MARCEL SCHWOB: *MIMES*, HISTORIAS DE LA HISTORIA

ANTONIO ANSÓN
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Marcel Schwob, junto a William Beckford, Borges, Josep Plà, Max Aub o Ramón Gómez de la Serna, entre otros, practica esa clase de escritura en donde la realidad de la vida tiene mucho que ver con la realidad de sus ficciones, llegando incluso a confundirse en la soberbia que los hombres han acordado llamar Historia, y a la que recurren para salvaguardarse del horror de la muerte, que es el olvido. Así la palabra, los gestos, y aquello que nos queda cuando el tiempo a cumplido su razón y devorado los días de rostros y nombres anónimos, son arrastrados hacia un mismo océano de silencios.

Para hablar y vivir utilizamos diversos, y en ocasiones contradictorios, registros. Decidirse por uno u otro, en mayor o menor número, responde a la habilidad o el empeño de cada voz en encontrar un timbre propio —tal vez imposible—, o ninguno e inadvertido precisamente, a lo largo de las fabulaciones del tiempo.

Schwob encuentra los suyos en la poesía, los personajes, el lenguaje o la erudición para reconstituir aquellos detalles y circustancias inútiles que encarnan los huesos desnudos de la memoria, el pretexto que hace titubear la certidumbre de esa Historia insalvable.

Mimes (1894) es una recopilación de textos cortos, veinte en total, más un prólogo y un epílogo. Pertenecen al género literario del poema en prosa, que Baudelaire prefigura con *Spleen de Paris* en 1869, y que a finales del siglo XIX termina cobrando forma y categoría propias.

Tal y como el mismo autor sugiere en el prólogo, el poeta griego Herondas hace de inspirador y desencadenante del libro de Schwob. Herondas fue uno de los creadores, a principios del siglo III a.C., del mimoyambo. Nueve de sus mimos fueron encontrados en 1890 en un papiro, y en ellos deja constancia de la vida cotidiana, las costumbres e inquietudes familiares de su época.

Schwob, por su parte, recupera el procedimiento y el sentido de estas composiciones para interpretar la sociedad de la Grecia clásica superando los límites de una visión convencional. El autor se sitúa justo al otro lado de un acercamiento grandilocuente y estático para proponernos

una representación en donde los personajes pertenecen a la vida insignificante y caduca de todos los días.

Mimes no es el único libro en el que Schwob utiliza esta técnica, sino que supone una característica definitiva en toda su obra. En *Le Roi au masque d'or* (1893) y sobre todo en su libro más conocido *Vidas imaginarias* (1896), interviene un vastísimo conocimiento de distintas épocas, desde la Grecia antigua hasta el mundo de la piratería en el siglo XVIII, los relatos hagiográficos y, fundamentalmente, el lenguaje y las costumbres de la Edad Media, todo al servicio de la creación literaria.

La información enorme y precisa que Schwob obtiene en sus estudios e investigaciones, es utilizada para acercarnos a la realidad humana más inmediata y desconocida, en donde los nombres de personajes y poetas ilustres aparecen entremezclados con los de asesinos, soldados, embalsamadores y bucaneros, ciertos o imaginarios.

La conjunción de estos dos registros de la Historia, la grande y la pequeña, sostenidos por un trabajo erudito exhaustivo, configura una imagen de las épocas narradas en tres dimensiones, donde el devenir del tiempo cobra volumen, y los detalles irrelevantes del quehacer doméstico hacen posible su discurrir verosímil, perfectamente contemporáneo y fugaz.

El primero de los mimos entreteje, a través de los ojos del cocinero de un noble llamado Parneio, la crónica social de Siracusa durante el gobierno de Dionisio el Tirano en torno a los años 430 y 367 a.C.. El poema o relato comienza cuando el sirviente vuelve del mercado de pescado, junto al puerto, de comprar un congrio para la mesa de su amo. Entre los invitados de Parneio se encuentra el filósofo Aristipo de Cirene, sobre el cual se apunta que "vuelve coronado de rosas", y del que sabemos que fundó la escuela hedonista.

Schwob obvia deliberadamente cualquier referencia cultural para recrear la historia mediante las tareas del cocinero, centro que ordena toda la narración. Su trabajo es el objetivo último del relato, que se verá recompensado con el permiso para contemplar las piernas de las bailarinas danzando al son de las cítaras, mientras los invitados celebran la delicada preparación del congrio.

El cocinero que ha de complacer y alimentar los estómagos de la filosofía griega se constituye en núcleo y relieve del relato. En el entrecruzamiento de estos dos registros, Schwob se acerca al pensamiento hedonista envuelto en los humos y el olor de la fritanga.

