo ha podido ser tan indulgente con *estas producciones irregulares de un siglo de ignorancia*, como a su despecho las llama alguna vez, y encontrar poesía y fijar el origen de ella en romances que no ha visto ni se conservan, ni probablemente se compusieron jamás? ¿Puede creerse que esas piecillas vulgares, si fueron tales en tiempos más antiguos, y por consiguiente más rudos, tendrían más arte y espíritu poético que una obra extensa, escrita para lectores instruidos, con plan más meditado, con más esfuerzo y aplicación que los breves cantos del pueblo? (“*Historia*” n° 113: 4)

Piensa Reinoso que la buena poesía se alcanza con formación erudita y necesita una “dicción ya formada y correcta”, una rima superior a la asonancia, artificio y estilo, y ello “no es cosa que se hace por el pueblo”. El romance, que “siempre conservará el carácter de su primitiva rusticidad”, solo “*influyó para descorregir y desaliñar la poesía*” (“*Historia*” n° 113: 3). Además de dismantelar la endeble cronología histórica que Bouterwek atribuye a los romances (“[n]inguno de los ejemplos que cita en sus notas manifiesta ser anterior al siglo XV” (3), pone en cuestión la famosa afirmación de Quintana de que el romance era la verdadera poesía española (tampoco sin

razón, pues la frase se solía presentar fuera del contexto original en que la empleó Quintana) y la impugna apoyándose en su tesis de la distinción entre lenguaje poético y prosístico:

Este metro [del romance] es el más cercano a la prosa; le forman hasta los muchachos de escuela; es menester cuidar mucho de evitarle cuando se escribe, porque se desliza de la pluma sin advertirlo, y ese *prosaismo* esencial que le constituye el más a propósito para la comedia [...] es por lo mismo el que lo hace menos idóneo para las composiciones sublimes. (“*Historia*” n° 114: 3)

En su inédito *Plan ideológico de una poética*, de 1816, Reinoso dedicó un largo capítulo a los romances (Comellas, “El magisterio”). No los incluye en la poesía lírica, apelando a una distinción entre las emociones sublimes de la verdadera poesía y la simplicidad musical de aquel género sin arte que, insistirá en la *Gaceta de Bayona*, “no sirve para la poesía sublime” (“*Variedades. Sobre*” 3). También en el *Plan* se había referido a la famosa frase de Quintana, que se había ya por entonces convertido en bandera de otra manera de patrocinar nuestra tradición literaria:

los cuales [los romances] sin embargo no deben colocarse, como tal vez se ha hecho, entre las composiciones líricas; porque estas nacen del sumo grado de impresión y participan de un entusiasmo y desorden a que nunca llegan los romances. Ni menos puede decirse que ellos eran en otro tiempo *nuestra* poesía lírica porque se cantaban al son del harpa o la vihuela. [...] Cuando los romances se cantaban a la vihuela habían florecido ya Garcilaso, León, Herrera, Francisco de la Torre, y florecían a la sazón los Argensolas, Jáuregui, Rioja; es decir, nuestros mejores poetas, que cultivaron y fijaron la lírica española desdeñando los romances y su música. ¿Pero qué música es la suya? Un canto pesado y monótono, semejante en su sencillez al recitado, que muestra bien no ser lírica la composición. (*Plan* 54-55)

La actitud de Reinoso ha de entenderse en relación con el rechazo de las élites intelectuales españolas al pueblo, considerado “ignorante y digno solo de recibir lecciones u órdenes” (Álvarez Junco 135). Y aunque la Ilustración lo haga “beneficiario último de sus proyectos políticos”, la formación que se le proporciona desde las Sociedades patrióticas en las que colaboraron Lista, Blanco o Reinoso se ciñe al entrenamiento técnico para su cualificación laboral. Las virtudes y valores sociales, el conocimiento, se reservaba a las clases acomodadas. “Dentro de este último lote iba el orgullo nacional, basado en el conocimiento de la propia historia y la valoración de la cultura letrada” (Álvarez Junco 136). Con ese mismo orgullo nacional, reservado a la estirpe de los sabios, afirma Reinoso que “en España nunca han sido clásicos los romances, [...] y pudiera añadir que ni se han cultivado en la edad clásica de nuestra poesía, ni será clásica nunca

la edad en que predominen los romances. Su frecuente uso desentonará siempre la poesía sublime, y su facilidad allanará los penetrales de las musas a la muchedumbre" ("Historia" nº 113: 3). Para Reinoso, partidario del arte, lo natural es lo mismo que lo vulgar y no cabe en la única historia poética posible, la del clasicismo. También por ello la emprende con Lope, que "si fue el poeta más generosamente dotado por la naturaleza, ha sido también el que más se extravió en todas sus obras". Su "poco discernimiento" se expresa en multitud de ocasiones: desde el *Arte nuevo de hacer comedias*, "que es un compendio de delirios", hasta en la elección de la quintilla para escribir la vida de San Isidro (3).

