

RUSSELL P. SEBOLD

TOMAS D'IRIARTE

POETA D'RAPTO RACIONAL



CUADERNOS DE LA CATEDRA FEIJOO
INSTITUIDA POR EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE OVIEDO
EN LA UNIVERSIDAD

11

T O M A S D E I R I A R T E :
P O E T A D E « R A P T O R A C I O N A L »

82ES-112

CUADERNOS DE LA CATEDRA
FEIJOO N.º II

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

R. 8710

890-19

RUSSELL P. SEBOLD

TOMAS DE IRIARTE:
POETA DE "RAPTO
RACIONAL"



1961

CSis 87741

A perfect judge will read each work of wit
With the same spirit that its author writ.
—Alexander Pope, *An essay on criticism*, II

A mi querido maestro don Américo Castro

I. RETRATO ESPIRITUAL DE UN POETA

UN día, hacia 1776, cierto poeta, junto con dos hermanos mayores, fijaba «su quieta residencia... en más de siete cuartos» limpios, bien amueblados, no adornados de «rasos exquisitos», sino de una colección de pinturas y grabados de «artífices peritos» (Epístola VII). En ninguna de sus misiones diplomáticas dejan los hermanos mayores de escribir entusiasmados con la compra «para nuestra galería» de «dos cabezas de filósofos» pintadas por *el Españolito* u otra curiosa obra de arte (Carta de don Domingo a don Bernardo, Cotarelo, Apéndices, 430). De cuando en cuando el poeta invita a un amigo a pasar un par de horas solitarias en esta galería, donde «te podrán divertir la fantasía» cuadros de Van Dyck, Leonardo da Vinci, Murillo, Veronese, Velázquez, Sánchez Coello, Carreño, el autorretrato de Mengs, la «idea caprichosa» del Bosco, el «estrambótico diseño» del Greco y lienzos de otros muchos artistas (Epístola VII).

Otros días las siete habitaciones se llenan con las ráfagas de una sinfonía de Haydn, cuando el poeta, tocando el violín, y otros veinte aficionados y amigos, «Que su parte ejecutan de repente», se deleitan con esa música que «Es pantomina sin gestos, / Pintura sin colorido, / Poesía sin palabras / Y retórica con ritmo /... Declama, recita, pinta, / Tiene alma, idea y sentido» (Epístolas VII y IX). Todavía otros días —los predilectos del poeta— se le encuentra en una estancia del fondo de la casa, acompañado sólo por los mudos personajes de algunos cuadros antiguos, «Dedicado a la dulce poesía» y cantando todo aquello «Que me dicta la libre fantasía» (Epístola VII). «Y a mis solas me hace/ —escribe de su crear poético— Olvidar cuanto encierra el mundo entero» (Epístola IV).

Es un poeta que se inspira, no sólo en el refinado salón cortesano, sino también en la naturaleza libre. Tanto, que incluso en un poema escatológico como *El apretón*, se permite una digresión para observar extasiado que «...el ruido de entrambos arroyuelos, / Susurrando entre guijas, infundía, / La interior y pacífica alegría, / Que una campestre soledad ofrece, / Cuando más melancólica parece.» Mas no son solamente deleites que encuentra en el oficio poético. Sufre a veces «Las quiebras del poético ejercicio» (Epístola VII). Los mismos seres de lienzo y pintura que le contemplan en sus arrobamientos, le ven levantarse algunas mañanas «No con el entusiasmo y alegría, / Que en ciertos ratos un poeta siente, / Sino con mal humor, melancolía, / Severo enojo y tedio impertinente» (Epístola III).

Has ta en estas épocas de sequedad el poeta se muestra dotado de espíritu sensible e idealista. Ve en sus momentos de tedio el síntoma de una crisis total de la poesía nacional, lo cual le hace quejarse en versos de un lirismo

conmover. Contemplando un ejemplar bilingüe de su traducción del *Arte poética* de Horacio, ve un triste símbolo de esta crisis en los versos a izquierda y a derecha, «Unos en un idioma ya perdido, / Y otros en el que ya se va perdiendo» (Epístola II).

Saliendo a pasear para librarse de su negro humor, se encuentra de repente con otro angustioso recuerdo de la crisis poética nacional: un ciego que vende sus romances por las calles, a quien el poeta saluda en broma —una de esas bromas que afligen más que alivian—, «Diciéndole con suma cortesía: / Dios te conserve, insigne jacarero, / Que nos das testimonio verdadero / De que aún hay en España poesía» (Epístola IV). De vuelta en su despacho llora en silencio, como el Petrarca sobre el manuscrito de cierta poesía griega que su escaso dominio de esa lengua no le capacitaba para comprender; porque al aspirar «a ser Homero, observa, discurre, compara, corrige y, desconfiado de poder imitarle, deja la pluma, vuelve a tomarla estimulado del honor, y en premio de su tarea saca el fruto de conocer por experiencia *cuánto cuesta sólo el querer ser hombre grande*» (*Los literatos en cuaresma, Obras, 1805, VII, 22*. El subrayado es mío).

He aquí un nuevo, auténtico y, creo yo, inesperado autorretrato del cordialísimo hombre y poeta Tomás de Iriarte, tantas veces censurado por frialdad, aridez, trivialidad y falta de sensibilidad.

* * *

El interesante perfil personal de Iriarte y la perenne popularidad de sus *fábulas literarias* —la obra poética del setecientos español que más ediciones ha tenido en España e Hispanoamérica, y la única de su siglo

que se ha vertido a todas las principales lenguas europeas, tan sólo al inglés tres veces— parecen exigir que se estudie al célebre fabulista con cierta simpatía. Pero, aun en los estudios más recientes, con la excepción de un artículo sensible y sugestivo de don José María de Cossío, el cual tendré ocasión de citar después, al asignar un valor de conjunto a la obra de Iriarte, apenas se hace más que parafrasear los juicios del envidioso polemista dieciochesco Forner; quien censuró al fabulista por «hacer malos versos en mala prosa», por ser «frío, afectado, poco diestro en el manejo de la lengua y puro versificador», y por no tener «más mérito que el de haber puesto con mucha difusión en versos muy fríos, o prosa rimada, materias tratadas en prosa suelta por millares de autores» (*El asno erudito*, Al que leyere).

Bien es verdad que el marqués de Valmar señala que el tan criticado e inarmónico primer verso de *La música* —«Las maravillas de aquel arte canto»— no es típico de la versificación esmerada de Iriarte. También se ha llamado la atención a aspectos más o menos anecdóticos y externos de las *Fábulas*, como su costumbrismo, su humorismo, su valor didáctico, las fuentes principales de los preceptos literarios dramatizados en ellas; las posibles alusiones, contenidas en ellas, a autores contemporáneos; los motivos personales de Iriarte para escribir en el viejo género de Esopo, y las fundamentales reglas iriartianas para el apólogo. Mas nunca se ha intentado poner de relieve, a base de principios estéticos internos a la obra de Iriarte, cómo procede éste para crear poesía, y cómo da forma artística así al goce anímico que experimenta en su crear poético como a las circunstancias que le inspiran versos: es decir justamente eso que le hace, además de versificador, poeta. Para seguir la trayectoria de Iriarte desde la inspiración hasta

la obra acabada, intentaré primero destacar en su poesía aquello que no es ni reserva neoclásica, ni pensamiento de su siglo, ni ambiente de época, ni versificación correcta; aquello, que, sin embargo, se nos da íntimamente ligado con una nueva síntesis de éstos y otros elementos, aunque no es reducible a ella: la sensibilidad artística de Iriarte. Ya hemos visto que Iriarte es sensible a la pintura, a la música y a situaciones y emociones de tipo poético, lo cual es el indispensable primer paso en la evolución psicológica de cualquier espíritu hacia esa más meditada sensibilidad formal que rige la creación.

II. IRIARTE FRENTE AL «DELICADO ESTILO»

Partiendo de las nociones ortodoxas sobre el carácter del neoclasicismo español, no es posible comprender las cálidas declaraciones de Iriarte sobre su crear poético, ni la conveniencia estética del estilo de las *Fábulas literarias* a los fines de su creador, ni la consecuente popularidad de la obra. El romanticismo, con su insistencia en que la inspiración del poeta derivara de motivos extrarracionales, produjo varias generaciones de críticos poco perceptivos, cuando se trata de apreciar otras fuentes igualmente válidas del «entusiasmo y alegría» poéticos. Y todavía hoy se tiende a creer de buena fe que quien abrazó la doctrina neoclásica y racionalista, sufrió por ello una atrofia de los sentimientos y hubo de renunciar para siempre a cualesquiera intuiciones artísticas un poco finas. Cabría preguntar si habrían los críticos jamás descubierto las bellezas individuales de las obras barrocas y románticas, de haber tenido también esas

épocas codificaciones *oficiales* de doctrina literaria, que hicieran tan fáciles las generalizaciones sobre los Góngoras y Bécqueres, como las hacen sobre los neoclásicos unas cuantas reglas que, en la práctica, fueron aplicadas con mucha variación. Importa no olvidar que Boileau insistió en que un autor trata en vano de escalar el Parnaso, «S'il ne sent point du ciel l'influence secrète, / Si son astre en naissant ne l'a formé poète» (*Art poétique*, I).

Que una fuerte tendencia a lo subjetivo y una oscilación entre el regocijo y la desesperación sean privativas de los románticos, es una vulgaridad absolutamente insostenible. Nada hay más romántico, ni al mismo tiempo, por tratarse de quien se trata, menos romántico, que la caída de Iriarte del empíreo del «entusiasmo y alegría» al averno del «mal humor, melancolía, / Severo enojo y tedio impertinente». Incluso la supuesta idea romántica de que el espíritu refinado tiende naturalmente a expresarse en forma poética, aparece en el neoclásico Iriarte: «El tierno corazón a quien hechiza / Una beldad discreta y agraciada / Su dicha en dulces versos encarece» (Epístola IV). (Por esto mismo, por creerse espíritus refinados, los neoclásicos preferían usar el verso aun para tratar toda suerte de cuestiones diarias, escribiendo la consabida plétora de *epístolas poéticas*; y hay que decir que de hecho tenían el espíritu suficientemente refinado para hacerse cargo de que muchas de estas *epístolas* son verso, pero no poesía, según haré ver después). Y una vez más parece Iriarte acercarse a los románticos, observando, en carta al dramaturgo y poeta Cándido María Trigueros, que hay cierta clase de poesía que «se funda en pensamientos que sólo el entusiasmo poético sabe sugerir a los pocos que le sienten» (Cotarelo, *Iriarte y su época*, Apéndices, 476).

En fin: tan lejos está Iriarte de ser incapaz de poetizar por pura inspiración y en vena sentimental como se ha creído, que «Mi estudio [de la preceptiva], tal cual es, perdióse todo, / Porque, al cabo, me veo en el apuro / De propender a un delicado estilo, / Que nunca puedo usar libre y tranquilo / Y en que tal vez el crédito aventuro» (Epístola XI.) Pero no se crea que subrayo estos pasajes y los que quedan citados en los primeros párrafos de este trabajo, para reivindicar a Iriarte haciéndole cruzar el umbral del prerromanticismo. Su propensión a un «delicado estilo» es una constante del alma poética. En diferentes épocas, se la reprime más, se la reprime menos; se la reviste de diferentes formas, bajo las cuales es más o menos reconocible según la mayor o menor semejanza de esas formas a la envoltura que los poetas actuales suelen darle. Pero ningún poeta auténtico de cualquier época ha podido prescindir enteramente de esta capacidad de dejarse llenar el alma de lo que poetiza.

