



Russell P. Sebold

# **Interián de Ayala en el neoclasicismo español**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Russell P. Sebold

## Interián de Ayala en el neoclasicismo español

Expira Garcilaso de la Vega en 1536, y termina la poesía clásica española. Tal esquema historiográfico no es tan extravagante como a primera vista podría parecer. Según demuestro en un libro que tengo entre manos, esta visión de la poesía clásica fue mantenida por incontables poetas y críticos de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, siempre con la más cordial admiración por Garcilaso, siempre con la más honda nostalgia por lo que creían haber perdido a la hora de la muerte de su príncipe. «Y aquel que nuestro tiempo trujo ufano, / el nuestro Garcilaso de la Vega» representaba ya para su entrañable amigo Juan Boscán una cumbre perdida, a la que no se volvería a subir sin buscar modelo en el toledano, que «no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo ha sido tenido por regla cierta».

En 1580 Miguel Sánchez de Lima escribe: «mirad a un Petrarca, Boscán, Montemayor, Garcilaso de la Vega, y Garci Sánchez de Badajoz... éstos fueron en el tiempo en que la poesía era verdaderamente poesía... Así que lo que desto siento es que la buena y verdadera poesía es pasada con aquel buen tiempo». También en 1580 -la fecha es importante- Fernando de Herrera, en sus Anotaciones al verso de Garcilaso, afirma con ánimo heroico que no obstante la falta en lengua española de ejemplos de la disciplina filológica necesaria para comentar los textos poéticos, «no por eso temo romper por todas estas dificultades, osando abrir el camino a los que sucedieren, para que no se pierda la poesía española en la oscuridad de la ignorancia». La poesía de «aquel buen tiempo» está así por la mayor parte perdida, y hace falta restaurarla proponiendo como ejemplo máximo para la emulación la poesía de Garcilaso. No otro, dos siglos después, sería el programa para la lírica de figuras como Luzán, Cadalso y Meléndez Valdés, a quienes solemos llamar neoclásicos. Desde luego no hay que olvidar que con la crítica de Herrera no estamos en el setecientos, sino todavía en el quinientos.

Pero, aun así, ¿por qué no fechar el principio del Neoclasicismo desde 1580 aproximadamente, entendiéndolo por tal, si bien no el movimiento neoclásico propiamente dicho, en todo caso una larga tendencia neoclásica? También transcurre antes de 1580 casi todo el vivir del otro poeta que sería modelo predilecto de los líricos de la centuria decimioctava: quiero decir, fray Luis de León (1527-1591), y prácticamente sin excepción se compusieron las poesías de fray Luis con anterioridad a 1580. En efecto: la intención de Quevedo, al publicar el verso de fray Luis por primera vez (1631), era esencialmente neoclásica: quería ofrecer un modelo que hiciera posible la restitución del estilo poético del siglo anterior y la extirpación del nuevo galimatías gongorino, porque «aquellos solos

merecieron aclamación universal, que dieron luz a lo oscuro, y facilidad a lo dificultoso; que oscurecer lo claro, es borrar, y no escribir... No tienen en nuestra España, en los grandes y famosos escritores de aquel tiempo [esto es, antes de 1580], comparación las obras de fray Luis de León... ni en la pureza de la lengua, ni en la facilidad de los números, ni en la claridad». Y otros críticos y poetas antigongorinos del siglo XVII, como Juan de Jáuregui en su Discurso poético (1624), también se guían por la idea de la poesía representada por «aquel buen tiempo» de Garcilaso y fray Luis, anterior a 1580, por lo cual estos literatos seiscentistas pueden ser considerados como los neoclásicos de su siglo.

Por ejemplo, en momento tan difícil para la sencillez y la claridad clásicas como es el del apogeo de Góngora, Lope de Vega se refiere a los esfuerzos de quienes disienten del relumbrante estilo barroco y quieren retomar contacto con «aquel buen tiempo» de Garcilaso y sus coetáneos: «Trabajan mucho algunos por volver al pasado siglo nuestra lengua». A partir de 1627 se hace todavía más lícito llamar neoclásicos a todos estos intentos de renovar lo garcilasiano y luisiano, porque en ese año, al parecer por primera vez, son llamados «clásicos» los poetas modernos más merecedores de la imitación, y en el mismo lugar se señala en particular a «los que mejor imitan a Garcilaso». Ésta no es la mejor ocasión para hacer la historia del Neoclasicismo, mas disponemos ya de suficientes datos para empezar a encuadrar a la figura de quien se trata aquí en la tendencia a la que pertenece.