Reinoso es muy consciente del quebranto que aquellos defensores del romance, de la "democracia literaria" y de Lope de Vega estaban haciendo a su tesis histórica sobre la poesía española con el dialecto poético como eje, en la que cifraba la recuperación de la crisis de la lírica por lo que se ha señalado sobre el papel prospectivo con el que se concebía la Historia en el Romanticismo. De ahí que toda su argumentación contra Bouterwek se centra en rebatir la defensa del romance como el modelo lírico nacional por excelencia, y de la espontaneidad y el genio libre como atributo del carácter poético español. A ello consagra otro de los artículos de la *Gaceta*, titulado "¿El romance es poesía lírica de los españoles?", donde emplea criterios supuestamente tomados de los grandes clásicos de la Antigüedad, pero que en realidad remiten a la base sensista de su poética (explícita en el *Plan ideológico* de 1816) y sobre todo al concepto de lo sublime. El apego que Reinoso (como Lista) tiene a la sublimidad y a su efecto sobre las emociones se hace muy evidente cuando opone la oda, el género sublime por excelencia, y el romance, que sale siempre malparado:

En la oda *solo se siente*, en los romances *se discurre*. Se expresan también en ellos sentimientos, pero más remisos, de modo que no impidan la reflexión. Se pintan los objetos, pero más bien en descripciones circunstanciadas que en grandes imágenes. Jamás los romances más bellos de nuestros poetas expresan el sumo grado de impresión y enajenamiento; jamás llegan a la vehemencia y desorden lírico. ("Variedades. ¿El romance...?" 4)

La posición de Lista no difiere mucho de la suya, aunque la expresara de forma menos combativa en su reseña al primer volumen del *Romancero* de Agustín Durán, también salido en la *Gaceta de Bayona*, donde matiza la famosa frase de Quintana e insiste en el prosaísmo del romance, así como en su falta de altura para ingresar en el espacio de la sublimidad poética:

El romance es, propiamente hablando, la poesía *popular* de los españoles; porque su metro y consonancia es el más fácil y el que ocurre con más frecuencia en nuestra prosa. Por consiguiente, en este género se renuncia a los adornos pomposos y sublimes de la poesía, y su mérito consiste en expresar de una manera sencilla y fácil, ya los objetos, ya los sentimientos.

No es esto decir que no pueda elevar algo más su tono, y llegar hasta la nobleza lírica, [...] mas, en nuestro sentir, jamás podrá expresar bien los movimientos más enérgicos y sublimes de la poesía porque carece de cesuras, y sería muy poco cuerdo el poeta español, que teniendo a su disposición el variado y flexible endecasílabo, quisiese sujetar el desorden e impetuosidad de la poesía lírica al movimiento fácil y agradable, pero monótono, del verso de ocho sílabas. (Lista, “*Romancero*” 4)

La apreciación que sin embargo hace a la singularidad nacional del género (“El romance es una clase de poesía que no es fácil comparar a ninguna de las que se cultivan en las diferentes lenguas de Europa [...] y para sentirla es necesario o haber nacido en España o haber permanecido mucho tiempo en ella”, 4) no es suficiente para elevarlo a la categoría de poesía de arte, que es en la que cumple competir en excelencia con los demás países. La “diferencia” española no suma, ni para Lista ni para Reinoso. Como Velázquez en sus *Orígenes*, que quería que “los extranjeros v[er]ieran la injusticia con que han juzgado del talento poético de una nación, cuyos verdaderos sentimientos en materia de literatura no se deben buscar en medio del vulgo, casi siempre corrompido, sino en los escritos de los hombres sabios” (Velázquez 142), también Lista y Reinoso aspiraban a demostrar que España estaba a la altura de sus vecinos europeos. Todavía creen vivir en la república universal de las letras, para la que han buscado continuidad, incluso desde Bayona o desde Madrid, en su grupo sevillano o, mejor, su “escuela sevillana”.

Bien lo sabían los autores del anónimo folleto salido en Madrid con el título de *Diálogo entre Él y Yo, en contestación al artículo publicado en los números 112, 113 y 114 de la Gazeta de Bayona, contra la Historia de la Literatura Española*, y que Juretschke atribuye a Gómez de la Cortina, uno de los traductores de Bouterwek (*Vida* 141-142). La diatriba está escrita con ánimo provocador y ofensivo; sus ataques, siempre personales, se amplían a toda la “escuela de Sevilla”, objeto de burlas y sarcasmos que inundan cada página. El conjunto de improperios permite observar al lector actual hasta qué punto aquel grupo de poder literario —y de conexiones políticas— era sentido por sus oponentes como un feudo dominante, aunque ya no inexpugnable, enfrentado a otro sector “madrileño” o simplemente castellano, dispuesto a derrocar por fin el reinado literario de los sevillanos, a los que ya no se teme: “los literatos y no literatos de todo el mundo civilizado se ríen de la escuela de Sevilla y hacen tanto caso de ella como de la primera camisa que se pusieron” (*Diálogo* 11); “porque la escuela de Sevilla ha tomado según parece por divisa: *Solo nosotros*. Y no reflexiona que a cada puerco le llega su san Martín” (16). “Crea V. que también hay en el mundo, y en Madrid sobre todo, *reputaciones usurpadas*. Duran por algún tiempo, pero a lo mejor viene el diablo y tira de la manta” (19-20). “Estaban acostumbrados a que todo el mundo les bajase la cabeza y... ya se ve..., les duele” (41-42). Porque la marca de los sevillanos es su arrogancia y su afán