Así se ha censurado a Iriarte por la falta, precisamente, de lo que era en él inclinación tan fuerte, que tuvo que luchar consigo por aplacarla —primer paso de su proceso creativo— para llegar a un arte que él veía como superior. La lucha consigo mismo era hasta tal punto una constante de la vida literaria de Iriarte, que se le sorprende en este conflicto hasta en el nivel subconsciente. De varias contradicciones que ha señalado don José María de Cossío entre los resúmenes en prosa de las moralejas de las *Fábulas literarias* y las versiones en verso de las mismas moralejas, quizá la más significativa sea la de la Fábula LI de *El fabricante de galones y la encajera*. Iriarte prosifica así la moraleja: «No basta que sea buena la materia de un escrito; es menester que también lo sea el modo de tratarla». Pero en la fábula

misma, el fabricante de galones, hablando con la encajera, se lamenta de que cuesten más tres varas de encaje que diez de su galón de oro de dos caras; y responde su vecina: «no debes admirarte, / pues más que la materia vale el arte». Luego Iriarte mismo, comentando esto, todavía en verso, saca la consecuencia de que «...da la elegancia / su principal valor a la substancia». Como hace notar Cossío, «parte alguna de la fábula da pie para sentar, aunque sea sólo condicionalmente, 'no basta que sea buena la materia de un escrito'. Más leve y despreciada que el hilo es difícil encontrarla». (*Las fábulas literarias de Iriarte*, en *Revista nacional de educación*, Madrid, septiembre de 1941). Creo que una de las motivaciones de esta contradicción es la lucha de Iriarte por un nuevo estilo: en el resumen en prosa escuchamos al Iriarte deseoso de un depurado estilo clásico; en la fábula sorprendemos al Iriarte poeta de «delicado estilo», no enteramente purgado de su inclinación a lo delicado.

«Craignez d'un vain plaisir les trompeuses amorce» —había advertido Boileau en el primer canto de su *Art poétique*. Porque aquí es donde ha de empezar a operar — como salvaguardia contra los «desvaríos», según dice Iriarte en una *epístola*, no como cepo de la intuición —el principio horaciano de que el *arte*, o sean las reglas, debe mejorar la *naturaleza*, o sean, en los dos sentidos más comunes entonces, el modelo real y la inspiración espontánea del poeta. «Pues han de darse, unidas de concierto / Naturaleza y arte mutua ayuda» — según traduce al poeta latino el propio Iriarte. (Veremos después que en la poética clásica ortodoxa no hay, por lo menos desde el punto de vista teórico, ni conflicto, ni distinción entre la *naturaleza* y el *arte*). Es decir que el impulso poético natural ha de refinarse y

traducirse por otros medios que los más espontáneamente líricos de ciertas tonadillas y seguidillas iriartianas: por anacrónico que parezca, no se puede entender la técnica de Iriarte sin tener en cuenta el precepto neoclásico de que un requisito estético de primera importancia para toda obra sería es el vencimiento de un medio difícil.

La *naturaleza* no ha de llamar la atención en un poema, sino que ha de estar presente en él, como el alma invisible en un cuerpo hermoso cuyos encantadores movimientos inspira y rige, dice Alexander Pope en su *Essay on criticism*, que Iriarte cita con admiración en varios lugares.

*In some fair body thus the informing soul
With spirit feeds, with vigour fills the whole,
Each motion guides, and every nerve sustains;
Itself unseen, but in the effects remains. (1)*

Es decir que al juzgarse el mérito de una obra poética, lo que cuenta más, no es un alarde de individualismo o *naturaleza*, sino la disposición original del medio que se ha efectuado gracias a aquélla. Está implícito en todo el neoclasicismo ese principio de la metafísica aristotélica que Feijoo aplicó a la estética en su *Razón del gusto*: «cuanto el objeto es más excelente, tanto es más excelente el acto». En resumen, la poesía neoclásica difiere de la romántica, no porque una carezca del sello del poeta y la otra lo lleve muy profundamente estampado en ella; sino porque en la poesía neoclásica sólo se nota la presencia del poeta *a posteriori*, a medida que en la romántica se la nota *a priori*. En cada una de ellas la *naturaleza* y el medio son de igual importancia; pero se llega a la personalidad del

neoclásico partiendo de la peculiar armonía interna de su obra, a medida que la personalidad del poeta es el único punto de partida posible para comprender la estructura de una poesía romántica, como, por ejemplo, el *Canto a Teresa*.

La causa de la huída de Iriarte de ese «delicado estilo», fue la saturación que tuvo desde la niñez, en la literatura de la antigüedad clásica, que estudió bajo la tutela intelectual de su tío, el bibliotecario real don Juan de Iriarte. El sobrino sentía, como apremiante obligación moral, la necesidad de buscar a su inspiración algún vehículo universal y maduro, y de guardar mucha reserva en la declaración de esas emociones glandulares que los románticos derramarían por las calles y plazas del mundo. Buscaba un género en que pudiera utilizar un estilo parecido al que los preceptistas ingleses del XVIII llamaban «estilo común» —estilo que querían imponer a todos los escritores, no por ningún prurito de pedante resentido de sofocar la originalidad, sino por la conveniencia que veían en alguna circunscripción de la originalidad dentro de una comunidad de gusto digna de la plenitud histórica a que creían haber llegado en esos años de la Ilustración. Iriarte quería escribir en un estilo que fuera «culto sin ser oscuro» (Epístola I). Pero, ¿dónde había de encontrar vehículo y tema literarios para tal estilo; vehículo y tema que estuvieran sancionados por la tradición clásica y a la vez fueran originales?.

Al parecer, Iriarte, hombre de una fina sensibilidad histórica, debió darse cuenta de que no se podía ya ir a ninguna parte con el género épico, no viviendo en una época de grandes aventuras militares como las de la antigüedad o las españolas de siglos pasados. «Declaro —escribió, más perceptivo y honrado que Mora-

tín padre y otros neoclásicos— que no siento en mí los impulsos del verdadero entusiasmo épico» (Carta a Enrique Ramos, Cotarelo, Apéndices, 463). Y tampoco podían ya dar mucho de sí otros temas de la poesía antigua como el elogio de la vida campestre, el amor pastoril y la moral, todos cultivados y aun trillados por poetas españoles anteriores. Recuérdese, respecto a esto, que Iriarte remitió su égloga, *La felicidad de la vida del campo*, al concurso académico de 1780 bajo seudónimo, sin expresar lugar de residencia, ni aspirar a más que la indulgencia del ilustre cuerpo. En quien tenía tanta percepción crítica, según aún iremos viendo, bien puede ser la razón de esta *modestia*, tanto una conciencia del agotamiento artístico de la égloga, como el temor que se le ha atribuido de perder por la competencia el envidiado laurel con que el Madrid elegante le había ceñido las sienes. Además, debe tenerse en cuenta que Iriarte escribió quizá menos anacreónticas —sólo seis o siete— que cualquier otro poeta neoclásico.

III. LA POESIA Y LA ILUSTRACION

Si no había ya en el terreno militar nobles aventuras que inspiraran un auténtico «entusiasmo épico», en cambio las había y muchas en el terreno de las ideas, con los descubrimientos que los «ilustrados» hacían a diario en las ciencias naturales, las matemáticas, la medicina, la epistemología y las ciencias sociales. Grandes aventuras había en España también en el terreno de las ideas literarias con el heroico esfuerzo que se hacía para que arraigase un nuevo sistema de conceptos críticos

e históricos sobre la literatura (porque el neoclasicismo dieciochesco en suelo español viene a ser otra manifestación del empuje innovador de la Ilustración, y no algo cuyo apogeo había ya pasado y que algunos poetas y dramaturgos hacen que sobreviva artificialmente, como én Francia).

Fue ese el último período en que el hombre creyó posible realizar el viejo ideal de la universalidad en los conocimientos. No se menospreciaban aún mutuamente poetas y hombres de ciencia; aún se deleitaban, por el contrario, en hacer los unos escapatorias a la provincia de los otros. Estaban seguros de hallarse en el camino real del progreso científico, pero sólo se había pasado el primer mojón; y todos, ignorando cuán tortuoso y largo era el camino, ingenuamente se prometían la llegada, con esa cálida expectación que siente el hombre de ciencia un momento antes del descubrimiento, o el poeta cuando comienza a imaginar la forma de un verso aún no nacido. Las musas y las ciencias estaban aún hermanadas en la búsqueda de un misterioso «no sé qué»: la ciencia no había amenazado despojar a la luna de su velo poético.

Cuando comenzó Iriarte a hacer versos, habían transcurrido pocos años desde que el viejo Fontenelle llevaba de paseo por sus jardines, a la luz de la luna, a señoritas sentimentales del *beau monde* de París para explicarles los movimientos de los cuerpos celestiales; en los salones de Italia aún se leía con arrobo el *Newtonianismo per le dame* de Francesco Algarroti; y en los salones de toda Europa las damas rechazaban a pretendientes que no sabían discurrir sobre los fenómenos que se producían con la máquina eléctrica, ni demostrar la proposición geométrica de la semana. Por éstos mismos años, el presbítero anglicano Hugh Blair observa-

ba que la palabra *belleza* se aplica «a varias disposiciones de la mente; más aún, a varios objetos de la ciencia abstracta. Hablamos con frecuencia de un bello árbol o flor; de un bello poema; de un bello carácter; y de un bello teorema matemático». (*Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres*, V. El subrayado es mío). De los sermones del mismo Blair, el doctor Samuel Johnson decía: «Su doctrina es la mejor delimitada, la mejor expresada; hay en ella la mayor calidez, sin fanatismo, y el mayor raptó racional» (*Boswell's life of Johnson*, edic. Oxford, II, 255-256. El subrayado es mío). Pocos años después de haber muerto Johnson, Iriarte y Blair, cantaría Quintana su célebre oda *A la expedición española para propagar la vacuna en América*. La ciencia era poesía, y la poesía era ciencia: lectores y literatos podían embelesarse lo mismo con la escueta arquitectura de una idea que con el vago perfil de un recuerdo.

En tal mundo el poeta Iriarte elige así a sus amigos: «Los hábiles y estudiosos / Siempre por tales admito. / El matemático sabio, / El lógico reflexivo, / El útil naturalista, / El botánico instruido, / El orador elocuente, / El humanista erudito, / El que estatuas eterniza, / El que levanta edificios, / Todos merecen mi aprecio» (Epístola IX). En tal época pudo defender su égloga sobre la felicidad de la vida campestre contra la de Meléndez Valdés alegando que en la suya se prueba «la sólida doctrina de que el hombre tiene *razones físicas y demostrables* para creerse feliz en la vida del campo» (*Reflexiones sobre Batilo, Obras*, VIII, 67. El subrayado es mío). En tal época el poeta puede huir el «fuego, sal y novedad» por miedo de caer en una «falta de exactitud» (*Obras*, Prólogo, x). En sus apólogos puede basar las descripciones de ciertos animales y plantas, según ha señalado Cossío, en las observa-

ciones más recientes de los naturalistas sobre la flora y fauna de países exóticos: esto por un «afán de precisión pareja de la exacta sobriedad del mejor estilo neoclásico vigente en las propias fábulas; aspiraciones paralelas de exactitud» (artículo citado).

La comunidad de intereses y aspiraciones que se dio entre practicantes de ciencias y de artes en ese claro y despejado siglo de las luces, la muestra Iriarte igualmente en sus juicios generales sobre la literatura. Feijoo había hablado de deficiencias léxicas del castellano debidas a que en España no se estaba tan adelantado en las ciencias naturales como en otros países. Pero (y es un interesante antecedente del positivismo de la «ciencia literaria» del siglo XIX) Iriarte podía ya transferir y aplicar directamente a la literatura el criterio del progreso científico, hablando en su primera *epístola* del «compasivo desconsuelo / Con que el atraso de las letras miro». Juzgando los sainetes entonces tan en boga, Iriarte, autor de comedias que a ser de autor inglés o francés serían muy conocidas, vuelve a verter su angustia en palabras que manifiestan su adhesión al espíritu de la Ilustración: «Oiré, sin tomarme pesadumbres, / La desvergüenza pública y notoria / De la escuela (que llaman) de costumbres, / En el siglo (que llaman) *ilustrado*, / Y en una capital de un grande estado» (Epístola III). Se nota esta adhesión a la Ilustración también al definir Iriarte el *goticismo* —término con que los escritores setecentistas designaban lo que nosotros llamamos barroco—, el cual el fabulista dice provenir de una perversión y decadencia general de todas las ramas del saber humano: «llega a lograr entrada en la república de las ciencias, destierra el buen gusto, y con él la sana razón... Introdúcese el desorden... y sólo reina el necio y monstruoso *antojo*» (*Para casos*

tales, suelen tener los maestros oficiales, Obras, VI, 352-353).