El acopio de detalles insignificantes favorecen, por otro lado, la construcción de esta atmósfera familiar: el cuchillo es de hoja ancha, cebollero, que ofrece rapidez y seguridad en el manejo y preparación de las viandas; el pescado ha costado diez dracmas, y el cocinero nos cuenta que ese día en la lonja había poco donde elegir, aparte del congrio; explica igualmente la receta con la que piensa preparar el pescado: macerado en salmuera y a la brasa.

El recorrido imaginario nos conduce del mercado al comedor del noble Parneio, al que tenemos acceso por la barbacoa y la cocina. En este trayecto suceden dos cosas: por una lado, el trabajo del cocinero alcanza un protagonismo deliberado con respecto a sus destinatarios; por otro, la filosofía de Aristipo sólo es comprensible, a partir de ahora, si se tiene en cuenta ese congrio guisado por un cocinero sin nombre bajo el gobierno de Dionisio, Tirano de Siracusa.

Del mismo modo, en el último de los mimos de Schwob, el objeto del relato no trata el orden religioso, sino el baivén que mece a los hombres entre incredulidad y devoción. La guardiana del templo vela por las ofrendas a Perséfone, que sabe en su infierno ajena al pudrimiento de los pasteles salpicados con semillas de adormidera, el pan frotado con ajo y el vino amargo. La guardiana del templo de Perséfone conoce el suyo tambien, e inconfesable. Por eso aguarda la sombra que abrirá la cesta y tomará los alimentos que contiene, y dará a beber, en el cuenco

de sus manos, un poco de agua oscura del Leteo.

El mimo número V contiene un planteamiento similar, con la religión sirviendo de entramado: la tensión entre el descreimiento y el amor, confrontados en lo humano y lo divino, la fe y la desesperanza. El amante de Yolé ofrece todas las mañanas a la diosa de su jardín leche fresca, y solicita que nazcan en su higuera higos rojos porque Yolé se ha cansado de los higos blancos. El amante de Yolé sabe que de una higuera de higos blancos no pueden brotar higos rojos, y sin embargo cree, y pide. Solicita una recompensa a sus ofrendas, y amenaza. Advierte a su diosa con repudiarla y suprimir las jarras de leche fresca si su petición no es escuchada. El registro poético resuelve la narración desbaratando la fe, que el amante sabe necesaria, pero fatal, pintando al alba y en secreto los higos blancos para Yolé con púrpura roja de Tiro.

Cada mimo atiende a uno o varios de estos registros, y esconden diversas formas de entender el pretexto de un relato inocente: en el II, Schwob se sirve de un desenlace en contrapunto, registro de la sorpresa, para imaginar las corruptelas de un poder ejecutivo que el sicofanta representa: este soplón de la policía utiliza la violencia verbal durante el arresto del joven disfrazado de mujer con la intención de satisfacer su lujuria. El IV corresponde a la trama equívoca del vaudeville, donde el poeta sin gloria ni fortuna puede disfrutar de una noche de amor en la confusión de las ropas y los cuerpos.

El XI, el XII y el XV obedecen al registro de los símbolos: el primero nos cuenta de qué manera los proyectos de los hombres se ven truncados por la muerte, representos en una flauta inacabada; el segundo constituye una alegoría de la afectación que corroe al pedante y tirano Polícates; en el XV, el anillo de cristal de Sismé, la joven momificada y cubierta de joyas en su sacófago de piedra, muestra lo único verdaderamente preciado y perdido: la vida.

La tragedia amorosa de una joven suicida resume los recursos desplegados en el número XIII, que como todas las tragedias encuentra su propósito cruel en el destino. En el XVII, registro de la mitología, habla Hermes, conductor de almas y dios de la palabra y la mentira, sonriente y guiando ricos y pobres, culpables e inocentes hacia la oscura bufonada de la eternidad.

Obras de Marcel Schwob disponibles

(1960). *Spicilège*. Paris: Mercure de France.

(1964). *Mimes*. Paris: Mercure de France.

(1961). *Cœur double*. Paris: Gallimard.

(1979). *Le Livre de Monelle/Spicilège/L'étoile de bois/Il libro de la mia memoria* (préface de Hubert Juin). Paris: U.G.E., (Coll. 10/18).

(1990). *Le Voyage à Samoa. Lettres à Marguerite Moreno (octobre 1901-mars 1902)*. Toulouse: Ombres.

(1991). *Le Roi au masque d'or*. Toulouse: Ombres.

(1989). *Etudes sur l'argot français et le jargon de la coquille*. Paris: Allia.

(1990). *François Rabelais*. Paris: Allia.

(1990). *François Villon*. Paris: Allia.

(1990). *Le Livre de monelle*. Paris: Allia.