de imponer su criterio por único: "Es que ellos están creyendo que son los únicos literatos que hay en España: el más modesto no se cambia por los siete sabios de Grecia" (68); "y eso que los de la escuela de Sevilla nos han dicho *litteris moldis* que tienen *tal cual erudición en el griego*. [...] ¿pues hay alguna ciencia, arte, idioma, etc., en que no se crean consumados?" (39). Su prurito verbal es insufrible: "y luego vendrán el articulista y su cliente y toda la escuela de Sevilla a enseñarnos a hablar en prosa y verso!" (28); "la escuela de Sevilla no se digna autorizar esas locuciones, por consiguiente, las reprueba como desautorizadas, espurias" (32). Pero, sobre su mala fe, su soberbia vanidosa y sus intrigas —no faltan referencias a "los empleos" que tienen y se les regalan (40)—, la crítica más importante es la que se hace a su manera de contar la historia literaria, a sus preferencias y a los criterios de su trasnochado canon: "¡Viva la lógica de la escuela de Sevilla, y demos a esta manada de genios infinitas gracias por el nuevo método de escribir historias que nos indican sus palabras!" (25); "Está visto. La escuela de Sevilla ha creído sin duda que, desacreditando a nuestros mejores autores, podrá ella pasar por reformadora y única: ¡qué chasco se lleva! Lo que ha conseguido es hacerse ridícula, insufrible y odiosa" (59). Ya no era "única", tenía fuerte competencia; y tampoco "reformadora", pues la verdadera reforma venía de la mano de la *democracia* literaria, asunto que afectaba al centro de la polémica, con el romance como punto neurálgico. El *Diálogo* no comparte la idea del dialecto poético, ni del clasicismo, cuyo valor discute por extenso (54-55) desde los nuevos presupuestos que las ideas schlegelianas habían difundido: cualquier autor valioso en cualquier época y género puede incluirse entre los clásicos. La visión del espacio poético como un *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* daba paso a una amplitud en la que los criterios de selección resultaban más lábiles e indefinidos, pues no descansaban en el arte verbal. Remitían más bien, como en Bouterwek, al imaginario del *Vollegeist*, como explica Böhl von Faber en carta de 15 noviembre de 1821 a Martín Fernández de Navarrete:

Una nueva era de poesía comenzó, cincuenta años hace, en Inglaterra con la publicación de las baladas antiguas del pueblo por el Obispo Percy y poco después en Alemania por colecciones de la misma clase. Desde entonces se desterró la desgraciada imitación de griegos y latinos que tanto tiempo había trabado al genio, y se reconoció que nada puede hablar verdaderamente al corazón y al alma, sino lo que es nacional. (en Juretschke, "Die Deutung" 165)

A este espíritu nacional "se acogieron las colectividades europeas en la afirmación de su espacio identitario resistente a la potencia dominante que era Francia y, brutalmente, en su enfrentamiento con las tropas napoleónicas" (Romero Tobar, "La visión" 13). De hecho, la asociación de los sevillanos para con el dominio francés no dejó de entrar en juego en otra réplica que suscitó la reseña de Reinoso: un folleto, salido esta vez en

Cádiz, con el título de *Cuatro palmetazos bien plantados por el Dómine Lucas a los Gazeteros de Bayona, por otros tantos puntos garrafales que se les han soltado contra el buen uso y reglas de la lengua y gramática castellana, en su famosa crítica de la Historia de la literatura española* (1830). Su autor, Gallardo, aprovecha la ocasión para meter baza y desahogar su inquina contra los antiguos afrancesados, de los que la Guerra le distanció hasta hacerlos enemigos. Las viejas acusaciones se renuevan y los gaceteros de Bayona se presentan en la diatriba entregados a una francofilia verbal y mental (Gallardo 3-7), disfrazada de envarado filosofismo: “puesto que tanto los Sres. Críticos de Bayona la echan de estirados Filósofos, parrafeando a troche moche filosofías, eructando filosofía, con el nombre de la filosofía siempre en los labios y vacíos enteramente de filosofía los ventrículos del cerebro!” (20). El tono de superioridad de los gaceteros y su elitismo se hacían insufribles a un Gallardo cuya posición era ya “en extremo favorable del pueblo” (Álvarez Junco 139).

Las réplicas a la reseña de Reinoso demuestran que todavía no se había enterrado la animadversión por los antiguos afrancesados, pero también que en el mapa geoliterario se habían ido confirmando dos posiciones definidas, aunque de fronteras muy inestables: la de los francófilos culturales, defensores del *ars*, la corrección y el estudio, y la más novedosa de los alemanes e ingleses, que promocionaban la naturalidad, encarnada para el caso de España en la supuesta espontaneidad y facilidad del romance, además de en el orientalismo, el exotismo y otras variantes de lo marginal, que repelían a los clasicistas. En esta pugna entre el dominio cultural francés en declive y las nuevas perspectivas alemanas y británicas, España quedaba como territorio en disputa (igual que lo había sido en el terreno político o económico). Resulta al respecto muy significativa una supuesta carta publicada en 1810 en la *Gazeta de Sevilla*, órgano francés en la ciudad ocupada y del que Lista fue editor. Su imaginaria autora es una “religiosa de Cádiz”, que la envía “a una hermana suya, vecina de un pueblo sometido al rey D. Josef Napoleón”, espantada por la afición de los ingleses, contra todas las reglas del buen gusto, al folclore y la cultura popular españoles:

Últimamente, el partido inglés es el más numeroso, pues cuenta con todos los gitanos, y vecinos del barrio de Santa María. Han creído los ingleses que el verdadero carácter español está en estas gentes, y sus bailes, sus canciones, sus modales y sus costumbres es [sic] para ellos de mucho aprecio. Casi todos cantan ya el *olé* y tienen vestidos de hombrillos, concurren a sus bailes y *juman* que es un contento. (“Carta” 429)