Dejando por un momento la relación particular de la poesía e ideas de Iriarte con el pensamiento de la Ilustración, cabe preguntar qué posibilidad hay, no ya sólo de inspirarse, sino de escribir poesía de auténtico valor estético, en un período de reconcentrada actividad filosófica y científica. En un ensayo sobre *The meaning of a literary idea*, recopilado en el libro *The liberal imagination* (1950), el crítico norteamericano Lionel Trilling advierte, aludiendo a la novela de Richardson, que la mente del poeta ante una idea no es como una Clarissa Harlowe a punto de ser violada por un coronel Lovelace. Hace notar que la forma de una obra literaria puede compararse a una idea en trance de ser refinada por la dialéctica; ya que el literato se vale de una progresiva serie de actitudes contrarias para conducir al lector a un determinado estado afectivo, de igual modo que el filósofo lo hace para conducirlo a una determinada conclusión conceptual. Sigue observando Trilling que las calidades estéticas que exigimos a una obra literaria son precisamente las mismas características que exigimos a un sistema de pensamiento bien logrado: la obra literaria ha de estar dotada de «autoridad, ha de ser convincente, global, brillante, y ha de tener la *dureza* [o sea perfección arquitectónica] del pensamiento sistemático». Incluso el encanto singular que a veces encontramos en un pasaje de poesía que no está adornado de metáforas, ni de otros patentes rasgos poéticos, se explica, según Trilling, por este parentesco entre las obras literarias y los sistemas de pensamiento: en unas y en otros se experimenta «el gusto de escuchar una voz fuerte, decisiva, autónoma que hace afirmaciones a las cuales yo puedo asentir».

Tratando de la poesía del siglo XVIII en particular, el poeta T. S. Eliot se anticipó en cierto modo a las observaciones de Trilling, con un agudo comentario sobre el neoclasicismo en su Introducción (1930) a *London: a poem* y *The vanity of human wishes* del doctor Samuel Johnson. En resumen, la tesis de Eliot —sorprendente pero sólida— es que los poetas setecentistas se alejan demasiado de las corrientes del pensamiento de su siglo, tanto por el contenido, como por la forma de sus versos. Porque para el poeta angloamericano el primero y mínimo requisito de la buena poesía es el de tener las calidades de la buena prosa. Tiene por lo menos que estar tan bien escrita como la prosa, según había dicho antes Ezra Pound. Eliot señala que los mejores poetas ingleses siempre han sido, además, los mejores prosistas de su época. Quiere decirse que por subjetivo que sea un poeta, tiene que someterse a cierta racionalización del sentimiento para hacerse comprender por los no iniciados. Relacionando todo esto con la poesía del setecientos, Eliot dice que «los que condenan o desnaturalizan *en bloc* la poesía del XVIII por ser prosaica, tropiezan en una incertitud del significado de la voz *prosaico*, para llegar precisamente a la más errada conclusión posible. No se tiene que examinar gran cantidad de la poesía inferior del setecientos para darse cuenta de que el defecto de ella es el no ser bastante prosaica. Nos inclinamos a usar *prosaico*, no sólo en el sentido de 'como prosa', sino en el de 'falta de belleza poética'... Empero, debiéramos distinguir entre poesía que es como *buena* prosa, y poesía que es como *mala* prosa. Y aún así, creo que la prosa es mala por parecerse a mala poesía, más veces de las que la poesía es mala por parecerse a mala prosa». Y efectivamente, según Eliot recuerda al lector, los mejores poetas neoclásicos

ingleses son los que menos han recurrido, como Dryden, Pope y Johnson, a las alegres zagalas y pastoras, líricas ovejas, dulces pajaritos de Lesbia y otras artificiales convenciones poéticas del período; en fin, los mejores neoclásicos ingleses son precisamente los que poetizan, digámoslo con las palabras de Forner, «materias tratadas en prosa suelta por millares de autores»: por ejemplo, el *Essay on man* de Pope.

En la *Life of Parnell* escrita por el novelista y dramaturgo Oliver Goldsmith, al comentar éste el estilo afectado de ciertos poetas de su época, hay un interesante anticipo de la teoría de Eliot, que demuestra lo acertada que es la intuición del poeta moderno en cuanto a las técnicas de poetas malos y buenos en el siglo XVIII: «Éstos innovadores extraviados no se han contentado con la restauración de palabras y expresiones anticuadas, sino que se han permitido las más detestables inversiones y las más violentas construcciones, imaginando en vano que mientras más sus escritos desemejan de la prosa, más semejan a la poesía». (Tal pasaje parece un eco de las conocidas sátiras setecentistas españolas contra poetas *magueristas*). Goldsmith mismo, cuya poesía lírica es aún muy apreciada por su aire de espontaneidad natural, se hacía un plan en prosa antes de versificar una inspiración; y si alguna vez se excedía al plan escribiendo varios versos no proyectados, se esforzaba más que de costumbre en la corrección y revisión, a no ser que después hallara que esos versos no guardaban ninguna conexión con la estructura total del poema. Menéndez Pelayo, en su discurso *Quintana considerado como poeta lírico*, subraya el hecho de que «dicen los que le conocieron que Quintana componía sus odas *en prosa* antes de versificarlas», y hace algunas reflexiones muy sugestivas sobre la importan-

cia de esto para las nuevas bellezas poéticas conseguidas por el gran neoclásico, coronado en acto público por Isabel II (*Obras completas*, Edición Nacional, IX, 253-260). Tampoco hay que olvidar dos versos sugestivos de Boileau en su Sátira VII, *Sur le genre satirique*: «Souvent j'habille en vers une maligne prose: / C'est par là que je vaux, si je vaux quelque chose». Y para entender los párrafos siguientes, habrá que tener en cuenta que también Iriarte se hacía un plan en prosa antes de versificar una fábula. Al recoger tres fábulas póstumas—una de ellas, la LXX, todavía no versificada—en la edición de 1792, el editor explicó que añadía «también una de las que dejó [Iriarte] bosquejadas y en prosa».

Una elocuente demostración de la validez general de la teoría de Eliot es el caso del dulce Batilo, Meléndez Valdés, que empieza a ser tolerable para cualquier gusto al dejar de hablar de los bracitos y piecitos ternezuelos del fermentido Cupidillo, para decirnos su horror ante el ronco, fragoso embate de las aguas: es decir precisamente donde se acerca más a su propia prosa prerromántica de los *Discursos forenses*, según señaló Azorín hace muchos años. Y dado este caso, cabría preguntar hasta qué punto los mismos románticos se sirvieron de planes en prosa y esquemas lógicos como preparación para obras de una exacta arquitectura como la de la *Canción del pirata* o del primer canto del *Diablo mundo*. Por haberse hecho tanto hincapié en el tema de la inspiración, se olvida con demasiada frecuencia el hecho, por otra parte bien sabido, de que la inspiración y la creación son dos cosas enteramente distintas; y que ésta no es más que un medio y procedimiento *a posteriori*, en frío y a base del recuerdo, para *re-crear* y reducir a términos universales y comunica-

bles una experiencia tan personal y fugaz, que mientras dura no puede ser comunicada. De esto tiene plena conciencia el neoclásico Alberto Lista, maestro y amigo de muchos románticos, al explicar en sus lecciones de literatura española que «para proporcionar los adornos a lo principal, para mover el corazón con los afectos, para halagar la imaginación con objetos bellos, para formar de todo esto un compuesto que, aunque falso e ideal, nos deleite y eleve, es necesaria cierta *lógica*, que yo llamaría *lógica de la poesía*. Sus leyes son tan severas y necesarias como las de la *lógica vulgar*, con la diferencia de que ésta tiene por objeto manifiestarnos la verdad real y existente, y aquéllas la verdad ideal» (Hans Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, 1951, Apéndice III, 424). En cuanto a tener tales patrones lógicos para la proyección preliminar de un poema y para esa dialéctica interna que le exige Trilling, claro es que no se halla siglo mejor preparado que el XVIII; el que no todos los poetas de esa época los aprovecharan, o no los hicieran servir a una auténtica inspiración, es otra cosa.

Incluso el género anacreóntico, pese a su artificialidad y exceso de convenciones pastoriles, refleja a veces el interés de los mejores poetas dieciochescos en una «prosificación» del proceso creativo en armonía con la mentalidad racionalista de la Ilustración; y dos anacreónticas de Iriarte pueden servirnos como ejemplos de sus primeros intentos de poetizar su entusiasmo por la Ilustración y de aprovechar los esquemas intelectuales de ésta para perfeccionar la arquitectura de sus poesías. En la Anacreóntica I está sugerida la misma estructura lógica que tienen las rigurosas disertaciones académicas del XVIII: tesis, antítesis, síntesis. El poeta sufre en amores «Por la bella Orminta»; Cupido, compasivo, le

adormece y entre sueños ve a Orminta fea, lo cual le consuela convirtiendo a la dama en un objeto incapaz de hacer sufrir a un amante; luego se despierta el galán encontrándose con que Orminta es después de todo bella, y queda por esto «Bien escarmentado / De creer en sueños». De manera que tenemos el siguiente esquema lógico: la tesis de que la verdad equivale a la realidad (Orminta es bella); la antítesis de que la verdad ha de buscarse en los sueños (Orminta es fea); y la síntesis de que la realidad es verdad, y los sueños mentira, con la correspondiente moraleja «científicamente» basada en datos de la experiencia. En la Anacreóntica III Iriarte procede otra vez como buen filósofo sensualista de la Ilustración: echa a Lisarda la culpa de la pérdida de los «Cinco sentidos míos»; empieza la demostración inductiva de la hipótesis al decir el poeta a su amada: «Oye de qué lo *infero*»; y luego uno a uno pregunta a todos sus sentidos qué se han hecho tantos hermosos objetos que antes los ocupaban. Pero dejemos ya un género de poca representación en la obra de Iriarte; porque seguiremos viendo con igual claridad en poemas de más valor estético la afinidad estilística de la poesía iriartiana con la escueta prosa de la Ilustración.

En último término, quizá deba cualquier poema acercarse, en el mayor grado posible, a la prosa de su época (entendiendo siempre una prosa noble, cortada a la medida de lo que se quiera expresar, y de carácter intuitivo), no sólo como salvaguardia contra la afección, sino como garantía de que se capte en él aquello que es esencial y espontáneo en el contexto humano de su período histórico. (Lo humano en la época del pleno racionalismo era no hacer hincapié en lo humano). En tal caso, Antoine Houdar de la Motte estaba menos lejos

de lo que se ha creído de las necesidades de la poesía durante la Ilustración, al escribir su célebre oda en prosa a *La libre éloquence*. «C'est à toi seule, Éloquence libre et indépendante, c'est à toi de m'affranchir d'un esclavage si injurieux à la Raison». Para poetizar la inspiración que sentían ante el pensamiento de la Ilustración, los poetas tuvieron que acercarse, más que nunca antes o después, a la prosa, y escribir en una zona en que peligraba cualquier mero hacedor de versos. Iriarte mismo sólo lo consiguió después de su fracasado experimento con *La música*, en que pasó el linde entre prosa y poesía, tanto en el contenido, como en la forma. Mas en las *Fábulas literarias* nos ha dado poesía auténtica, y eso a base de un racionalismo llevado al tercer grado; por cuanto la fuente de su inspiración es el ambiente racionalista de la Ilustración española; su tema son las reglas neoclásicas; y él mismo observa las reglas en la composición de su obra. Explicaré cómo todo esto se convierte en arte —no sólo en el sentido neoclásico— después de una ojeada a la estética racionalista iriartiana.

IV. LA ESTÉTICA DE IRIARTE

En el acercamiento de su poesía a la prosa, en el buen sentido, Iriarte está influido, no sólo por los ingleses y franceses, sino también por el precursor de todos los «ilustrados» españoles: Feijoo. En sus *Reflexiones sobre la historia* (1730), el simpático benedictino, siempre insaciable en cuanto a la erudición, lamenta que no todos los poetas de la antigüedad relataran ver-

dades históricas como Lucano en la *Farsalia*. Reaparece este punto de vista en un juicio autocrítico de Iriarte, al final de una *epístola* inédita sobre poesía; pero reaparece con la notable innovación de que se ha convertido en principio estético; por cuanto el fabulista jamás escribió versos sobre sucesos ni personajes históricos, ni sobre materia rigurosamente técnica, excepto en *La música*. Reflejando el punto de vista de Boileau, a la vez que el de Feijoo, Iriarte advierte, en su *epístola* inédita a la condesa de Benavente, que sus poesías, «Si de algo bueno tienen, / será sólo una cosa, / que, aunque, versos, contienen / tanta verdad como si fueran prosa» (Cotarelo, Apéndices, 483). Tal aserto acaso pareciera confirmar una vez más la noción de la personalidad antipoética de Iriarte. Mas hay en estas palabras un inconfundible juicio estético, el cual se aclara si se tiene en cuenta el principio básico de la estética iriartiana.

