

La literatura clásica en la Poética de Rafael José de Crespo (Valencia 1839)

María José MUÑOZ JIMÉNEZ
Universidad Complutense

RESUMEN

Se estudia la recepción de los autores clásicos en la *Poética* de Rafael José de Crespo (Valencia, 1839), una obra prácticamente desconocida y que es el último de los tratados hispanos de preceptiva neoclásica.

Palabras clave: Tradición clásica. Poética. Neoclasicismo. Literatura española. Siglo XIX.

ABSTRACT

This paper pretends to study the reception of the classic authors in the *Poética* by Rafael José de Crespo (Valencia, 1839), a book nearly unknown which is the last of the neoclassical hispanic treatises.

Keywords: Classical tradition. Neoclassical. Poetics. Spanish literature. XIXth century.

En 1839 publicó Rafael José de Crespo una *Poética*¹, que es —en lo que se me alcanza— el último eslabón de la cadena de ‘poéticas’ neoclá-

¹ Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1839. Cf. una breve referencia a este autor aragonés en J. C. Mainer, "Literatura aragonesa moderna y contemporánea", *Enciclopedia Temática de Aragón* (vol. *Literatura*), Zaragoza 1988, pp. 227-228; además, C. García Gual, *El zorro y el cuervo. Diez versiones de una famosa fábula*, Madrid 1995, 99-104.

sicas hispanas inaugurada por la de Ignacio Luzán en 1737 y continuada por las de José Mamerto Gómez Hermosilla (1825), Francisco Martínez de la Rosa (1827) y Manuel Norberto Pérez del Camino (1829). Probablemente el ser fruto tardío de un neoclasicismo ya trasnochado en el momento de su publicación y la defensa que en ella se hace de unos presupuestos rebatidos por el Romanticismo imperante fueron causas del poco —por no decir nulo— impacto que esta obra tuvo en el panorama literario español del s. XIX y en los posteriores análisis sobre él; en este sentido, es de señalar que no hacen mención alguna de ella estudiosos como M. Menéndez Pelayo² o, más recientemente, V. Bejarano³ al ocuparse de este tipo de tratados. Por otra parte, creo que a tal olvido pudo contribuir en buena medida el hecho de que Crespo ni supo ni pudo cumplir una de las exigencias —prácticamente la primera— que expone en su Poética (I, 71-73):

... Hay gran trecho
De saber á escribir. ¿Quién puja a Mena,
Si las musas no habitan en su pecho?...⁴

Ahora bien, la ausencia en esta obra de genio creador no debe impedir —pienso yo— que abordemos su estudio como receptora de la literatura antigua y testimonio de la influencia de los clásicos en un momento, además, en que el seguimiento de tales autores era despreciado por las nuevas propuestas románticas.

Ya en dos obras anteriores, las *Fábulas morales y literarias*⁵ y las *Poesías epigramatarias*⁶, había mostrado el autor aragonés su profunda admiración por determinados autores como Marcial⁷, e incluso su desafecto

² Así ocurre en *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. IV, Santander 1962³, donde el insigne santanderino trata sobre otras *Poéticas*; tampoco es citado Crespo como recreador de temas clásicos en la *Bibliografía Hispano-latina*, vols. I-X, Madrid 1950-1953.

³ Cf. V. Bejarano, "Tradición clásica y poética decimonónica", *Tradició Clàssica*, M. Puig Rodríguez-Escalona ed., Andorra 1996, pp. 15-35.

⁴ Sigo el texto de la edición citada en n. 1, manteniendo las grafías, el tipo de acentuación y su puntuación.

⁵ Zaragoza, Imprenta de Luis Cueto, 1820.

⁶ Zaragoza, Imprenta de Francisco Magallón, 1827.