Esa España “diferente” y popular, que atraía a los británicos y alemanes, dejaba al país en una posición de marginalidad (Pérez Magallón) que rechazaron los contendientes de Böhl en la *querrela calderoniana*. A la altura de 1822, Lista todavía podía presentar sus posiciones como “una secta” en *El Censor*: “existe en el día una secta de literatos alemanes cuyos

principios en materia de poesía son opuestos a los que hasta ahora ha consagrado el buen gusto en las naciones más civilizadas. Dicen que cada pueblo tiene su *poética* particular, acomodada a sus costumbres e ideas” (*Ensayos* 49). Lista está convencido, todavía en sus años como redactor de la *Gaceta de Bayona*, de que “los observadores extranjeros distorsionaban las cosas de España” (Leonardo Romero, en Lista, *Ensayos* 275 n. 67). Sin embargo, tanto José Joaquín de Mora y Alcalá Galiano como el propio Lista acabarán por aceptar e incorporar aquella visión en mayor o menor medida. El primero ya había cantado alabanzas al romance en una carta muy citada que Paquita Larrea envió a Schlegel en 1813 (Pitollet 79); y en su primera réplica a Böhl, publicada en el *Mercurio gaditano* de octubre de 1814, señala que Schlegel hace justicia al carácter literario español, excusando “su poca sujeción a las reglas por la fogosidad e impaciencia de este genio, que se avanzaba él solo en todos los géneros por una osadía noble que le empeñaba casi siempre en crear” (Pitollet 102). Pero su vindicación radical del principio de la naturalidad llegará durante sus años de exilio londinense, cuando escriba en 1824 para *The European Review* la citada historia de la poesía española, que tiene al romance por eje y que caracteriza el “genio español” por su tendencia a romper las reglas del arte (Comellas, “La construcción”).

En cuanto a Lista, su evolución puede resumirse brevemente en la comparación de dos textos. En la *Gazeta de Sevilla* de 1811 había traducido y anotado el artículo que Tourlet publicara poco antes en *Le Moniteur universel*, reseñando el anónimo y reciente *Essai sur la littérature espagnole* (1810), que suele atribuirse erróneamente a Marmontel. Contra lo que también se ha dicho, solo las notas a esta reseña son de Lista, que no debió sospechar cómo tras aquel *Essai* francés, y pasado previamente por una interesante versión epistolar del irlandés Dillon, se escondían al fondo los *Orígenes* de Velázquez (Contreras Jiménez). Claro que las sucesivas capas que habían ido depositando sobre la obra española las versiones extranjeras y las contaminaciones con otros textos introdujeron novedades que son las que en parte rechaza Lista, mostrando en las notas a pie de página su desacuerdo con algunos puntos de la imagen de la literatura española que defendían Tourlet y el autor del *Essai*. En particular, interesa ahora lo que apunta a los pasajes en los que el francés encarece el sustrato cultural árabe de la literatura peninsular; Lista anota su oposición, pues para él “[l]a literatura española se enriqueció muy poco con la oriental. Los árabes no sabían nada en la época de la invasión. [...] no conservamos ningún monumento literario que pruebe la influencia del gusto árabe en nuestra literatura” (Lista, Notas 216); añade en otra nota posterior que, en cuanto al carácter nacional, “los españoles no han recibido nada de las otras naciones. Los españoles que describe Tito Livio tienen las mismas cualidades fundamentales en su carácter que los del tiempo de Carlos V y Carlos III” (222); en el reinado del primero hace comenzar la verdadera tradición poética española, con Garcilaso: lo que vino antes era prehistoria. Sin

embargo, años más tarde, en “De la moderna escuela sevillana de literatura” (1838), demuestra haber aceptado plenamente la narrativa de los hispanistas extranjeros y así afirma que los poetas andaluces han “heredado de los árabes” un “carácter poético” singular, “más propio para sentir y para expresar sus propias ideas y pasiones” (271). De la misma manera, las tesis de Durán sobre el sincretismo cultural español le llevaron a cierto viraje en su teoría del dialecto poético, que cada vez más atribuyó a la escuela sevillana en oposición a la “verdadera escuela española”.

Por su parte, Alcalá Galiano, en la etapa final de su exilio, prologa *El moro expósito* (1834) de Saavedra alegrándose de que “[p]or fortuna hubo en España una *poesía nacional y natural* por consiguiente, pues son inseparables ambas cosas. Aludimos a los romances [...]. También es nacional y natural, aunque no en tan alto grado, nuestra poesía dramática” (30). La identificación entre lo natural, lo nacional y la pertenencia al pueblo, de clara estirpe herderiana, había sido desarrollada por los alemanes, que la ejemplificaban con el romancero. Según Depping afirma en su *Sammlung der besten Spanischen Romanzen* (1817), la poesía española es la más natural de todas, como resultado de las circunstancias geográficas: los pueblos que tienen fronteras naturales se centran en sí mismos y generan mitos, historias y fábulas en poemas que se trasladan oralmente. Así ocurrió con los españoles, dueños de la mayor riqueza que existe en canciones heroicas, mitológicas y satíricas en sus romances, género que se corresponde, piensa Depping, con el de “balada” —el género poético de moda en Europa— (IX y X). Depping no duda en identificar la auténtica poética española con estas obras populares, cuya radical naturalidad se demuestra en que carecen prácticamente de reglas (“Dann hatte die Spanische Poetik so wenige Regel”), y se distinguen tan poco de la prosa que hasta las mujeres y los chiquillos pueden fácilmente atreverse a componerlas: “Die dazu gewählte Versart wich so wenig von der Prosa ab, dass selbst Frauen und Kinder leicht damit vertraut wurden” (XI). Estamos en las antípodas de la defensa del dialecto poético como marca reivindicativa de la tradición española.

La identificación del Romancero con lo más genuino del espíritu español lo convirtió en el necesario puente para reunir la tradición lírica con las novedades de la época (Nowicka 39), y así lo hicieron las revistas del exilio, que apoyándose en él dibujaron “una línea de continuidad desde los tiempos antiguos hasta los avatares de la lírica más reciente, una línea que se superponía a las etapas de auge y decadencia de la literatura española, es decir, al Siglo de Oro, al denostado gongorismo y a la restauración literaria efectuada por los ilustrados” (Romero Tobar, “Las Historias” 97). Continuándola, surgiría la verdadera superación de la crisis de la poesía.