Formulado del modo más sencillo posible, dicho principio es que «la verdad no necesita recurrir a los atavíos del arte para ostentarse tan hermosa como es» (*Los literatos en cuaresma*, *Obras*, VII, 17). Las palabras *verdad* y *arte* se han de entender en sentidos especiales que se declaran en otra exposición del mismo principio, interpolada en *La felicidad de la vida del campo*: «No, Sileno, las gratas invenciones / En que, a tu parecer, la poesía; / De la verdad los límites excede, / Son débiles esfuerzos con que intenta / Pintar milagros que pintar no puede: / Adorna la verdad, mas no la aumenta.» Cotejando estos dos pasajes, viene a ser evidente que el concepto de *arte* abarca para Iriarte, además de las reglas de la poética, las «gratas invenciones» o convenciones y fórmulas estilísticas de la poesía: es decir, cuanto no pertenezca a la *naturaleza-*

mundo - en - torno, ni a la *naturaleza* - intuición - personal del poeta. He aquí la reveladora paradoja de que quien ha sido señalado como el seguidor más servil del credo neoclásico, afirma, como todo auténtico poeta, que un credo en cuanto credo y cualesquiera meras fórmulas estilísticas se hallan en la periferia de lo poético. Porque para Iriarte la esencia de lo poético no consiste, ni en uno, ni en el total de los rasgos de aquello que vulgarmente se llama *poesía*, sin exceder «de la *verdad* los límites», sino en unos «milagros que pintar no puede» aquélla, o sean ciertas *verdades* anímicas (ya del alma racional, ya del alma sensible, según se distinguía entonces), las cuales perderían su aureola de valor intuitivo - estético, de ajustarse rigurosamente a medios expresivos demasiado violentos. (La *poesía*, en el sentido vulgar, «adorna la *verdad*, mas no la aumenta»).

Volvamos ahora a la observación autocrítica de Iriarte, de que «...aunque versos, contienen / tanta verdad como si fueran *prosa*.» De lo que ya queda resumido de la estética iriartiana, se ve que *prosa* para Iriarte, como para Boileau, Goldsmith, Quintana y Eliot, no significa «antipoético y falta de inspiración», sino al contrario «auténtico, de aire espontáneo, natural». Así, comparando sus versos con la prosa, Iriarte quiere decir que cree haber logrado en ellos un estilo tal, que no sofoque la verdad anímica que contengan aquéllos, ni les quite la bella irradiación del alma en ese momento en que se intuye una nueva relación de ideas o sentimientos. Debíó de proponerse hacer versos que se caracterizaran por esa «voz fuerte, decisiva, autónoma» que Trilling gusta de escuchar en la *poesía* no metafórica ni marcadamente *poética*: *poesía* que es *poesía* por la precisión de la armonía entre su significación y sus elementos significantes.

Por si hubiese alguna duda sobre la eficacia de esta estética como instrumento para juzgar la obra de Iriarte, debe notarse que el mismo poeta sabe distinguir con todo rigor entre esos versos suyos que «...contienen / tanta verdad como si fueran prosa» (pero que —se debe entender— no lo son) y esos otros versos prosaicos, en el sentido corriente, de algunas de sus *epístolas* a amigos. En la Epístola VI a su hermano don Domingo, advierte que «...Apolo no siempre es tan divino, / Que dictar quiera versos elegantes / Y dignos de tenerle por padrino, / Sino que se complace en ser humano, / Y prosa suele hablar con consonantes». Y en la Epístola VII, «En llanos versos a un amigo escribo». En resumen, la escala de valores estéticos de la poética iriartiana se articula entre el polo de la poesía que se acerca con exceso a la prosa prosaica y deja por consecuencia de ser poética, y el polo de la poesía que se acerca con justa medida a la prosa intuitiva y por ello se enriquece de nuevas perspectivas; y si cabe hablar del prosaísmo de la poesía de Iriarte, hay que verlo, por lo menos en algunas obras, como elemento positivo y meditado de la estética del fabulista, forjado con plena conciencia.

Antes de analizar las *Fábulas*, como demostración de la validez general de la estética iriartiana, veámosla llevada a la práctica en una de las poesías más líricas y más convencionales del poeta canario: el delicioso soneto que sigue.

*¡Fresca arboleda del jardín sombrío,
clara fuente, sonorasavecillas,
verde prado, que esmaltas las orillas
del celebrado y anchuroso río!*

*¡Grata aurora, que viertes el rocío
por entre nubes rojas y amarillas,
bello horizonte de lejanas villas,
aura blanda, que templas el estío!*

*¡Ob soledad!, quien puede te posea;
que yo gozara en tu apacible seno
el placer que otros ánimos recrea,*

*si tu silencio y tu retiro ameno
más viva no ofrecieran a mi idea
la imagen de la ingrata por quien peno.*

He aquí una «verdad adornada», sólo adornada, sin ningún intento de «aumentarla»: una verdad sencilla, un pacífico diálogo entre la naturaleza - mundo - externo y la naturaleza - espíritu - creador. Hay en este soneto como un prelude de la delicadeza y melodía de las *Rimas* de Bécquer (que, recuérdese, estudió con el neoclásico Lišta), de la tranquilidad soleada y agridulce de los jardines de Juan Ramón Jiménez, y de las imágenes de García Lorca («y un horizonte de perros / ladra muy lejos del río»), además de ecos de la lira de Garcilaso. Pero nótese que no hay en todo el soneto ninguna imagen o construcción que no fueran muy naturales en una prosa noble y simple.

Entonces, ¿qué es lo que causa esa impresión de «poesía pura»? El tono de exclamación limita el enfoque del soneto a su *verdad*, o sea la impresión que la belleza natural produce en el ánimo del poeta. La ausencia, en los cuartetos, de verbos que tengan una función puramente verbal o narrativa, también sitúa al lector en el nivel de impresiones anímicas. Los tres verbos de los cuartetos se hallan en cláusulas de función adjetiva; así

expresan, más que acciones, impresiones estéticas, y los tres son verbos de segunda persona, subrayando el hecho de que el soneto es un íntimo diálogo entre el alma y la naturaleza. La colocación alternada de los adjetivos delante y detrás de los sustantivos, aumenta la sugestión de ondas de sucesivos embelesamientos con diversas bellezas naturales. Todos los verbos de los tercetos son de por sí, o por el sentido que se les da en el poema, verbos que aluden a fenómenos del espíritu. Por fin, la versificación del soneto va más allá de una mera perfección técnica para llegar a ser un brillante toque arquitectónico y expresivo.

Alternan endecasílabos de distintas acentuaciones de tal forma, que los acentos casi reflejan (salvo que los cruces de los cuartetos son diferentes) el esquema de consonancias del soneto. Primer cuarteto: endecasílabos acentuados en la sílaba cuarta y octava (A); en la sexta (B); en la sexta (B); y en la cuarta y octava (A). Segundo cuarteto: endecasílabos acentuados en la sílaba sexta (B); en la cuarta (A); en la cuarta y octava (A); y en la sexta (B). Primer terceto: endecasílabos acentuados en la sílaba sexta (C); en la cuarta (D); y en la sexta (C). Segundo terceto: endecasílabos acentuados en la sílaba cuarta (D); en la sexta (C); y (se rompe el esquema) en la sexta (C). Mas esto no es arquitectura por arquitectura, ni imperfección final por incapacidad de sostener ya el esquema. Tal perfección - imperfección en el esquema de acentos está rigurosamente pensada como instrumento para «adornar» el «milagro que pintar no puede» la poesía. Hay una fina adecuación entre forma y contenido que refleja, por el esquema perfecto, salvo una interrupción final, la visión que nos da el poeta de la naturaleza como un bello y alegre conjunto mancillado por un solo lunar: las sombras del jardín Y al

mismo tiempo el rompimiento de esquema permite una orquestación de los diferentes estados de ánimo del poeta: la melodía regular de los cuartetos y el primer terceto traduce a la forma el encanto igual del poeta con los diversos aspectos de la naturaleza que contempla; luego el efecto *espondaico* de dos versos acentuados en la misma sílaba ocurre en el momento en que el poeta abandona su tranquila contemplación para rendirse a la monotonía de su pena.

¿Dónde está en esto la famosa e inapelable simetría neoclásica? He aquí un rompimiento de esquema, a propósito, por motivos estéticos, y un interesante eco de ciertos versos de Pope.

*If where the rules not far enough extend
(Since rules were made but to promote their end),
Some lucky license answer to the full
The intent proposed, that license is a rule.
Thus Pegasus, a nearer way to take,
May boldly deviate from the common track;
From vulgar bounds with brave disorder part,
And snatch a grace beyond the reach of art.*

(*Essay on criticism*, I)

Es decir que cabe en la poesía neoclásica lo que es pura intuición artística; e Iriarte concurre con Pope, no sólo por el ejemplo que he analizado, sino por sus reflexiones sobre el papel de las reglas en la creación poética. José María de Cossío ha señalado que hay otra curiosa contradicción entre el resumen en prosa de la moraleja de la Fábula LX de *El volatín y su maestro* y la misma moraleja cuando Iriarte la versifica. Según el resumen la fábula ha de enseñar que «En nin-

guna facultad puede adelantar el que no se sujete a principios». Pero esto en verso sale así: «¡Lo que es auxilio juzgas embarazo, / incauto joven!...»; y comentando sobre ello, Cossío explica que la verdadera moraleja de la fábula es que «las reglas, la lógica, los principios del arte, son para el inspirado ayuda y no estorbo». Ello es que los neoclásicos percibían que además de la lógica de cada género literario, hay una lógica particular de cada obra literaria. Tanto es así, que un rompimiento de esquema es la única posibilidad dentro de la lógica del soneto de Iriarte. Aceptada esta lógica (que no contradice las reglas, pero que tampoco se reduce a un mero cumplir éstas), se nota en todo el soneto una precisión racionalista: su estilo es tan «fluido... ordenado y geométrico» como el de Feijoo, según dice el anónimo biógrafo del benedictino en el primer tomo de las ediciones póstumas del *Teatro crítico*. Se ha logrado en el soneto algo semejante a lo que todavía dentro de la tradición inglesa de la poesía - prosa, Stephen Spender llamará, al discurrir sobre su procedimiento creativo, la «capacidad de razonar por una lógica de imágenes» (*The making of a poem*, en *Partisan Review*, verano de 1946). Razonando de modo no muy diferente, Iriarte llega en su soneto a esa especie de armonía poética que requiere que

The sound must seem an echo to the sense.

(Pope, *Essay on criticism*, II)

Y pese a tal razonamiento, más bien gracias a él, el soneto de Iriarte tiene un lirismo logrado por pocos poetas de su siglo.

Creo que la lógica del soneto «¡Fresca arboleda del jardín sombrío» es, además, un ejemplo iluminativo

de lo que Iriarte quiere decir por la «exactitud» poética. Por su marcado idealismo *a priori* suele compararse el neoclasicismo francés del siglo XVII con el racionalismo deductivo cartesiano: haciendo hincapié en principios generales, la poética neoclásica francesa parece muchas veces haber incapacitado tanto al escritor para captar lo individual en la literatura, como de hecho las reglas cartesianas para la dirección del espíritu incapacitaban al filósofo para captarlo en el mundo físico. Pero la exactitud ideal y abstracta del cartesianismo no es la que quiere Iriarte. El fabulista alcanzó en la Ilustración la segunda época del racionalismo, ya no idealista, sino realista, empírico e inductivo, con su insistencia en que el filósofo u hombre de ciencia observara minuciosamente los individuos en la naturaleza, antes de recurrir a la razón para estructurar los datos recogidos. La historia de la filosofía, siempre útil para reconstruir la mentalidad general que influye en las artes de una época, es imprescindible para comprender las del siglo de las luces. En el contexto del racionalismo ilustrado e *individualista* no es difícil compaginar la insistencia de Iriarte en la «exactitud» con su rompimiento de esquema en el soneto que acabo de analizar. En tal contexto también se explica fácilmente el que ciertos neoclásicos españoles del setecientos, como Iriarte, tachén de fríos a los neoclásicos franceses del seiscientos. Pero aunque la insistencia de la filosofía de la Ilustración en lo individual puede considerarse como un primer paso en la evolución total de la mentalidad europea hacia el romanticismo y las demás escuelas literarias del siglo XIX, no se crea que el esquema individualizado del soneto iriartiano se deba a una influencia del prerromanticismo. Iriarte, según hemos visto en un párrafo anterior, luchaba por evitar lo que Samuel Johnson lla-

maba «las negligencias del entusiasmo» (*Lives of the poets: Life of Thomas Yalden*).