(1986).*Vies imaginaires*. Paris: Lebovici (Trad. en español de José Elías. (1972). Barcelona: Barral Editores)

(1985). *Mœurs des diurnales. Traité de journalisme*. Paris: Editions des Cendres.
(1981). *Chroniques*. Genève: Droz.
(1985). *Correspondance inédite*. Genève: Droz.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA:

CHAMPION, Pierre. (1927). *Marcel Schwob et son temps*. Paris: Champion.
CLOUARD, Henri. (1947). *Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours. De 1885 à 1914*. Paris: Albin Michel, 140-142.
JUTRIN, Monique. (1982). *Schwob, «Cœur double»*. Lausanne: Editions de l'Aire.
LALOU, René. (1953). *Histoire de la littérature française contemporaine (de 1870 à nos jours)*. Paris: P.U.F., 218-229.
TREMBLEY, George. (1969). *Schwob, faussaire de la nature*. Genève: Droz.
DELVAILLE, B. (1979). "Schwob ou le réalisme irréel". Magazine Littéraire 151/152, 105-106.
JUIN, Hubert. (1979). "Schwob, écrivain occulté". La Quinzaine Littéraire 299, 4-5.
JUTRIN, Monique. (1987). "Paolo Ucello ou une Vie imaginaire de Schwob". Neohelicon 14, 209-220.
LEAUTAUD, Paul. (1987). "Schwob". Akzente 34, 426-439.
RHODES, S.A. (1931). "Marcel Schob and Gide: A Litterary Affinity". Romanic Revew 22, 28-37.
VIEGNES, Michel J. (1986). "Mythes, symboles et révélation dans "Le Roi au masque d'or". Symposium XL, 71-82.
VIEGNES, Michel J. (1986/87). "De Monelle aux épouses masquées". Romance Notes 27, 53-59.
ZIEGLER, Robert E. (1982/83). "Schwob and the Fin-de-Siècle flight from time". The French Rivew LVI, 688-695.

ALGUNAS IDEAS SOBRE LA FICCIóN EN LA PRECEPTIVA ORATORIA DEL SIGLO XVIII

ROSA MARÍA ARADRA SÁNCHEZ
UNED (MADRID)

0. Uno de los requisitos del orador modelo en los que más énfasis pone el P. Isla es el de ser o tener algo de poeta. Así lo especifica en su *Fray Gerundio* cuando dice: "Hablo del alma, de la sustancia, del espíritu de la misma poesía, que consiste en la elevación de los pensamientos, en lo figurado de las expresiones, en la invención, idea o novedad de los discursos. Porque, sin esto, ¿cómo se pueden pintar con viveza los caracteres? ¿Cómo se pueden mover y remover con eficacia los afectos? ¿Cómo se pueden proponer las verdades más triviales con novedad y con agrado?"(Isla: 283).

Estos aspectos de la persuasión y la moción de los afectos que extrae Isla del terreno poético resumen precisamente los objetivos de la preceptiva oratoria de esta época, centrada en la predicación, y de ellos se nutre buena parte de la teoría literaria del momento. Trazar las líneas de fluctuación entre estas zonas fronterizas, con especial hincapié en la ficción, y apuntar los posibles fundamentos teóricos de dicha contaminación, son algunas de las cuestiones que nos proponemos en este trabajo.

1. Durante el siglo XVIII la tríada clásica de los géneros oratorios (deliberativo, forense y demostrativo) mostraba en la práctica la reducción que venían sufriendo desde hacía tiempo hacia el género demostrativo, uno de los más próximos al hecho literario y a la forma oratoria más viva de la época: la predicación[1]. De esta manera, procedimientos como la amplificación, la descripción y el ejemplo, que servían de vínculo entre la retórica tradicional y la ficción poética, contaron con el interés de los preceptistas[2]. Se trataba de ejercicios de gran popularidad en las escuelas, en las que se utilizaban como variantes compositivas de modelos literarios clásicos.

1 No entramos ahora en las causas y circunstancias concretas de dicha reducción, iniciada ya en la época clásica y que pasan por el control gubernativo de las manifestaciones políticas, los cambios del sistema judicial, etc., etc.

2 Estos elementos no eran nada nuevo en la preceptiva retórica. Recordemos que Aristóteles ya habló de la amplificación como uno de los tres medios, junto al entimema y al ejemplo, para el desarrollo de los distintos tipos de discursos (Aristóteles: 253).

Una de las retóricas más difundidas en los ámbitos escolares durante este siglo y el siguiente, la del jesuita francés Dominique de Colonia, destacó la *amplificatio* entre los elementos de la retórica, además de la fábula, la narración y la chria, y centró su atención en dos de los tres géneros oratorios: el demostrativo y el deliberativo[3]. Y lo mismo se puede decir de Pabón Guerrero, que en 1764, siguiendo las directrices del retórico francés, llega a identificar retórica y amplificación al destacar de la primera su capacidad de aumentar o disminuir las circunstancias de forma artificiosa[4].