La tesis del dialecto poético fue todavía defendida por Aribau desde un órgano de prensa que suele considerarse introductor de las ideas románticas en España, *El Europeo*. En el mencionado artículo “Sobre el dialecto poético”, afirma su opinión favorable en el debate: “si se nos pregunta si es conveniente que entre los dos dialectos [poético y prosaico] haya marcadas

diferencias, diremos qué sí; y que una lengua será tanto más apta para la poesía cuantos más sean los medios que proporcione para expresar claramente las ideas de un modo diverso del lenguaje vulgar” (306-307). Sin embargo, la incorporación de valores románticos se hace notar, por ejemplo, en su rechazo a la lengua francesa por ser lengua “de la razón”, y por tanto más apartada “del lenguaje de la imaginación y de los afectos”, lo que tiene como consecuencia que “todo su dialecto poético se reduce a un corto número de trasposiciones” (302).

Para entonces, el dialecto poético había ido perdiendo partidarios. Martínez de la Rosa, que alaba en su *Poética* de 1827 a Meléndez por haber “contribuido más que otro alguno a fijar el lenguaje poético, renovando muchas de sus antiguas galas”, se siente “obligado a advertir a los jóvenes que ya en él empieza a notarse el exceso de tan buena prenda, hasta el punto de rayar a veces en afectación; y que es necesario que estén precavidos contra este vicio que empezaba a afeár nuestra poesía” (115). Mucho más radical es diez años más tarde el joven Patricio de la Escosura en el primer número del *Museo Artístico Literario* (1837), cuando tras hacer un alegato a favor de la democracia poética, repudia aquel

lenguaje artificial y verdaderamente imposible de comprender para el que no estaba iniciado en sus misterios. Había una barrera insuperable entre el pueblo y el poeta: hablaban distintos idiomas, no podían comprenderse; ¿cómo pues podían estimarse recíprocamente? [...] Los poetas viven con el pueblo, sienten como el pueblo, comprenden qué puede sentir, le hablan su idioma y son comprendidos y apreciados. (2)

Para entonces, Eugenio de Ochoa había publicado en *El Artista* (1835) un artículo sobre “La lengua castellana” que pedía renunciar definitivamente al dialecto poético, “dialecto informe de nuestros mayores, dialecto bajo cuya superficie se ven tan claramente las palabras griegas y latinas como las venas y los nervios en un cuerpo desollado” (53).

La polémica, sin embargo, no había concluido. El discurso de ingreso en la RAE de Juan Valera (1862) estuvo dedicado a *La poesía popular, ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana*, un intento de equilibrar las relaciones entre *res* y *verba*, *ars* y *natura*, tradición culta y popular. Se enfrenta a la muy difundida y “vana creencia de que el escribir no es arte, sino instinto; de que el pensamiento es lo que vale, y de que nada vale la forma, estableciendo entre el pensamiento y la forma de que va revestido una diferencia y un divorcio que jamás existieron” (1052). Los valedores de la poesía popular y de la espontaneidad lírica se han convertido en legión, y Valera viene a denunciar ante los académicos el error que ha prosperado de confundir el lenguaje poético con el de la prosa, cuando, según sostiene, siempre ha habido diferencia entre ambos (1061). Posición similar mantiene Giner de los Ríos en el mismo año, enfrentándose a quienes

creen que el arte ha empezado por el estilo verdaderamente natural, vivo y sencillo; los que tal piensan confunden con la naturalidad la grosería, la torpeza, la indecisión, la falta de animación y de vida, cual si las incorrectas figuras que el niño traza en el papel pudieran ser tenidas por monumentos del más bello estilo, puro, sobrio y severo. (155)

Tres años después, en 1866, uno de los discípulos de Lista, Manuel Cañete, en el prólogo a los *Cantares* de Melchor de Palau, desmonta los argumentos que el año anterior había expuesto Emilio Lafuente al frente del *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas* (1865). Para Lafuente, los españoles contamos con “un riquísimo tesoro, como quizá ninguna nación podrá vanagloriarse de poseer, de esa otra poesía natural y espontánea que brota sin esfuerzo, y se mantiene y propaga en esferas desdeñadas de los eruditos, sin que sean menos dignas de atención y estudio” (VI). Por contra, Cañete, que alude y cita directamente a Lafuente, piensa que es absurdo “presumir, por grande que sea la intuición poética del vulgo, que entendimientos sin ningún cultivo produzcan frutos sazonados y saludables” (XII) y, con el mismo elitismo de sus maestros Lista y Reinoso, distingue entre la poesía del vulgo y la de los hombres ilustrados: “Y no se diga que un toscó labriego es tan capaz de sentimientos y pensamientos poéticos como el hombre de mayor ilustración. No se diga que por carecer de cultura conserva intactos el vigor y virginidad nativa de su ingenio, y se halla más en aptitud de dar espontáneamente flores hermosas”, porque “no es lo mismo sentir poéticamente que revelar en metros cadenciosos y en lenguaje exacto y expresivo el poético sentimiento que abrigamos en el alma” (XIII). La dicción poética, que había sido reivindicada en 1860 ante la RAE por otro discípulo de Lista, Joaquín Francisco Pacheco, en el discurso antes mencionado, se había convertido en una marca de la escuela sevillana, cuyos miembros continuaron defendiendo un feudo cada vez más reducido (al menos a nivel nacional). Eran todavía reconocidos como un colectivo específico, como lo demuestran las invectivas de Campoamor, enfrentado a ellos desde las críticas de Cañete a sus *Doloras*, y que no dejó de cargar contra el dialecto poético, la tesis que mejor representaba a sus enemigos: “con el antiguo dialecto poético, aunque tengan lo que constituye la esencia de la poesía, que son el ritmo y la imagen, son imposibles los poetas buenos” (111-112). En su criterio, “[s]ólo el ritmo debe separar el lenguaje del verso del de la prosa” (113), y el rigor verbal de aquel lenguaje que Reinoso consideraba obligado para la lírica generaba, según afirmó, “escritores rimbombantes”, cuyas obras “suenan a huecas como las bóvedas de las tumbas” (112). El criterio democrático-literario vuelve a aparecer en su *Poética*:

Cuando Herrera inventó un lenguaje especial para la poesía, ésta quedó fuera del círculo de las gentes, y el idioma común, sin artistas que lo fijasen, ha quedado en la prosa estancado y en la poesía muerto. Mientras

la poesía no hable de todo y use todas las palabras, las que ella no fije y pulimente se oxidarán. (118-119)

El fin de siglo aun vio presentarse ante la RAE un discurso de Manuel del Palacio titulado *Hasta qué punto el idioma poético está identificado en nuestra patria con el idioma vulgar* (1894), donde declara que “El lenguaje poético no es en ningún otro país tan espontáneo y natural como entre nosotros y debo añadir que lo es doblemente desde que el conceptismo ha cedido el campo a la escuela moderna, cuyos elementos principales son la verdad y la sencillez” (299-300). Que la modernidad estaba en la democratización del lenguaje poético y el abandono del dialecto defendido con tanto afán por los sevillanos lo piensan también hoy Luis Caparrós o Jorge Urrutia, quien en el estudio con que prologa su antología de la *Poesía española del siglo XIX* afirma que “únicamente una poética decimonónica se salvó de algún modo como teoría –por encima de las realizaciones concretas, por encima de los propios poetas que la practicaron: la realista, de Campoamor y su escuela, cuyo principio de la poeticidad del lenguaje cotidiano ha sido importantísimo en el siglo XX” (166).

La polémica que sostuvieron los defensores y opositores del lenguaje (o dialecto) poético sobre su función directriz en la historia de la poesía española mantuvo un extraordinario recorrido de más de un siglo. Como es bien sabido, diseñar las primeras historias literarias no significaba solo construir un instrumento de estudio, sino también trazar una propuesta de continuidad histórica que acababa siendo una propuesta de identidad cultural y de relación entre poesía y sociedad. Los primeros ensayos ilustrados quisieron depositar el carácter identitario de la lírica española en la continuidad de un dialecto poético que se defendió como propio de nuestra tradición, propuesta por la que se convertía a Juan de Mena en el iniciador de la historia de la poesía castellana y se ignoraba todo lo anterior a su *Laberinto*. De ese eje de continuidad quedaba expulsado el genio, por inimitable, o los exabruptos y exageraciones que habían errado el camino. Con el Romanticismo, aquel criterio elocutivo y verbal que había servido de argumento historiográfico encontró competencia en los valores del *Volkgeist* herderiano, de muy distinta índole, con los que se buscaba trazar la trayectoria histórico poética persiguiendo una naturaleza emocional y un carácter propio de los españoles, encarnado en el romance y en la naturalidad de la poesía popular. Decía bien Mainer que, en esa construcción artificial que son las literaturas nacionales, el caso español se caracteriza “por el escaso acuerdo de la literatura española consigo misma: vale decir, por la activa presencia de la idea de que parte sustancial de la propia tradición es un camino erróneo. Obviamente tal parte será distinta según la perspectiva de cada observador” (202). La polémica sobre el lenguaje poético partió la tradición española en dos caminos paralelos que, durante aquel largo enfrentamiento, quisieron muchas veces presentarse como el único trazado verdadero de nuestra historia lírica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá Galiano, Antonio. "Prólogo". En Ángel de Saavedra. *El moro expósito, o Córdoba y Burgos en el siglo XI*. Madrid: Aguilar, 1960. 21-50.
- Álvarez Junco, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2002.
- Amador de los Ríos, José. "Juicio de esta obra. Carta al Sr. D. Ángel Lasso de la Vega y Argüelles". En *Historia y juicio crítico de la Escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*. Ángel Lasso de la Vega, ed. Madrid: Viuda e hijos de Galiano, 1871. V-XX.
- Andreu Miralles, Xavier. *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*. Barcelona: Taurus, 2016.
- Arce, Joaquín. *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra, 1981.
- Arenas Cruz, María Elena. *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*. Madrid: CSIC, 2003.
- Aribau, Buenaventura Carlos. "Sobre el dialecto poético de cada lengua y en particular sobre el de la castellana". *El Europeo* II (1824): 301-307.
- Arjona, Manuel M<sup>º</sup>. "Plan para una historia filosófica de la poesía española". *Correo de Sevilla* 294 (23 de julio de 1806): 113-119.
- Balduino, Armando. "Significato delle polemiche romantiche sulla mitologia". *Lettere italiane* 15. 1 (1963): 28-40.
- Bouterwek, Friedrich. *Historia de la literatura española*. Traducción de José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde. Madrid: E. Aguado, 1829.
- Campoamor, Ramón de. *Poética*. Madrid: V. Suárez, 1883.
- Cañete, Manuel. Prólogo a *Cantares de D. Melchor de Palau; precedidos de un prólogo por D. Manuel Cañete*. Madrid: Galiano, 1866.
- Caparrós Esperante, Luis. "Poéticas del lenguaje en la lírica española del siglo XIX". *Analecta Malacitana (AnMalElectrónica)* 28 (2010): 97-128.
- "Carta de una religiosa de Cádiz a una hermana suya, vecina de un pueblo sometido al rey D. Josef Napoleón". *Gazeta de Sevilla* 54 (21 de junio de 1810): 426-430.