La preocupación iriartiana por la «exactitud» en lo individual está implícita en todos los aspectos —estructura, simbolismo naturalista y versificación— de las *Fábulas literarias* que voy a analizar ahora.

V. PREPARACION Y ANTECEDENTES ARTISTICOS DE LAS *Fábulas literarias*

Desde 1773 (año en que Cotarelo fecha el soneto «Fresca arboleda», Apéndices, 488) estaba formulada la estética racionalista iriartiana; pero habían de transcurrir nueve años, que verían los fracasos de *La música* y *La felicidad de la vida del campo*, antes que saliera a luz una obra de cierta extensión en que se diera plena expresión poética a esa estética. Iriarte disponía ya de una técnica racionalista; para poetizar plenamente su entusiasmo por esos ideales de la Ilustración que eran las condiciones de su inspiración, aún le hacía falta casar esa técnica con un contenido también racionalista, pero no de carácter tan riguroso ni técnico, que le hiciera «prosa... hablar con consonantes».

Hemos visto en un párrafo anterior el embeleso de los escritores y público dieciochescos con las ideas científicas y sociales de la Ilustración. Tal devoción debe ser el origen de la conocida desvalorización de la poesía sentimental a los ojos de los mismos poetas setecentistas. Iriarte, traductor de lenguas para la primera Secretaría de Estado, luego archivero general del Supremo Consejo de la Guerra bajo el gobierno ilustrado de

Carlos III, se siente forzado a buscar una disculpa por el tiempo que dedica a la poesía; que, dice, es sólo una «distracción o recreo en los intervalos de otras tareas serias y de obligación» (*Obras*, II, Prólogo viii). Otros muchos sienten lo mismo: el militar Cadalso, por ejemplo, cita los nombres de Ercilla, Hurtado de Mendoza, fray Luis de León y otros para hacer ver «lo compatible que es esta diversión con las ocupaciones mayores» (*Ocios de mi juventud*, Prólogo). Para ser completamente digna del hombre de «ocupaciones mayores», la poesía tenía que promover los fines de la Ilustración. Así Iriarte, en su Epístola V a Cadalso (1776), escribe en tono exhortativo: «Dalmiro amigo, que las artes amas, / Que en deseo del lustre de las ciencias / Y en celo del bien público te inflamas, / Si acaso aquella lira / Que en sublimes cadencias / Cantar supo excelencias / De los varones que la tierra admira, / Hoy, perezosa, de algún árbol pende, / Descuélgala y emprende, / En tono más que nunca levantado» un elogio de la reciente fundación por Carlos III de la Academia de las Tres Nobles Artes y del Real Gabinete de Historia Natural.

No obstante este entusiasmo por la función ilustradora de la poesía, Iriarte parece haberse dado cuenta desde un principio de que había un límite más allá del cual se arriesgaba a caer en un prosaísmo absoluto. Se trataba de descubrir cuál era ese límite. Ya en *La felicidad de la vida del campo* (1780) alude sólo indirectamente a las «razones físicas y demostrables» de tal felicidad y a los adelantos científicos que quería ver en la agricultura. Y aun antes, al escribir el prólogo de *La música* (1779), no dejaba de presentir el redondo fracaso de esa obra seca y demasiado técnica, entonces tan traducida y elogiada como ahora olvidada. Porque este manual versificado ha de verse, según Iriarte,

como «una obra llena de escollos tan difíciles de evitar como fáciles de conocer», un intento de elegir en tan vasta materia sólo «lo que más se adapte a la expresión poética», y un «conato que he puesto en disminuir la aridez de la doctrina, introduciendo varios episodios y ficciones poéticas». Al buscar tema técnico digno de la Ilustración y escoger para su obra «esta no vulgar materia», mostró, de todos modos, cierta sensibilidad poética en la medida en que utilizaba el verso para *ilustrar* a sus contemporáneos en una de las artes; mas debió de confiar demasiado en que el hecho de tratar de una de ellas dotaría de por sí al poema de un carácter artístico digno de la poesía. No se equivocó en la elección temática, sino en la técnica: en las *Fábulas* no se trataría ya de «introducir», sino de *hermanar* con el contenido conceptual, «varios episodios y ficciones poéticas».

La nueva armonía de sentido y forma de las *Fábulas* se basa, como la de toda obra de arte original, en una de esas intuiciones tan sencillas, que darse cuenta de todas sus posibilidades artísticas exige a un autor un momento de máximo y genial despejo. Pero penetrar en la intuición central del arte de las *Fábulas* no es fácil, ya que esa intuición está basada, a su vez, en un fundamento de la poética neoclásica hoy olvidado por muchos lectores: la absoluta identidad entre *naturaleza* y *arte*.

Es bien sabido que ciertos neoclásicos defendían las reglas del arte poética alegando que derivaban de principios naturales: recuérdese, por ejemplo, la trillada defensa de la unidad de lugar del drama neoclásico, señalando la manifiesta imposibilidad física de que los personajes de una obra teatral estuvieran en diferentes ciudades o provincias durante el transcurso de la repre-

sentación. Mas la distinción entre *naturaleza* como fuente de derivación, y *arte* como derivado, la cual ya Horacio da por sabida, debió surgir sólo después que varias generaciones de poetaístros y teóricos pedantes se habían encastillado en las observaciones, exclusivamente empíricas, de Aristóteles, sobre poetas que habían hecho versos sin la más remota sospecha de que hubiera algún día una cosa llamada reglas. Para Aristóteles, digámoslo así, *arte* era *naturaleza* poetizada; *naturaleza* era *arte* sin poetizar; o sea una misma cosa bajo dos aspectos. Y precisamente porque nunca se había olvidado enteramente esta primitiva unidad de *naturaleza* y *arte*, era posible que Pope defendiera sorprendentes aciertos del puro genio como principios naturales que habían quedado sin descubrir («If where the rules not far enough extend / ... / Some lucky license answer to the full / The intent proposed, that license is a rule»). Pero es importante notar que como premisa de tal defensa, Pope eleva a la categoría de principio indiscutible la identidad entre *naturaleza* y *arte*.

*Nature and Homer were, he [Virgilio] found, the same.
 Convinced, amazed, he checks the bold design,
 And rules as strict his labour'd work confine,
 As if the Stagyrice o'erlooked each line.
 Learn hence for ancient rules a just esteem,
 To copy nature, is to copy them.*

(*Essay on criticism*, I. El subrayado es mío)

(Lo injusto de los prejuicios actuales contra el neoclasicismo salta a los ojos cuando se recuerda que es precisamente este último verso el que los críticos de varios países han citado para sostener su tesis, pero invirtiendo su sentido al parafrasearlo y haciendo decir a Pope

que copiar las reglas es copiar la naturaleza, lo cual, de ser verdad, desde luego llevaría a un mero racionalismo versificado.) Concretando aun más la opinión de Pope sobre el origen de las reglas, en 1747 William Guthrie proclama con entusiasmo que «la poesía dramática descansa sobre el mismo fundamento que nuestro noble sistema de filosofía newtoniana» (*Essay upon english tragedy*, 6).

Mas el mismísimo punto de vista que Pope, ya lo expresa en 1734 otro gran «ciudadano libre de la República Literaria», Feijoo, en su *El no sé qué*—ensayo cuya genialidad se ha venido defendiendo con la impropiedad de designarlo como prerromántico—: «Encuéntrese alguna vez un edificio que en esta o aquella parte suya desdice de las reglas establecidas por los arquitectos; y que con todo hace a la vista un efecto admirable, agradando mucho más que otros conformes a los preceptos del arte... Todo lo hizo [el arquitecto] según regla; pero según una regla superior que existe en su mente, distinta de aquellas comunes que la escuela enseña. Proporción y grande; simetría y ajustadísima hay en las partes de esa obra; pero no es aquella simetría que regularmente se estudia, sino otra más elevada, adonde arribó por su valentía la sublime idea del arquitecto.»

Quizá pensando en las palabras de Pope o Feijoo, Iriarte lamenta, en *Los literatos en cuaresma* (1773), que no se hayan acabado de admitir en España «aquellas reglas que están fundadas en la razón *natural*», afirmando al mismo tiempo que «según observó un insigne escritor moderno, aquellas leyes no fueron inventadas, sino *descubiertas*; pues *la naturaleza las da de si*, y ni Aristóteles, ni Horacio, ni Lope de Vega, ni Boileau, ni otro maestro alguno hicieron más que expo-

ner con método lo mismo que aprobará cualquier entendimiento sano» (*Obras*, VII, 72-73. El subrayado es mío). (Nótese el liberalismo del que se supone ser el neoclásico más intransigente, en afirmar que Lope de Vega tenía el «entendimiento sano»).

VI. ESTRUCTURA Y SIMBOLISMO NATURALISTA DE LAS *Fábulas literarias*.

Ahora bien, la genial intuición de Iriarte, que le lleve a su nueva armonía de forma y sentido en las *Fábulas*, y por ella a esa, según el primer edictor, originalidad «oun para las naciones extranjerias» (*Advertencia*) es la posibilidad que vio de restablecer la unidad entre *naturaleza* y *arte*, no conceptual, sino poéticamente, escribiendo una alegoría natural sobre las reglas y convirtiendo así la estructura de su obra en un inmenso símbolo de esa reconciliación. Las reglas son tan dignas de exponerse en verso como en prosa, no solamente porque ya entre los griegos se utilizaba el verso para tratar toda suerte de temas científicos, y porque en artes poéticas se seguía utilizando el verso para exponer la ciencia de la poesía; sino también, lo que es mucho más importante, porque las reglas son tan naturaleza como cualquier posible objeto de poesía. Esto, con tal que se las trate con la misma técnica que se usa para desarrollar otros temas poéticos: *sugerir*; y no declarar, analizar, ni racionar.

He aquí la importancia de no declararse conceptualmente en ninguna de las *Fábulas* la teoría iriartiana sobre el origen de las reglas, y de no haber en ningu-

na de ellas una disquisición metódica sobre las aplicaciones de la regla tratada; por lo cual el insensible Forner—de quien con mucha razón Alberto Lista dijo que tenía el entendimiento más apto para comprender las verdades que las bellezas—tachó la obra de inútil para fines didácticos, y las máximas de Iriarte de triviales. Pero Iriarte quiere escribir poesía sobre las reglas, no un arte poética; y sabe defenderse con fina sensibilidad contra el ataque de Forner, comentando la técnica de Esopo y dando a la vez sus propios criterios para la perfección de una fábula: «lo que hace buena o mala una fábula no es lo más o menos común de su máxima moral o sentencia, sino la invención adecuada, ingeniosa y clara del suceso... que para probar la proposición más trivial finge el poeta» (*Para casos tales, Obras*, VI, 371). Refiriéndose a otra moraleja en el mismo pasaje, insiste Iriarte que no es tanto la utilidad de la sentencia lo que importa como los medios expresivos que esa sentencia ha sugerido a los fabulistas: «lo que a nosotros debe hacernos fuerza es que para probar esta misma sentencia tan vulgar y sabida, inventó Esopo, y de él tomaron Fedro, La Fontaine y otros la célebre fábula de la zorra y la cigüeña». (Recuérdese la iluminadora contradicción señalada por Cossío en la moraleja de *El fabricante de galones y la encajera*). Por esto, en el cuerpo de algunas de sus *Fábulas* (al hablar del arte de éstas no tengo en cuenta los resúmenes en prosa, relegados a un índice de asuntos en las primeras ediciones), apenas si nos dice Iriarte qué regla representan los personajes y el episodio. Al contrario, la moraleja ha de estar presente en la fábula, como el aroma de una flor campestre en un poema sobre la «estación florida»: lo poéticamente valioso no es la moraleja

en sí, sino el aire de trascendencia de que dota al conjunto de la fábula.