En este mismo contexto es también habitual el interés de la retórica por las descripciones, generalmente llamadas "pinturas", hasta el punto de constituirse en "el mas poderoso medio para el fin de qualquiera Orador Sagrado" –según palabras de Oloriz (1735: 156)–, sobre todo por su capacidad de mover el ánimo de los oyentes[5].

Otros autores justificarán la incorporación de ficciones en la oratoria sagrada como un modo de visualización de especiales connotaciones persuasivas. El orador no se ha de valer de un estilo conciso y breve, sino que

> debe dilatar oratoriamente los argumentos, y exponerlos con proposiciones singulares, populares y sensibles, como son los exemplos, los similes, las comparaciones y las ficciones: por cuyos medios las proposiciones universales no solo se entienden, sino que se ven, se oyen, y se hacen en todo sensibles [..] (Soler de Cornellá, 1788-90: I, 258).

Según Cornellá "todo estudio debe ponerlo el Orador, en lo fuerte de la invencion, en el brio de los argumentos, en la vehemencia de insinuarse ó ganarse el afecto, en la énfasis del mover, y en triunfar de las voluntades de otros." (íd.: I, 11), porque el fin de la elocuencia "no solo consiste en persuadir el entendimiento, sino en rendir principalmente la voluntad, y hacerse dueña de los afectos" (íd.: I, 13).

Tales preocupaciones confirman el carácter dilatador y transformador del discurso ilustrado, y su intención de explicar, enseñar, extender y hacer comprensible a la masa receptora los contenidos de sus mensajes.

1.1. El género demostrativo, basado en el elogio y la censura, resultaba, pues, el más próximo a la predicación, ya que tenía en la paráfrasis, en la descripción laudatoria, en la explicación de los misterios de la religión..., algunos de sus más claros procedimientos. Demostrar la bondad o maldad, los aspectos dignos de admiración, alabanza o vituperio, requería la elección de asuntos que destacaran por su grandeza, novedad o singularidad, porque -según recoge Mayans- "ni las cosas pequeñas, ni las freqüentes, ni las vulgares, suelen parecer dignas de admiración, o de alabanza" (Mayans: 1757: 218).

Tal atención a lo novedoso y extraordinario se prestaba a una recreación lingüística que por medio de la expresión adornada, aunque natural, deleitara a los oyentes. El hecho de que la valoración de la novedad se hallara desde tiempos antiguos en la base misma de la memoria y del

---

3 La edición que hemos utilizado de esta obra, cuya primera edición es de 1710, es *Colonia, De Arte Rhetorica Libri quinque. Accesere in hac novissima editione Institutiones Poëticae, Auctore P. Josepho Juvencio*, Villagarsiae, Tipis Seminarii, 1762.

4 Dice al respecto: "Como la mayor fuerza à mover los animos consiste en la amplificacion, nos parece muy del caso dár aqui una idéa de ella mayormente siendo el oficio propio del Rhetorico, amplificar, ò disminuir las cosas, haciendo con artificio, que las pequeñas parezcan grandes, y las grandes pequeñas." (Pabón Guerrero, 1764: 86).

5 La disertación de Oloriz (1735) dedicada a las "pinturas" es una defensa de las descripciones conceptuosas y elocuentes características de la predicación de la época, contra el parecer de los representantes del nuevo gusto que reivindicaban la naturalidad y la sujeción a las normas del arte.

sublime[6], y que lo maravilloso fuera uno de los ingredientes principales de la tragedia y de la épica clásicas, acerca en cierto modo los planteamientos estéticos de retórica y poética en la selección temática de la *descriptio* y de la *narratio*.

Si esto ocurría en la retórica, no quedaban lejos los intereses defendidos por Luzán desde la poética, centrados en las cualidades persuasivas del texto literario y en su buena utilización por el poeta. La subordinación de la poesía al bien público y, en consecuencia, a ganar y mover la voluntad del receptor, le llevan a buscar por el mismo camino que Mayans lo nuevo, lo inopinado y lo extraordinario como vehículos del deleite poético. Dice el preceptista aragonés:

> [..] puesto que la sola utilidad sin el deleite mueve mui poco nuestros animos; es preciso que busque siempre lo Nuevo, lo Inopinado, y lo Extraordinario, que es lo que más despierta nuestra admiración, y más deleita nuestra curiosidad: de lo comun y vulgar no se hace caso, ni se considera como sola capaz de llevarse nuestra atencion, ni de picarnos el gusto. (Luzán, 1737: 49)

La belleza y la verdad, la dulzura y la moción de los afectos, serán los soportes teóricos fundamentales de su reflexión poética. Esta fuerte capacidad persuasiva de la Poesía, esgrimida por Luzán como su principal utilidad, no permaneció al margen de los intereses concretos de predicadores, oradores, e incluso retóricos, que siempre se sirvieron de los recursos poéticos. Así, tanto Luzán como Mayans, máximos representantes de la poética y de la retórica en esta primera mitad de la centuria, hacen coincidir sutilmente los intereses fundamentales de poetas y oradores, de modo que la novedad y la singularidad, siempre bajo los límites de la verdad, la verosimilitud, la belleza y la persuasión -entendida de forma amplia- se convierten en patrimonio común. Temas y procedimientos venían a coincidir en un mismo objetivo.

2. Las particulares circunstancias de la práctica oratoria del siglo ilustrado serán las que propicien que tanto la preceptiva literaria como la sagrada insistan en el difícil equilibrio entre imaginación y texto erudito, entre ficción poética e invención retórica. La consciente ambivalencia del término "invención", sinónimo de ficción, por un lado, y parte de la retórica centrada en la búsqueda memorística de las fuentes de argumentación, por otro, era buena prueba de ello. Es lo que ocurre en la obra de Isla cuando irónicamente se dice que, si el fingir es propio de poetas, también el orador debe inventar lo que alaba, "por cuanto no puede haber buen orador que no sea poeta". (Isla: 544)

Pero, ¿cuál es la realidad oratoria que se toma como referencia y qué papel desempeña el componente poético-ficcional?

Al pensar en la práctica retórica del siglo XVIII en la mente de todos gravitan los excesos fabulísticos que impregnaron la predicación barroca y buena parte de la oratoria sagrada dieciochesca. Los elevados índices de analfabetismo de la población y la fácil credulidad de una mayoría, anclada todavía en una cultura eminentemente sensitiva, fueron terreno propicio para la recreación poética de los púlpitos. Sabemos que se recurría a las historias profanas, a las fábulas de los poetas y a los asuntos mitológicos; que se inventaban diálogos entre personajes de los textos bíblicos; que los símiles y figuras se alargaban de forma excesiva (Gómez Galván, 1771: 49);

6 Ya en la *Retórica ad Herennium* se insistía también en la novedad como uno de los requisitos de la moción favorecedor de la memoria. Se dice allí: "[..] Pues si en la vida diaria vemos algunas cosas poco importantes, ordinarias y banales, no solemos recordarlas, puesto que el espíritu no se siente conmovido por ninguna cosa nueva y maravillosa; pero si vemos u oímos algo excepcionalmente torpe u honesto, inusitado, grande, increíble o risible, acostumbramos a recordarlo largo tiempo." (Cicerón: 222). También desde la retórica clásica el tratado *Sobre el sublime*, tan difundido en el XVIII a partir de la traducción de Boileau, redundaría en este interés por el efecto y la grandeza.

que por influencia de los poetas cómicos los predicadores actuaban y pronunciaban con sus mismos ademanes y tonos, y se servían de un lenguaje parecido. La búsqueda del efecto y de la reacción del auditorio a toda costa se prolongaba asimismo en la *actio* de los oradores, y llevaba incluso a sollozos extremos, bofetadas, voces lastimeras, exhibición de calaveras, pinturas y demás horrores, que todavía rozando el último tercio del siglo llamado "de las luces" parecían algo bastante habitual (Lorenzana, 1774).

2.1. Las llamadas que se hicieron a la razón desde las primeras décadas del XVIII, y aún antes, supondrán un importante replanteamiento de la finalidad y de los recursos propios de esta actividad persuasiva, marcando los límites sobrepasados por el barroco en el uso de estos procedimientos. Entre ellos se hallaba el de la restricción del campo oratorio -más en el ámbito sagrado- a la verdad textual, la reorganización de los contenidos de la *inventio* retórica en el espacio de la autoridad, y el correspondiente ejercicio de control interpretativo de los sentidos de los textos sagrados, en los que se hace primar el sentido literal[7]. Esto se veía además favorecido por la continua referencia y justificación de este tipo de oratoria[8]. Dice el benedictino Oloriz sobre la importancia de la erudición:

> El texto no será texto si yo me le finjo: con que lo que le queda al Orador, es el aplicar con propiedad, el formar un nuevo discurso, el convencerlo con las razones que descubra su entendimiento, y esto ilustrarlo, ya con el texto, ya con la erudición; y solo la aplicación, las razones, y el discurso, serán correspondientes al talento, de quien aplicare uno, y otro. (Oloriz, 1735: 79-80)

Serían muchos los ejemplos que podríamos aducir de esta insistencia en el rigor del dato erudito, de la cita y del perfecto ajuste del discurso a su más estricto desarrollo argumental. Mayans (1733), Piquer (1747), Cesena (1748-49), Sánchez Valverde (1782), Aquino (1788) y Soler de Cornellá (1788-90), entre otros, destacaron de una u otra forma la importancia de la invención, la disposición y la consolidación argumental de los discursos, aunque no fueran raras las críticas al exceso de copia y a "la falta de numen" que demostraba la erudición mal entendida (Oloriz, 1735: 91 y ss.).