Durante la primera mitad del siglo XVII conocidos escritores como los ya nombrados siguen oponiendo a la brillante pero problemática originalidad estilística de los poetas barrocos formas expresivas tradicionales más depuradas y menos pretenciosas; durante los decenios finales del mismo siglo y los primeros del XVIII esta ya vieja tendencia neoclásica o renovadora está representada por poetas mucho más humildes, como son Gregoria Francisca de Santa Teresa, Gabriel Álvarez de Toledo, fray Juan Interián de Ayala y Eugenio Gerardo Lobo, con quienes estamos, sin embargo, en cierto modo mucho más endeudados que con sus más prestigiosos antecesores, porque de ellos parece haber dependido, en un momento decisivo, la misma vida o muerte de la poesía castellana. En su época casi sin excepción los poetas públicamente consagrados se habían echado cuerpo y alma en brazos de aquel absurdo, floripondioso, rimbombante e incomprensible ultrabarroquismo en el que había decaído el estilo gongorino; y por tanto, sin Interián y sus modestos colegas no se habría conservado, ni aun en círculos limitados, nada del espíritu clásico español, quiero decir, del espíritu poético del siglo XVI, que después sería el fundamento de la restauración dieciochesca neoclásica de la poesía española (pues ni los poetas del setecientos, ni después los románticos reconocieron nunca más que un solo Siglo de Oro, que fue naturalmente el quinientos).

En el aula yo acostumbraba presentar a los cuatro poetas ya mencionados como precursores del Neoclasicismo; mas, si se piensa en esa larga tendencia neoclásica que arranca de la primera época de admiración hacia Garcilaso, lo mismo que en la escuela neoclásica propiamente dicha, queda claro que el papel de sucesores jugado por Interián y su promoción es tan importante como su otro papel de precursores. Interián, a la vez que es hombre de cordialísima personalidad, es quizá el más apto de su generación para ilustrar en forma concisa todo lo expuesto en las líneas anteriores. Su limitada obra poética ofrece asimismo una clarísima demostración de otra connotación esencial del término neoclásico

en el contexto de la poesía española, por cuanto Interián se inspira igualmente en los poetas clásicos de la Antigüedad y en los poetas clásicos de su tierra; quiere decirse que el Neoclasicismo en España es doblemente neo, o sea que es un fenómeno híbrido, imitador a la par de lo grecolatino y lo nacional.

Fray Juan Interián de Ayala (1656-1730), madrileño de nacimiento, fue mercedario como Tirso de Molina y catedrático de hebreo en Salamanca como fray Luis de León. Hacía versos en latín, a imitación de Marcial, Juvenal y Ausonio, y poetizaba también en castellano. Era un reputado crítico de la pintura religiosa; tenía fama de elocuente orador sagrado; aunque con reservas, apoyaba la polifacética crítica de Feijoo; y era académico de la lengua española, habiendo sido uno de los once clérigos, nobles, bibliotecarios, catedráticos, maestros y consejeros del Rey que el Marqués de Villena reunió en 1713 para fundar esta primera de las Reales Academias. En efecto: tan hábil portavoz del grupo era Interián, que se le encargó de escribir la Relación de las exequias que la Real Academia Española celebró por el excelentísimo señor don Juan Manuel Fernández Pacheco, marqués de Villena, su primer fundador y director (Madrid, 1725).

Ahora bien: este fraile, tan estrechamente identificado con las diversas manifestaciones culturales e intelectuales de su época, ¿cómo se escapó de la demente afectación de los encopetados poetastros de esos años, en los que un tal José León y Mansilla, cuya biografía es tan oscura como sus versos, dio a la estampa una Soledad tercera (1718), compuesta a imitación de las de Góngora, y ganó un premio por un soneto de pie forzado, dos veces acróstico? Por los datos biográficos apuntados en el párrafo anterior, se sugieren varias respuestas que luego consideraremos. Influye, empero, en la relativa sencillez del estilo poético de Interián otro factor en cierto modo aún más decisivo: es el por otra parte prosaico detalle de que este académico estaba dotado de un excepcional sentido del humor; sentido del humor de quien se sabe participante de las grandes corrientes literarias del mundo occidental y es, sin embargo, demasiado modesto para darlo a entender. A diferencia de los poetas ultragongorinos, que con frenético fervor imitaban el espantoso estilo que disfrutaba de tan amplia aprobación (la impenetrabilidad en la expresión se veía como sello de la ortodoxia en la España archicatólica del último Habsburgo y el primer Borbón), Interián no se tomaba demasiado en serio cuando hacía versos.

Pues estos no eran sino una diversión de sus ocupaciones mayores, por lo cual se refleja en su estilo el de los poetas claros y cordiales cuya lectura le había brindado un sincero e íntimo deleite. (Tendemos a olvidar toda afectación cuando realmente nos divertimos lo mismo en la composición literaria que en la lectura.) No tenía Interián ningún deseo de complacer al lectorado de su época; ni aun tenía la intención de sacar sus poesías a luz (otro fraile de su orden, el año antes de que muriera el poeta, se encargó de la única edición que se hizo de ellas). La función de solitario solaz que servía el verso de Interián, también se manifiesta en la poesía de los otros tres neoclásicos preluzanescos a los que nos hemos referido y a ellos también los rescata de la insinceridad de la afectación ultrabarroca; mas veamos ya cómo la indicada función de recreo se descubre en el verso humorístico de Interián.

Entre los títulos de sus poemas en la antigua lengua de Juvenal, nos hace gracia hallar uno de nota tan vulgar dieciochesca como el de los versos que compuso «In laudem

potionis chocolaticae», y hay notas igualmente graciosas en otros poemas suyos en latín y romance. Mas sin duda el más entrañable ejemplo de humilde humorismo de Interián - porque encierra a la par cierta ligera insinuación de desilusión del poeta con el papel que le deparó la suerte al hacerle fraile- es el VI de los sonetos recogidos en la Biblioteca de Autores Españoles. En la edición dieciochesca de los Opuscula, se anota que el modelo que Interián se propone imitar en el referido poema es la Sátira VII de Juvenal, pero el lector encontrará mucho más atractivos varios detalles vulgares modernos -semejantes a las virtudes de la bebida de chocolate-, como son las alusiones del poeta a su «puchero» y a la falta de un «pobre cobertor» para su cama. El puchero cotidiano y el pobre cobertor tienen sugerentes modelos en la «pobrecilla mesa» que busca fray Luis de León en la «Vida retirada», y en la «pobre mesa y casa» que representan para el gran agustino el colmo de la dicha en su poema «Al salir de la cárcel». Es al mismo tiempo inconfundible en estos versos cierto eco de la feliz resignación al retiro que respira toda la obra de fray Luis.

Idos, musas, os digo, enhorabuena;  
dejaos de armonías y contentos,  
pues a oídos y estómagos hambrientos  
ni el arpa gusta, ni la lira suena.  
¿Qué aprovecha la armónica faena  
al que escaso de gustos y contentos,  
cerrado en dos estrechos aposentos,  
si el puchero llegó, faltó la cena?  
¿Qué pretendéis, decid, con inspirarme  
renombre, eternidad, aplauso, fama  
y de esta vanidad alimentarme,  
si al cerrar ingenioso el epigrama  
me molesta el cuidado de faltarme  
un pobre cobertor para mi cama?

En la medida en que este soneto representa una intención ascética de buscar la dicha en los recursos interiores de la propia persona y en un moderado plan de vida exterior, renunciando a todo lo superfluo (aquí el arte apolíneo), también puede considerarse como interpretación humorística de los siguientes versos de fray Luis en el poema «Del moderado y constante», dirigido a Felipe Ruiz: «Dichoso el que se mide, / Felipe, y de la vida el gozo bueno / a sí solo lo pide, / y mira como ajeno / aquello que no está dentro de su seno». Continuaré comentando este soneto después, en relación con otros elementos que contribuyeron a la actitud neoclásica presente en el verso de Interián.

No deja de ser significativo el hecho de que Interián fuese conocido como predicador claro y persuasivo en una época en que la enorme mayoría de los oradores sagrados eran ya paravicanos decaídos, ya gerundios presuntuosos. En este género Interián incluso superaba al por otra parte insuperablemente claro autor del Teatro crítico. Feijoo lamenta, eso sí, la introducción en España de «un modo de predicar en que, así como tiene mucho lugar la sutileza, apenas se deja alguno a la retórica», es decir, a ese estilo que conmueve, persuade y convierte a los oyentes más humildes. Pero hoy nos deja atónitos lo que a continuación confiesa el reformador universal y fundador de la Ilustración española: «Hágome cargo de la dificultad que hay... en oponerse al estilo común; empresa tan ardua, que yo, con conocer

su importancia no me he atrevido con ella; y así todo el tiempo que ejercí el púlpito me acomodé a la práctica corriente».

Si, en cambio, en terreno tan escabroso, Interián no vaciló en absoluto ante «la dificultad de oponerse al estilo común», sorprende muy poco que insistiera en la claridad y la sencillez en poesías que escribía para sí mismo. Por la participación de Interián en las actividades de la flamante Academia, que publicó dos tomos (1726, 1729) de su monumental Diccionario de Autoridades antes del fallecimiento de su distinguido miembro mercedario, se nos hace posible apreciar cuáles serían los criterios estéticos de éste en el ámbito de la poesía. Entre los literatos cuyos textos sirven como autoridades para la fijación de los sentidos de las voces en los dos primeros tomos del diccionario académico figuran poetas clásicos como Garcilaso, Boscán, fray Luis de León, los Argensolas, Villegas, Lope de Vega, etc.; y eclécticos, barroquizantes y barrocos como Jáuregui, Quevedo, Góngora, etc. Entre estas figuras tenía Interián suficientes buenos modelos, y la búsqueda de los buenos modelos fue siempre una de las condiciones fundamentales de la preceptiva neoclásica. Oponerse al estilo común (Feijoo) venía a ser para Interián lo mismo que volver al siglo XVI nuestra lengua poética (Lope de Vega).

La unidad del pensamiento estético de Interián y el ardor de su dedicación al ideal neoclásico se confirman desde todavía otro punto de vista cuando se toma en cuenta que su principal criterio historiográfico relativo a la pintura, implícito en cuanto dice a lo largo de todo el *Pictor Christianus* (1730), es que decayó la fe y con ella la pintura. En fin, también en pintura, reformar era volver. Porque en Interián se trata siempre de retomar contacto con un pasado de gusto más puro, y su postura clasicista respecto del pasado literario nacional se refleja también en la «Censura» (1726) que por superior orden eclesiástica escribe para el tomo segundo (1728) del *Teatro crítico* de Feijoo. En su «Censura» Interián añora «la seria circunspección y severidad de nuestra nación en otro tiempo, en que se escribieron, sin ofensa de la edad presente, mayores y mejores libros». (Ya sabemos cuáles eran, en la esfera de la poesía, esos «mejores libros».)

De tal añoranza se deduce que formaba parte del credo poético de Interián aquel precepto de Horacio (*Ars poetica*, vv. 268 y 269) con el que se aconsejaba a los jóvenes poetas romanos que revolviessen noche y día las famosas obras de los griegos: «Vos exemplaria Graeca / Nocturna versate manu, versate diurna». Revolvía Interián tanto los clásicos modernos como los antiguos, según se desprende de todo lo dicho hasta aquí; y se entiende que fray Francisco de Ribera, editor de los *Opuscula poetica*, señale tan indispensable fase del proceso creativo de su correligionario casi parafraseando a Horacio al hacerlo, porque, en fin, el talentado mercedario «litterarum studiis incubuit perdius, ut dicitur, ac pernox».

Una de las finalidades de tan profunda inmersión en los textos clásicos era desde luego el llegar a saber por tan egregias muestras cómo había que podar, castigar y limar el propio estilo para poder emular a los grandes espíritus del pasado. La noción de la castigación estilística forma asimismo la base de la ya mencionada «Censura» de Interián sobre el tomo II del *Teatro feijoniano*, la cual aun más que censura de la obra del benedictino, lo es de las mismas censuras. Durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera del siglo XVIII, los a menudo engraidos clérigos a quienes se encargaban las aprobaciones y censuras de los

libros intentaban rivalizar en galas culterano-conceptistas con los mismos autores cuyo examen desinteresado se les había confiado, «buscando insensiblemente en las aprobaciones de obras ajenas el propio aplauso».

Según Interián, este abuso había contribuido a la corrupción del gusto de los lectores, puesto que «habrá muchos, si no son todos, que deseen o esperen en este lugar un haz, o a lo menos un manojito, de sentencias y de conceptos, cogidos o sacados de los amenos jardines de los poetas y de los fértiles y bien cultivados campos de los oradores y los históricos; y esto para adorno y formación de una cosa tan sencilla y de su naturaleza tan seria, como es la censura de un libro, en que el superior que la manda dar, sólo pide parecer, y no panegírico». La voluntad de extirpar esta afectación significa en Interián algo así como un paralelo anticipado con la conocida campaña de Luzán y sus seguidores contra las floridas metáforas del estilo barroco, a favor de la opinión aristotélica de que «la excelencia de la elocución consiste en que sea clara sin ser baja». Considerando los pasatiempos poéticos de Interián en este más amplio contexto de todas sus actividades humanísticas, se nos hace más fácil comprender cómo le fue posible lograr en su verso un estilo que es a la verdad muy sencillo en todo lo que no sea cierto evidente pero ligero influjo sintáctico de los poetas barrocos.

Mas habría que tomar en cuenta que la visión de la vida habitual en Interián también le allanó muchos obstáculos para la simplificación del estilo. Ya hemos visto que el humorismo del soneto «Idos, musas, os digo, enhorabuena» depende de la lógica de suprimir adornos innecesarios en el existir modesto y ascético de su autor. Pues bien, de igual modo que el asceta se priva de las vanidades del mundo para mantener la severidad de su devoción, el poeta Interián se priva del uso de las rebuscadas figuras retóricas que estaban de moda en la poesía de su época. El sentido religioso de la supresión de las metáforas, así como la influencia del punto de vista espiritual sobre el estilo poético, se verán de modo más claro en otro soneto, donde la intención no es ya nada humorística, sino puramente devota.

Si la paz, la virtud, la fe se adoran  
en templos sacros, en augustas aras;  
si votos píos, víctimas no raras  
su altar oprimen y sus techos doran,  
¿por qué el dinero y la riqueza ignoran  
cultos y templos? Fabio, ¿no reparas  
cuán ingratas se muestran, cuán avaras,  
aun con su Dios, las manos que atesoran?  
Mas a este de su fe numen tirano  
divinidad le rinden nuestros vicios,  
y dan adoración nuestros ejemplos;  
y no es mucho su imperio soberano  
desprecie materiales sacrificios,  
si acá en los corazones tiene templos.

Se observa una vez más en este soneto un resto de sintaxis barroca, mas el léxico y los recursos retóricos son muy sencillos. Sintácticamente, quizá la mayor dificultad que

presenta la lectura de este poema es el hecho de que el posesivo «su» en el verso 12 se halla tan separado de sus antecedentes, que son «paz», «virtud», «votos» y «víctimas», en el primer cuarteto. Dice Interián que este soneto se inspiró en la Sátira II de Juvenal; pero fuera de cierta triste ironía en el poema moderno el sentido de tal designación genérica está totalmente superado por la piedad humilde y sencilla del poeta. Para su actitud ante la riqueza en este soneto, así como en otro que veremos, Interián parece endeudado con la «Vida retirada» y otras poesías luisianas. Pero la clave de la adecuación simbólica entre fe sencilla y sincera, culto religioso depurado de un excesivo materialismo, y estilo poético libre de adornos metafóricos, se da en el último verso del mismo soneto. Este verso revela que el concepto del cristianismo al que se adhiere Interián es el mismo primitivo que, por ejemplo, tiene en mente Feijoo al añorar, en 1730, aquellos tres primeros siglos de la Iglesia, «cuando los cristianos no tenían otros templos que las cavernas más oscuras ni otras imágenes de Dios y de sus santos que las que traían grabadas en sus corazones». En fin: poética clásica, vida modesta y fe pura se unen en Interián para llevar al mismo proceso literario: la rigurosa castigación del estilo.

El punto de poética al que aludo en el período precedente -la poda, la lima- es uno de los más importantes para todos los géneros poéticos, pero es sin duda el principal para la poesía lírica; y sobre todo es a este procedimiento para la depuración estilística al que se refieren con el segundo de los dos términos con que nombran los órganos de la creación poética, Horacio y, por ejemplo, Luzán al decir que la poesía procede de la feliz conjunción de la naturaleza y el arte, Alberto Lista al afirmar que nace la poesía del casamiento del instinto con la razón, y Bécquer y Juan Ramón Jiménez al buscar la explicación de la creación poética en la unión, el primero, de la inspiración y la razón, el otro, del instinto y el cultivo.

Natura fieret laudabile carmen, an arte,  
Quaesitum est. Ego nec studium sine divite vena,  
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic  
Altera poscit opem res, et conjurat amice.

Nada más clásico -es decir, nada más característico de todos los tiempos, de todos los climas y de todas las corrientes literarias- que esta pareja de almos influjos que se unen en cordial abrazo para proporcionarnos las bellas flores de la poesía.

Tan clásico es este fundamento de la poética que lo acogen con reverencia incluso los representantes de las tendencias por otra parte más alejadas de la clásica, como son la barroca y la romántica: Carrillo y Sotomayor, Gracián, el Duque de Rivas, Espronceda, etc. La divergencia entre clásicos y barrocos, por ejemplo, no se aprecia claramente sino en la práctica, y esta distinción es esencial para comprender el neoclasicismo de Interián. El clásico templea el atrevido vuelo de la inspiración con la exigente lima horaciana hasta llegar a lo que todavía Moratín llamaría la difícil facilidad. En cambio, el poeta barroco tiende muchas veces a descuidar la aplicación de la lima y a aceptar sin reflexión los dictados de la inspiración, lo cual lleva en el poema a cierta fácil dificultad (es decir, que para el poeta es relativamente fácil la composición, mas sumamente difícil para nosotros la lectura).



El neoclasicismo de Interián, tan claramente visible en su frecuentación de modelos clásicos antiguos y nacionales, se ilustra con igual claridad por la siempre amigable colaboración entre naturaleza y arte, inspiración y enmienda, que se percibe en su verso. Si en el orden de estas consideraciones he dado el primer lugar al arte, no es porque yo vea éste como el más decisivo de los dos elementos que entran en la creación poética -los clásicos miraban siempre a la naturaleza como la primera de dos compañeros iguales-, sino porque el arte o la poda es sin duda el más antibarroco de los dos elementos, y en la época de Interián ser clásico y ser antibarroco eran hasta cierto punto la misma cosa, o por lo menos esto era condición de aquello.

Mas es ya hora de considerar en Interián el otro órgano de la creación: quiero decir, la inspiración. En las poesías de fray Juan Interián de Ayala se encuentran con frecuencia ejemplos de lo que podría llamarse el arte del verso autónomo. Los versos aludidos, por su perfección como unidades independientes, no cabe duda que deberán algo al arte, o sea la lima; mas es tal su índole (cada uno parece encerrar alguna sorprendente intuición global), que parecen nacidos de esas repentinas visiones características de la inspiración. Tales versos, leídos por separado, sin tomar en cuenta el poema del que forman parte, suscitan, sin embargo, inevitable y espontáneamente la reacción: «Pero esto es poesía», la cual se debe a la feliz proporción que existe en ellos entre la idea y cierta armoniosa colocación de las voces que sobrepasa al mero metro.

Se trata de endecasílabos como los siguientes, que he tomado de cuatro sonetos y un epigrama de Interián: «¿No ves que es dulce error que ha fabricado / ociosa y pertinaz la fantasía?»; «ciego se arroja, y loco desvaría»; «Una pasión temeridades obra»; «cuán ingratas se muestran, cuán avaras, / aun con su Dios, las manos que atesoran»; «modestia santa de ínclitos varones»; «el lustre pierden del candor primero»; «dejaos de armonías y contentos»; «ni el arpa gusta, ni la lira suena»; «dorada copia de cosecha fértil», etc. La confirmación de que semejantes versos se han de mirar como muestras de esas felices inspiraciones que se conceden inesperadamente a los poetas, muchas veces en circunstancias en que no les es cómodo apuntarlas, la encontramos en las palabras de fray Francisco de Ribera antepuestas a los Opuscula poetica, donde habla del proceso creativo de su hermano de religión: «Solemneque fuit eidem Matutinis horis versus aliquot pangere, quos memoriter tenens, postmodum transmittebatur chartis» (y era en este habitual componer durante maitines algunos versos que, guardados en la memoria, trasladaba después al papel). Este pasaje interesa doblemente por cuanto también revela en Interián otra práctica frecuente en los inspirados que viven por la poesía: esto es, la composición mental.