Porque el arte de las *Fábulas* está en *sugerir* las reglas, no meramente por lo que los animales y plantas hacen y se dicen unos a otros, sino por lo que *son*, en la plena extensión de su ser: Iriarte escoge animales y plantas que guardan analogías tan estrechas con las reglas, o con los vicios contrarios de ellas, que llegan a encarnarlos, a *ser* esas reglas y vicios. El editor de la primera edición analiza acertadamente esta técnica en su *Advertencia*: a los fabulistas morales se les hace relativamente fácil hallar «en los brutos propiedades de que hacer cómodas aplicaciones a los defectos humanos en lo que pertenece a las costumbres, porque los animales tienen sus pasiones; pero como éstos no leen ni escriben, era mucho más difícil advertir en ellos particularidades que pudiesen tener relación o con los vicios literarios o con los preceptos que deben servir de norma a los escritores».

Gracias a una fusión tan completa de los símbolos con lo simbolizado, se restablece alegóricamente la unidad entre *naturaleza* y *arte*; y se enriquecen estos apólogos del «ilustrado» Iriarte con su originalísima armonía estructural. El poeta observa las reglas para mejorar la naturaleza; y también observa la naturaleza para mejorar, o engalanar, las reglas que expone. Casi se viene a olvidar cuál es la melodía, y cuál es el contrapunto: el símbolo o lo simbolizado. Cantar las reglas será cantar la naturaleza, y cantar la naturaleza será cantar las reglas. Dentro de este plan tienen desde luego una enorme importancia esas alusiones a los nuevos descubrimientos botánicos y zoológicos, incluso a la fauna de la remota Polinesia, en las cuales ha visto Cossío un «afán de precisión pareja de la exacta sobrie-

dad del mejor estilo neoclásico... aspiraciones paralelas de exactitud». Tal paralelismo es una reiteración más de la reconciliación poética de *naturaleza* y *arte*, pero ya en un nivel en el que Iriarte puede poetizar también su entusiasmo por el ambiente científico de la Ilustración en el cual se inspiró.

Claro es que la naturaleza que se pinta en las *Fábulas* tendrá de vez en cuando algo de esos amenos y simétricos jardines dieciochescos, de anchas avenidas y esculpidos árboles, que al visitante moderno tanto le hacen añorar ese mundo de confianza en el orden social, intelectual y artístico: «jardines —como los describe Iriarte en *Los literatos en cuaresma*— en que las artes dedicadas a la comodidad y diversión del linaje humano, ostentan sus exquisitos primores, o para deleite de los sentidos, o para admiración del discurso» (*Obras*, VII, 16). Tal naturaleza refinada por el hombre, además de ayudar a expresar el entusiasmo del fabulista por lo racionalista, es indispensable para la comunicación en forma artística de ciertos preceptos poéticos concretos.

Ejemplo delicioso del uso de esta naturaleza «mejorada», y de la armonía entre el contenido conceptual de la fábula, la realidad poética de su armazón alegórica y la realidad extraliteraria observada por el poeta, es la Fábula XLIX de *El jardinero y su amo*, sobre la máxima «trillada», según dice Iriarte, de que «Si al pleno acierto aspiras, / une la utilidad con el deleite». En un hermoso jardín, además de flores dispuestas y colocadas «para deleite de los sentidos, o para admiración del discurso», hay un estanque de peces comestibles con que se regala el amo en su mesa. Sobre el cuidado de unas y otros se produce una disputa entre jardinero y amo, durante la cual se expone de paso la regla ya indicada. Pero nótese que así sólo se confirma un

precepto que ya estaba implícito en la disposición del jardín: la unión de los útiles peces comestibles con las hermosas flores. Que en un elegante jardín neoclásico haya algo tan útil, pudiera parecer una ficción tramada para el caso, o cuando menos, dato recogido de un jardín nada típico de su época. El admirable aire de serenidad, seguridad y proporción de la mentalidad neoclásica viene de la unidad en la aplicación de su escala de valores, gracias a la cual el hombre se imponía como medida y móvil a cuanto le rodeaba. Iriarte busca su esquema alegórico en los jardines, precisamente porque en esa época también la jardinería tenía una estética «horaciana», no porque estuviera basada en el precepto del *utile dulci*, sino por el inconsciente gusto unitario del refinado espíritu neoclásico. Incluso los huertos combinaban lo deleitable con lo útil: Le Blond (seudónimo de Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, Consejero de Luis XV) observa, en las páginas preliminares de su *Traité sur la théorie et la pratique du jardinage* (1709), que los huertos frutales y de cocina «son tan necesarios para componer un jardín completo, como los más finos parterres y arboledas» y, además, que muchos se deleitan con un «huerto de cocina, o vergel de árboles frutales plantados con colocación quincuncial [figura que se hace plantando un árbol en cada ángulo de un cuadrado y otro en el centro de éste] y en largos espaldares *para la satisfacción de coger* de ellos una pera o un durazno» (Traduzco de la versión inglesa de 1712. El subrayado es mío). Y todavía se ven tales huertos en ciertas casas solariegas setecentistas del estado de Virginia (Estados Unidos), donde en el siglo XVIII también era costumbre mezclar verduras con flores en los elegantes parterres geométricos de los jardines.

Menos sorprendente para el lector no iniciado que la simbolización de conceptos literarios valiéndose de la estética de los jardines dieciochescos, es sin duda el valerse de plantas o animales, aunque nunca se hayan señalado tampoco ejemplos de esta técnica. Y eso que desde la primera fábula (que hace las veces de prólogo), Iriarte ya convierte a animales en símbolos vivos de preceptos y vicios poéticos. Así —metódico prologuista— anuncia los temas que va a tratar, y hace una auto crítica de su técnica de poetizar las reglas representando éstas por animales; pero —nótese bien— todo esto lo hace sólo *sugiriéndolo*, del mismo modo que después diserta simbólicamente sobre las reglas individuales. Es decir que con el prólogo estamos ya en el nivel de la *insinuación*; en plena poesía racionalista, ya que por la forma tan sólo de la fábula, el poeta nos está comunicando ideas, o sea un resumen de las materias de su obra y la función de sus personajes. (Por lo que se refiere al arte estructural de las *Fábulas*, la moraleja de esta primera fábula de que las siguientes «... pues no vituperan / señaladas personas, / quien haga aplicaciones, / con su pan se lo coma», es lo de menos; ya que las alusiones a autores contemporáneos son tan vagas, que se disputaba su aplicación incluso en la época de Iriarte, y los eruditos posteriores han logrado aclarar pocas de ellas. Tratar de llegar a una comprensión del arte de Iriarte partiendo de esta moraleja, sería lo mismo, por ejemplo, que buscar una plena interpretación del *Manon Lescaut* a través de las remilgadas moralizaciones del abate Prévost en su *Avis de l'auteur*).

Veamos ahora la distinción que hace el prologuista entre animales buenos y malos, desde el punto de vista del gusto literario de éstos. Se han reunido los

animales para escuchar una «arenga docta» del «sabio Elefante» sobre la preceptiva literaria.

LOS BUENOS

*Gustosos en extremo
y abriendo tanta boca,
sus consejos oían
muchos de aquella tropa:
el Cordero inocente,
la siempre fiel paloma,
el leal Perdiguero,
la Abeja artificiosa,
el Caballo obediente,
la Hormiga afanadora,
el hábil Filguerillo,
la simple Mariposa.*

LOS MALOS

*Pero del auditorio
otra porción no corta,
ofendida, no pudo
sufrir tanta parola.
El Tigre, el rapaz Lobo
contra el censor se enojan.
¡Qué de injurias vomita
la Sierpe venenosa!
Murmuran por lo bajo
zumbando en voces ron-
cas,
el Zángano, la Avispa,
el Tábano y la Mosca.
Sálense del concurso,
por no escuchar sus glo-
rias,
el Cigarrón dañino,
la Oruga y la Langoſta.
La Garduña se encoge,
disimula la Zorra,
y el insolente Mono
hace de todo mofa.*

Reservo para después comentar sobre el «Cordero inocente». La Paloma, por volver siempre por la ruta más corta al palomar, y el Perdiguero, por no perder la pista de la caza, representan la calidad más opuesta a lo que en la literatura es la digresión, o sea la unidad; tema luego de la Fábula XI. La «Abeja artificiosa», por convertir en substancia todavía más dulce el polen que

saca de las flores, sólo puede representar el precepto de que el arte mejora la naturaleza; moraleja de la Fábula LIV. El «Caballo obediente» que se sujeta a la brida, quizá simbolice la idea de que «En ninguna facultad puede adelantar el que no se sujeta a principios», según se explica Iriarte en el resumen en prosa de la Fábula LX. La «Hormiga afanadora», que bajo pesada carga vuelve incansablemente una y otra vez al hormiguero hasta dejarlo abastecido contra todo percance, no cabe duda que encarna el precepto horaciano de «limar» repetidamente el estilo, en el cual Boileau hace aun más hincapié: «Hâtez-vous lentement; et, sans perdre courage, / Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage: / Polissez-le sans cesse et le repolissez; / Ajoutez quelquefois, et souvent effacez» (*Art poétique*, I). Este precepto se trata luego en la Fábula II. El «hábil Jilguerillo», tan fácil de domesticar, tal vez reitere la idea de la naturaleza mejorada por el arte. La «simple Mariposa», por los locos giros y vuelos en torno a una misma flor, puede simbolizar la variedad que dentro de su unidad superior requiere una obra amena; asunto de la Fábula XX.

Los papeles de los animales malos están, por lo general, menos definidos; lo cual por otra parte es en sí simbólico, puesto que para los neoclásicos hay tantísimos desvíos del buen gusto y tan pocas vías que llevan seguramente a él. No obstante, aquí también se sugieren con bastante claridad ciertas relaciones entre animales e ideas literarias: el Zángano, por su rebeldía a la disciplina del trabajo y su vanidad, puede contraponerse a la «Abeja artificiosa» y a la «Hormiga afanadora» y así tenerse por símbolo de la pedantería y pedestrismo en que caen los genios engreídos por no retocar sus obras ni tener en cuenta las tradiciones

literarias; la Avispa quizá simbolice la picazón de críticos injustos (tema de varias fábulas); el Tábano y el Cigarrón con sus estridentes y monótonos cantos sugieren la discordancia que hay que evitar en la versificación; la parasítica Langoſta, el plagio (tema de las Fábulas X y XII; el remedador e «insolente Mono», el desacato a la preceptiva literaria y la afección, representando esta última aberración también en la Fábula XXVII.

Pero lo más ingenioso de la distinción del prologuista entre animales buenos y malos es la función alusiva del orden en que empiezan a introducirse en escena. El estar los buenos, digámoslo así, capitaneados por el «Cordero inocente» y los malos por el Tigre, no se debe a la pura casualidad de ser éstos los primeros ejemplos de mansedumbre e indocilidad que se le ocurrieran al poeta. El ir éstos animales primeros en sus respectivas filas, y tanto el marcado contraste, como la separación textual, que así se subraya entre casos extremos de dulzura y violencia, son elementos formales que sirven a Iriarte para sugerir otro importante precepto: el de ser moderado en el uso de la licencia poética. Ello es que el fabulista está aludiendo formal y, en parte, verbalmente al comentario de Horacio sobre la licencia: *Sed non ut placidis coëant immitia, non ut / Serpentes avibus gementur, tigribus agni:* «Mas no será razón valga este fuero / Para mezclar con lo áspero lo suave, / Con la *serpiente* el *ave*, / O con *tigre* feroz manso *cordero*» (*Arte poética*, I, trad. de Iriarte. El subrayado es mío). Llega a ser aun más evidente la intención del poeta cuando se recuerda que en la fábula menciona a la «Sierpe venenosa» poco después que al Tigre, y a la Paloma inmediatamente

después que al Cordero, aludiendo así también a los otros ejemplos horacianos de lo áspero y lo suave.

