

# Sentimiento, sinceridad y genio: la *romantización* de la teoría poética horaciana

FÁTIMA RUEDA GIRÁLDEZ

Universidad de Sevilla

**Título:** Sentimiento, sinceridad y genio: la *romantización* de la teoría poética horaciana.

**Title:** Feeling, Sincerity and Genius: the *Romanticisation* of Horace's Poetic Theory.

**Resumen:** La teoría poética de Horacio se quiso hacer compatible con las ideas literarias desarrolladas entre los últimos años del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, según una tendencia que revela una selección de textos de crítica literaria publicados durante ese periodo a lo largo de Europa. Su análisis ofrece una lectura que no ha sido hasta ahora observada y que pone a Horacio en relación con tres de los aspectos más representativos del Romanticismo: el sentimiento, la sinceridad y el genio.

**Abstract:** Horace's poetic theory became compatible with the literary ideas developed between the late 18th century and the first half of the 19th century, as revealed by selected pieces of literary criticism published throughout Europe during this period. Their analysis offers an interpretation that has not been noticed until now and which links Horace to three of the most representative aspects of Romanticism: feeling, sincerity and genius.

**Palabras clave:** Horacio, Romanticismo, sinceridad, sentimiento, genio.

**Key words:** Horace, Romanticism, Sincerity, Feeling, Genius.

**Fecha de recepción:** 8/5/2021.

**Date of Receipt:** 8/5/2021.

**Fecha de aceptación:** 5/7/2021.

**Date of Approval:** 5/7/2021.

## 1. EL "ROMANTICISMO HORACIANO"

La pervivencia de Horacio a lo largo de la historia literaria ha interesado fundamentalmente por su papel de modelo clásico. Menos relevante para la crítica ha sido su legado durante el siglo XIX, a pesar de ser el periodo en el que más traducciones del *Arte poética* se publican<sup>1</sup>. Ya desde finales del

1 María del Carmen García Tejera, "Algunas notas sobre las traducciones españo-

XVIII y principios del XIX se había ido produciendo una intensificación del interés por Horacio entre los poetas españoles, fase del llamado “horacianismo” que se ha visto como una reacción al movimiento romántico<sup>2</sup>.

No obstante, frente a la común afirmación de que el Romanticismo se presenta muy ajeno al estilo y a la concepción poética de Horacio, tuvo lugar en este periodo una relectura que hasta ahora no ha sido observada y que llevó a la reivindicación de su teoría poética desde posturas románticas. Sobre todo en países como Alemania o Inglaterra, el mundo clásico siguió siendo un motivo de inspiración importante para los románticos, a menudo reinterpretado o entendido de manera específica. Algunos autores del ámbito europeo contemporáneo destacaron al Horacio lírico sobre el resto de autores clásicos. En su conocida distinción entre poesía ingenua y sentimental, Schiller lo situó en la última categoría<sup>3</sup>. También Schlegel afirmó en 1812 que Horacio era “entre todos los poetas romanos, el que como hombre, nos mueve y nos interesa más”<sup>4</sup>. El criterio de interés quedaba así aplicado a un autor clásico, a pesar de que con frecuencia dicho criterio se usó precisamente para señalar que los clásicos ya no excitaban emociones en el ánimo de los lectores<sup>5</sup>. Fue igualmente va-

---

las de la *Poética* de Horacio en el siglo XIX”, en *Reflexiones sobre la traducción: Actas del Primer Encuentro Interdisciplinar “Teoría y práctica de la Traducción”, Cádiz del 29 de marzo al 1 de abril de 1993*, ed. Luis Charlo Brea, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, pp. 53-66.

- 2 Sobre el concepto de “horacianismo” y sus manifestaciones durante el periodo aquí estudiado, véase Ismael Elías Muñoz, “Horacianismo”, en *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica*, dir. Francisco García Jurado, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2021, pp. 384-394. Son también útiles las páginas dedicadas al “horacianismo de la España neoclásica” por Fernando Durán López, “El jesuita Vicente Alcoverro, Vargas Ponce, Moratín, Gabriel de Sancha y otros literatos dieciochescos: historia de una olvidada traducción de Horacio”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 7 (1999), pp. 139-199 (pp. 145-149).
- 3 René Wellek, *Historia de la crítica moderna: 1750-1950, tomo 1: La segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1969 (p. 272).
- 4 Friedrich Schlegel, *Historia de la literatura antigua y moderna. Traducida al castellano por P.C. Tomo 1*, Madrid, Librería de Cuesta, 1843 [1812] (p. 129).
- 5 Sobre el criterio de interés y su importancia crítica desde los años románticos, véase Mercedes Comellas, “La novela interesante o la verdad de las novelas entre Romanticismo y Realismo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, xc (2014), pp. 97-148, en particular las pp. 113-116.

lorado por desligarse sus composiciones de la imitación de los griegos. Esa era su parte más sublime y apreciada, según Jaime Balmes en su artículo “De la originalidad”, donde señala los inconvenientes de la imitación: “recorred las sublimes odas de Horacio; ¿cuándo es más bello? ¿Cuándo es más sublime? Cuando canta las grandezas y las victorias de Roma, cuando es romano, solamente romano; cuando olvida un poco aquel su celebrado precepto *vos exemplaria Graeca nocturna versate manu versate diurna*”<sup>6</sup>.

Empezó a ser común entonces hallar en Horacio rasgos de modernidad, e incluso considerarlo precedente de ideas románticas. Este hecho no se limitó solamente al Horacio lírico, sino también al didáctico. El propio Lord Byron publicó en 1811 una versión del *Arte poética* que llamó *Hints from Horace*, en el que se atreve a alterar un texto hasta entonces intocable sustituyendo los ejemplos clásicos por otros contemporáneos. Ello demuestra que, aunque rompiese las normas neoclásicas —lo que le valió frecuentes y duras críticas—, estuvo siempre interesado en las ideas del poeta latino. Su versión del *Arte poética*, como apunta Jane Stabler, “experiments with the contrary energies of monstrosity and restraint, exemplifying his oscillation between ‘classical’ and ‘romantic’ schools of poetry”<sup>7</sup>.

La idea de que el Romanticismo es tan viejo como Horacio aparece de manera más explícita en las *Mélanges de littérature et de critique* de Charles Nodier, figura destacada en los inicios del Romanticismo francés. A propósito de un ensayo sobre Madame de Staël, Nodier afirmó que “Horace lui-même disoit qu’il étoit quelquefois doux de déraisonner, et j’ invoque cette autorité classique en faveur des romantiques”<sup>8</sup>. Las doctrinas de Horacio sirven para justificar las de los románticos, y así lo sintió también Cuvillier-Fleury en su artículo “De la philosophie et de la critique dans les oeuvres d’Horace”, publicado en 1830 en la *Revue de Paris*<sup>9</sup>. Allí llama

---

6 Jaime Balmes, “De la originalidad”, en *La civilización. Revista religiosa, filosófica, política y literaria de Barcelona*, tomo 2, Barcelona, Imprenta de A. Brusi, 1842, pp. 365-380 (p. 368).

7 Jane Stabler, “The Genesis of Byron’s ‘Hints from Horace’”, *Translation and Literature*, 3 (1994), pp. 47-65 (p. 50).

8 Charles Nodier, *Mélanges de littérature et de critique. Tome premier*, Paris, Chez Raymond, 1820, p. 381.

9 La simpatía de Cuvillier-Fleury por el Romanticismo se refleja en su respuesta al *Discours de réception de M. Autran*, en la que hace un elogio del movimiento, al que denomina “le parti de la liberté dans l’art de la littérature” (Alfred-Auguste

a Horacio “mina del buen gusto”, y añade que sus ideas pueden conciliarse perfectamente con la tendencia literaria actual: “Si le romantisme, comme on le nomme, n’est que l’appel à la liberté en littérature, rien n’est vieux comme le romantisme. Horace, sous le siècle d’Auguste, combattait pour la réforme que nous recommençons aujourd’hui”<sup>10</sup>. Por su aceptación de la mezcla de estilos, tonos o géneros, de la brevedad en el relato de los acontecimientos, o de la introducción de neologismos, las ideas de Horacio podían considerarse como “le romantisme épuré par le goût”<sup>11</sup>. La conciliación de la doctrina horaciana con las tendencias vigentes se refuerza aún más con la calificación de “romántico por excelencia” que se le otorgó en un artículo italiano de 1846: “se Orazio vivesse ai tempi nostri, romantico com’è per eccellenza, non avrebbe a vile di affratellarsi co’ presenti”<sup>12</sup>. El autor, que confiesa en su prólogo escribir “con la sola guida del mio genio”<sup>13</sup>, sin ceñirse a las reglas, afirma también que la *Epístola* de Horacio no envejece jamás (con algunas excepciones como la regla de unidad, que la escuela moderna ya no reconocía).

## 2. EL SENTIMIENTO Y LA SINCERIDAD POÉTICA

Si ahondamos en los aspectos concretos de ese “romanticismo horaciano”, hay que comenzar por una de las grandes reivindicaciones románticas que encontró mayor apoyo en Horacio: el sentimiento. Ya a lo largo de la Ilustración se había ido promoviendo la comunicación de las pasiones entre autor y lector, con el fin de emocionar a este último<sup>14</sup>, pero en realidad la

---

Cuvillier-Fleury, *Discours de réception de M. Aufran. Réponse de M. Cuvillier-Fleury, directeur de l’Académie Française*, Paris, Librairie Académique, 1869, p. 55).

10 Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury, “De la philosophie et de la critique dans les oeuvres d’Horace”, *Revue de Paris*, tomo 14, Bruxelles, Demengeot et Goodman, 1830, pp. 245-266 (p. 263).