En una epístola poética dirigida a un amigo, también poeta, el propio Interián habla de la inspiración, describiéndola en términos clásicos, como un maravilloso sueño concedido por la divinidad.

Quisnam igitur te (nam quid non vereamur amantes?)

Compositis docuit fundere verba sonis?

[...]

Quis tibi tam blandus concessit somnia Phoebus,

Somnia, queis vates efficit ille suos?

Scilicet obscuri Satyrarum carminis author  
Haec data de Coelo pernegat esse sibi.  
Ascraeus sed iure senex sibi missa fatetur,  
Ingenio factus nocte poeta suo.

(¿Quién pues -porque ¿qué es lo que no tememos los amantes?- te enseñó a combinar palabras y sonidos compuestos?... ¿Qué Febo tan blando te concedió sueños, sueños en los que él hace suyos a los poetas? Es verdad que el autor del poema oscuro sobre las sátiras niega rotundamente que estos sueños le sean dados por el cielo. Mas Ascreo con más derecho, porque es viejo, confiesa que le son enviados, que con el sueño de la noche y por su inteligencia se ha hecho poeta.)

En el último verso de este trozo se sugiere el amistoso maridaje entre naturaleza y arte (inspiración y técnica) en el que Horacio y tantos sucesores suyos hasta nuestros días han visto la condición fundamental de toda creación poética.

Ejemplo inconfundible de esa feliz unión de inspiración y técnica es el siguiente soneto, que posee por su completa adecuación entre contenido y versificación una perfección técnica poco común, incluso en el siglo de Garcilaso y fray Luis.

Oh riqueza infernal, oh idolatrada  
ruina de los mortáles corazones,  
cabo vil de apetitos y pasiones,  
enigma del hombre declarada,  
tú la austera virtud, tú la reglada  
modestia santa de ínclitos varones  
desterrastes a bárbaras regiones,  
por quedar en la nuestra entronizada.  
Por ti los vicios reinan, las costumbres,  
manchadas de impresiones peregrinas,  
el lustre piérden del candór primero;  
y a la pérfida luz de tus vislumbres,  
el poseer las préndas más divinas  
importa ménos que el tenér dinero.

El lector habrá notado por los acentos que he escrito sobre las sílabas de acentuación fuerte en cada verso, que los ocho endecasílabos de los cuartetos están todos acentuados en la sílaba sexta, pero que en los tercetos hay una alteración entre endecasílabos diferentemente acentuados que refleja en cierto modo el esquema cde, cde de las rimas de los tercetos: en el primer terceto, endecasílabos acentuados en la sílaba cuarta, en la sexta, y en la cuarta y octava; y una vez más, en el segundo terceto, endecasílabos acentuados en la sílaba cuarta, en la sexta, y en la cuarta y octava. Una disposición tan regular de los acentos es admirable en sí, sobre todo por su contribución a la musicalidad de la composición. Mas ¿no tendrá esta regularidad alguna otra función? ¿Podrá haber aquí un intento de hacer que el sonido forme como un eco del sentido, de acuerdo con un precepto común en las poéticas clasicistas, el cual se remonta por lo menos a la de Marco Girolamo Vida (1480-1556) y había de aparecer de nuevo en la de Luzán dentro de pocos años?

Es bien sabido que, en su Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, Lope de Vega propone un sistema, luego muy utilizado, para simbolizar el tono psicológico de diferentes clases de escenas dramáticas por formas específicas y en cierto modo análogas de versificación; Gabriel Álvarez de Toledo, en un hermoso soneto sobre la caída de Roma «Caíste, altiva Roma, en fin caíste», utiliza catorce endecasílabos acentuados todos en la sílaba sexta para imitar los pasos regulares de las legiones romanas en marcha; Tomás de Iriarte tiene un soneto («Fresca arboleda del jardín sombrío») en el que a lo largo de todo el poema la alternación de las rimas se refleja por una alternación muy parecida de los acentos principales de los versos y en el que los ritmos especiales así logrados se emplean para simbolizar actitudes estéticas del poeta ante la naturaleza; y en la mayor parte de las Fábulas literarias del mismo Iriarte el metro es símbolo audible de la idea. En el soneto que nos concierne de momento, Interián usa hasta el verso ocho inclusive un esquema como el del soneto de su contemporáneo Álvarez de Toledo, y luego en los tercetos parece anticiparse al patrón seguido en el ya aludido soneto de Iriarte. Mas vuelvo a preguntar: ¿con qué finalidad?

Los dos cuartetos están dedicados a los elementos descriptivo, vocativo e histórico: se describe la riqueza, se la apostrofa utilizando la segunda persona, y se resume la historia de sus viles conquistas en épocas pretéritas; fenómenos y procedimientos literarios que son todos estáticos en el sentido de que no participan del suceder actual ni se refieren a él, y resulta así apropiado que métricamente se representen por una serie de ocho endecasílabos en cuya acentuación tampoco sucede nada nuevo. En cambio, en los tercetos estamos en el presente: aunque en bloque, nos referimos a los numerosos casos de costumbres individuales que se siguen corrompiendo; sigue habiendo alusiones a la riqueza mediante formas preposicionales y posesivas de la segunda persona, pero la riqueza no es ya el sujeto gramatical -el primer móvil- personificado por la retórica convencional, sino que miramos en primer término lo que les sucede a los mismos hombres por contacto con la riqueza. Ahora bien: como en esto último hay variaciones más o menos previsibles según los diferentes caracteres humanos, métricamente, ¿qué hay más lógico para representarlo que las variaciones regulares de los acentos en los endecasílabos de los tercetos?

Esta técnica de aunar sentido y sonido lo mismo habríamos podido ilustrarla con observaciones de Paul Valéry y Juan Ramón Jiménez -porque es de todos los tiempos- que con las de Vida y Luzán. Para mi propósito, sin embargo, urge señalar que lo que hace Interián también está completamente a tono con lo que hacen los poetas de la Europa neoclásica en la época que a él le tocó vivir. En Inglaterra el Neoclasicismo suele fecharse entre 1660 y 1780, es decir, desde la madurez de Dryden hasta la muerte de Johnson; y cuarenta y nueve años después de empezar tal período, en 1709, en el *Essay on Criticism* (v. 365), Alexander Pope escribe: «The sound must seem an echo to the sense». En 1726 Feijoo, influido en varias ocasiones por las teorías literarias de Pope, también concibe las palabras como imagen de la cosa: «Pocas veces se explica mal lo que se siente bien».

Todo lo precedente se refiere a la actividad de un poeta que muere siete años antes de estamparse la primera edición de la Poética de Luzán, y las insinuaciones de esto para la historia del neoclasicismo español son claras y terminantes. El menor del grupo de cuatro poetas mencionados al principio de este trabajo, Eugenio Gerardo Lobo, quien reúne en

1738 -al año de haber aparecido la Poética luzanesca- todas las poesías que se le venían publicando en numerosas ediciones desde 1713, aparece en los manuales de nuestro siglo desempeñando el papel de representante de la decadencia barroca. Sin embargo, sus mismos textos poéticos revelan rasgos aún más inconcusamente neoclásicos que los de Interián, según demuestro en el libro que estoy escribiendo. A veces los lectores generales, por astucia y sensibilidad innatas, llegan a conclusiones más exactas que los eruditos enredándose en sus sutiles distinciones: por ejemplo, en el Pequeño Larousse ilustrado (edición de 1966), sobre Eugenio Gerardo Lobo, se lee: «poeta español (1679-1750), perteneciente a la escuela neoclásica». Yo no cambiaría sino la voz escuela; pondría tendencia, tendencia neoclásica, y esta afinidad la tuvieron en común Interián y Lobo.

---

**[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)**

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



**editorial del cardo**