- Comellas, Mercedes. "La construcción de la identidad literaria española en el exilio liberal: los artículos de José Joaquín de Mora en *The European Review* (1824-1826)". En *José Joaquín de Mora o la inconstancia (Periodismo, Política y Literatura)*. Alberto Romero Ferrer *et al*, ed. Madrid: Visor, 2017. 255-272.
- \_\_\_\_\_. "El magisterio y el legado de Félix José Reinoso: la poética filosófica y psicológica entre la Ilustración y el Romanticismo". En *Desde el XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad*. Marina Bianchi, Ambra Cimardi, Ricardo de la Fuente, José Manuel Goñi, ed. Barcelona: Calambur, 2020. 137-152.
- Contreras Jiménez, Manuel. "Las *Letters* de John Talbot Dillon (1781) y el *Essai sur la littérature espagnole* (1810) en los inicios de la historiografía literaria española". *Esféras literarias* 1 (2018): 155-187.
- Depping, Georg Bernhard. *Sammlung der besten Alten Spanischen Historischen, Ritter und Maurischen Romanzen*. Altenburg und Leipzig: Brockhaus, 1817.
- Diálogo entre Él y Yo, en contestación al artículo publicado en los números 112, 113 y 114 de la Gazeta de Bayona, contra la Historia de la Literatura Española*. Madrid: Imp. de Eusebio Aguado, 1830.
- Díaz, José-Luis. "Une langue dans la langue (1827-1852)". Actes du V<sup>e</sup> Congrès de la SERD sur *Le XIX<sup>e</sup> siècle et ses langues*. París: Société des études romantiques et dix-neuviémistes, 2012. Publicación electrónica (<http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/congres.html>).
- Díaz Rosales, Raúl (ed. lit.). Alberto Lista. "Examen del *Bernardo* de Balbuena". *Analecta malacitana* 28.2 (2005): 687-711.
- Durán, Fernando. "Arcaísmo, casticismo y lengua literaria: alrededores de algunas cuitas de José Vargas Ponce y sus contemporáneos". En *Gramática, canon e historia literaria. Estudios de filología española entre 1750 y 1850*. Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López, ed. Madrid: Visor Libros, 2010. 117-180.
- Escosura, Patricio de la. "De los poetas". *Museo Artístico Literario* 1 (1 de junio de 1837): 1-2.
- Estala, Pedro. "Prólogo". *Rimas de Fernando de Herrera*. Madrid: Imprenta Real, 1786. 1-83.

- Gallardo, Bartolomé José (Lucas Correa de Lebrija y Brozas, pseud.). *Cuatro palmetazos bien plantados por el Dómine Lucas a los Gazeteros de Bayona, por otros tantos puntos garrafales que se les han soltado contra el buen uso y reglas de la lengua y gramática castellana, en su famosa crítica de la Historia de la literatura española que dan a luz los señores Gómez de la Cortina y Hugalde-Mollinedo*. Cádiz: Imprenta de Esteban Picardo, 1830.
- Gies David T. “Evolution/révolution dans la poésie espagnole”. En *Le Tournant du siècle des Lumières 1760 1820: Les genres en vers des Lumières au romantisme*. György M. Vajda, coord. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1982. 567-579.
- Giner de los Ríos, Francisco. “Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna”. En *Krausismo: estética y literatura*. Juan López-Morillas, ed. Barcelona: Labor, 1973. 111-162.
- Gómez Hermosilla, José. *Arte de hablar en prosa y verso*. Madrid: Imprenta Real, 1826.
- Gómez Ortega, Casimiro. *La célebre égloga primera de Garcilaso con su traducción italiana en el mismo metro. Por el Conde D. Juan Bautista Conti*. Madrid: J. Ibarra, 1771.
- Gullón, Ricardo. “Wordsworth”. *Ínsula* 56 (15 de agosto 1950): 3.
- Horváth-Lukács, Borbála; Tétényi, Mária. “Poésie russe”. En *Le Tournant du siècle des Lumières 1760 1820: Les genres en vers des Lumières au romantisme*. György M. Vajda, coord. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1982. 469-492.
- Juretschke, Hans. *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*. Madrid: CSIC, 1951.
- . “Die Deutung und Darstellung der deutschen Romantik durch Böhl in Spanien mit einem Anhang von Briefen an Martín Fernández de Navarrete”. *Spanischen Forschungen der Görresgesellschaft*. Première série, tome XII (1956): 147-191.
- Krömer, Wolfram. *Ästhetik und Poetik des Neoklassizismus und der Romantik in Spanien*. Münster: Aschendorffsche, 1968.
- Lafuente, Emilio. Discurso preliminar a *Cancionero popular. Colección escogida de seguidillas y coplas*. Madrid: Carlos Bailly, 1865.

- Lista, Alberto. Notas a "Artículo de literatura extractado del monitor". *Gazeta de Sevilla*, 30-35 (2 al 19 de abril de 1811): 213-216, 222-224, 230-232, 253-256.
- . "La *Henriada* en verso castellano, por Don Joaquín de Virués y Spínola". *El Censor* 14 (1822): 275-92.
- . "Variedades". *Gaceta de Bayona* 26 (29 de diciembre de 1828): 3-4.
- . "Romancero de romances moriscos, [...] por D. Agustín Durán". *Gaceta de Bayona* (3 de octubre de 1828): 3-4.
- . "De la moderna escuela sevillana de literatura". *Revista de Madrid*, I (1838): 251-276.
- . *Ensayos*. Leonardo Romero Tobar, ed. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2007.
- Llorens, Vicente. *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*. Madrid: Castalia, 1968.
- López Bueno, Begoña. "Las escuelas poéticas españolas en los albores de la historiografía literaria: Arjona y Reinoso". *Philologia Hispalensis* IV (1989): 305-317.
- Mainer, José-Carlos. "La invención de la literatura española". En *Naciones literarias*. Dolores Romero López, ed. Madrid-Barcelona: Anthropos-Universidad Complutense de Madrid, 2006. 201-230.
- Martínez de la Rosa, Francisco. *Poética. Obras literarias* I. París: Julio Didot, 1827.
- Masdeu, Juan Francisco. *Historia crítica de España y de la cultura española*. Madrid: Sancha, 1783.
- . *Arte poética fácil: diálogos familiares*. Valencia: Burguete, 1801.
- Mora, José Joaquín de. «Spanish Poetry» [I]. *The European Review* 3 (1824): 373-383.
- Nowicka, Justyna Cecylia. *El poema digresivo romántico en España y Polonia: Juliusz Słowacki, José de Espronceda, Ryszard Berwiński y José Joaquín de Mora*. Sevilla: Uniwrsytet Wrocławski-Padilla Libros, 2018.

- Ochoa, Eugenio de. "Literatura. La lengua castellana". *El Artista* II. 5 (1835): 52-53.
- Pacheco, Joaquín Francisco. "Discurso de contestación [al de Fermín de la Puente]". *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta Nacional, 1860. I: 310-329.
- Palacio, Manuel del. "Hasta qué punto el idioma poético está identificado en nuestra patria con el idioma vulgar". *Discursos leídos en las recepciones de la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 1964.
- Pérez Magallón, Jesús. *Calderón: icono cultural e identitario del conservadurismo político*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Pitollet, Camille. *La Querelle Caldéronienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora, reconstituée d'après les documents originaux*. Paris: Felix Alcan, 1909.
- Prawer, Siegbert. "Introduction". En *The Romantic Period in Germany*. S. Prawer, ed. London: Weidenfeld- University of London, 1970. 1-16.
- Quintana, Manuel José. "Prólogo". En *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*. Madrid: Gómez Fuentenebro, 1807.
- Reinoso Félix José. *Discurso en que se persuade el estudio de un habla propia de nuestra Poesía [...]. Presentado en la Academia de Letras Humanas de Sevilla el día 23 de diciembre de 1798, y leído [...] en la de 7 de marzo de 1799 por D. Félix Joseph Reynoso, Su Secretario*. En *Revista Literaria* (1891-1892), año I: 94-95, 102-103, 110-112, 118-119, 126-128, 134-136, 143-144; año II: 6-7, 15, 22-23, 30-31.
- . "Reflexiones sobre el Plan para una historia filosófica de la Poesía Española". *Correo literario y económico de Sevilla* 300 (agosto 1806): 161-163; 169-173; 177-179.
- . *Plan ideológico de una poética*. BNE Mss 23119/47.
- . "Historia de la literatura española, escrita en alemán por F. Bouterwek". *Gaceta de Bayona* 112 (26 de octubre de 1829): 2-3; 113 (30 de octubre de 1829): 3-4; 114 (2 de noviembre de 1829): 2-3.
- . "Variedades. ¿El romance es la poesía lírica de los españoles?" *Gaceta de Bayona* 123 (4 de diciembre de 1829): 3-4.

- \_\_\_\_\_. "Variedades. De un folleto publicado en Madrid". *Gaceta de Bayona* 138 (25 de enero de 1830): 2-3.
- \_\_\_\_\_. "Variedades. Sobre nuestro juicio de la obra traducida de Bouterwek". *Gaceta de Bayona* 147, (26 de febrero de 1830): 3-4.
- \_\_\_\_\_. "Variedades. Sobre nuestro juicio de la *Historia* de Bouterwek. Otro artículo". *Gaceta de Bayona* 151 (12 de marzo de 1830): 3-4.
- Rémusat, Charles de. "Littérature". *Le Globe* (5 novembre 1828): 806-808.
- Romero Tobar, Leonardo. *Panorama crítico del Romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Las Historias de la Literatura Española en el siglo XIX". En *La Literatura en su Historia*. Madrid: Arco-Libro, 2006. 109-146.
- \_\_\_\_\_. "Usos de *literatura nacional española* anteriores al Romanticismo español". En *Literatura y nación*. Zaragoza: Pressas Universitarias, 2008. 467-490.
- \_\_\_\_\_. "La *Gaceta de Bayona* (1828-1830) ante el Romanticismo y los exiliados". En *Romanticismo 10. Romanticismo y exilio*. Bolonia: Il Capitello del Sole, 2009. 239-250.
- \_\_\_\_\_. "La visión del *Volkegeist* en la crítica de los románticos españoles". En *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*. Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez, ed. Santander: Tremontorio, 2012. 11-20.
- Ruiz Pérez, Pedro. "Manuel María de Arjona, entre la escuela sevillana y la academia cordobesa". En *La cultura en Andalucía: La época de la Ilustración*. Pedro Ruiz Pérez y Klaus Wagner, ed. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, 2003: 155-196.
- Schlegel, Friedrich. *Fragments. Sobre la incomprendibilidad*. Traducción de Pere Pajeros. Barcelona: Marbot, 2009.
- Sebold, Russell P. *Lírica y poética en España, 1536-1870*. Madrid, Cátedra, 2003.
- Urrutia, Jorge. "Introducción". En *Poesía española del siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 1995. 15-208.

Valera, Juan. *La poesía popular, ejemplo del punto en que deberían coincidir la idea vulgar y la idea académica sobre la lengua castellana*. Discurso de ingreso en la RAE (1862). En *Obras completas III*. Madrid: Aguilar, 1958. 1.047-1.062.

Velázquez de Velasco, José Luis. *Orígenes de la poesía castellana*. Málaga: Herederos de D. Francisco Martínez de Aguilar, 1754.