11 *Ibidem*, p. 264.

12 Pasquale Maggi, “Orazio”, en *Dell’Orgoglio de’ Letterati. Libri Due*, Bari, Fratelli Cannone, 1846, p. 37.

13 *Ibidem*, p. xi.

14 Se generó lo que Mercedes Comellas, “Vida, verdad y poesía: la sinceridad de Herrera y la revisión romántica de su biografía”, *Studi Ispanici*, 46 (2020), pp. 319-354, llama “teoría empática” (p. 329), que puede observarse ya en el “Discours

idea podría remontarse al *Arte poética*. Así se ha interpretado a partir de los versos 99-111:

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt  
et, quocumque volent, animum auditoris agunt.  
Ut ridentibus adrident, ita flentibus adsunt  
humani voltus; si vis me flere, dolendum est  
primum ipsi tibi; tum tua me infortunia laedent,  
Télephe uel Peleu; male si mandata loqueris,  
aut dormitabo aut ridebo. Tristia maestum  
uoltum uerba decent, iratum plena minarum,  
ludentem lasciuia, seuerum seria dictu.  
Format enim natura prius non intus ad omnem  
fortunarum habitum; iuvat aut impellit ad iram,  
aut ad humum maerore gravi deducit et angit;  
post effert animi motus interprete lingua<sup>15</sup>.

El núcleo del pasaje se concentra en el precepto “si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi”, esto es, para que el lector lllore, tiene que hacerlo primero el autor o el personaje (distinción que se examinará

---

Préliminaire” (1751) de D’Alembert en la *Encyclopédie méthodique*. Según Alfonso Saura, “Elocuencia, sentimiento y sublime en D’Alembert”, *Estudios románicos*, 7 (1991), pp. 227-248, D’Alembert inaugura la reflexión teórica sobre el sentimiento, al que integra en un sistema empírico de comunicación humana, “ofertando argumentos teóricos para una estética subjetiva basada en el sentimiento” (p. 247). Gracias al “talent d’émouvoir”, autor y lector se encuentran en el sentimiento del entusiasmo que el texto suscita.

- 15 “No basta con que los poemas sean hermosos: han de tener encanto y llevar el ánimo del lector a donde les plazca. Al igual que se ríen con quienes se ríen, así lloran con los que lloran los rostros humanos. Si quieres hacerme llorar, primero has de dolerte tú mismo; entonces me hará sufrir tu desgracia, ya seas Télefo, ya Peleo; mas si dices mal tu papel, me dormiré o habré de reírme. A un rostro triste le cuadran palabras armagas; a uno airado, las que de amenazas rebosan; al que está de broma, las chanzas; y a un rostro severo, serias palabras. Y es que primero la naturaleza nos prepara por dentro para todo tipo de suerte: nos llena de gozo o nos empuja a la ira, o bien nos echa por tierra abrumados de pena y nos llena de angustia; luego saca a la luz las emociones del alma, y la lengua le hace de intérprete” (en traducción de José Luis Moralejo, *Horacio. Sátiras. Epístolas. Arte poética*, introd., trad. y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008, pp. 389-390).

más adelante). Las palabras tuvieron una trascendencia enorme, e incluso sirvieron a M. H. Abrams para titular un epígrafe de su célebre *The Mirror and the Lamp*. Allí recuerda que hay una serie de elementos de la tradición retórica antigua que pueden rastrearse en componentes centrales de la teoría romántica, como la capacidad innata del poeta, el énfasis en lo irracional, o la inspiración. Pero lo que es particularmente notable es la importancia que los retóricos siempre otorgaban al papel de las emociones en el arte de persuadir<sup>16</sup>. En el primer verso del fragmento anterior, Horacio distingue entre *pulcher*, “formalmente perfecto”, y *dulcis*, “atractivo” o “encantador”. Según Brink, el primer adjetivo atañe a cuestiones de métrica, lengua o estilo; mientras que *dulcis* tiene que ver con los sentimientos, y en concreto con la capacidad de provocar en los lectores u oyentes una reacción emotiva<sup>17</sup>. La distinción aparece en otros autores clásicos referida a la oratoria o a la retórica, con la finalidad de persuadir al oyente<sup>18</sup>. La novedad de Horacio es que, a la finalidad de persuadir, “sustituyó la del placer o el provecho, y transfirió el concepto de la exhibición y evocación del sentimiento de la retórica a la poética”<sup>19</sup>. Mientras otros autores se habían centrado en cuestiones técnicas, Horacio estaría intentando derivar el efecto de la poesía de las emociones que expresa el poeta.

---

16 Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London-Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 71.

17 Charles O. Brink, *Horace on Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 182-185.

18 En la esfera de la oratoria lo recoge Cicerón, que situaba uno de los objetivos en conmover a la audiencia para persuadirla. La idea también se acerca a la *psicagogia* y la *simpatheia* griegas, según descritas por Platón (*Phaedr.* 271d) o Aristóteles (*Poet.* V 1450a 33; 1450b 16-17). De este último subyace además una teoría fundamental: la del *πάθος* (*Rhet.* III 7), que exigía al estilo ser apto y apropiado según las emociones involucradas. El lenguaje para expresar enfado tiene que ser enfadado, de modo que la reacción del oyente sea simpatizar con las emociones que se expresan, lo que se ilustra por el verbo griego *συνομοπαθεῖ*. No obstante, ninguno de estos autores coincide totalmente con lo que propone Horacio. Bien se refieren a temas técnicos, rítmicos o similares; bien se limitan al terreno de la oratoria o la retórica. Y aunque Aristóteles también en el capítulo 17 de su *Poética* lo lleva a la poesía dramática, en realidad se refiere principalmente a la construcción del argumento, no a la dicción (Charles O. Brink, *op. cit.*, pp. 184-185).

19 Abrams, *op. cit.*, p. 71.

El fragmento ha sido objeto de diversas interpretaciones a lo largo de la historia de la crítica literaria europea. Virginie Leroux ya notó la polisemia y la ambigüedad de esos versos en el humanismo francés<sup>20</sup>, pero también en torno a ellos giró buena parte de la discusión neoclásica sobre el elemento emocional en la poética. El siglo XVIII fue un periodo fundamental para la formación de nuevos códigos emocionales, presagiando en ciertos aspectos los del XIX. Según explica Mónica Bolufer, “fue entonces cuando el discurso clásico sobre las pasiones como impulsos irrefrenables se suavizó, dejando paso a una imagen más amable de los sentimientos como manifestaciones afectivas que brotan espontáneamente y constituyen el signo de una moral natural innata”<sup>21</sup>. Numerosos tratados de retórica del periodo remitieron al pasaje horaciano. Blair lo puso en relación con el entusiasmo, el sentimiento o la pasión:

A man [...] transmits to others, by a sort of contagious sympathy, the warm sentiments which he feels. [...] This is the foundation of that just and noted rule: ‘Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi’. This principle being once admitted, that all high Eloquence flows from passion, several consequences follow. [...] For hence the universally acknowledged effect of enthusiasm, or warmth of any kind, in Public Speakers, for affecting the audience<sup>22</sup>.

Aunque se refería a la elocuencia, daba ya cuenta de la importancia de afectar a la audiencia y del papel que la pasión o el entusiasmo tenían en ese proceso, que describe de manera significativa como una “empatía contagiosa”. Del mismo año es la traducción inglesa del *Arte poética* por

---

20 Virginie Leroux, “Interprétations humanistes d’un précepte horatien: ‘Non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu’ (*Art poétique*, 99)”, en *La Douceur dans la pensée moderne. Esthétique et philosophie d’une notion*, eds. Laurence Boulègue, Margaret Jones-Davies y Florence Malhomme, París, Classiques Garnier, 2017, pp. 41-59.

21 Mónica Bolufer, “Afectos razonables: equilibrios de la sensibilidad dieciochesca”, en *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*, eds. Luisa Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi, Madrid, Cátedra, 2018, pp. 35-56 (p. 37).

22 Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, vol 1, Boston, I. Thomas y E. T. Andrews, 1802 [1783] (pp. 355-356).

George Colman. En sus notas al fragmento, aclaró que *dulcia sunt* significa que los poemas “must have passion too”, e hizo la siguiente valoración al respecto: “the Poet, with great address, includes the sentiments under the consideration of Diction”<sup>23</sup>. Fiel al original de Horacio, consideraba muy positiva y de gran acierto la unión del sentimiento a los aspectos meramente formales, que no bastaban por sí solos. La interpretación más tardía de David Hunter, sin embargo, negará ese último elemento, situando toda la importancia en el sentimiento, que ya no tiene que ir unido a una perfección formal: “fine diction will not do. The poet’s art / Must move the feelings, and control the heart”<sup>24</sup>.

Las distintas interpretaciones de estos versos reflejan la evolución del sentimiento neoclásico a la emoción romántica. Un ejemplo valioso lo proporcionan las *Lives of the Poets* (1779-1781) de Samuel Johnson. Como ha apuntado María Isabel Navas Ocaña, muchos de los principios estéticos de Johnson se corresponden con el Neoclasicismo, pero otros ya apuntan al Romanticismo. Por su rechazo a las unidades dramáticas o su condena de la imitación de los antiguos, ha sido considerado un eslabón entre ambas tendencias. De las *Lives of the Poets*, la crítica suele mencionar la capacidad de Johnson para “establecer vínculos eficaces entre los elementos biográficos y la realidad de la obra”. Allí afirmó que la literatura “es fiel representación de lo que realmente existe y de acciones realmente realizadas” y que “la legítima finalidad de la ficción es comunicar la verdad”. Por eso criticó las obras que no estaban basadas en una experiencia personal verdadera, y a quien “ensalza la belleza que nunca ha visto, se lamenta de los celos que nunca ha sentido”<sup>25</sup>. En este sentido se pueden entender las palabras que dedica a un poema de Cowley: “There is much praise, but little passion; [...] such intellectual experience, [...] but, when he wishes to make us weep, he forgets to weep himself. [...] The power of Cowley is not so much to move the affections, as to exercise the understanding”<sup>26</sup>. El poema resulta un admira-

---

23 George Colman, *The Art of Poetry: An Epistle to the Pisos. Translated from Horace with Notes*, London, T. Cadell, 1783, p. xvii.

24 David Hunter, *The Satires and Epistles of Horace interpreted by David Hunter*, London, John W. Parker, 1838, p. 218.

25 María Isabel Navas Ocaña, “El pensamiento literario ilustrado en Inglaterra”, *Estudios humanísticos. Filología*, 24 (2002), pp. 143-178 (pp. 159-162).

26 Samuel Johnson, *Lives of the Most Eminent English Poets: with Critical Observations*

rable ejercicio intelectual, pero Johnson no puede tolerar la falta de pasión, y remitiendo al *si vis me flere* de Horacio, desaprueba que el poeta se olvide de llorar él mismo cuando pretende hacer llorar al lector.

Aquella correspondencia sentimental entre autor y lector se convertirá en una de las claves de la poética romántica. La finalidad, conmover, era la misma que para la retórica clásica (*movere*), pero en la poética del Romanticismo esa transmisión empática encontró nuevos mecanismos: el más inmediato fue “tratar de anular la distancia entre literatura y realidad”, y “hacer sentir a los lectores que los autores son los experimentadores de la emoción que se les contagia”<sup>27</sup>. También así negó Stendhal la posibilidad de representar lo que no se ha sentido, “on ne peut peindre ce qu’on n’a pas senti”, y lo reforzaba citando el *si vis me flere* horaciano para explicar por qué la tragedia *Mirra* de Alfieri no conmueve<sup>28</sup>.

En los últimos ejemplos aparece una idea que va a ser clave para la revisión romántica del pasaje horaciano: la *sinceridad*. Una vez que emergió la teoría de que la poesía es fundamentalmente la expresión de sentimientos, comenzó a entenderse el poema como una revelación de los rasgos individuales del autor. La verdad, cuya importancia se había apuntado ya durante la Ilustración, llegó a su eclosión en el periodo romántico, cuando empezó a corresponderse con el estado de ánimo del poeta. La poesía había de ser en consecuencia *sincera*, cualidad que se convierte en el criterio principal de excelencia poética<sup>29</sup>. Precisamente la sinceridad es lo que valoraba Carlyle del poeta romántico escocés Robert Burns en el ensayo que le dedicó en 1828, y para ello se apoyó en el precepto horaciano:

The excellence of Burns is, indeed, among the rarest, whether in poetry or prose; but, at the same time, it is plain and easily recognized: his Sincerity, his indisputable air of Truth. [...] The passion that is traced before us has glowed in a living heart. [...] He does not write from hearsay, but from sight and experience; it is the scenes that he has lived and laboured amidst, that he describes. [...] He speaks forth what is in him, not from any outward call of vanity

---

*on their Works*, London, Alfred Thomas Crocker, 1868, p. 18.

27 Comellas, “Vida, verdad y poesía”, p. 330.

28 Stendhal, *Pensées. Filosofía Nova*, ed. Henri Martineau, vols. I y II, París, Le Divan, 1931, II, p. 283; I, p. 120.

29 Abrams, *op. cit.*, pp. 226 y 317.

or interest, but because his heart is too full to be silent. [...] This is the grand secret for finding readers and retaining them: let him who would move and convince others, be first moved and convinced himself. Horace's rule, *Si vis me flere*, is applicable in a wider sense than the literal one. [...] Let a man but speak forth with genuine earnestness the thought, the emotion, the actual condition of his own heart; and other men, so strangely are we all knit together by the tie of sympathy, must and will give heed to him<sup>30</sup>.

Como observa Dror Wahrman, la sensibilidad, según se entendía en el siglo XVIII, no tenía origen en el interior de uno mismo, sino en el entorno circundante, y solo después podía dejar huella en el corazón<sup>31</sup>. La poesía no surgía de un sentimiento espontáneo del poeta, a diferencia de lo que defendía la concepción romántica. El texto de Carlyle refleja el cambio al situar el énfasis en el “living heart”, en la emoción interna y sincera. Solo de ahí puede brotar la literatura, nutrida de las vivencias de un corazón “too full to be silent”. El precepto horaciano apela, en definitiva, a esa conexión empática entre los seres humanos que hace posible la comunicación sentimental entre autor y lector.

La lectura de Carlyle va más allá de la simple inclusión del elemento pasional en el proceso creativo, como él mismo indicaba al afirmar que la máxima horaciana se podía aplicar en un sentido más amplio del literal. Sin duda no fue un pensamiento aislado, y desde luego ha tenido prestigiosa herencia, pues llega incluso a C. O. Brink en su *Horace on Poetry: The Ars Poetica*, uno de los comentarios modernos más relevantes del *Arte poética*. Originalmente publicado en 1971, remiten a él los estudios posteriores. Allí afirma Brink la “creencia de Horacio en la sinceridad poética”, según se deduce del significado que da a *si vis me flere*: el discurso sincero, que explica en términos de “inside emotion”, evocará a cambio una respuesta emocional. También expone las raíces psicológicas del proceso, que denomina “psychology of style”<sup>32</sup>. Lo refuerza con la explicación de los versos 108-111, en los que Horacio estaría uniendo la emoción verda-

---

30 Thomas Carlyle, *Critical and Miscellaneous Essays collected and republished in three volumes*, London, Chapman and Hall, 1894, I, pp. 240-241.

31 Dror Wahrman, *The Making of the Modern Self: Identity and Culture in Eighteenth-Century England*, Yale, Yale University Press, 2006, p. 186.

32 Brink, *op. cit.*, pp. 184-185.

dera a los estilos del lenguaje, e insiste en que el procedimiento se trata de una “doctrina de sinceridad poética”, cosa que afirma ser rara en la crítica literaria antigua<sup>33</sup>. Es indudable el énfasis que Horacio situaba en la emoción, aunque esta lectura, ampliamente difundida a partir del comentario de Brink, ha sido matizada recientemente por Stephen Halliwell<sup>34</sup>. Según la interpretación habitual, Horacio pide a los poetas que sientan las emociones que desean provocar en la audiencia. No obstante, frente a la idea de emoción autorial, para Halliwell no hay ningún indicio que lleve a pensar que Horacio se esté refiriendo en esos versos al poeta, sino que más bien se trata de un común malentendido. La clave estaría en el referente de la segunda persona *tibi* en *dolendum est primum ipsi tibi*, “debes llorar tú primero”. El hecho de que Horacio invoque en los versos siguientes a personajes imaginarios como Télefo y Peleo llevaría a pensar que en efecto no se trata de sinceridad autorial. También de esta interpretación encontramos muestras en traducciones del periodo del que nos venimos ocupando, aunque sin duda no fue la habitual. Ejemplo de ello es la de Christoph Martin Wieland en 1793, que aclara que son Peleo y Télefo, los personajes, quienes deben llorar: “willst du, dass dein Unglück mich / zu Tränen rühren soll, mein guter Peleus / und Telephus, so musst du selber weinen!”<sup>35</sup>. En todo caso, no se puede negar que los versos exploran la relación entre vida y literatura, pero Horacio no deja claro cómo o por qué se genera la emoción en el engranaje literario. De tratar de dar respuesta a este asunto se encargan los textos aquí expuestos.

También en España tuvieron notable presencia los versos de Horacio. Aparecen con frecuencia en tratados de retórica, aunque destinados a dar instrucciones prácticas al orador para su buena puesta en escena, es decir, en el ámbito de la retórica creativa, a diferencia de otras obras ya mencionadas como la de Blair, donde se percibe un intento de dar explicación a

---

33 *Ibidem*, pp. 188-189.

34 Francis Stephen Halliwell, “The Poetics of Emotional Expression: Some Problems of Ancient Theory”, en *Emotions in the Classical World: Methods, Approaches and Directions*, eds. Douglas Cairns y Damien Nelis, Heidelberg, Habes 59, 2017, pp. 105-123.

35 “¿Quieres que tu sufrimiento / me mueva a lágrimas? Entonces, mis buenos Peleo / y Télefo, debéis llorar vosotros” (traducción mía). Véase Christoph M. Wieland, *Die Briefe des Horaz aus dem Lateinischen übersetzt von C. M. Wieland. Mit den nöthigsten Erläuterungen*, Wien, Auf Kosten der Herausgeber, 1793, p. 47.

los principios. Precisamente fue a partir de la traducción de Blair cuando la retórica en España empezó a dejar de ser creativa y a hacerse crítica, fruto del interés por mostrar primero los fundamentos estéticos del gusto y de la belleza<sup>36</sup>. Pero todavía en 1793 pide Joaquín Traggia en su *Retórica* “tener presente el consejo de Horacio” cuando da instrucciones a los oradores sobre cómo colocar los pies, la cabeza, los ojos o la expresión: “lo más es que hay una oculta simpatía entre los semblantes, que basta ver a uno triste para entristecerse los demás”<sup>37</sup>. También Miguel Moragues incorpora los versos de Horacio a su tratado y sostiene que “para enternecer al auditorio, primero ha de estar el orador mismo conmovido”. El objeto es atraer la confianza del auditorio para extender los buenos pensamientos y costumbres, “mostrándose amante de la justicia y el orden, interesado en la felicidad de los que le escuchan, [...] para lo cual lo mejor es estar verdaderamente penetrados de buenos sentimientos”<sup>38</sup>. La idea se corresponde aún con la sensibilidad ilustrada, todavía anterior al sujeto moderno. Los sentimientos no encerraban la esencia de la identidad, no hacían únicas a las personas, sino que tenían la función de crear lazos sociales. El ideal ilustrado presentaba la sensibilidad como un complejo equilibrio entre afectos y razón<sup>39</sup>. En este sentido usa Mata y Araujo los versos de Horacio: “el orador, para excitar las simpatías de los oyentes, debe manifestarse conmovido del mismo sentimiento que quiere inspirarles; [...] el precepto de Horacio, llora tú antes si quieres que yo llore. [...] Lo que deben sí evitar los oradores jóvenes es el extravío y consecuencias de la exaltación de las pasiones, si estas se separan de la razón”<sup>40</sup>. Pide pintar “con energía y calor” las causas de las pasiones que quiere conmover, pero estas no se oponen a la razón, sino que la complementan.

Aplicada a la poética, Luzán incluyó la enseñanza horaciana en su tratado de 1737 para ilustrar el concepto de belleza como causa del

---

36 Rosa María Aradra Sánchez, *De la retórica a la teoría de la literatura (siglos XVIII y XIX)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997, p. 139.

37 Joaquín Traggia, *Rethorica filosófica o principios de la verdadera elocuencia*, Zaragoza, Viuda de Francisco Moreno, 1793, p. 165.

38 Miguel Moragues, *Compendio del arte de hablar y componer en prosa y verso*, Palma, Juan Guasp y Pascual, 1837, p. 79.

39 Bolufer, *op. cit.*, pp. 42-25.

40 Luis de Mata y Araujo, *Lecciones elementales de literatura, aplicadas especialmente a la castellana*, Madrid, Imprenta de don Norberto Llorenci, 1841, pp. 158-159.

placer. Su definición de *deleite poético*, “aquel placer y gusto que recibe nuestra alma de la belleza y dulzura de la poesía”, dice tomarla del verso 99 del *Arte poética* de Horacio, *non satis est pulchra esse poemata, dulcia sunt*<sup>41</sup>. Elige traducir *pulchra* y *dulcia* por “belleza y dulzura”, refiriéndose con el primer término al adorno de la verdad (competencia del entendimiento); y, con el segundo, a la moción de los afectos que el poeta ha de imitar previamente, según expone en sus capítulos dedicados a la belleza y la dulzura. Esta definición clasicista contrasta con el uso que hace Díez González de los versos de Horacio en sus *Instituciones poéticas* de 1793:

Quando el Poeta se muestra más conmovido, y habla con mayor vehemencia que la que acostumbra, entonces se dice que está arrebatado del *furor poético*, *entusiasmo*, etc. “Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi...” [...] Todo este pasaje de Horacio hace ver la necesidad que tienen de este *furor* y *enajenamiento poético* los buenos Poetas, los buenos Actores y todos los que han de escribir, leer, representar Poemas<sup>42</sup>.

El crítico incorporó alguna novedad a su poética, y era ecléctico y flexible con respecto a las reglas, unidades y actos. Reconocía esencialmente el credo clasicista, “pero sus profundos conocimientos y su criterio ecuánime le impiden aceptar la aplicación de los preceptos clásicos de un modo mecánico e irracional”<sup>43</sup>. Díez González se aleja así de la *belleza* y la *dulzura* que Luzán asignaba a esos elementos. Asocia el precepto horaciano con la necesidad de conmover del poeta, ya no solo del orador, como en los casos anteriores, y lo relaciona con el *furor*, el *enajenamiento poético* y el *entusiasmo*, categorías que aplica a los “buenos poetas”. En esta ocasión, dichos elementos se presentan como necesarios y fundamentales, no accesorios, al contrario de lo que ocurría habitualmente en las poéticas

---

41 Ignacio de Luzán, *La Poética*, ed. Isabel M. Cid de Sirgado, Madrid, Cátedra, 1974 [1737], p. 130.

42 Santos Díez González, *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas*, Madrid, Benito Cano, 1793, pp. 32-33.

43 José Checa Beltrán, “Ideas poéticas de Santos Díez González”, *Revista de literatura*, LI, 102 (1989), pp. 411-432 (pp. 431-432).

españolas dieciochescas, según explica Checa Beltrán para el caso concreto del *entusiasmo*<sup>44</sup>.

El tránsito de la lectura de Luzán a la de Díez González se reflejaría también en las traducciones al español del *Arte poética* de Horacio. Suelen ser classicistas en su esencia, y generalmente no se refieren a los *feelings* o *emotions* que mencionaban las versiones inglesas anteriormente repasadas. Aun así, puede resultar significativo el contraste entre traducciones publicadas con años de diferencia. La de Samaniego, por ejemplo, elige “hermoso” para traducir *pulchra*, y “suave y gustoso” para *dulcia*: “ni basta que el poema sea hermoso / debe así mismo ser suave y gustoso / para que los afectos / hagan en los oyentes sus efectos”<sup>45</sup>. Menos tierna es la de Martínez de la Rosa: “ni basta al drama una belleza fría; / tenga tan dulce hechizo que do quiera / del auditorio el ánimo arrebaté”<sup>46</sup>. Esta traducción destaca la capacidad de hechizar de la poesía, y elige el más violento “arrebatar”, frente al “afectar” de Samaniego. El adjetivo *fría* aplicado a la belleza, en traducción de *pulchra*, señala el rechazo a las reglas poéticas, que no sirven para conmover el ánimo, como aclara en sus anotaciones al *Arte poética* de Horacio<sup>47</sup>. También en ese sentido traduce Javier de Burgos los versos: “no basta que un poema culto sea, / si interés no presenta, y si no arrastra / del oyente el espíritu a su arbitrio”<sup>48</sup>. En nota explica que *pulchra* significa “elegantes, bien escritos”, mientras que *dulcia* quiere decir “que interesen, que muevan”<sup>49</sup>. Burgos escoge el verbo “interesar” para expresar el valor de *dulcia*, aludiendo al criterio de interés propio ya de los años románticos<sup>50</sup>.

---

44 José Checa Beltrán, *Razones de buen gusto (poética española del neoclasicismo)*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 71-78.

45 Félix María de Samaniego, *Obras completas*, ed. Emilio Palacios Fernández, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 200, p. 477.

46 Francisco Martínez de la Rosa, *Obras poéticas y literarias*, Paris, Baudry, 1845 (p. 273).

47 *Ibidem*, p. 298.

48 Javier de Burgos, *Las poesías de Horacio traducidas en versos castellanos, con comentarios mitológicos, históricos y filológicos. Segunda edición refundida y considerablemente aumentada*, Madrid, Librería de D. José Cuesta, 1844, IV, p. 285.

49 *Ibidem*, p. 337.

50 No fue hasta 1803 cuando se insertó la acepción de “mover un poema leído a los lectores u oyentes” a la entrada de *interesar* en el DRAE: *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más*

La prensa fue igualmente un cauce importante de difusión de ideas poéticas. A través de sus lecciones y artículos literarios, Alberto Lista impulsó el nacimiento de la teoría literaria en España, alejándose de la retórica y la poética prescriptiva de espíritu clasicista. El maestro sevillano tomó a Horacio como referente y se apoyó en su teoría poética a lo largo de toda su trayectoria<sup>51</sup>. El *Arte poética* aparece citado en numerosas ocasiones, y concretamente los versos finales del pasaje que nos ocupa encabezan la sección III de su artículo “De los sentimientos humanos”: “Format enim natura prius non intus ad omnem / Fortunarum habitum... / Post effert animi motus interprete lingua”. A los versos les sigue el siguiente comentario:

Lo que dice el gran filósofo Horacio de los afectos humanos, sentidos primero y después expresados, debe entenderse también de todos los sentimientos que obran sobre el alma antes que el hombre pueda someterlos al raciocinio, que es el lenguaje del entendimiento, pues analiza como el oral, y frecuentemente hace uso de este para dirigir mejor su análisis<sup>52</sup>.

Calificado de “gran filósofo”, Lista presenta a Horacio de la mano de las teorías sensistas. Bajo la influencia de Condillac, para quien el sentimiento es la fuente de todo conocimiento, afirma Lista que los afectos se sienten primero, y luego son analizados antes de ser expresados<sup>53</sup>. El nuevo papel que el sensismo otorga a la experiencia como garante de la autenticidad del conocimiento y del sentimiento no se puede separar de aquel mecanismo empático que se hacía corresponder con el *si vis me flere* en los versos inmediatamente anteriores<sup>54</sup>. Alberto Lista, que había considerado irónicamente a Horacio proclamador del Romanticismo por

---

*fácil uso. Cuarta edición*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1803 (p. 489).

51 Lo ha estudiado Mónica María Martínez Sariego, *Horacio en Alberto Lista. La impronta horaciana en el corpus teórico y en la obra de Alberto Lista*, Sevilla, Ediciones Alfar, 2014.

52 Alberto Lista, *Ensayos*, ed. Leonardo Romero Tobar, Sevilla, Fundación Lara, 2007.

53 María del Carmen García Tejera, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1989, p. 78.

54 Comellas, “Vida, verdad y poesía”, p. 330.

su defensa de la libertad<sup>55</sup>, lo valoraba además por encima de Aristóteles. En su “Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general y de la literatura en particular”, publicado en *El Censor* en 1821, rechazó del Estagirita su tono didáctico oscuro, así como su falta de verdad y claridad, y censuró la preceptiva entendida como una enumeración minuciosa de reglas<sup>56</sup>. En su lugar, apostaba por el emocionalismo, y reivindicó a Horacio como ejemplo de buen gusto en ese mismo Discurso, o en sus *Lecciones de 1822*<sup>57</sup>.

Esa opinión fue compartida por Manuel Cañete años más tarde, quien también se apoyaría en los versos de Horacio. En uno de sus artículos de crítica literaria publicado en 1852, “Apuntes sobre la teoría del arte dramático”, rechaza como infecunda la imitación, base fundamental de la *Poética* aristotélica. Considera mecánica su definición de la tragedia, y le acusa de tratar solo los elementos materiales que la componen. Por el contrario,

menos materialista, por decirlo así, Horacio, con más experiencia y gusto más depurado, exige en las obras dramáticas condiciones de más vitalidad y de mayor importancia. [...] En las máximas que se escapan de su pluma [...] se echa de ver una elevación de miras y una libertad de espíritu, si se nos permite la expresión, que en vano buscaríamos en las reglas dictadas por Aristóteles<sup>58</sup>.

De nuevo se enfrenta el materialismo de Aristóteles a la vitalidad de Horacio, y se reivindica la libertad que se desprende de las ideas del último. Para demostrar que las doctrinas de uno y otro son sustancialmente opuestas, Cañete remite precisamente a los versos del *Arte poética* aquí

---

55 “Se dice que el romanticismo es el sistema de la libertad literaria. Si esto es así, preciso será confesar que el romanticismo es más antiguo de lo que todos creen, y coronar a Horacio como al primer proclamador conocido de este sistema con su célebre *quidlibet audendi*” (Alberto Lista, *Ensayos*, p. 394).

56 Alberto Lista, “Discurso sobre la filosofía de las artes y ciencias en general y de la literatura en particular”, *El Censor*, IV (1821), pp. 223-235, 301-317 y 454-466 (p. 304).

57 Hans Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC, 1951, p. 297.

58 Manuel Cañete, “Apuntes sobre la teoría del arte dramático. II”, *La Ilustración. Periódico universal*, 3 (17/01/1852), p. 26.

estudiados, versos que “pudieran ser estimados precursores de las exigencias de los críticos modernos”. Las reglas de Horacio

se fundan en la observación profunda de la naturaleza humana, y no aspiran a encadenar la inspiración a la roca del mecánico artificio de formas convencionales. [...] Como ya hemos dicho, la *Epístola* de Horacio [...] nos parece superior al tratado de Aristóteles, del que se separa en mucho, porque en ella vemos más recomendado el estudio de la naturaleza espiritual, como fuente de las pasiones y caracteres de la estirpe humana<sup>59</sup>.

El foco que pone Horacio en lo espiritual, en las pasiones, o en la observación de la naturaleza humana le permite ser apreciado por un autor como Cañete, que consideraba el Romanticismo “no solo como satisfacción de una necesidad accidental, sino como aurora de una regeneración indispensable y fecunda”<sup>60</sup>. El autor latino es presentado como nexo con la nueva poética “que pudiéramos llamar espiritualista” y que Cañete ejemplifica al final del artículo con Chateaubriand, Schlegel, Staël, Victor Hugo y Manzoni.

### 3. EL GENIO

Los versos anteriores del *Arte poética*, como se verá más adelante, aparecieron en alguna ocasión combinados con otro pasaje horaciano, en este caso perteneciente a las *Sátiras* o *Sermones*. El vínculo entre ambos fragmentos permitía sumar al sentimiento otra propiedad del autor romántico, el genio, según se desprenderá de los vv. 40-44 de la sátira cuarta del primer libro:

Neque enim concludere versum  
dixeris esse satis neque, siqui scribat uti nos  
sermoni propiora, putes hunc esse poetam.  
Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os  
magna sonaturum, des nominis huius honorem<sup>61</sup>.

---

59 *Ibidem*.

60 Derek Flitter, *Teoría y crítica del romanticismo español*, trad. Benigno Fernández Salgado, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 285.

61 En traducción de Moralejo, *op. cit.*, p. 87: “Pues no me dirás que cuadrar un verso

Horacio reflexiona sobre las cualidades que definen al auténtico poeta frente al mero versificador, que son esencialmente tres: *ingenium*, *mens diviniór* y *os magna sonaturum*. Las interpretaciones del pasaje han ido transformándose según variaba la concepción de la poesía y de la imagen autorial, sobre todo en lo relativo al primer elemento, el *ingenium*. Presenta especial interés su recorrido hasta el genio romántico, concepto forjado desde el Renacimiento a través de polémicas en toda Europa, y especialmente a lo largo del siglo XVIII, como ha estudiado brillantemente Isabel Román Gutiérrez<sup>62</sup>. Los versos de las *Sátiras* adquirieron en esas controversias un protagonismo notable. En un estudio previo dedicado a los siglos XVI y XVII, pude comprobar cómo el pasaje intervino en la polémica gongorina, en el debate sobre el uso de la materia religiosa en la literatura, o en la reflexión sobre los conceptos de *sublime* o *furor*<sup>63</sup>. Particularmente el término *ingenium*, uno de los más equívocos del latín, se hizo equivaler unas veces a “juicio” o “entendimiento”; otras veces se tradujo por “espíritu”, “vigor celestial”, e incluso “inspiración” o “imaginación”<sup>64</sup>. Durante el siglo ilustrado, periodo en el que se gestan los conceptos fundamentales de la revolución romántica, se intensificaron los estudios sobre los dos últimos conceptos, sumados a otros como el de “originalidad”. Al mismo tiempo, se manifestaba en toda Europa un

---

es bastante; y si uno escribe, como yo lo hago, cosas que más cerca están de una conversación, no pensarás que por ello es poeta. Al que tenga talento, al que tenga la inspiración de los dioses y una voz capaz de cantar grandes cosas, a ese has de concederle el honor de tal nombre”.

- 62 Isabel Román Gutiérrez, “Del ingenio barroco al genio ilustrado: los prolegómenos de la imagen autorial del genio en España”, *Bulletin hispanique*, CXXI, 2 (2019), pp. 645-682.
- 63 Fátima Rueda Giráldez, “*Ingenium, mens diviniór, os magna sonaturum*. Unos versos de las *Sátiras* de Horacio y las ideas sobre la creación poética en la literatura española áurea”, *Moenia* (en prensa). Como también indico allí, parto del artículo que Comellas ha dedicado recientemente al concepto de “genio” en el siglo XIX, en el que señala el valor de estos versos de Horacio: Mercedes Comellas, “Genio romántico e imagen autorial desde los inicios del siglo XIX hasta Espronceda”, *Bulletin hispanique*, CCXXI, 2 (2019), pp. 683-708.
- 64 Sobre el concepto de “ingenio” en este periodo, véanse Francisco Maldonado de Guevara, “Del *ingenium* de Cervantes al de Gracián”, *Anales Cervantinos*, 6 (1957), pp. 97-111; y Joaquín Roses Lozano, “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”, *Criticón*, 49 (1990), pp. 31-49.

cansancio con respeto a las reglas y a la imitación que exigía el Clasicismo, proceso en el que participaron los versos de Horacio.

Las nuevas ideas tienen su origen en Inglaterra, donde fue de gran importancia la figura de Joseph Addison. En “Los placeres de la imaginación”, publicado en *The Spectator* en 1712, expone sus teorías sobre la imaginación y el genio. Según Estrada,

la imaginación empieza a trascender los límites de la mera mimesis de la naturaleza y es ahora capaz de producir obras originales de su propia creación. La teoría de Hume sobre lo trágico, la de Burke sobre lo sublime, las de Akenside, Hutcheson, Pope, Warton, Johnson, Gerard, Bodmer, Breitinger, etc., sobre la imaginación y el genio, se inspiraron directamente en los ensayos de Addison<sup>65</sup>.

Un año antes, el británico había publicado en la misma revista un artículo encabezado por los versos de las *Sátiras* de Horacio. El ensayo reflexiona sobre “what is properly a great Genius”, descrito como aquel que “by the mere strength of natural parts, and without any assistance of art or learning, has produced works that were the delight of their own times, and the wonder of prosperity”<sup>66</sup>. La definición permite hallar genios entre los antiguos, como Homero, el Antiguo Testamento o Píndaro<sup>67</sup>. Genios también pueden ser los que imitan, entre los que nombra a Virgilio, Milton o Francis Bacon, pero señala un peligro: “they cramp their own abilities too much by imitation, and form themselves altogether upon models, without giving the full play to their own natural parts”<sup>68</sup>. Hace así una distinción entre los autores originalmente inspirados y los imitadores. Addison aplica todavía la categoría genial a los autores de la antigüedad

---

65 David Estrada Herrero, *Estética*, Barcelona, Herder, 1988.

66 Joseph Addison, “Cui mens divinior...”, *The Spectator*, n.º 160, Monday, September 3, 1711, en *The Works of the Late Right Honourable Joseph Addison*, London, Jacob Tonson, 1730, III, pp. 90-92 (p. 90).

67 “I cannot quit this head without observing that Pindar was a great Genius of the first class, who was hurried on by a natural fire and impetuosity to vast conceptions of things, and noble sallies of imagination”. Por el contrario, los imitadores de Píndaro no serán bien valorados, pues no hay nada de ese “divine impulse which raises the mind above itself, and makes the sounds more than human” (*ibidem*, p. 91).

68 *Ibidem*, p. 91.

y considera que los modernos imitan, pero es significativo que los versos horacianos encabecen un artículo en el que ya aparece una concepción del genio apoyado en lo natural, sin ayuda de las reglas o del estudio. Inspirado en las teorías de Addison, como se ha mencionado anteriormente, publica Joseph Warton en 1756 su *Essay on the Genius and the Writings of Pope*. En la dedicatoria inicial, se sirve de otro verso de la sátira cuarta de Horacio que sigue a los que aquí estudiamos, *acer spiritus ac vis* (v. 46), para referirse a la “imaginación creadora y ardiente”, que para él es el atributo del verdadero poeta:

We do not, it should seem, sufficiently attend to the difference there is betwixt a man of wit, a man of sense, and a true poet. [...] All I plead for is to have their several provinces kept distinct from each other, and to impress on the reader, that a clear head, and acute understanding, are not sufficient, alone, to make a poet; that the most solid observations on human life, expressed with the utmost elegance and brevity, are morality, and not poetry; [...] and that it is a creative and glowing imagination, “acer spiritus ac vis”, and that alone, that can stamp a writer with this exalted and very uncommon character<sup>69</sup>.

En Alemania, el genio es formulado definitivamente por Kant en la *Crítica del juicio* de 1790, pero la idea del artista genial es desarrollada sobre todo por el *Sturm und Drang*: “para Schiller o Hamann, el genio significaba la novedosa reunión de valores extremos en una misma figura: imaginación, creación, inspiración, invención, novedad, fuego creador”<sup>70</sup>. Entre 1771 y 1774, Johann Georg Sulzer publicaba en Alemania su enciclopedia de términos estéticos, la *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. En la entrada *Dichter* (“poeta”), citando a Horacio, apoya la extensión del término *poeta* solamente a aquel “ingenium cui sit, cui mens divinior atque os magna sonaturum”, es decir, “er muss *ἐν-Φαντασιώτατος* von sinnreichen Einfällen und Erfindungen sein, muss ein großes unverzagtes Gemüt haben, muss hohe Sachen bei sich erdenken können”<sup>71</sup>. La definición quedaba

---

69 Joseph Warton, *An Essay on the Genius and Writings of Pope*, London, Thomas Maiden, 1806 [1756], I, pp. ii-iii.

70 Isabel Román Gutiérrez, “Del ingenio barroco al genio ilustrado”, p. 653.

71 “Debe ser *ἐν-Φαντασιώτατος* (repleto de imaginación) con ideas e invenciones in-

completada con el siguiente comentario:

Der Grund des poetischen Genies wird also in einer ungewöhnlich großen Fühlbarkeit der Seele zu suchen sein, die mit einer außerordentlichen Lebhaftigkeit der Einbildungskraft begleitet ist. [...] Darüber vergisst er [der Dichter] die äußeren Umstände, die ihn umgeben, und Gegenstände der Einbildungskraft wirken eben so stark auf ihn, als wenn sie seine Sinne rührten. [...] Diese Eigenschaften, [...] und die unwiderstehliche Begierde, das, was man selbst so lebhaft fühlt, gegen andere zu äußern, sind die wahren Anlagen zum poetischen Genie; [...] sie können aber auch die Anlagen zu einer fatalen Verwirrung des Gemütes sein, wenn sie nicht einen scharfen Verstand, eine sehr gesunde Beurteilungskraft [...] zur Unterstützung haben. [...] Ohne diese Eigenschaften arten jene in bloße Ausschweifungen aus. [...] Die Schärfe seiner Beurteilungskraft und die Stärke seiner Empfindungen, die er auf das nachdrücklichste äußert, überzeugen den Verstand, und reißen das Herz unaufhaltbar fort. Ihm stehen mancherlei Wege offen, in das Innere der Seele zu dringen<sup>72</sup>.

Los versos de Horacio introducen una definición del genio que pone el foco en la imaginación, la sensibilidad y el sentimiento. Se enfrenta a las

---

geniosas, debe tener un gran espíritu intrépido, debe ser capaz de imaginar cosas elevadas por sí mismo” (la traducción es mía). Véase Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, vols. 1 y 2, Leipzig, M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1792 [1778], p. 334.

- 72 “La raíz del genio poético debe buscarse, por tanto, en una sensibilidad del alma inusualmente grande, que va acompañada de una extraordinaria viveza de la imaginación. [...] A partir de ahí, [el poeta] se olvida de las circunstancias externas que le rodean, y los objetos de la imaginación tienen un efecto tan fuerte sobre él que parece que conmovieran sus sentidos. [...] Estas cualidades, [...] y el deseo irresistible de expresar a los demás lo que uno mismo siente tan vivamente, son los verdaderos atributos del genio poético; [...] pero también pueden ser los atributos de un extravío fatal del espíritu, si no se tiene un entendimiento agudo, un juicio muy sano para apoyararlos. [...] Sin estas cualidades, aquellos degeneran en puro desenfreno. [...] La agudeza de su juicio y la fuerza de sus sentimientos, que él expresa con la mayor intensidad, seducen a la mente y arrastran irrefrenablemente al corazón. Se abren ante él muchos caminos para penetrar en el interior del alma” (la traducción es mía) (*Ibidem*, pp. 334-336).

obras creadas a partir del arte y a la imitación, pues las “obras del verdadero genio” cuentan con “el sello de la naturaleza”, según afirma en la entrada que dedica al término *genio* en la misma obra<sup>73</sup>. No obstante, esa imaginación se ve todavía frenada por el juicio, y debe domar las pasiones y conducir a la virtud para no caer en el desenfreno (“ohne diese Eigenschaften arten jene in bloße Ausschweifungen aus”). Según Sulzer, el poeta se olvida de las circunstancias externas que lo rodean y, en su lugar, tiene un deseo irresistible de expresar a los demás lo que siente. Se sumaba así a los teóricos del siglo ilustrado que comenzaron a restar importancia al *ars* (o incluso lo descartaron) en favor de la inspiración, explicada en términos de “genio original”. Esa inspiración no provenía del exterior, sino del interior del propio escritor<sup>74</sup>.

También podía emanar de lo divino, como señalaba Voltaire en la definición de *génie* de su *Dictionnaire philosophique* de 1764, en la que la invención adquiere un gran protagonismo: “c’est surtout cette invention qui paraissait un don des dieux, cet ‘ingenium’ quasi ‘ingenitum’, une espèce d’inspiration divine”<sup>75</sup>. Esa conjunción de invención e inspiración divina acompañó con frecuencia a los versos de Horacio en otras obras francesas de la centuria. La traducción de las *Sátiras* de Noël-Étienne Sanadon otorga el nombre de poeta a quienes “ont de l’invention, de l’enthousiasme, et le talent de s’annoncer d’une manière noble et majestueuse”. El texto latino viene acompañado de anotaciones en las que *mens divinior* significa “un enthousiasme Divin”<sup>76</sup>. Marmontel, en la entrada *invention* de *L’Encyclopédie* (incluida luego en sus *Éléments de littérature*), define el genio poético como “une émanation de la divinité même, *ingenium cui sit; cui mens divinior*; [...] l’inventeur, qui s’élançe dans la carrière des possibles, laisse loin de lui l’imitateur fidèle et timide, qui

---

73 “Man wird merken, dass sein Werk aus Kunst und Nachahmung entstanden ist, da die Werke des wahren Genies das Gepräge der Natur selbst haben” (*Ibidem*, p. 365).

74 Martha Woodmansee, “The Genius and the Copyright: Economic and Legal Conditions of the Emergence of the ‘Author’”, *Eighteenth-Century Studies*, xvii, 4 (1984), pp. 425-448 (p. 427).

75 Voltaire, *Dictionnaire philosophique I*, en *Oeuvres*, vii, Paris, Chez Furne, 1835 [1764], p. 635.

76 R. P. Sanadon, *Les poésies d’Horace, avec la traduction Française du R. P. Sanadon, de la Compagnie de Jesus*, Paris, La Compagnie des Libraires, 1756, II, pp. 42-43.

peint ce qu'il a sous les yeux"<sup>77</sup>. En el "Discurso preliminar" de 1751 de la misma *Encyclopédie*, D'Alembert había distinguido el gusto del genio, sentimiento creador que solo precisa de la invención; y en la entrada dedicada al genio, se afirma que el hombre de genio es superior al resto de hombres, dotado de fuerza en la imaginación, energía y entusiasmo, y alejado de las reglas, que solo consiguen una obra trabajada, elegante y armoniosa. Después de Voltaire y Diderot, hay numerosos críticos y escritores franceses entre los que "se exalta el genio, el entusiasmo, lo sublime y el sentimiento inmediato, mientras se reprueba el buen gusto, las reglas y todo el 'arte' preceptivo"<sup>78</sup>.

Todas estas discusiones sobre la creación poética influyen en los autores españoles. Aunque se ha sugerido la existencia de un cierto retraso y una inclinación por la razón y las reglas en nuestros ilustrados, "entre las novedades del análisis del proceso creativo el genio empezó a manifestar una presencia que confirma la incorporación de las nuevas corrientes al pensamiento literario de España", sobre todo hacia el final del siglo, "cuando las discusiones pusieron a prueba las doctrinas estéticas tradicionales e incorporaron las nuevas ideas"<sup>79</sup>. En 1766, Cándido María Trigueros leyó en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras una "Disertación sobre el verso suelto y la rima". Refiriéndose a los versos de las *Sátiras*, afirmó que lo que Horacio llama *mens divinius* y *os magna sonaturum* "entre nosotros se dice genio poético, don que solo puede dar el Supremo Hacedor de las almas"<sup>80</sup>. Será precisamente Trigueros el primero que se refiera al genio no como una cualidad del creador, sino al creador mismo. Demuestra en muchas ocasiones la modernidad de sus ideas a través de sus reflexiones sobre la creación poética, especialmente en la década de los ochenta. En

---

77 Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, en *Oeuvres*, tomo iv, Paris, A. Belin, 1819 [1787], p. 656.

78 Román Gutiérrez, "Del ingenio barroco al genio ilustrado", p. 656.

79 *Ibidem*, p. 657.

80 El fragmento aparece en la página 14 de la transcripción que Isabel Román Gutiérrez ha publicado en la "Biblioteca Estala" del proyecto PHEBO, Poesía hispánica en el bajo Barroco. Disponible en: <http://www.uco.es/phebo/sites/default/files/trigueros.pdf>. Para conocer el contexto de la afirmación de Trigueros en su discurso, véase Isabel Román Gutiérrez, "Un episodio español de la 'querrela entre antiguos y modernos': Cándido María Trigueros y su teoría sobre la versificación", *e-Humanista: Journal of Iberian Studies*, 37 (2017), pp. 103-119.

el prólogo a su poema épico *La riada*, de 1784, apoya la originalidad y la invención y, como hiciera Addison, llama genios a una selección de autores antiguos y modernos (Homero, Virgilio, Tasso, Camoens o Milton), alejados de las reglas y atentos a la invención<sup>81</sup>.

No obstante, el *ingenio* aparecerá todavía adscrito al entendimiento en comentarios posteriores. En la *Titiada compuesta en doce libros* que publica Ángel Sánchez en 1793, aparece una defensa del juicio (así traduce *mens diviniore*) a través de los versos horacianos: “Horacio en su célebre definición del Poeta no se contenta con el ingenio, pide también el juicio, y juicio que toque en divino, el cual [...] requiere una gran provisión de conocimientos y especies en que discernir y escoger”<sup>82</sup>. El Neoclasicismo presentaba casi siempre al ingenio regido o templado por el juicio, aunque a lo largo del siglo ya se iba gestando el cambio estético que comenzaba a valorar las emociones, la originalidad y el poder creativo de la invención, frente a la *imitatio* y a la *elocutio*. El foco se sitúa ya no tanto en la técnica, sino en la creación, cambio que se apreciará sobre todo a finales de siglo.

Llegados a este punto, es necesario recuperar el precepto *si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*, que aparece vinculado a la definición del poeta, *ingenium cui sit*. Sentimiento y genio se unen a través de los versos de Horacio. Así sucede en el artículo “On the essential qualities of poetical genius”, que apareció en la revista británica *The Bee, or Literary Weekly Intelligencer* en 1791, firmado por “Crito”. El texto pretende demostrar cómo las cualidades esenciales de la composición poética están ya formuladas en los versos de las *Sátiras*. En principio se traduce *ingenium* por “invention”, *mens diviniore* como “divine mind, or a mind unusually elevated”, y *os magna sonaturum* por “talents of powerful expression”. A ese primer acercamiento le siguen unas interesantes observaciones de cada uno de los tres componentes. Por *ingenium* entiende “invention, ingenuity, or that great creating power of the poet which depends on

---

81 Román Gutiérrez, “Del ingenio barroco al genio ilustrado”, p. 665. Más datos sobre la modernidad de las ideas de Trigueros se pueden leer en Isabel Román Gutiérrez, “El ilustrado Cándido María Trigueros y la ‘Modernidad’ en la literatura y el arte”, *Arte nuevo: Revista de Estudios Aureos*, 6 (2019), pp. 110-147.

82 Ángel Sánchez, *Titiada compuesta en doce libros por don Ángel Sánchez*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1793, I, p. xxviii.

imagination”. Se le concede poder creativo a la invención y se vincula a la imaginación, sin embargo,

for though we ascribe to him creative powers, it is not meant that he forms beings altogether new, or of materials that never existed till he produced them: we only mean, that he works on the materials presented to him by nature; he separates and throws them into new combinations. He thus by altering, and new modelling, makes new objects; with a view to excite stronger emotions than they would otherwise occasion<sup>83</sup>.

Aunque se mencionan ya algunos de los ingredientes fundamentales del autor moderno (*imagination, creative powers, exciting emotions*), se refiere a la imaginación asociativa, no creadora, y le reserva todavía un papel significativo a la imitación<sup>84</sup>. La siguiente cualidad del poeta es *mens divinior*, lo que interpreta como “sensibilidad”, una traducción sin precedentes para este componente que se había venido traduciendo unas veces por *entendimiento*, otras por *inspiración*. La conexión entre la mente y la sensibilidad, que podría parecer contradictoria, se explica porque “he, whose mind is so susceptible as to be as deeply affected with what befalls others, and with imaginary events, as other persons are with real, may be said to have fine sensibility, or the *mens divinior*”<sup>85</sup>. Lo que a Ángel Sánchez le había servido como defensa del juicio en su *Titiada*, para el articulista británico atañe a la capacidad de conmoverse con lo que les ocurre a los demás. Esta empatía es ingrediente necesario del genio poético, sin ella “it is impossible to enter into human passions and affections, so as to imitate then, and so as to move other persons. ‘Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi’”<sup>86</sup>.

---

83 Crito, “On the Essential Qualities of Poetical Genius”, *The Bee or Literary Weekly Intelligencer* by James Anderson, 5 (1791), pp. 177-181 (p. 177).

84 Sobre el paso de la imaginación asociativa a la imaginación creadora, véase Leonardo Romero Tobar, “Sobre fantasía e imaginación en los primeros románticos españoles”, en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, FUE, 1986, II, pp. 581-593; y Guillermo Serés, “El concepto de *Fantasia*, desde la estética clásica a la dieciochesca”, *Anales de literatura española*, 10 (1994), pp. 207-236.

85 Crito, *op. cit.*, pp. 178-179.

86 *Ibidem*, pp. 179-180.

También Gilbert Wakefield define los elementos del poeta de Horacio de manera novedosa respecto a la tradición precedente. En el “Preface” a las *Observations on Pope* de 1796, examina cada cualidad del pasaje horaciano, al igual que había hecho “Crito” cinco años antes. *Ingenium* queda definido como “Genius, or native Capability; an endowment, principally displayed, as it regards the poetic character, in ‘Creation’ or ‘Original discovery’”<sup>87</sup>. La capacidad innata del genio se manifiesta principalmente en la creación y en la originalidad. En cuanto a *mens divinius*, se refiere a “that enthusiastic rapture, to which glowing conceptions and ecstatic visions are congenial; which kindles into transport, or melts with sensibility, at the contemplation of Nature in her attire of sublimity and beauty”<sup>88</sup>. La lectura de *mens divinius* como arrebatos entusiastas ya había aparecido en autores de los siglos precedentes bajo otros nombres; Wakefield añade el factor de la sensibilidad y de la contemplación de la naturaleza sublime.

El autor genial había empezado a valorarse en esos años por encima del simplemente aplicado, pero todavía persistía la creencia en que el sistema literario podía explicarse a través de las normas, si bien se reconocía que debían transformarse para ser eficaces<sup>89</sup>. Era el caso del artículo “On the essential qualities of poetical genius” de 1791, en el que aún se valoraban la imitación y la imaginación asociativa. Ya entrado el siglo XIX, encontramos en España un procedimiento similar en Mata y Araujo, que ofrece en sus *Elementos de retórica y poética* (1818) las cualidades necesarias para ser un poeta:

Un ingenio natural, ayudado con las reglas del arte: esto es, un genio naturalmente creador, dotado de un fino gusto, cuya imaginación viva y rica se sienta elevarse sobre sí misma a la vista de los grandes objetos, inflamándose de tal manera, que parezca que presta vida y alma a los asuntos de que trata. Esto es lo que se llama *vena rica*, *numen*, *furor poético*, y cuando el poeta está poseído del entusiasmo que causan en él los objetos es cuando propiamente se puede decir *Divino Spiritu afflatur. Ingenium cui sit, cui mens divinius atque os / Magna sonaturum, des nominis huius honorem*. El sentimiento de

---

87 Gilbert Wakefield, *Observations on Pope*, London, A. Hamilton, 1796, p. ix.

88 *Ibidem*, pp. x-xi.

89 Felipe González Alcázar, “Inspiración frente a normativa en los tratados de preceptiva españoles del siglo XIX”, *Crítica Hispánica*, xxvi, 1-2 (2004), pp. 57-74 (p. 65).

que está poseído el poeta se comunica a los oyentes o lectores, y los coloca en la misma situación en que él se halla. Pero este genio y disposición natural necesita sujetarse a los preceptos del arte: de otro modo se precipitará en mil errores<sup>90</sup>.

Entre las cualidades del poeta que propone Mata y Araujo, se menciona “un genio naturalmente creador”, de viva imaginación, poseído de entusiasmo, y sobre todo de la capacidad de comunicarlo a los oyentes o lectores y de colocarlos en la misma situación en la que él se halla, “la capacidad más sobresaliente y propia del genio”<sup>91</sup>. No obstante, de nuevo persiste la importancia de “sujetarse a los preceptos del arte: de otro modo se precipitará en mil errores”.

Tras estas inclinaciones normativas, la tendencia romántica se opondrá al sistema clasicista que controlaba las emociones por medio de las reglas. Van brotando nuevas teorías sobre el genio y la imaginación, al tiempo que se deja atrás el ingenio y la imaginación asociativa del Clasicismo<sup>92</sup>. Comellas ha estudiado la implantación del concepto de genio en España durante la primera mitad del siglo XIX. La nueva manera de concebir los estudios literarios propiciaba una visión filosófica del proceso creativo, en el que quedaban implicadas, reunidas por el genio, la imaginación, sublimidad, inspiración, originalidad, o la autonomía del arte:

Si el ingenio se asociaba semánticamente a los valores de talento individual, imaginación y capacidad creativa, el genio incorpora al talento la rebeldía militante contra las reglas, a la imaginación el extraordinario ensanchamiento psicológico de la categoría y por fin un nuevo aliento a la creatividad, entendida ahora no como extensión de la práctica imitatoria, sino como fuerza anímica de alcance trascendente surgida de la profunda interioridad humana<sup>93</sup>.

Como señala también Comellas, las primeras poéticas españolas no proporcionan datos significativos. Será a mitad de la década de los años

---

90 Luis de Mata y Araujo, Luis, *Elementos de retórica y poética extractados de los autores de mejor nota*, Madrid, Pedro Sanz, 1826 [1818], pp. 114-115.

91 Comellas, “Genio romántico”, p. 695.

92 González Alcázar, *op. cit.*, pp. 60-61.

93 Comellas, “Genio romántico”, p. 684.

30 cuando el término *genio* alcance una difusión general y “se convierta en marca visible de un nuevo código poético en ascenso”<sup>94</sup>. También en esos años Alberto Lista reflexionó sobre el concepto en sus ensayos de crítica literaria. Algunas de sus ideas al respecto se pueden observar en “De la elocución poética”, artículo impregnado de ideas de la poética romántica y en el que se subraya la capacidad creadora del genio. El texto parte de los versos de *Sátiras*, que en traducción de Lista “trasladan las categorías de la poética latina a la nueva imagen autorial”<sup>95</sup>: *ingenium* se traduce por “genio”, y *os magna sonaturum* por “voz sublime”. La impronta romántica se aprecia asimismo en el comentario que acompaña a los versos<sup>96</sup>:

De este nombre [de poeta]  
sólo darás la gloria al que posea  
genio, mente divina y voz sublime.

[...]

No basta sentir y gozar la belleza ideal: es necesario hallarse inspirado por ella, compelido a reproducirla; es preciso verla en nuestra fantasía, al mismo tiempo que obra sobre el corazón, pintándose en aquella y dominando en este, y pugnando por lanzarse de nuestros labios bajo las formas nuevas que le hemos prestado. La operación

---

94 *Ibidem*, p. 693.

95 *Ibidem*, p. 694.

96 Los términos habían sido presentados así ya en 1795 a través de una traducción al español de *El fruto de mis lecturas, o máximas y sentencias morales y políticas*, obra originalmente escrita en francés. Allí se traduce *ingenium* por “genio”, *mens* por “espíritu”, y *os magna sonaturum* por “cosas sublimes”, vinculando estos tres atributos a la imaginación: “¿Cómo entre tantos versificadores se encuentran tan pocos poetas? Horacio nos da la razón. Para merecer, dice, nombre tan distinguido son necesarios un genio elevado, un espíritu divino, y nacido para decir cosas sublimes, esto es, una imaginación fecunda y rica que anime lo que se escribe. *Ingenium cui sit, cui mens divini; atque os / magna sonaturum des nominis huius honorem*” (Nicolas Jamin, *El fruto de mis lecturas, o máximas y sentencias morales y políticas*, Madrid, Plácido Barco López, 1795, p. 277). No obstante, como se ha indicado, los términos están traducidos a partir del original francés, donde se habla de “génie élevé”, “esprit divin” y “né pour dire des choses sublimes” (Nicolas Jamin, *Le fruit de mes lectures, ou pensées extraites des auteurs profanes, relatives aux différens ordres de la société; accompagnées de quelques réflexions de l’auteur*, Dijon, Victor Lagier, 1825, p. 361).

del genio es misteriosa, como todas las de la naturaleza cuando transmite la vida. [...] Las ideas poéticas, generalmente hablando, no se presentan bajo formas analíticas, ni se deducen del raciocinio: son verdaderos cuadros, verdaderas imágenes que el poeta percibe por intuición, o bien que conmueven sus afectos, y le inspiran el idioma propio de cada uno de ellos<sup>97</sup>.

Había cambiado el concepto de autor. Si los últimos neoclásicos ponían el foco en la inspiración, controlada por la ecuación *ingenium-ars*—como era el caso de Mata y Araujo—, la estética romántica defiende la libertad creadora del genio<sup>98</sup>. Precisamente las ideas de Mata y Araujo, a su vez provenientes de Sánchez Barbero<sup>99</sup>, las recoge en 1852 Francisco Lacueva, catedrático de Retórica y Poética, pero a diferencia de aquellos, este último pone ya fin a la barrera del *ars* y del juicio:

Sé muy bien que no merece este respetable nombre [el de poeta] sino el que abunda en ideas sublimes, en invenciones ingeniosas; el que a la vista de los grandes modelos se siente elevar sobre sí mismo, desenvolverse, inflamarse; aquel cuya imaginación rica y seductora presta a la materia formas y propiedades sensibles; cuyo oído es muy delicado para el número y la armonía, y cuyo juicio presente los objetos por el lado más interesante, y con la fuerza de su sentimiento encante, comunique a los demás las conmociones que experimenta y los coloque en la misma situación en que él se halla; en fin: *Ingenium cui sit, cui mens divinior*

---

97 Lista, *Ensayos*, pp. 356-357.

98 González Alcázar, *op. cit.*, pp. 67-68.

99 “¿Quién merece el nombre de poeta? El que abunda en ideas sublimes y en invenciones ingeniosas; el que a la vista de los grandes modelos siente elevarse sobre sí mismo, desenvolverse, inflamarse: aquel cuya imaginación rica y seductora presta a la materia formas y propiedades sensibles, cuyo oído es muy delicado para el número y la armonía, cuyo juicio presenta los objetos por el lado más interesante y favorable, y que con la fuerza de su sentimiento encanta, comunica a los demás las conmociones que experimenta y las coloca en la misma situación en que él se halla. [...] *Neque enim concludere versum dixeris esse satis*” (Francisco Sánchez Barbero, *Principios de retórica y poética ilustrados con notas por D. Alfredo Adolfo Camus*, Madrid, Rivadeneyra y Comp., 1845 [1805], pp. 131-133).

*atque os / Magna sonaturum des nominis huius honorem, como dice Horacio*<sup>100</sup>.

Sigue así la tendencia observada en los fragmentos aquí reunidos, que revelan un notable interés a nivel europeo por rescatar a Horacio de la condena a los clásicos. Su *Arte poética*, junto con la de Boileau, había sido modelo del Clasicismo, pero no se encontró dificultad para conectar sus doctrinas con la nueva crítica que se estaba desarrollando en Europa. Dicha vinculación se repitió hasta construir una imagen de Horacio que llega hasta Brink, ya en el siglo XX, y a través de él a los comentarios más recientes.

#### 4. CONCLUSIONES

El recorrido por los textos expuestos permite observar cómo la imagen de Horacio, paradigma de la poética clasicista, empieza a experimentar cambios en las últimas décadas del siglo XVIII y los comienzos del XIX. En este periodo, el venusino es recuperado por una parte de aquellos que aceptaron los planteamientos románticos, de manera que sus preceptos, lejos de oponerse completamente a la poética moderna, fueron en ocasiones acomodados a esta. Para poder reivindicar al poeta latino, los criterios de valoración se transforman: su poética se convierte en transmisora de valores como la sinceridad y la autenticidad, con el genio como esencia de la imagen autorial, y se apoya en aspectos como la expresión espontánea de sentimientos, la imaginación e incluso la creación. El proceso se produjo a nivel europeo, y España participó de él durante los mismos años.

El insistente interés por salvar a Horacio de la condena absoluta que se proponía en ciertos sectores del Romanticismo se puede entender según diversas circunstancias. Quienes aceptaron algunas ideas románticas, pero sin atreverse a romper por completo con la estética clásica, pudieron situar a Horacio al frente de dichas ideas como conjunción de ambos planteamientos, sobre todo en aquellos preceptos que en apariencia son más

---

100 Francisco Lacueva, *Discurso inaugural pronunciado en el Instituto Provincial de Málaga el 1.º de octubre de 1852, en la apertura solemne del curso académico de 1852 a 1853*, Málaga, Imprenta del Avisador Malagueño, 1852, pp. 7-8.

laxos. Por otro lado, no hay que olvidar que muchos románticos tuvieron una sólida formación clasicista<sup>101</sup>. La reivindicación romántica de Horacio demostraría además a los partidarios del Clasicismo que el sistema que estos defendían admitía ideas compatibles con las doctrinas del Romanticismo. Se estarían anticipando así a la afirmación contraria de que los principios fundamentales de los románticos se encontraban ya en la poética clásica, a pesar de la defensa de la originalidad que propugnaban.

Estas circunstancias cuestionan la división que tradicionalmente se establece entre Romanticismo y Clasicismo: la aceptación de los planteamientos románticos convivía con la perpetuación de ideas de la poética clasicista, y los elementos de esta última pudieron actualizarse e incluso adaptarse o incorporarse con matices al ideario romántico. En él encontraron cabida los versos de Horacio, presentes en los debates más agitados del cambio de siglo, de manera que sus distintas interpretaciones permiten hacer un seguimiento de las transformaciones que se producen en la poética de cada época y lugar. Con ello se cuestiona, finalmente, la relación entre antiguos y modernos, al tiempo que se corrobora que la tradición clásica no está compuesta de ideas fijas y estáticas, sino que se estas renuevan y están en continua transformación.

---

101 Conviene recordar la existencia del llamado *romanticismo clásico*, que perdura hasta mediados del siglo XIX, al menos en España. De este fenómeno se ha ocupado Loreto Busquets, “El romanticismo clásico de Antonio Alcalá Galiano”, *Studi Ispanici*, 5 (2002), pp. 117-137.