Los contenidos de la antigua retórica sufrieron, pues, los vaivenes de una transformación que pretendía reconducir la práctica oratoria a sus verdaderos cauces. La materia de los sermones, panegíricos y oraciones sagradas había de limitarse estrictamente a las fuentes de la invención que especificaba la retórica tradicional y a las propias de la oratoria del púlpito –básicamente las Sagradas Escrituras–, pero entendidas en su recto sentido, como detalla don Casimiro en el *Fray Gerundio* (Isla: 549 y ss.). La elocución oratoria sólo admitirá de la poética aquellas expresiones que la ennoblezcan, y en casos muy naturales (Mayans, 1733: 159), y se agradece que las plumas de censores y tribunales controlen las lecturas de dudosa influencia, protegiendo

---

7 Esta prioridad del sentido literal sobre el místico o alegórico se demuestra en el texto de Becerril (1804: 29 y ss.), cuando da una serie de recomendaciones para su descubrimiento por medio de otros textos, traducciones e interpretaciones de la Iglesia, ciencias auxiliares, examen de antecedentes, consiguientes y adjuntos, etc.

8 Pérez Valderrábano, por ejemplo, en la defensa que hace de la retórica en el prólogo a su edición de *El sublime de Longino* (1770), utiliza como argumento a favor del estudio de esta disciplina el tópico de su utilidad en la comprensión de los textos sagrados: "[..] Pues supongamos, que baxo la recomendacion de la Gramatica, buenas letras, y sabiduria de los Gentiles, no vaya comprehendida la Rhetorica: ¿podrá negarse la necesidad de ella para entender los Sagrados Libros, para confutar los errores que del sentido literal hayan dimanado, quando las locuciones figuradas ofrecen comodamente aquella corriente pura, que siguieron los Santos Expositores? Quantas Metaphoras, Parabolas, Alegorias, Apostrophes, y aun Hyperboles se hallan en la Escritura? Qué inteligencia ofrecerán los pasages adornados de estas figuras á quien ignore los terminos á que se dilatan, y las señales de distinguirlas?" (sin paginar).

de perjudiciales traducciones o dando prioridad a las obras históricas sobre las puramente ficcionales[9]. Capmany, por su parte, sólo justifica el recurso a la imaginación y a la creación de nuevos seres y objetos "en los lugares en que el oyente necesite de deleytacion, y en los intervalos del discurso que se hayan de llenar de pinturas fuertes" para "hacerlas mas vivas y mas visibles." (Capmany, 1777: 18)

De esta manera se advierte un deseo de situar los materiales oratorios en su terreno específico, de construir su verdadero espacio teórico, de marcar de forma clara sus cometidos y recursos independientemente de los textos poéticos, aunque sin excluir algunas de sus más valiosas aportaciones.

2.2. Desde el lado de la poética, ya en la primera mitad del XVIII Feijoo se mostró de acuerdo con aquellos que consideraban la ficción como un componente accidental de la poesía y la excluían de su esencia, y la sustituyó por el entusiasmo, también llamado por los poetas "furor divino". Será precisamente este entusiasmo la esencia que compartan poesía y oratoria. A esto se añade su reivindicación de lo real y verdadero para la poesía, basándose en la fuerte similitud entre poesía y pintura: "podrán ser objetos proprios del Poeta, como lo son del Pintor, los hechos, ò Personages verdaderos y reales, y no solo los fabulosos." (Feijoo, 1760: 331)

Esta reivindicación de la verdad histórica como materia de la poesía, además de la ficcional, que sigue vigente durante esta época, acercará también los ámbitos oratorio y poético, más aún cuando se reclamen al poeta la misma sinceridad emocional y las mismas cualidades éticas del orador público. Incluso Luzán, pensando en nuestros poetas dramáticos del siglo XVII, había insistido desde la verosimilitud aristotélica en la necesaria restricción de la imaginación y de la fantasía del poeta cuando lo que pretende es la instrucción del público:

> [..] porque en el [mundo] nuestro no vemos jamàs suceder semejantes aventuras, que solo tienen ser en la imaginacion, y fantasia del Poeta, que las inventa, y no pueden servir de instruccion alguna, ni de exemplo, para los accidentes de la vida humana. (Luzán, 1737: 415)

La verdad, tanto real como posible o verosímil, actúa como soporte de la belleza literaria. El modo con que Luzán entiende esta verdad, trasladada incluso a las figuras retóricas, que son en apariencia falsas pese a significar siempre algo verdadero, queda muy próximo a las posibilidades interpretativas de todo texto y se convierte en sinónimo de coherencia imaginativa o textual. Dice al respecto:

> Los Hyperboles, y demas phantasias, y figuras poéticas, no menos que las fabulas, aunque parezcan mentiras siempre significan alguna cosa verdadera: Quando dice un Poeta, 'que rie el prado, que calla el mar', quiere decir con semejantes metaphoras, que el prado es ameno, y que el mar está en calma [..] Lo mismo digo de los demas encarecimientos poéticos, que aunque en lo exterior son falsos, siempre significan alguna verdad, ò alguna cosa à lo menos parece verdad à la fantasia de el Poeta. (Luzán, 1737: 102-103)

Sin embargo, la radicalización a que llegaron las tendencias clasicistas de un Gómez Hermosilla o de un Muñoz Capilla en la centuria siguiente muestran de qué forma arraigó en algunos teóricos una reducción considerable de las ideas de Luzán, más flexible de lo que fueron algunos de sus seguidores. No es por tanto de extrañar que el primero, por ejemplo, considere la ficción como una "licencia" concedida a los poetas, sólo extensible a los hechos y sus cir-

9 Obregón decía sobre este punto: "no hay duda que los Autores profanos, y entre estos los Poetas, ofrecen pinturas muy elegantes, que descubren con viveza las costumbres, pero como esta lectura deseca el corazon demasiado, la de la Historia, dice el P. Gaichies, es menos peligrosa." (Obregón, 1781: 22).

cunstancias (Gómez Hermosilla, 1826: I, 11) y que siga escrupulosamente las reglas de la verosimilitud en sus valoraciones literarias. Así, reprocha a Quevedo los versos: ... *y sus peñas solas/ duermen ya entre sus montes recostados,* diciendo que no pueden dormir las peñas porque solamente duerme lo que ordinariamente está en agitación, o que diga que duermen de noche, porque "¿No vió el buen Quevedo que tan dormidas estan á las doce del dia como á las dos de la mañana?" (íd.: I, 59-60)[10]

De este modo, la utilización de criterios referenciales y extraliterarios en el enjuiciamiento de obras y autores acentúa la confusión entre el mundo literario y el real, cuyos baremos son utilizados y favorecidos desde las mismas preceptivas. La verdad histórica, tantas veces considerada condición característica de la oratoria, se incluye también entre los caracteres asignados al texto poético, mientras que la imaginación poética se ve relegada en algunas ocasiones a un segundo plano según la finalidad del texto literario.

3. Las llamadas al orden que se registraron en todos estos frentes se plasmaron en una teoría eminentemente prescriptiva que marcaba muy de cerca las directrices a seguir por oradores y poetas en la doble imitación de la naturaleza y de los modelos que establecía el canon estético de la época. Seguir las reglas del arte, tomadas como leyes naturales, ofrecía la seguridad de que la imaginación pudiera crear mundos ordenados y verdaderos en vez de confusión y sombras. El mismo Batteux dice que "los límites están prescritos, y el hombre se pierde luego que los traspasa; hace un caos en vez de un mundo, y causa desagrado en vez de placer"[11].

En este período de transformaciones y de cambios, retórica y poética muestran una especie de trasvase recíproco de intereses en el que el tratamiento de la ficción ocupa un papel medular. Hemos apuntado algunas de las incursiones de la ficción poética en la retórica dieciochesca, la resonancia que el interés por la amplificación, el ejemplo, la descripción, lo nuevo, lo maravilloso..., tuvo en las retóricas de la época, así como la atención pragmática de la poética a la verdad histórica y a la conmoción del receptor.

Ante este panorama creemos de suma utilidad una visión contextualizada y conjunta de los fenómenos retórico-literarios que dé luz sobre la inclusión o no de determinados géneros en las preceptivas, sobre el grado de interés que algunos despiertan, o sobre la propia reorganización de la teoría retórica, que se convierte en receptora de los géneros ficcionales y no ficcionales en prosa. Los efectos de esta contaminación no permanecen al margen de la estructuración teórica del momento y plantean nuevas vías de investigación, o al menos de acercamiento, al estatuto ficcional de la literatura en su devenir histórico.