⁷ Cf. sobre su admiración por Marcial, M. J. Muñoz Jiménez, "Defensa, traducciones e influencia de Marcial en las *Poesías Epigramatarias* de Rafael J. de Crespo (Zaragoza, 1827)", *CFC-Elat* n.s. 18 (2000) 239-265.

hacia otros como Catulo⁸, siendo ambas posturas fruto del buen conocimiento que tenía de la literatura antigua⁹; su entusiasmo se hará más patente en la *Poética*, obra en la que es posible encontrar dos formas diferentes de proyección de lo clásico: por una parte, hay una presencia —digamos— mediata y de segunda mano, fruto de su adscripción a la corriente neoclásica y, por otra, hay elementos literarios de cuño clásico no presentes en las otras preceptivas decimonónicas y que dotan a ésta de una singular originalidad.

En cuanto al primer punto, la defensa de los autores latinos y griegos impregna la obra entera y se hace patente en muchos pasajes de forma contundente e incontestable; así, por citar un ejemplo, en I, 120-124:

*Tú no apartes jamás de entre las manos,
Ojos inmóviles, día y noche atento,
A los modelos griegos y romanos.
Bastan á dirigir al buen talento.*

Incluso puede decirse que la lealtad y reverencia de Crespo por los antiguos es total y va más allá de la exigida a un neoclásico ortodoxo, resultando significativo en este sentido el hecho de que los dos autores citados en los versos iniciales, con su consabida carga programática, no sean otros que los arcaicos y prácticamente perdidos Pacuvio y Enio (I, 1-3):

*Tanto ilustran las artes del ingenio,
Creadoras de tipos y bellezas,
Que immortalizan á Pacuvio y Enio.*

Es ésta una rareza que creo debe entenderse, además de como un rasgo evidente de erudición, como asunción explícita y deliberada de toda la literatura antigua, pues no parece que tal inclusión inicial de Pacuvio y Enio se haga con intención de crear polémica literaria ni de mostrar cierta preferencia por unos escritores sobre otros; de hecho y como vamos a ver, a lo largo de la obra serán los autores tradicionalmente considerados

⁸ Cf. M. J. Muñoz Jiménez, "Catulo en las *Poesías Epigramáticas* de Rafael J. de Crespo", *Actas del XI Congreso Nacional de Estudios Clásicos* (en prensa).

⁹ Una visión general sobre la influencia de los clásicos en la obra de Crespo la ofrecí en "Los autores clásicos en la obra del neoclásico Rafael José de Crespo", *I Congreso sobre Tradición Clásica en Aragón* (en prensa).

clásicos —y entre ellos principalmente Virgilio— los protagonistas indiscutibles.

Por otra parte, tanto el título como la estructura general invitan a incluir la *Poética* de Crespo en la poesía didáctica: la obra consta de dos cantos —de 645 versos el primero y 627 el segundo, organizados en tercetos encadenados—, estando dedicado el primero a las "Reglas generales de poesía" y el segundo a las "Reglas peculiares de Poemas". Hay ya en esta distribución elementos como para poder situarla en la tradición neoclásica anterior y extraer alguna conclusión sobre su planteamiento y alcance: en efecto, con la división general en dos cantos y los títulos dados a ambas partes, parece que Crespo va a seguir en cierta manera la obra de Ignacio de Luzán, cuyo título rezaba: *Poética o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies*. Además, podría decirse que el autor aragonés pretende ofrecer unos planteamientos muy generales, sin entrar en excesivos detalles ni querer profundizar en determinados aspectos, de forma distinta a como había hecho Francisco Martínez de la Rosa, cuya obra estaba dividida en seis cantos y atendía más pormenorizadamente a temas concretos como la lengua poética (Canto II) o la versificación (Canto III) —temas que aquí se incluyen en la primera parte— y se ocupaba específicamente de géneros como la tragedia y la comedia (Canto V) y la epopeya (Canto VI), a los que Crespo dará un tratamiento igualitario con los demás géneros en la segunda parte.

Pero, sorprendentemente, la preceptiva se envuelve en un marco narrativo de ficción con acción y personajes, de tal manera que la doctrina literaria no se presenta a la manera tradicional de un poema didáctico. En efecto, el autor sitúa en primera instancia su relato en un lugar concreto, "cerca del Turia" —en lo que parece ser homenaje al lugar donde precisamente vio la luz su obra—, y en un momento concreto, al anochecer, y esta presentación se realiza recurriendo a elementos clásicos, a tópicos y motivos utilizados especialmente por el género bucólico, tales como el *locus amoenus*, el *arbore sub quadam* o el del crepúsculo (I, 19-24):

*Cerca del Turia en la ribera umbría,
Cuyos álamos onda suave muerde,
Yo en honor de Virgilio esto decía.
Era ya adulto el héspero: so verde
Tilo rendíme al sueño, y en mi ilusa
Mente exclamé: ¡Ó qué gozo el necio pierde!*

A este comienzo de color bucólico se suma a continuación otro elemento de raigambre épica: el poeta tiene una especie de sueño o visión, en la que "Polimnia baja en nube desde lo alto" (I, 29) y lo "arrebata al Pindo" (I, 32); allí Crespo será instruido en el arte poética por los "Inmortales", que no son otros que los grandes autores que gracias a sus obras han conseguido la gloria y la inmortalidad. En este punto, creo que es posible relacionar de forma más directa tal comienzo con el proemio de los *Annales* de Enio por varios motivos: recordemos, ante todo, que Enio es junto con Pacuvio el primer autor citado (v. 3); además, en ambos casos el relato de la visión se produce al comienzo de la obra y en un contexto de carácter programático; y, finalmente y sobre todo, puede establecerse cierta correspondencia entre el hecho de que Enio estando en el puerto de Luna soñara que se encontraba en un lugar del Aqueronte (*Acherusia templa*), donde se le aparece la sombra de Homero para instruirle, y el hecho de que Crespo a orillas del Turia caiga en un sueño en el que es arrebatado al Pindo, donde será instruido también por los grandes escritores. Por otra parte, tal invención se mantiene a lo largo de todo el poema hasta que en los dos últimos versos el autor despierta para escribir la preceptiva que le ha sido 'dictada' (II, 626-627):

*Yo desperté a escribir su alta doctrina
En la patria de artistas de belleza,*

De esta manera, la obra ofrece además una estructura circular, en la que la presencia del escritor en un lugar y momento supuestamente reales al inicio y al término del relato envuelve la descripción de la visión.

A su vez, es posible detectar en la fantástica estancia en el Pindo otros elementos de tono épico: así, por ejemplo, toda la narración está salpicada por secuencias formularias del tipo "Tales cosas habló" o "Habló así" que cierran los largos parlamentos de los excelsos escritores y son, a mi entender, correlato y traducción de fórmulas bien comunes a los poemas épicos latinos como *his dictis, sic adfatur*, etc.; e igualmente se hace uso de las comparaciones del tipo "tal como hervor de mar agita naos..." (II, 579), con resonancias léxicas teñidas de arcaísmos y artificiosos términos. Sirvan de muestra de todo ello los siguientes versos que reflejan un ambiente bélico y que prácticamente van a cerrar el relato del sueño (II, 576-584):

*Habló así, y suena súbito rüido,
Reina la turbación hija del caos,
Y escúchase de guerra el apellido.*

*Tal como hervor de mar agita naos,
así bélica voz los Inmortales
Diciendo: '¡Á lid! ¡á lid! Genios, alzaos'.
Ira roja los rostros celestiales
Enciende, en hila muévense a refriega
Y asientan allí cerca sus reales.*

Destaca también en este ámbito épico la descripción del templo de la Memoria, al comienzo del Canto II (vv. 1-10):

*Era de la Memoria el grande templo,
Rico en pórfido, jaspe y alabastro,
De mosaicos vivísimos ejemplo.
Vile brillar como de luz el astro:
En bóvedas, columnas, arcos, muro,
No vi de imperfección mínimo rastro.
Entonces en estatuas de oro puro,
Bajo sus pies los bárbaros tendidos,
Torvo cual huracan el rostro oscuro,
Vi á Pericles y Augusto esclarecidos.*

En tal marco narrativo, salpicado de recursos y reminiscencias clásicas, la normativa es puesta en boca de reconocidos autores y, a mi entender, al valerse Crespo de insignes personajes para presentar la doctrina introduce, sirviéndose de la 'contaminación', un nuevo elemento tomado también de los modelos clásicos, a saber, el diálogo; de hecho, diríase que esta *Poética* es trasunto versificado de los 'diálogos' clásicos. Así, los dos temas centrales de la preceptiva poética tratados en cada canto se envuelven en breves descripciones que sitúan la acción en unas circunstancias determinadas, a la manera de lo que sucede, por ejemplo, al comienzo y final de cada libro en el caso de los 'diálogos' ciceronianos; buena muestra de ello son los diez primeros versos del canto II dedicados a la descripción del "Templo de la Memoria" que acabamos de presentar, y los vv. 576-584 que cierran el relato del fantástico sueño. A esto hay que sumar además el hecho de que, al igual que sucede en los diálogos antiguos, la exposición doctrinal se va desarrollando mediante largos parlamentos de personajes de reconocido prestigio.

En este punto y en otro orden de cosas, la elección por Crespo de un espacio legendario de ficción es —en mi opinión— un punto clave y el más

original en la invención, pues la perspectiva de inmortalidad y de atemporalidad en que se sitúa la acción permite al autor trascender las barreras temporales; y así grandes ingenios de la literatura universal, como Teócrito y Anacreonte, Horacio, Virgilio y Tibulo, Tasso, Racine, Molière, La Fontaine y Boileau, Fray Luis, Herrera, Rioja y Meléndez Valdés serán los interlocutores de una docta conversación, en la que no faltará la polémica sobre los diversos movimientos surgidos a lo largo de la Historia de la Literatura.

Es de señalar también que el propio autor interviene en la conversación, desarrollando el papel del 'discípulo' que plantea determinadas preguntas y cuestiones que van haciendo progresar el discurso, como ocurre en I, 313-315:

*Esto habló Horacio. Yo grité: "¿Os enoja
enseñarme el poético dialecto?"
Respondióme el doctísimo Rioja: ...,*

o al final del canto primero donde Crespo plantea el tema del segundo (I, 640-645):

*Y quise oír las reglas principales
De géneros famosos en escuelas.*

En otro sentido, la elección de los 'maestros' resulta significativa a la hora de entender el criterio literario que el propio autor defendía. Con un simple repaso de la nómina de autores, es posible detectar una considerable presencia de los clásicos, al punto que, si consideramos la literatura antigua como una unidad de la que forman parte los poetas latinos y griegos, son éstos los más representados; pero además se hace evidente la inclinación de Crespo hacia escritores del país vecino —fruto y señal de lo afrancesado de su cultura— que aparecen en igual proporción que los autores hispanos; finalmente, y en lo que respecta a éstos, es evidente también su simpatía por los de reconocido clasicismo.

A cada uno de estos creadores le encomienda Crespo la exposición de un punto de la doctrina; así, en el canto I —dedicado, como ya he dicho, a las "Reglas generales de poesía"— tomará la palabra en primer lugar Juan Meléndez Valdés, el autor más próximo a Crespo en el tiempo —murió en Montpellier en 1820— y en ideología —recordemos que su afrancesamiento le valió el destierro—. En boca de Meléndez pondrá Crespo las primeras

advertencias generales, a las que he hecho alusión más arriba, sobre la necesidad de genio e inspiración innatos (I, 71-73) y sobre la primacía de los modelos clásicos (I, 120-124); cabe anotar, por otra parte, que estas advertencias primeras vienen a coincidir con las expuestas por F. Martínez de la Rosa —cuya obra sin duda era bien conocida por Crespo— al comienzo de su *Poética* (vv. 21-109), aunque —como ya se ha dicho— no seguirá la misma disposición. Defiende después Meléndez el primer principio enunciado por Horacio en su *Ars poetica* (vv. 1-38) e igualmente postulado por F. Martínez de la Rosa (*Poét.* I, 173-194), a saber, la unidad de plan (I, 149-151):

*Sobre todo buen plan, sencillo y uno
¿Ayúntanse las partes en un todo?
Así será excelente y oportuno.*

Y será en este punto cuando Crespo, con total pertinencia, cederá la palabra a Horacio, quien recrea con un estilo rancio y decimonónico, ciertos pasajes de su *Epistula ad Pisones*; así, los versos 38-40 sobre la adecuación del tema al genio del escritor:

*sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam
uiribus, et uersate diu, quid ferre recusent,
quid ualeant umeri,*

se recogen en la ficción (I, 298-300) en boca del propio Horacio formulados de forma más concreta con la mención de tres nombres propios de autores latinos, presentados en gradación descendente:

*El que Virgilio no, sea Tibulo;
Si a Tibulo no igual, venza á Lucrecio,
El á veces poeta, á veces nulo.*

De la misma manera, el consejo del latino sobre la necesaria *labor limae* (A.P. 289-294) lo expondrá ahora Horacio por obra de Crespo de forma más explícita (I, 262-70):

*Di al componer: ¿Traslúcese el afeite?
¿Cómo el divino Homero lo escribiera?
Y trabájalo más, si sabe a aceite.*

*Después corrige, tacha, escoje, altera,
Otra vez tilda, y haz mejor lo bueno
So el diente de la lima vocinglera.
Retocando el autor vuélvese ameno,
Caro, sencillo, hermoso: error que hizo antes,
Le juzga á sangre fria como ajeno;*

notemos, con respecto al verso 263 de la poética hispana —y aunque sea ésta una coincidencia de orden menor—, que en los versos 140-147 de su obra genuina Horacio había propuesto ya a Homero como modelo. Parece, pues, que Crespo conocía bien la preceptiva horaciana y que, plenamente de acuerdo con ella, la sigue con libertad y no *ad pedem litterae*, mezclando y alterando el orden original de los pasajes; así, hemos visto que los versos 38-40 de Horacio los recreaba Crespo en I, 298-300, casi al final de la larga intervención del vate de Venusia —una intervención que ocupa los versos 170 a 312—, mientras que la posterior reflexión del poeta latino sobre la *labor limae* (A.P. 289-294) es presentada por el autor hispano con anterioridad. En el mismo sentido, los versos 338-340 del autor latino:

*ficta voluptatis causa sint proxima veris,
ne quodcumque uelit poscat sibi fabula credi,
neu pransae Lamiae uiuum puerum extrahat aluo;*

quedan reflejados por Crespo en I, 222-225 de la siguiente manera:

*Verosímil ficción será creíble:
Poética verdad es lo fingido
Más acá de lo absurdo y lo imposible,*

donde el ejemplo propuesto por Horacio en el verso 340 con la referencia concreta del Lamia se convierte ahora en boca del Horacio ‘castellano’ en una explicación más general: "más acá de lo absurdo y lo imposible". Finalmente, otros conocidos preceptos del venusino, como el presentado en A.P. 343-344 sobre las dos grandes finalidades de la poesía:

*omne tulit punctum qui miscuit utile dulci,
lectorem delectando pariterque monendo,*

son también recogidos en el tratado hispano en dos tercetos, que, a su vez, resultan buena muestra de la forma de proceder del autor aragonés (vv. 256-261):

*Á instruir y agradar aspire el vate:
Do solo fresca flor la mente pazca,
no veo un escritor, sinó un orate.
Doyle que en hados venturosos nazca:
¿Qué fruto cojo yo de su deleite?
Máximo aquel será, que enseñe y plazca;*

aquí el aragonés sigue el texto horaciano casi literalmente en los versos inicial y final de este pequeño conjunto, pero amplifica el escueto precepto latino —de una forma que, desde el punto de vista de la valoración del texto, resulta lamentable— siguiendo su escasa inspiración poética. Por lo demás, tras la larga intervención —curiosa y penosa, al tiempo— de Horacio, Francisco de Rioja (vv. 316-471) y Fernando de Herrera (vv. 476-638) adoctrinarán a Crespo sobre la “locución poética” y los “acentos y sonidos”, cerrándose el Canto I.

En el Canto II, dedicado —recordemos— a las “Reglas peculiares de Poemas”, realiza Crespo un rápido repaso sobre los diferentes géneros. De esta segunda parte nos interesa destacar sobre todo la presencia de determinados autores clásicos, pues ella es muestra, por una parte, de la valoración del autor sobre tales poetas como máximos exponentes de un género y, por otra, de la recepción de estos autores en el s. XIX. Véamos, pues, brevemente la significativa disposición general de este canto y las correspondencias ‘autor/género’ que Crespo establece: en primer lugar, Tasso tratará sobre la epopeya (vv. 49-162); a continuación, Racine (vv. 164-253) realizará una defensa y descripción de la tragedia y Molière (vv. 164-253) de la comedia. Después, Fray Luis tratará de ‘la poética del canto’ (282-361), Anacreonte de la letrilla (vv. 363-382) y Teócrito del idilio (vv. 383-408), para intervenir a renglón seguido Virgilio tratando sobre la égloga y el poema didáctico (vv. 409-461). Le llega entonces el turno a la poesía elegíaca y Crespo pone su presentación en boca de Tibulo (vv. 471-497), oponiendo a continuación a la “llorosa elegía” la fábula, defendida por “el jovial La Fontaine”; finalmente será Boileau quien trate de la sátira y el epigrama.

Como puede observarse, Crespo comienza el repaso a los diversos tipos de poemas por los dos géneros mayores, épica y tragedia, con lo que mues-

tra una vez más su independencia dentro de la tradición, pues, por ejemplo, procede de forma exactamente contraria a como hiciera F. Martínez de la Rosa, quien —como ya se ha dicho— presenta estos dos géneros en los dos últimos cantos de su *Poética*; ahora bien, ambos autores coinciden en destacar, aunque con procedimientos opuestos, la relevancia de estos géneros. Por otra parte, resulta imposible y no pertinente tratar aquí sobre todos los recursos que utiliza Crespo, pero creo que debe señalarse que el aragonés pone cuidado en ‘dramatizar’ las intervenciones de los Inmortales, para lo cual introduce entre un parlamento y otro breves observaciones sobre las reacciones que provocan las palabras de un escritor en los demás contertulios; unas reacciones que, por lo general, son causadas por el ‘celo profesional’ de quien defiende la primacía del género por él cultivado sobre todos los demás; así, al terminar Tasso su exposición sobre la épica, Crespo introduce los siguiente versos para dar entrada a la tragedia (vv. 161-163):

*Aquí Tasso calló. Cual de baldones
Racine herido, en faz y ojos la calma,
Soltó la voz, y dijo estas razones:*

Por lo que hace a la intervención directa de los clásicos en el Canto II, es de destacar el doble papel que desempeña Virgilio, que disertará sobre la bucólica y la poesía didáctica. En las palabras de Virgilio se encierra el juicio del propio Crespo sobre el autor latino, pero además se sirve el aragonés de la autoridad del mantuano para dar su opinión sobre determinadas cuestiones. El juicio sobre Virgilio es presentado en primera persona por el propio vate que defiende, no sin cierta modestia, sus méritos tras haber tratado Teócrito sobre el idilio:

*"Yo la égloga elevé, dijo Virgilio,
Y algo la embellecí con los ornatos
De Roma, de grandezas domicilio.
Aun añadí verdad a los retratos,
Á ideas interés, á escenas precio,
Ternura á la pasión, gracia á relatos".*

En este punto se introduce un nuevo punto de vista, pues Virgilio es interrumpido por Konrad Gesner, quien propone la inclusión de nuevos temas: "... a la par querría/ De asuntos novedad, ingrata al necio" (vv. 416-417), idea que Virgilio rechaza contundente, creándose así con cierto humor la

polémica en una visión conjunta y única de la historia de las ideas y movimientos literarios, propiciada por la invención de Crespo; es además evidente que el autor utiliza a Virgilio para defender su conservadora postura y en este sentido el latino replicará a Gesner (vv. 432-437):

*"... ¡Ó gusto febril de innovaciones!"
Gritó Virgilio: "Llámale epidemia,
Que hoy día cunde en ínclitas naciones.
No fuera, á la verdad, torpe blasfemia
Afirmar que la musa descriptiva,
De alemanes amor, sabe a academia...";*

y al paso que ataca la fría poesía (vv. 438-440) realizará Virgilio una defensa de sus *Geórgicas* (vv. 447-461):

*"Por ello en mi poema de labranza
Derramé luz, riqueza, poesía;
Diles su punto á verso y ordenanza;
Describí, ordené, teñí, varié á porfía;
Ayunté la pasión a los arbustos,
A color melancólico alegría.
Dije del labrador moral y gustos; ...
Llamé con episodios al encanto,
Y embellecí al ropaje de las ciencias."*

Tras las palabras del vate mantuano, hay una exaltación total de su figura con un reconocimiento por parte de todos sus colegas que no ocurre en el caso de las demás intervenciones (vv. 465-470):

*Tales cosas habló. Júbilo asoma
En ojos de los Vates, que así esclaman:
"¡Gloria á Virgilio grande como Roma!
¡Gloria á Virgilio! las florestas claman;
¡Gloria! responde la alameda umbría;
a Virgilio colina y valle aclaman".*

Finalmente y en lo que al mantuano se refiere, aunque la primacía en el género épico se la concede Crespo a Tasso con permiso de Homero, no deja de citarlo junto a otros autores al final del espacio reservado a este género:

*Pide a Homero sus formas y hermosura,
Un Príamo á los piés de airado Aquiles,
Y de Andrómaca y Héctor la ternura.
Déte Virgilio afectos juveniles,
Apolonio el pincel de amenos viajes,
Y Lucano los rasgos varoniles.*

Por otra parte, estas menciones puestas en boca de los sabios interlocutores son una forma distinta y más usual de presencia de los clásicos a lo largo de toda la obra; así, además del protagonismo directo dado a Horacio, Virgilio y Tibulo entre los escritores latinos, otros poetas son citados como modelos por los interlocutores. Además de la referencia de Tasso a los poetas épicos, Píndaro y Horacio son invocados junto con Herrera por Fray Luis (II, 310), o Esopo y Fedro por La Fontaine (II, 501-503). Pero de entre todas estas menciones destaca la que realiza Boileau, el encargado de hablar de la sátira, sobre Horacio y Juvenal, por el detenimiento y el cuidado que pone en la caracterización de uno y otro (II, 541-557):

*Mas quien á Horacio y Juvenal se acerca,
Merece, á la verdad, claro renombre.
Este acre, vehemente al vicio cerca,
Á flechazos le hiere, le acobarda,
Y derríbale exánime en lid terca.
Aquel festivo, astuto, á herirle tarda,
Entrégale á la burla y al gracejo,
Encubre el golpe, y dora la alabarda.
Vemos en Juvenal don de consejo,
Gran fuerza de discurso, zelo amargo,
Voz vigorosa, adusta faz de viejo.
Place en Horacio de censor el cargo:
Aquí linda pintura, allí hay imágen,
Y un cuento enseña mas que sermon largo.
Ambos, ya riñan vicios, ya los ajen,
Acatan la moral, reina del mundo,
Sentidos de que díscolos la ultrajen.*

Como puede observarse, tras la propuesta inicial de los dos satíricos como modelos, las características diferenciadoras de uno y otros son cuidadosamente contrapuestas en una oposición alternante en cuatro tercetos (“Este

acre...”/“Aquel festivo...”; “Vemos en Juvenal ...”/“Place en Horacio...”); y, finalmente, en el último terceto se resalta la finalidad moralizante del género satírico, común en ambos poetas.

Todavía es posible incidir —y extraer con ello alguna conclusión de alcance general— en otro aspecto no visto hasta ahora, el de la relación entre la presentación teórica de los géneros que aquí se hace y la práctica real de Crespo como escritor. En este sentido hay que señalar que, aunque el aragonés había cultivado con anterioridad —como ya he dicho— la fábula y el epigrama, no ofrece de ellos un tratamiento especial; por el contrario, los presenta prácticamente en último lugar entre los géneros poéticos, lo que viene a mostrar que como teórico mantiene Crespo cierta pauta de ‘objetividad’. En efecto, este último lugar reservado a los dos géneros parece obedecer a un plan general en el que se procede en gradación descendente, aunque no con un criterio rígido —lo que habla a favor de este neoclásico estricto—: así, épica y tragedia, los géneros mayores, ocupan el espacio inicial y preferente, pero la comedia se presenta a continuación por contraposición al género dramático mayor; después se presta atención a la poesía lírica entendida en un sentido amplio con las diferentes realizaciones que en ella se comprendían: la oda en primer lugar, después la letrilla, el idilio y la égloga, pero aquí de nuevo actúa Crespo con cierta heterodoxia y, aprovechando la intervención de Virgilio, incluye la poesía didáctica, con lo que el hilo narrativo y dramático se impone al criterio expositivo. Finalmente tratará de la elegía, el apólogo, la sátira y el epigrama, y aunque tenía un cabal y total conocimiento sobre los dos géneros que había cultivado —como lo demuestra en los amplios y completos prólogos a las *Fábulas morales y literarias* y a las *Poesías epigramatarias*—, sin embargo hará de ellos una sucinta mención, aunque es de destacar que trata al apólogo con singular cariño por boca de La Fontaine:

*Vivo en diálogo, simple en ornamento,
Á la verdad poética ligado,
Henchirá las medidas del contento. ...
Y será de los niños el poeta,
El ayo de los héroes y reyes,
De moral dulce y sabia ilustre atleta.
Estas son de mi apólogo las leyes:
Aunque Boileau olvidóme, soy leído
Desde el palacio hasta el redil de greyes".*

Con la intervención de Boileau en la que se liga la sátira al epigrama, según una concepción ya tradicional, abandona Crespo la dinámica dialogada, para volver a la fantástica narración y al escenario del Pindo, al que llegan nuevos escritores (II, 585-588):

*En tanto gente advenediza llega,
Hombres de dulces patrias ornamentos,
y claman: 'Alto, á lid, si paz se niega:
Veis aquí los románticos talentos ..."*

Con la llegada de los románticos al lugar reservado a los Inmortales introduce el aragonés una clara crítica a la situación de la literatura de su época que se levantaba airada contra los principios clásicos defendidos en esta *Poética*; y en esta situación será el propio Apolo el portavoz de las ideas conservadores del autor, al igual que anteriormente lo había sido Virgilio:

*Presto, como la lumbre hiere al ojo,
Apolo sobre el íris aparece,
El arco en mano, en su mirada enojo.
Y dice: "¡Tanto orgullo os desvanece!
¿Habeis hecho la Eneida ó el Edipo?
Hablad: ¿á dicha el Pindo os pertenece?" ...
Ya que poetas no, sed hombres justos:
Antes de Homero, Eurípides y Esquilo
Son los principios clásicos y augustos.*

Es éste un final que viene a corresponderse con lo dicho prácticamente al comienzo de la obra, en I, 120-124 ("Tú no apartes jamás de entre las manos, / ... A los modelos griegos y romanos. / Bastan á dirijir al buen talento"), y que resume a la perfección los presupuestos encerrados en esta *Poética*.

Llegados ya al final, creo que podemos concluir que esta obra, si bien tanto por sus contenidos como por su factura no ha merecido ocupar un lugar destacado entre las creaciones literarias del siglo XIX, sin embargo bien merece ser tenida en cuenta como receptora de la literatura clásica, no sólo por los principios que en ella se defienden, sino sobre todo por el original y singular tratamiento que en ella reciben los autores griegos y latinos.