Antes de proseguir el análisis, será útil señalar que hay dos técnicas de encarnación conceptual en las *Fábulas*: la *alegórica*, que es obvia para el lector más ingenuo, y la *simbólica*. En la fábula de *El jardinero y su amo* los consejos de éste para aquél sobre la necesidad de llegar a un justo medio en el cuidado de las flores y los peces, representan *alegóricamente* el precepto de que lo útil ha de unirse con lo deleitable. Y *alegóricas* son todas esas encarnaciones de preceptos que como ésta dependen de las acciones dramáticas de las fábulas; así como cuantas dependen de comparaciones textuales más o menos directas entre una característica de un personaje y la idea central de una regla: por ejemplo, en la Fábula XX una abeja zahiere a un cuclillo por la monotonía de su canto, que representa lo contrario de la variedad, «requisito indispensable en las obras de gusto», según dice Iriarte en el resumen en prosa de la moraleja. En cambio, la encarnación *simbólica* deja el precepto como voz entreoída, como verdad en proceso de ser intuída: se representa la regla por una o varias características del personaje, conocidas pero no mencionadas ni aludidas en la fábula —por lo que el animal o planta *es*, según dije antes—. Son de este tipo de encarnación el eco de la moraleja de *El jardinero y su amo* que está presente en la disposición del jardín, y, en su mayor parte, las insinuaciones de reglas en la fábula-prólogo. Esta técnica de encarnación *simbólica*, que muchas veces se da junta con la *alegórica*, es uno de los principales recursos artísticos de las *Fábulas*; y vale la pena subrayar la diferencia entre las dos técnicas exponiendo varios ejemplos más de aquélla.

Algunas de las encarnaciones simbólicas son muy sencillas y, por decirlo así, unidimensionales. En la Fábula XLII de *El Gato, el Lagarto y el Grillo*, que ridiculiza el estilo retumbante, es el Gato que hace el papel de «pedantísimo retórico»; y aunque en el texto no se declara el motivo de la selección de este animal, no puede ser por otra razón sino que los gatos suelen contonearse y andar con movimientos físicos parecidos en cierto modo a las afecciones verbales y literarias de un pedante. De tipo más complejo son las fábulas, como la X de *La Parietaria y el Tomillo*, en las cuales los personajes representan alegóricamente el precepto de la fábula, y simbólicamente otro precepto relacionado o enteramente distinto. La Parietaria—«pues por más que presumas, ni medio palmo puedes / medrar si no te arrimas a una de esas paredes»—es una alegoría muy clara del vicio contra el cual se previene en la moraleja, que se prosifica así: «Nadie pretenda ser tenido por autor, sólo con poner un ligero prólogo o algunas notas a libro ajeno». El Tomillo, cuya estatura modesta la presumida y pedante Parietaria se pone a ridiculizar, es, por ser «más oloroso que todas estas plantas», una alegoría igualmente clara del extremo contrario al del amontonamiento de superfluos escolios: la originalidad. Pero además del clarísimo paralelo entre el olor de una especia y la atracción de un estilo original, el introducir en tal contexto el tomillo, por ser éste condimento tan casero como estimado, produce como una resonancia del principal requisito que Aristóteles pedía a los estilistas originales: «La perfección del estilo es ser llano sin ver vil» (*Poética*, XXII).

Parecida por la técnica y por la intención, aunque más desarrollada, es la introducción de una segunda moraleja en la Fábula LXXIV de *El Río Tajo, una*

Fuente y un Arroyo, una de las seis fábulas póstumas que se publicaron por primera vez en la edición de las *Obras* de 1805.

*«En tu presencia, venerable río
(al Tajo de este modo habló una Fuente),
de un poeta me quejo amargamente,
porque ha dicho (y no hay tal) que yo me río».*
*Un Arroyo añadió: «Sí, padre mío;
es una furia lo que ese hombre miente.
Yo voy a mi camino, no censuro,
y con todo se empeña que murmuro».*
*Dicen que el Tajo luego,
así les respondió con gran sosiego:*
*«¿No tengo yo también oro en mi arena?
Pues, ¡qué! ¿De los poetas os espantan
los falsos testimonios?... No os dé pena.
Mayores entre sí se los levantan.
Reíd y murmurad enhorabuena».*

Si bien éstos versos pueden considerarse como alegoría del aviso de que «Los escritores sensatos, aunque se digan desatinos de sus obras, continúan trabajando»; en realidad por los medios expresivos que escoge, Iriarte hace hincapié en otra cosa más estrechamente relacionada con la técnica literaria: las metáforas, y en lo adocenado y ridículo de las de poetañros que jamás encuentran una fuente que no sea risueña, ni una hoja que no sea aljofarada, etc. Hay aquí un eco inconfundible de cierta observación de Aristóteles a la cual Iriarte, su hermano don Bernardo y otros neoclásicos daban una interpretación muy rigurosa. Al tratar el estilo, Aristóteles advierte que «un estilo enteramente compuesto de tales palabras [palabras extrañas, meta-

fóricas, alargadas, cualquiera en fin que difiera de la dicción normal'] es un rompecabezas o una jerigonza; un rompecabezas, si consiste en metáforas; una jerigonza, si consiste en palabras extrañas» (*Poética*, XXII). Uno de los primeros neoclásicos, el conde de Torrepalma, ya había ridiculizado las figuras exageradas en su manuscrita *Disertación sobre el numen poético*, preguntando respecto a un poema en que se comparaba la aurora con una manzana: «Ésta aurora con manzanas y mejillas, ¿no es una aurora demasíadamente enmascarada?» (citado por Fernando Lázaro Carreter, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, 220). Se criticaba sobre todo las imágenes naturalistas de poetas barrocos como Tirso y Calderón; y al emprender la tarea de ordenar y refundir para el gusto neoclásico ciertas obras teatrales del siglo anterior, don Bernardo de Iriarte recomendó, en un *Papel que... extendió a instancias de D. José Manuel de Ayala, comisario-corrector de dramas para el teatro de la corte*, que en las comedias antiguas se procurase «suprimir apartes, comparaciones poéticas y todo lo que huelga a flor, río, peña, monte, prado, astro», etc. (Cotarelo, *Apéndices*, 421).

Tres años después, en *Los literatos en cuaresma* (1773), don Tomás se burla de esos aficionados al teatro nacional que se consideran como defraudados si no oyen «por boca de un niño con bastón de general» una larga peroración atestada de «algunas comparaciones poéticas, que abunden en flores, troncos, plantas, cumbres, peñascos, prados, selvas, malezas, astros, signos del Zodíaco, constelaciones, pájaros, peces, arroyuelos, olas, escollos, arenas, nácar, perlas, coral, conchas, caracoles y todo género de marisco» (*Obras*,

VII, 81). ¿Qué duda cabe que al escoger los elementos alegóricos de la Fábula LXXIV, Iriarte pensaba en el punto de vista de su escuela poética sobre las metáforas? Incluso la moraleja declarada sobre los «falsos testimonios» que los escritores se levantan unos a otros está relacionada en cierto modo con la crítica neoclásica de las metáforas. Luzán condenaba las metáforas exageradas porque, por decirlo así, levantaban falsos testimonios a la realidad material: «Pero que después la fantasía, arrogándose más libertad de la que se le concede, quiera, rebelde a su señor, coligarse con lo falso, enemigo declarado del entendimiento, e introducirle engañosamente *disfrazado con capa de verdad* en conceptos falsos y en sofismas, es exceso que ningún buen poeta debe permitir a su fantasía... *Esto sucede siempre que la fantasía argumenta de lo metafórico a lo propio* [entiéndase, y no de lo real a lo figurado]» (*Poética*, lib. II, cap. 15. El subrayado es mío).

Con esta última fábula se subraya una vez más que el arte del fabulista no está en la dramatización de las moralejas declaradas de sus apólogos, sino en una serie de reflejos estilísticos, como en el salón de espejos, de esas moralejas, y en la comunicación estilística de otras máximas sólo intuídas por el lector; verdades poéticas, tanto en el sentido artístico, como en el técnico. Así logra Iriarte las perspectivas y sentido de inagotabilidad indispensables a toda obra literaria digna de llamarse original. Pero esto se ve sobre todo en esas encarnaciones conceptuales que pudiéramos llamar multidimensionales. Voy a analizar un ejemplo de éstas antes de concluir explicando la función simbólica de la versificación en las Fábulas.

Veamos como ejemplo del simbolismo multidimensional la Fábula II de *El Gusano de seda y la Ara-*

ña, cuyo resumen en prosa es el siguiente: «Se ha de considerar la calidad de la obra, y no el tiempo que se ha tardado en hacerla»

*Trabajando un Gusano su capullo,
la Araña, que tejía a toda prisa,
de esta suerte le habló con falsa risa,
muy propia de su orgullo:*

*«¿Qué dice de mi tela el seor Gusano?
Esta mañana la empecé temprano,
y ya estará acabada a mediodía.
Mire que sutil es, mire qué bella...»
El Gusano con sorna respondía:
«¡Usted tiene razón: así sale ella!»*

Es evidente que el poeta está dramatizando ese precepto horaciano que advierte la necesidad de «limar» mucho el estilo para llevarlo a su mayor perfección. Mas para comprender la encarnación poética de este precepto, hace falta insistir en lo que, según Iriarte, es consecuencia de no tocar y retocar el estilo: el degenerar a un estilo como el de los escritores y teólogos barrocos decadentes o «góticos doctores», como se los llama en la Fábula LXV. La condenación por demasiado sutil, así como el adjetivo *gótico*, era un lugar común que los críticos neoclásicos reservaban para la censura de estilos embutidos de conceptos e intrincadas galas culteranas. Así al censurar sermones barrocos el padre Isla se sirve con frecuencia de la frase «más ingenioso que sólido», y al comentar lo excesivamente metafórico del estilo de tales sermones reflexiona diciendo: «Sólo el gusto *gótico*... pudo hallar gracia en esta frialdad» (*Fray Gerundio*, lib. IV, cap. 2).

Ahora bien, los insectos que Iriarte escoge para encarnar las consecuencias de seguir o no seguir el precepto son tales, que se desdobl原因 sus perfiles en perspectivas casi infinitas, sin que se halle ninguna característica, ni de los insectos mismos ni de sus productos, que no refleje la misma idea. Para dar forma viva a uno de esos períodos barrocos decadentes que ahogan toda inspiración entre sus enmarañados miembros, la figura de la araña con sus ocho patas es de las más adecuadas; también el color de la araña, un «Príncipe de Tinieblas» del reino de los insectos, recuerda el tono claroscuro de la literatura barroca. La telaraña es aun más rica de perspectivas simbólicas. Además de ser por su sutileza y complicación buen símbolo general de lo barroco, su forma la hace una exactísima traducción visual de ciertos artificios concretos de la poesía ultrabarroca: por ejemplo, entre otros tipos de versificación, un poema épico sobre la vida de Santo Tomás de Aquino, *La Tomasiada* (1668) de fray Diego Sáenz Ovecuri, contiene, según el prólogo, «laberintos esféricos, poniendo la letra por centro de donde salgan los versos como líneas». Quizá por la reminiscencia formal del rosetón que se sugiere en la telaraña, hubiera un intento de representar plásticamente incluso el término con que el setecientos calificaba lo barroco: *gótico*.

Al contrario de la araña que, como los escritores pedantes y los improvisadores poéticos tan en boga durante el último barroco, hace público alarde de lo ingenioso y rápido de su trabajo, el gusano de seda se retira de la sociedad de sus hermanos, como el escritor serio, y tarda mucho—por lo menos ocho días—en confeccionar su obra, con respecto a la cual él luego ocupa un lugar subalterno, como todo digno creador literario con respecto a sus escritos. Y la obra del gusano, la se-

da, es brillante, o sea clara, como una obra literaria bien pensada y elaborada; es, por fin, lisa como lo que se ha limado y vuelto a limar, lo cual pedía Horacio a los escritores.

Al tratar de reconstruir el «pensamiento por la lógica de las imágenes» que precedió a la selección iriartiana de animales para encarnar preceptos y vicios literarios, se le abren al lector tantas perspectivas, que aunque aquí se trata de conceptos racionales, casi se puede decir de las *Fábulas* lo que cierto crítico ha dicho de las *Rimas* de Bécquer: «empieza la poesía donde acaba el verso».