---

10 Y algo parecido podemos decir de algunas observaciones que hace Muñoz Capilla a poetas como Quevedo o Herrera, en la misma línea formalista de Hermosilla. Del primero censura los versos siguientes: *Cuando la tenebrosa noche oscura,/ Eclipsando la luz del claro cielo,/ y mostrando en descuento sus estrellas,/ Cuya resplandeciente lumbre pura,/ Si no se conociera salir de ellas,/ Fuera tenida por Dios del Delo...* Dice: "Ponderar primero la oscuridad de la noche, y despues decir que resplandecían de tal suerte las estrellas que parecían soles, y se tendrían por tales si no se supiera que eran estrellas, es querer juntar día y noche, luz y tinieblas en un mismo instante" (Muñoz Capilla, 1884: 129)

11 Este es el contexto en el que aparecen estas palabras traducidas por García de Arrieta: "El espíritu humano no puede crear sino impropiamente; todas sus producciones llevan consigo la marca de un modelo. Los mismos monstruos, que una imaginacion desarreglada se forja en sus delirios, no pueden formarse sino de partes tomadas de la Naturaleza; y si el Ingenio hace, por capricho, una mezcla de estas partes, contraria á las leyes naturales, degradando a la Naturaleza se degrada á sí misma y se convierte en una especie de extravagancia ó de locura." (BATTEUX: I, 14-15)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Nicolás (1788): *El púlpito,* Madrid, Benito Cano.

ARISTÓTELES (1990): *Retórica,* Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero, Madrid, Gredos.

BECERRIL, Cándido (1804): *Noticia breve y compendiosa de la Sagrada Escritura, de sus sentidos, y modo de conocerlos, para usarlos en los Sermones, con las reglas de la Retórica, para formarlos como conviene, recopilada de los Autores más clásicos, y puesta con método breve y en idioma castellano, para su mayor y más fácil inteligencia,* Madrid, Pedro Mª Caballero.

CAPMANY, Antonio de. (1777): *Filosofía de la eloquencia*, Madrid, Antonio Sancha.

CESENA, Fr. Juan Ángel (1748-49): *Compendio de la Rhetórica, en el que se da un nuevo, fácil, y utilíssimo methodo de enseñar el Arte Oratoria; y en que se hallan juntas, y ordenadas las doctrinas más principales, y más prácticas de esta Arte para uso de las escuelas,* traducida al español por Fr. Raymundo Jospeh Rebollida, Valencia, Imp. Vda. de Gerónimo Conejos, 2 vols.

CICERÓN, Marco Tulio (1991): *Retórica a Herenio,* Traducción, introducción y notas de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Bosch.

FEIJOO, Benito Jerónimo (1760): Carta XIX del tomo V, "Reforma el Autor una Cita, que hizo en el 4. Tomo del Theatro Crítico; y despues tuvo motivo para dudar de su legalidad: Con cuya ocasion entra en la disputa de qual sea el Constitutivo essencial de la Poesía", en *Cartas eruditas y curiosas,* Madrid, Joachin Ibarra, pp. 226-326.

BATTEUX, Charles (1797-1805): *Principios filosóficos de la Literatura, o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes.* Traducción de Agustín de García Arrieta, Madrid, Antonio Sancha, 9 vols.

GÓMEZ GALVÁN, Lino Nepomuceno (1771): *El sacerdote instruido en los misterios de predicar y confesar en dos cartas de S. Francisco de Sales, Obispo de Ginebra, traducidas del original francés y ampliadas con notas*, México, Imp. del Superior Govierno del Br. D. Joseph Antonio de Hogal.

GÓMEZ HERMOSILLA, José Mamerto (1826): *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imp. Real.

ISLA, José Francisco de. (1758 y 1768): *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes,* Edición, introducción y notas de Joaquín Álvarez Barrientos, Barcelona, Planeta, 1991.

LORENZANA, Francisco Antonio (1774): *Avisos que el Arzobispo de Toledo da a los Predicadores de su Arzobispado,* Toledo.

LUZÁN, Ignacio de. (1737): *La Poética o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies,* Zaragoza, Francisco Revilla.

MAYANS Y SISCAR, Gregorio (1733): *El Orador Christiano*, Valencia, Antonio Bordázar.

_____, (1757): *Rhetórica,* ed. preparada por Antonio Mestre Sanchis, Valencia, Ayuntamiento de Oliva, 1984.

MUÑOZ CAPILLA, José de Jesús (1884): *Arte de escribir,* Valladolid, Imp. Vda. de Cuesta e Hijos.

OBREGÓN, Ignacio de. (1781): *Práctica del púlpito*, Madrid, Josf Doblado.

OLORIZ, Fr. Juan Crisóstomo (1735): *Desagravio de la perfecta oratoria*, Zaragoza, Joseph Fort.

PABÓN GUERRERO, Alonso (1764): *Rhetórica castellana*, Madrid, Joachin Ibarra.

PIQUER, Andrés (1747): *Lógica moderna, o arte de hallar la verdad, y perficionar la Razón*, Valencia, Joseph García.

SÁNCHEZ VALVERDE, Antonio (1782): *El Predicador*, Madrid, Joachin Ibarra.

SOLER DE CORNELLÁ, Leonardo (1788-90): *Aparato de elocuencia para los sagrados oradores*, Valencia, Benito Monfort, 6 vols.