VII. LA FUNCION SIMBOLICA DE LA VERSIFICACION EN LAS *Fábulas literarias*

Por haberse hablado tanto del didacticismo de la literatura neoclásica todavía se acepta sin discusión lo que dice el primer editor de las *Fábulas*: «La doctrina... [de] éstos apólogos va amenizada con la variedad de la versificación, y para llamar la atención de los jóvenes que los lean, y se inclinen al arte métrica castellana, se ha añadido al final de la obra un breve índice de los cuarenta géneros de metro en que está compuesta» (*Advertencia*). En realidad esta diversidad de metro no es ni instrumento de la ejemplaridad didáctica, ni mera gala externa con que «la doctrina va amenizada» —marco dorado que se pone al cuadro—, sino elemento activo de la unidad interna de las *Fábulas* en cuanto obra de arte. La intención artística de Iriarte en variar tanto el verso viene a ser tanto más clara, cuanto que

el primero en hacerse cargo de la función unificadora de la versificación de las *Fábulas literarias* fue un rival en el género neoclásico del apólogo: Félix María Samaniego, que menos que nadie tenía el deseo de llegar a una apreciación justa del arte del fabulista canario.

El célebre adaptador de *Fábulas de Esopo*, Fedro y La Fontaine se picó mucho al anunciarse las de Iriarte como «la primera colección de fábulas enteramente originales que se ha publicado en castellano» (*Advertencia del editor*), y escribió e hizo circular manuscritas unas resentidas *Observaciones sobre las «Fábulas literarias»*. Como todo buen polemista dieciochesco que quiere cegar a posibles partidarios de su rival, Samaniego ataca como a defectos los méritos más destacados de la obra que combate. Pide a la poesía cierto requisito para negar, claro es, a Iriarte su consecución, y para calificar el verso de éste de «arrastrado, pesado y flojo». Dice: «El poeta debe ennoblecerlo todo... a más de que en la poesía hay una cierta correspondencia entre la idea y el movimiento del metro, como la hay en la música entre el afecto y el sonido» (citado por Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Edición Nacional, III, 300-301 nota). Nótese que Samaniego apenas logra descartar suficientemente su resentimiento para formular un principio estético general: el léxico le descubre la torcida intención; porque para hablar, no sólo del tipo de poesía que él e Iriarte hacían, sino de la poesía en general, sería más propio decir «una cierta correspondencia entre *el sentimiento, o la idea*, y el movimiento del metro». Así descubre Samaniego haber vislumbrado también la función concreta del metro en el apólogo iriartiano: la de *reflejar sugiriendo*, lo mismo que los personajes, «la idea» o el precepto de la fábula. Con truco tan genial, que no

dejaría de encender los celos de un rival rencoroso, Iriarte completa la armonía de sentido y forma en las *Fábulas* y da los últimos toques a la orquestación de su sinfonía de preceptos.

Quizá el caso más ingenioso del uso del verso para reafirmar métricamente un precepto sea el de la Fábula XVIII de *El Caminante y la Mula de alquiler*, cuya moraleja es: «Los que empiezan elevando el estilo, se ven tal vez precisados a humillarle después demasiado». Una mula ordinaria sale disparada de una posada, haciendo de briosa caballería; a poca distancia retarda el paso; se para, y por más que la espolea el jinete, no puede conseguir que la miserable bestia vuelva a avanzar; luego el animal da en tierra. Se trata de la misma idea que Horacio expresó tan graciosamente con su célebre alegoría del monte y el ratón: «De parto estaba todo un monte; y luego / ¿Qué vino a dar a luz? Un ratoncillo» (*Arte poética*, trad. de Iriarte). Ya hay bastante ironía, para reflejar el precepto de la fábula, en la selección del terceto para cantar las presumidas y fracasadas sergas de la mula—el metro de la *Divina Comedia*, el que usaba fray Luis de León en algunas de sus poesías religiosas, y el que Lope de Vega reservaba, en su *Nuevo arte de hacer comedias* (obra conocida por Iriarte, según hemos visto), para asuntos serios y grandes: «Son los tercetos para cosas graves»—. Pero lo ingenioso del arte métrico de Iriarte se ve en que los tercetos de esta fábula no son los acostumbrados de versos de once sílabas, sino tercetos de octosílabos, simbolizándose así la caída de ambiciosos poetastros, como si el mismo número del verso no pudiera mantener su vuelo al ser prostituído por talentos y temas mediocres: «Harta de paja y cebada / una Mula de alquiler / salía de la posada, / y tanto empezó a co-

rrer, / que apenas el Caminante / la podía detener. / No dudó que en un instante / su media jornada haría; / pero algo más adelante», etc.

Otro ejemplo posiblemente inspirado por Lope de Vega—el Lope que se ponía en ridículo al vestirse de galas culteranas—se halla en la Fábula XLII de *El Gato, el Lagarto y el Grillo*. El resumen en prosa de la moraleja es: «Por más ridículo que sea el estilo retumbante siempre habrá necios que le aplauden, sólo por la razón de que se quedan sin entenderle». Para versificar esto Iriarte se vale de endecasílabos esdrújulos; y de este modo satiriza por el ritmo, lo mismo que por el léxico y el episodio de la fábula, la rimbombancia de ciertos poetas culteranos que, no contentos con un vocabulario y alusiones exóticas, iban todavía más allá procurando domar verso tan rebelde como el esdrújulo. Compárense, por ejemplo, los versos siguientes de Iriarte con los *dímetros jámnicos* de Lope en el *Coro de interés* con que termina el segundo acto de *La Dorotea*:

LOPE

*Amor, tus fuerzas rígidas
cobardes son y débiles
para sujetos ínclitos
de conquistar difíciles.
Al interés espléndido
son las empresas fáciles,
con el oro dalmático
y los diamantes scíticos, etc*

IRIARTE

*Ello es que hay animales
científicos
en curarse con varios es-
pecíficos,
y en conservar su cons-
trucción orgánica,
como hábiles que son en
la botánica;
pues conocen las hierbas
diuréticas,
catárticas, narcóticas,
eméticas,*

*febrífugas, estípticas, pro-
líficas,
cefálicas también y sudo-
ríficas, etc.*

Aún puede citarse otro caso de simbolismo métrico de posible inspiración lopesca. Es la Fábula III que está compuesta en redondillas. Un oso desmañado que se precia de gran bailarín, pide que una mona experta juzgue el baile que acaba de ensayar. El dictamen es desfavorable y se ofende el oso; pero ve lo acertado que es el juicio de la mona al empezar a elogiar el garbo del baile un torpe cerdo que ha escuchado la discusión. Así se dramatiza el aviso de que «Nunca una obra se acredita tanto de mala como cuando la aplauden los necios». Ahora bien, nótese que la acción de la fábula se entabla en forma de espectáculo público, y recuérdense las célebres palabras de Lope sobre el aplauso de los crasos espectadores de sus comedias: «Porque, como las paga el vulgo, es justo / Hablarle en necio para darle gusto» (*Arte nuevo de hacer comedias*). Aquí también hay «una cierta correspondencia entre la idea y el movimiento del metro»; porque en el contexto de la Fábula III —con la moraleja que tiene y con la forma de su acción— es difícil que la redondilla, tal vez después de las intrigas y los personajes lo más típico de las comedias del Siglo de Oro (en su *Arte nuevo* Lope recomendó las redondillas para asuntos amorosos, lo cual en la práctica equivalió a recomendarlas como verso básico de la comedia), no haga pensar en el público para el cual escribían los autores de comedias y en el comentario lopesco sobre la técnica más adecuada para complacer a ese público. Comentario que difiere sólo por su intención de la moraleja iriartiana, por lo cual el verso viene otra vez a ser un «e'cho to the sense».

Por su carácter tradicional y autóctono el verso de romance se armoniza perfectamente con la moraleja de la Fábula V de *Los dos Loros y la Cotorra*, en la cual se recomienda el purismo lingüístico. Y se refuerza el verso de romance como símbolo del purismo imitando en la fábula incluso el misterioso principio *in medias res* de los romances tradicionales, sus ingenios paralelismos descriptivos y los repentinos cambios de tiempos verbales que dotan a las antiguas baladas de ese tan activo realismo. En los primeros versos de Iriarte hay reminiscencias estilísticas de un romance como, por ejemplo, el *del palmero*, impreso por primera vez en el famoso *Cancionero de romances, sin año, de Amberes*.

ROMANCE
DEL PALMERO

*De Mérida sale el pal-
mero,
de Mérida esa ciudade,
los pies llevaba descalzos,
las uñas corriendo sangre,
una esclavina trae rota
que no valía un reale, etc.*

IRIARTE

*De Santo Domingo trajo
dos Loros una señora.
La isla en parte es fran-
cesa,
y en otra parte española.
Así, cada animalito
hablaba distinto idioma, etc.*

Bastará un ejemplo más de este simbolismo métrico para mostrar la habilidad con que Iriarte sabe adaptar la versificación a diversas ideas. He comentado ya el simbolismo del tomillo en la Fábula X de *La Parietaria y el Tomillo*, en la cual se ridiculiza a los que pretenden ser considerados como autores sólo por haber puesto un prólogo y notas a obra ajena. Ahora bien, las obras literarias más necesitadas de comentarios y notas para comprenderse son las medievales. (Recuér-

dese que dos años antes de imprimirse las *Fábulas*, don Tomás Antonio Sánchez ya había dado a conocer, con los dos primeros tomos de su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, el *Poema del Cid* y las obras de Berceo). Y sería difícil encontrar verso que sugiriera con más claridad la idea de la anotación, y así se armonizara más con la moraleja de la fábula, que el venerable verso de Berceo y otros maestros de clerecía. Por esto la Fábula X está escrita en alejandrinos: «Yo leí no sé dónde, que en la lengua herbolaria, / saludando al Tomillo la hierba Parietaria», etc.

* *
*

La genialidad de las *Fábulas literarias* es sólo uno de muchos testimonios que ofrecen los textos de la enorme necesidad de repensar las nociones historiográficas y artísticas con que solemos enfocar la literatura neoclásica española. Es inútil seguir haciendo consistir el mayor o menor mérito de obras de ese movimiento en su mayor o menor hispanidad: tan inútil como someter un madrigal a las mismas pruebas, que un poema épico. Porque precisamente lo que el neoclásico español —así como análogos movimientos en otros países— quiere producir, es un escueto arte sin fronteras; y sólo partiendo de esta condición es posible entender el arte de ciertos literatos españoles del siglo XVIII. El haberse podido lograr tal arte en la lengua española no debe verse, según se ha solido ver, como pecado contra el patriotismo literario, sino como una prueba más de la perenne adaptabilidad de la lengua del *Cid* y del *Romancero* a diferentes situaciones vita-

les; incluso a la de una época cuyo punto de vista, en todos los países, era ante todo supranacional.

En el setecientos ciertos escritores españoles encuentran la posibilidad de hacer algo nuevo en poesía, no a pesar de las reglas del arte y una racionalización de la técnica poética, sino en parte debido a éstas; y a ideas como las de Pope y Feijoo sobre la relación de la forma literaria con la *naturaleza*. Creo haber demostrado que se puede separar y entender ese *algo nuevo* de las obras neoclásicas—del mismo modo que la crítica moderna ha venido haciéndolo con las obras de otras épocas—, yendo directamente a los textos a preguntarles por su realidad interna, y limitando al necesario mínimo la consideración de cuestiones periféricas históricas, políticas, sociales, didácticas y reformadoras.

Sobre todo, hay que revalorizar, desde dentro del contexto artístico de las obras neoclásicas, el papel de las preocupaciones reformadoras y didácticas dieciochescas. En algunos casos—señaladamente los apólogos de Iriarte—la *utilidad*, mejor dicho la *apariciencia de la utilidad*, no es sino un trampolín para llegar a un valor estético. Un gran contemporáneo de Iriarte, el economista escocés Adam Smith, dice en su *Theory of moral sentiments*, que «la conveniencia, esta feliz calidad de cualquier producción de las artes, es a menudo más estimada que el mismo fin para el cual ella fue pensada; y la regulación exacta de los medios para lograr cualquier comodidad o gusto, es con frecuencia más apreciada que la misma comodidad o gusto, en cuya consecución parecería consistir todo el mérito de esa regulación» (lib. IV, cap. I, *Of the beauty which the appearance of utility bestows upon all the productions of art, and of the extensive influence of this spe-*

cies of beauty). Quiere decir esto que la preocupación por la exactitud de los medios para conseguir la utilidad es esencialmente una preocupación arquitectónica y puede dotar de belleza formal. Esa belleza formal a la cual se llega—dice Ortega en *La deshumanización del arte*—evitando «que la obra tenga en lo humano su centro de gravedad», para crear un arte que no consiste en «el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección».