

La estética de la naturaleza en Fray Luis de León

LA TRAYECTORIA DEL TEMA DE LA NATURALEZA EN LAS POESÍAS

Las poesías de Fray Luis de León representan, en el plano del pensamiento, la síntesis de su metafísica y su filosofía cosmológica. Si atendemos al conjunto de sus obras en prosa, castellanas y latinas, vemos que muchos de los motivos de las odas se encuentran allí también. Pero la intuición poética, que es el patrimonio de los espíritus más elevados, condensa la materia literaria y conceptual en las poesías de tal forma que nos vemos obligados a caminar muy lentamente por la escondida senda del verso. Esta síntesis de motivos nos lleva a modificar un tanto nuestro plan de trabajo en lo referente al método. Si en todo momento nos ha interesado el estudio del contenido en nuestro autor, en las poesías tenemos que poner una atención especial a la forma interior. Ello nos permitirá seguir en todo momento la huella, breve y precisa, de la idea. Continuamente será necesario salirnos del camino para ayudarnos con orientaciones exteriores. La filosofía platónica estará presente en muchos momentos de nuestro análisis. Estamos convencidos de que un acercamiento a la literatura del Siglo de Oro desde la filosofía allanaría muchos caminos, abriría nuevas perspectivas y cambiaría algunas interpretaciones que hoy se dan por sentadas.

Un verso de Fray Luis requiere con frecuencia muchas páginas de estudio. Nosotros mismos, a medida que hemos vuelto decenas de veces sobre estas poesías, nos hemos sorprendido de los hallazgos continuos. Una obligada humildad nos lleva a pensar que en lecturas sucesivas podríamos encontrar algo que ahora se nos ha escapado.

Como es nuestro propósito inicial, acotamos el estudio en aquellas poesías que marcan la trayectoria del tema de este trabajo. Son muchas las perspectivas que hay que alumbrar. Como la inspiración luisiana resulta completa y cerrada en cada poema, nos ha parecido mejor estudiar cada oda

en sí misma y en relación con su significación dentro de la estética de la naturaleza. La semejanza de actitudes y conceptos en las odas que se refieren a la valoración ética, nos ha aconsejado el analizarlas como un grupo compacto. En cuanto al resto de las poesías no cabe duda que cada una de ellas significa un momento diferente en el proceso de la peregrinación luisiana en la búsqueda del sentido de las cosas. Entre la valoración ética y la interpretación religiosa, a la que tiende toda la obra del poeta, la huella de su paso por la naturaleza queda marcada en varios mojones que nos indican el sentimiento luisiano de la comunicación y la visión clásica de la naturaleza (Oda a Juan de Grial), la visión estética del universo (Oda a Salinas), y la visión esencialista y superadora de las Odas a Felipe Ruiz «¿Cuándo será que pueda...?» y «Noche serena». Lo que a nosotros nos interesa es el orden de la trayectoria estética. Por otra parte, las fechas asignadas a cada oda por los críticos de Fray Luis son a veces tan dispares que solamente con reservas podemos relacionar la vida del poeta con algunas de sus creaciones.

Tenemos presente en todo momento el tema de nuestro trabajo. Por ello sólo recurrimos a aquellos elementos que lo ilustran tanto desde la forma interior como desde la exterior y desde el conjunto de la estructura literaria de cada oda. Nos remitimos aquí al capítulo «Naturaleza, literatura e ideas» que redactamos en gran parte pensando en el capítulo que ahora iniciamos.

Para las citas seguimos la edición de las poesías de Fray Luis de León, Barcelona 1970, edición del P. Ángel C. Vega, por abarcar tanto las poesías originales como las traducciones. En todo momento tenemos presente la edición crítica que el mismo P. Ángel C. Vega publicó en 1955.

I. LA VALORACIÓN ÉTICA DE LA NATURALEZA

Cuatro son las odas luisianas que, en parte o en su totalidad, suponen una actitud valorativa de la naturaleza. Como veremos, hay en ellas ideas comunes y singularidades específicas. Lo que sí es diferente es el tono y la forma estética con que está tratado el tema. El poeta considera el campo como un lugar de retiro de la sociedad, sofocante y conflictiva, en que vive. Esta estimación ética, que está muy al principio del auténtico sentimiento de la naturaleza, nos muestra una perspectiva crucial de la complejidad que el tema tiene en la obra luisiana. Hay, desde luego, una emoción del paisaje sustantivo, como ocurre en la oda «Vida retirada», pero lo frecuente es que la densidad del pensamiento abrevie el paisaje hasta reducirlo a una sugerencia. Fray Luis ha corregido y podado sus poesías muchas veces. En ellas no hay elementos superfluos. Bajo el ropaje de un lenguaje asequible concentra una gran masa de materia conceptual y poética. De aquí la importancia del estudio de la forma interior, de las ideas y las afinidades estéticas que forman la trama del cañamazo que da cohesión a estos versos. La impresión de facilidad que produce la

lectura de las poesías de Fray Luis de León es pura ilusión óptica. Porque en ellas hay todo un mundo de emociones personales, de filosofía, de religión y de estética renacentistas que sólo podemos comprender tras un análisis detenido. La maravilla sólo se deja conquistar por quienes la buscan con tesón.

El tema del retiro al campo se carga de un aspecto moral y severo que procede de una intelectualización previa. Este deseo de retiro, tal como lo vemos en sus poesías, no es una simple actitud estética. Hay en las odas una urgencia que no se da en las obras en prosa. Unido a su estructura literaria, esto justifica el estudio del tema en ellas. Este deseo de retiro procede de la convicción filosófica de que la naturaleza es el lugar de lo espontáneo, lo honesto y lo verdadero. En esas cuatro odas que estudiamos aquí hemos de ver la trayectoria de esta valoración ética en una perspectiva más reducida, pero más profunda que la que nos ofrecen las obras en prosa, porque se refiere al yo poético y se ventila en el ancho campo de la poesía, que son las emociones. De una posición de corte horaciano se pasará a una situación de compromiso y urgencia vital. Interesa destacar que el ansia de retiro al campo en Fray Luis se resuelve casi siempre dentro del ámbito del hombre. Sólo nombra a Dios en un verso. Se trata de un debate entre el hombre y su contorno. De ahí las resonancias estoicas que encontramos en estas odas. Detrás de toda la creación luisiana está su espíritu cristiano; pero hay momentos de abandono y lucha existencial en los que el hombre se encuentra solo frente a sí mismo y frente a sus semejantes. En este contexto hay que situar las odas que comentamos. En ellas el campo no está idealizado, sino intelectualizado. La vida del campo viene a ser la proyección de las ansiedades del poeta sobre construcciones conceptuales previas.

Como ocurría en la Exposición del Libro de Job, también en estas odas es necesaria una conexión con la vida del poeta. El valor de un poema es el mismo, conozcamos o no las circunstancias en que fue escrito; pero la atención a los condicionamientos en que la inspiración se realizó, nos ayuda a comprender el alcance de las palabras. Esto es más importante en una obra tan limitada como la de Fray Luis. Y es que nuestras valoraciones éticas se originan no sólo del estudio y de nuestra personal idiosincrasia, como ocurre en las estéticas, sino de la situación en que nos encontramos en el mundo. Las actitudes estéticas provienen de afinidades espirituales, mientras que las éticas provienen del hombre frente a sus semejantes. Esta huida de la sociedad contrasta con la vida, litigante y movida, que el poeta hacía en las aulas de la Universidad salmantina. Ese deseo de retiro supone un estar a fondo en la sociedad que se quiere dejar. Raymond Bayer ha sabido ver el nexo que se da entre esta primera forma de acercamiento a la naturaleza y el paso sucesivo que se da hacia una forma nueva de mirar el mundo exterior tal como lo vemos en el misticismo del Siglo de Oro ¹.

1. «A lo largo de la edad media occidental, además del misticismo platónico, se desarrolla

En la oda «Descanso después de la tempestad» percibimos ya los acentos de ese misticismo, irónico como el más acendrado deseo. En la oda «Morada del cielo» se realiza esta paz en una naturaleza hecha símbolo.

1. *Temas y subtemas*

En torno al contenido básico fundamental de la vida retirada se concentran unas ideas que se repiten en la cuatro odas, y otras más particulares que, como subtemas, singularizan la creación poética y nos muestran la evolución del pensamiento luisiano.

A. *Retiro y soledad*

Estas son las palabras claves de estas odas. Lo vemos en las primeras liras de «Vida retirada»:

¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruido,
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!

La misma idea se expresa en la quinta estrofa donde el yo poético hace su irrupción contrastiva con la impersonalidad de los primeros versos:

¡Oh campo, oh monte, oh río!
¡Oh secreto seguro deleitoso!
Roto casi el navío,
a vuestro almo reposo
huyo de aqueste mar tempestuoso.

A los elementos naturales de La Flecha se les ha unido la marinera imagen del mar tempestuoso, tan frecuente en Fray Luis para indicar las luchas de la Universidad salmantina. El rincencillo de La Flecha es el puerto de tranquilidad que el poeta desea. Es interesante notar que tanto en esta oda como en «Descanso después de la tempestad» encontramos centrada la valoración

un misticismo orientado hacia el universo, hacia el cosmos, que encuentra la unión con el Creador a través de la contemplación pura de las criaturas. Este misticismo de paz se asemeja, en cierto sentido, al *otium* de la antigüedad, *fruor otio*, una vida de ocio alejada de todo problema. Es, pues, en un principio, la vida en retiro el *secretum*, el *hortus conclusus* lejos de los ruidos y la agitación del mundo. Pero esta mística de la paz se caracteriza también por una objetividad llana: el extraño descubrimiento de un mundo que se transformó en algo nuevo al dirigirse una mirada nueva, y del que se enumeran todas las maravillas en él creadas». Raymond BAYER, *Historia de la Estética*, México, pág. 125.

ética de la naturaleza en su lugar determinado. Ello quiere decir que, además de una actitud conceptual, hay la proyección del yo emocional del poeta. Los altos calvijares de La Flecha adquieren así categoría poética. Lo comprobamos en la primera lira de «Descanso después de la tempestad»:

¡Oh ya seguro puerto
de mi tan luengo error! ¡Oh deseado,
para reparo cierto/del grave mal pasado,
reposo alegre, dulce, descansado!

A los elementos campo, monte, río, se une ahora el del techo pajizo, la casita humilde de la finca. En esta oda el poeta amplía la perspectiva, y el deseo de retiro horaciano se torna en el ansia total de lejanía y altura. La visión irénica se proyecta entonces sobre la sierra de Gredos que, desde La Flecha hacia Ávila, se divisa en el último escalón de montañas:

Sierra, que vas al cielo
altísima y que gozas de sosiego
que no conoce el suelo;
a donde el vulgo ciego
ama el morir ardiendo en vivo fuego...

El poeta apela también al aire purísimo de la sierra de Gredos. Al concretar de esta forma el lugar añorado para el retiro, la idea pierde abstracción para ganar intensidad y verdad. Es cierto que los elementos paisajísticos están apenas insinuados en las poesías, pero, si indagamos un poco bajo la corteza del poema, veremos el alcance, tan lleno de significado, que tienen.

En las otras dos odas a comentar, «Esperanzas burladas» y «Al salir de la cárcel» el deseo de retiro al campo está totalmente intelectualizado. No es difícil suponer que en ambos casos el poeta esté pensando en La Flecha, pero los versos no nos lo dicen. En otro aspecto, la concisión de una décima escrita, según cuentan, en las prisiones de la Inquisición con los carbones dejados por el fuego, no deja lugar a la explicación de la idea. El barroquismo en los tercetos de «Esperanzas burladas» nos trae la idea de retiro junto con el desengaño. Después de 45 endecasílabos en que el poeta nos dice su estado de miseria y amargura en la prisión, comienza el anticlimax poético con el tema del retiro al campo:

Dichoso el que jamás ni ley ni fuero,
ni el alto tribunal, ni las ciudades,
ni conoció del mundo el trato fiero.

Más amarga es la idea de los versos de la décima «Al salir de la cárcel»:

Dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado;

La idea de un retiro a la vida del campo va siempre unida a la de felicidad en él y amargura en la sociedad en que vive. No es pues, un simple afán estético.

co o epicúreo, porque la vida y la felicidad del poeta están comprometidas en este retiro. La exclamación elíptica con que comienza «Vida retirada» o el vocativo urgente, sin verbo, de la primera estrofa de «Descanso después de la tempestad», o el adjetivo calificativo «dichoso», cualitativo y esencial, nos da idea del fondo existencial en que se desarrolla el tema del retiro.

La idea de la soledad que hemos visto en Los Nombres de Cristo como una categoría de las cosas —ella es el fondo común en que se aman y reconocen en el silencio estremecido del ser— aparece en estas poesías con un sentido estético. Se relaciona con la convicción luisiana, ya conocida, de que el conocimiento propio del hombre es necesario para alcanzar la felicidad, junto con el conocimiento del universo y de Dios. El hombre sólo se realiza en la soledad. No es extraño que algunos códices el título de la I oda sea el de «Vida solitaria» o «A la soledad». Esta soledad es un encuentro del hombre consigo mismo. Éste siente en su propia carne la dispersión que produce en él la vida de sociedad. En la vida retirada el hombre se despoja de toda rémora ajena a él y reconstruye su personalidad. Éste es el sentido que se proyecta sobre esta estrofa de «Vida retirada»:

Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanza, de recelo.

No es ésta la libertad sin compromiso del epicureísmo, sino una libertad comprometida. Es la realización, en el retiro del campo, de lo que auténticamente somos. La misma idea encontramos en los tercetos de «Esperanzas burladas»:

Allí contento tus moradas sean;
allí te lograrás, y a cada uno
de aquellos que de mí saber desea,
les di que no me viste en tiempo alguno.

Aquí tenemos bien claro el sentido de la soledad luisiana. El vivir del poeta consigo mismo es un anuncio de realidad personal y afirmación propia que sólo se consigue en el retiro de la vida campestre, dotada por el intelecto del poeta de un condicionamiento ético favorable al hombre. Esta realización supone una liberación de la coraza que la sociedad ha puesto a la persona. De aquí que la idea de la libertad vaya estrechamente unida a la de soledad y autenticidad, que veremos más adelante. El hombre quiere encontrarse a sí mismo en la vida del campo, por las laderas de La Flecha o las alturas de la lejana sierra. Con ella se enfrenta el poeta en la oda XVII pidiéndole que le reciba en su cumbre, y continúa:

Y do está más sereno
el aire me coloca: mientras curo

los daños del veneno
 que bebí mal seguro:
 mientras el amancillado pecho apuro:
 Mientras que poco a poco
 borro de la memoria cuanto impreso
 dejó allí el vivir loco
 por todo su proceso
 vario, entre gozo vano y caso avieso.

En estas doloridas liras está presente el sentido de purificación y liberación de la soledad.

Ya hemos indicado anteriormente cómo la máxima socrática, recogida después por san Agustín, del conocimiento propio responde a la preocupación estoica por los bienes interiores y pertenece al elenco de las ideas luisianas. El yo poético tiene aquí mucho del yo biográfico. Así se refuerza el trasfondo filosófico del deseo de retiro al campo, tal como se revela en estas odas. La posesión de bienes exteriores de riqueza o poder nada cuenta para el poeta. Él se contenta con muy poco. La cuestión no se plantea en términos de tener, sino de ser. Lo que está en juego en esta soledad luisiana es nuestra propia existencia de personas. El más angustioso personalismo es una de las características de Fray Luis de León. Porque este retiro al campo no es tanto un gozo de la naturaleza cuanto un sentirse rodeado por ella, pero sólo consigo mismo. Fray Luis, que era un carácter fuertemente individualista, sentía el desafío de la lucha universitaria, como lo demuestran sus continuos enfrentamientos y su sentido deportivo por las oposiciones a cátedra. Debe de sentirse vacío en este medio absorbente en que vive. De hecho, sus poesías más elevadas se resuelven en la intimidad consigo mismo y con el entorno natural o cosmológico. Al escribir su obra en prosa más ambiciosa, *Los Nombres de Cristo*, envía a los tres interlocutores a la soledad de La Flecha. No es la soledad por la soledad, ni es un retiro eremítico. El poeta gusta verse acompañado por la naturaleza, de las aves cantoras, de la fontana y del aire oloroso que respira. Indicamos de paso la importancia que el aire tiene, como elemento natural, en la poesía luisiana; el aire estremecido y cambiante que se llena de olores en la «Vida retirada» o se serena en la «Oda a Salinas».

B. *Verdad y autenticidad*

Íntimamente enlazados con los valores anteriores están los de verdad, espontaneidad y autenticidad. La libertad, la verdad y la autenticidad son valores concebidos en el orden del ser. La naturaleza nos ofrece una perspectiva única de verdad absoluta. Por eso, el hombre que se retira al campo se siente vuelto a lo primero y más auténtico de las cosas. Éste es un tema común a las

cuatro odas que comentamos. En «La Vida retirada» se muestra un deseo de días libres y exactos y del cantar espontáneo, no aprendido, de las aves:

Despiértenme las aves
con su cantar süave no aprendido;
no los cuidados graves
de que es siempre seguido
quien al ajeno arbitrio está atenido.

En la oda «Descanso después de la tempestad» es la casita de La Flecha con su techo de paja, como el de las moradas humildes, quien recibe el valor de verdad que el poeta encuentra en la naturaleza:

Techo pajizo, a donde
jamás hizo morada el enemigo
cuidado, ni se asconde
envidia en rostro amigo,
ni voz perjura, ni mortal testigo.

En «Esperanzas burladas» se desarrollan estos temas en varios tercetos. El poeta, encarcelado y decepcionado ante una liberación que creía íntimamente a finales de 1572 o principios de 1573, funde en le retiro al campo los valores de inocencia, justicia y verdad. Estos magníficos tercetos nos confirman en la convicción de que el retiro a la naturaleza supone para el poeta un enraizamiento en lo más hondo de la existencia ya que, en sus situaciones más desgraciadas, sitúa en ella los condicionamientos opuestos a todo aquello que la hace sufrir:

(Dichoso el...)
Que por las inocentes soledades,
recoge el pobre cuerpo en vil cabaña
y el ánimo enriquece con verdades.
Cuando la luz el aire y tierras baña,
levanta al puro sol las manos puras,
sin que se las aplomen odio y saña.
Sus noches son sabrosas y seguras,
la mesa le abastece alegremente
el campo, que no rompen rejas duras.
Lo justo le acompaña, y la luciente
verdad, la sencillez en pechos de oro,
la fe no colorada falsamente.

Al tratar de Los Nombres de Cristo vimos ya que la idea de una verdad esencial y una espontaneidad en la naturaleza eran algunos de los presupuestos filosóficos para la exaltación que de ella hace Fray Luis. En el orden estético es una vuelta a la concepción de la naturaleza como superior al arte. Pero lo que es definitivo es el contraste entre la mentira, que el poeta sitúa en la sociedad en que él vive, y la verdad que se da en la vida retirada. Éste es el sentido que se nos ofrece en la décima «Al salir de la cárcel», donde, después de los

dos primeros versos, lapidarios y absolutos, sobre la envidia y la mentira, se desarrolla el tema del retiro en el pensamiento continuado y sereno de los ocho versos restantes.

Hay en el poeta un afán constante de volver a lo primitivo de las cosas, a la esencial, a la realidad auténtica, lejos del artificio que el hombre pone en su contorno. En el orden filosófico está presente la nostalgia platónica de un conocimiento que supere a lo aparential. Frente a la envidia y la mentira el poeta desea retirarse al campo porque éste es escuela de verdad y es el símbolo, de la autenticidad. Esta idea se potencia si recordamos el proceso inquisitorial de Fray Luis, prolongado por la mala intención y la envidia de unos cuantos.

C. *La paz*

Junto a los valores anteriores el poeta objetiva también la idea de paz en la vida del campo. Es la vida descansada de la oda I donde, frente a la imagen de la sociedad urbana como un mar en tempestad en la que cruje la antena del navío y suena confusa vocería. El poeta, por el contrario, expone su deseo de paz:

A mí una pobrecilla
 mesa, de amable paz bien abastada,
 me baste; y la vajilla
 de fino oro labrada
 sea de quien la mar no teme airada.

En «Esperanzas burladas» la paz, la esperanza y el gozo viven en el que se retira al campo:

De ricas esperanzas almo coro
 y paz con su descuido le rodean,
 y el gozo, cuyos ojos huye el lloro.

La misma imagen de la mar tempestuosa aparece en «Descanso después de la tempestad». El poeta encontrará la paz y la libertad en la alta cumbre de la sierra con quien habla:

En ti, casi desnudo
 de este corporal velo, y de la asida
 costumbre roto el fiudo,
 traspasaré la vida
 en gozo, en paz, en luz no corrompida.

Al «sueño no corrompido» de la oda I se funde la «luz no corrompida» de ésta última. La luz de la alta sierra de Gredos viene a ser la liberación del aire contaminado de la ciudad.

La idea de la paz es fundamental en Fray Luis de León. Responde también a una necesidad íntima, lo mismo que el resto de los valores comentados.

La paz no es para Fray Luis una ausencia de guerra, sino una forma de ser en las cosas. Viene unida al silencio y a la soledad. En ellos se encuentran hermanas las cosas. Y lo mismo el hombre. La paz es necesaria para escuchar la melodía interior que produce el ser, la música de que está constituida la realidad profunda del universo. Al faltar la paz, el hombre vive en una alienación constante pues ello significa vivir llevado por lo otro, por los odios, los temores, las ansiedades. La conquista de la paz es la conquista del ser ².

Subtemas

Junto a estos temas claves del pensamiento luisiano en torno al retiro a la vida del campo hay otros subtemas propios de cada oda que completan el panorama ideológico del contenido. Así en «Vida retirada» encontramos el viejo motivo de la fama, tan frecuente en el Renacimiento. La liberación del sabio no se reduce sólo a las riquezas o al poder, sino que llega también a algo tan fino y humanístico como es el nombre y la fama: El mismo Fray Luis, como veremos, tratará este tema desde una perspectiva superadora en la oda que dedica a Juan de Grial. Aquí dice:

No cura si la fama
canta con voz su nombre pregonera;
ni cura si encarama
la lengua lisonjera
lo que condena la verdad sincera.
¿Qué presta a mi contento
si soy del vano dedo señalado?
si en busca de este viento
ando desalentado
con ansias vivas y mortal cuidado?

El verdadero sabio que sigue la senda escondida del retiro, no se preocupa del nombre o lisonja. La liberación del tener, que el poeta ha expresado en la segunda estrofa, llega aquí a los límites del ser si tenemos en cuenta la significación del buen nombre y la fama en el Renacimiento europeo. En esto Fray Luis estaba muy lejos de las convenciones de la época. Él era hombre de la verdad a cualquier precio. Lo que importa no es el nombre, como entre los humanistas o la comedia calderoniana, sino el ser, como en Fray Luis o Cervantes. Desde el comienzo de la obra ha habido una gradación en la liberación del hombre que se retira a la vida de la naturaleza. Cuando ya se ha despojado incluso de algo tan sutil como es el afán de buena fama, irrumpe, exacta y de-

2. Para el estudio del tema de la paz nos remitimos a la obra de ALAIN GUY, *La pensée de Fray Luis de León*, Limoges 1943.

finitiva, la exaltación total del campo en la belleza de una de las lirás ya comentadas, y que es la que comienza «¡Oh campo, oh monte, oh río!»³.

En la oda «Descanso después de la tempestad» vemos que al sosiego de la alta sierra se opone el suelo, la sociedad urbana «a donde el vulgo ciego / ama el morir en vivo fuego». Parece claro que este morir se refiere al desasosiego continuo del vulgo por el poder, las riquezas y los honores, pero también responde a la convicción filosófica del poeta de que las criaturas, por su mismo origen, tienden a la nada, tal como lo expresa en el nombre de Jesús. Según la interpretación de Los Nombres es Dios quien, por medio de Jesucristo, verdad y vida, las mantiene en su ser. En el hombre esta tendencia del ser hacia la nada tiene complicaciones éticas ya que él mismo, por su disolución continua en las luchas del mundo en que vive, tiende a la dispersión de su propio ser. Este «amar el morir», tan expresivo y tan barroco, tiene un sentido ético asociado a otro más profundo de anihilación propia. El contraste entre el vulgo y el sabio afirma también el personalismo luisiano. El hombre sólo se realiza como sabio dentro de su propia individualidad. El vulgo significa dispersión e ignorancia. Fray Luis destaca siempre la aristocracia del individuo frente a la masa. Por eso él era hombre de pocas, pero hondas, amistades. El estilo humanístico de la selección imponía este criterio del hombre sabio. En el prólogo mismo de sus poesías Fray Luis repite acentos conocidos ya por el Comentario al Libro de Job. Nos trae, de nuevo, el cansancio que le hace gritar, desde el fondo del alma, por una vida de retiro y campo abierto. El poeta dice que en su mocedad, y casi en su niñez, se le cayeron de entre las manos las obrecillas de las poesías a las que se aplicó más por inclinación de su estrella que por juicio y voluntad. Y ello, no porque la poesía no sea digna de cualquier persona y nombre, sino porque conocía, dice, «los juicios errados de nuestras gentes, y su poca inclinación a todo lo que tiene alguna luz de ingenio y valor; y entendía las artes y mañas de la ambición y del estudio del interés propio, y de la presunción ignorante, que son plantas que nacen siempre y crecen juntas, y se enseñorean agora de nuestros tiempos»⁴. Este fondo de amargura y cansancio del vulgo es el que hay detrás del deseo constante de Fray Luis de una vida retirada.

3. Y que la fama era un motivo consciente en la mente del poeta lo vemos en la dedicatoria de sus poesías: «Y así tenía por vanidad excusada a costa de mi trabajo ponerme por blanco a los golpes de mil juicios desvariados, y dar materia de hablar a los que no viven de otra cosa. Y señaladamente siendo yo de mi natural tan aficionado al vivir encubierto, que después de tantos años como ha que vine a este Reino, son tan pocos los que me conocen en él, que como Vmd sabe se pueden contar por los dedos». FRAY LUIS DE LEÓN, *Poesías*, Barcelona 1970, edición del P. Vega, pág. 5. Claro está que Fray Luis no era tan poco conocido. Cuando escribe esta dedicatoria, en 1580, han pasado ya los dos procesos inquisitoriales, está para publicar, o ha publicado, el comentario latino al Cantar y sus poesías corren de mano en mano.

4. *Poesías*, ed. P. Vega, pág. 5.

2. *El tono de las odas y la evolución del tema*

El tono diferente de cada oda marca la evolución del tema de la vida retirada. Ya hemos dicho que la idea está enraizada en la existencia misma del poeta. Con todo, observamos una gradación en el énfasis y la interioridad desde una actitud horaciana a otra más comprometida.

En la oda I hay un tono de serenidad y distanciamiento. El poeta se encuentra bajo la influencia de la estética clásica. Respecto a «Vida retirada» Llobera y Entwistle la juzgan posterior a la cárcel; Federico de Onís, hacia 1572; para Orestes Macrí es anterior a la cárcel. El P. Vega la sitúa en un período amplio de tiempo, entre 1558 y 1568, inclinándose más a la primera fecha. No cabe duda de que la oda indica un período de madurez, por su perfección estructural. Sin embargo, si comparamos el tono en que se desarrolla el tema de la vida retirada en esta oda con el de las restantes del mismo motivo, nos damos cuenta de que en la «Vida retirada» el tema se halla al comienzo de su trayectoria. El tono más objetivo y horaciano de esta oda dista mucho del contraste conflictivo de las otras tres poesías. No hay tanta identificación con el tema. Ese mismo distanciamiento hace que la naturaleza real y enmarcada se destaque más, como vemos en el maravilloso intermedio de las cuatro liras que, en el centro de «Vida retirada», evocan el recuerdo amado de La Flecha. Aquí el poeta no tiene que lavar culpas ni desprenderse de errores. El deseo de una vida campestre no viene dado por el dolor de la envidia y la mentira. Es el contraste entre la amabilidad del campo y los problemas de una sociedad urbana en general, no ante unos hechos concretos que el poeta ha sufrido, como ocurre en el resto de las odas.

Hay en «Vida retirada» un cierto énfasis en lo negativo que corrobora nuestra opinión. El poeta quiere estar libre de todo. Los versos finales no responden ni a la vida de Fray Luis ni al tono de las demás odas. Reflejan una actitud estática que contrasta con el activismo que la naturaleza tiene en la obra luisiana, y que vemos claramente en la personificación de «Después de la tempestad». Las dos últimas liras recuerdan el ideal estático del epicureísmo que nada tiene que ver con el meollo del tema de la vida retirada en Fray Luis:

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando
en sed insaciable
del no durable mando,
tendido yo a la sombra esté cantando.
A la sombra tendido,
de yedra y lauro eterno coronado,
puesto el atento oído
al son dulce acordado
del plectro sabiamente meneado.

Compárense estas liras con la actitud activa y comprometida que se refleja en «Descanso después de la tempestad» escrita en la prisión, al conocer el

poeta el fallo de su inocencia y la pronta libertad. No es ya el vate que está sentado a la sombra del árbol, mientras los mortales combaten, sino el que ha subido a la cumbre de la montaña para curarse de los daños del veneno y contemplar bien atento la miserable singladura de los hombres. En «Vida retirada» se opone la actitud del sabio a la del vulgo; aquí el poeta se duele con los hombres. Hay más profundidad, subjetivismo y comunicación. Se dirige a la sierra con quien habla. Al objetivismo de La Flecha, donde desea descansar tendido, sucede esta llamada urgente a la alta montaña, desde donde ya libre, el poeta siente el dolor del hombre:

Recíbeme en tu cumbre
 recíbeme, que huyo perseguido,
 la errada muchedumbre,
 el trabajar perdido,
 la falsa paz, el mal no merecido.

...

De ti en el mar sujeto
 con lástima, los ojos inclinando,
 contemplaré el aprieto
 del miserable bando,
 que las saladas olas va cortando.

Hay aquí una ternura que no existe en «Vida retirada» y que revela el paso desgarrado del dolor por la vida. Dentro del contexto estoico de la Exposición del Libro de Job el escritor dirá de la adversidad y el sufrimiento que «lo alto, lo ilustre, lo rico, lo glorioso, lo admirable y divino siempre se forjó en esta fragua»⁵. La oda «Descanso después de la tempestad» tiene ya el tono esencialista de las poesías de la última etapa luisiana. En «Vida retirada» se habla para el presente y el futuro; en «Descanso después de la tempestad» cuenta también el pasado. Es un deseo de olvido y esencialidad que dista mucho de la quietud de los sentidos, tal como se expresa en los últimos versos de la oda I. Tanto quiere liberarse aquí el poeta que desea gozar de una luz eterna «casi desnudo de este corporal velo». Éstos son ya los acentos platónicos de las más altas creaciones luisianas. En suma, que estas dos odas nos ofrecen el mismo tema, pero dentro de un tono completamente diferente: más horaciano, estático y distante en «Vida retirada»; más platónico, activista y comprometido en «Descanso después de la tempestad». Aquí está la estrofa final de esta última oda para confirmarlo:

¡Ay otra vez, y ciento
 otras, seguro puerto deseado!
 No me falta tu asiento,
 y falte cuanto amado,
 cuanto del ciego error es cudiciado.

5. *Op. cit.*, 840.

En la oda «Esperanzas burladas» el yo biográfico se objetiviza en el yo poético. A finales de 1572 Fray Luis concibe la esperanza de una pronta liberación que después resulta fallida. Nada encontramos en esta poesía que nos recuerde el tono distanciado de la oda I. Por eso, la vista de la naturaleza, que está ausente en la prisión, y el tema del retiro adquieren una fuerza singular. Desde la celda oscura, húmeda por las aguas del cercano Pisuegra, la pérdida de la esperanza se describe como la pérdida de la naturaleza amada. La movilidad de la vida oponiéndose a la inmovilidad de la prisión. Nunca más significativa la imagen de la primavera que desde una de las celdas de la cárcel inquisitorial de Valladolid:

No pinta el prado aquí la primavera,
ni nuevo sol jamás las nubes dora,
ni canta el ruiseñor lo que antes era.
La noche aquí se vela, aquí se llora
el día miserable sin consuelo,
y vence al mal de ayer el mal de agora.

Nada más triste para el prisionero que el recuerdo de los anchos espacios de Castilla y León, donde la tierra está verde en primavera, donde cantan los pájaros en la huerta de La Flecha y donde la luz matiza de púrpura las nubes. Al prado se opone la celda de la cárcel; al sol, su oscuridad; al canto de las aves, el más absoluto silencio, donde las cosas no existen, porque no es el silencio de las cosas que pueden hablar —que éste sí es fecundo—, sino del vacío más doloroso. El poeta exalta después la dicha, no para escuchar el sonido «del plectro sabiamente meneado», sino para poder levantar las manos limpias «sin que se las aplomen odio y saña». El retiro al campo supone una transformación personal. Los versos finales de la oda son contundentes y definitivos.

Por su fondo conflictivo esta oda se encuentra a medio camino entre «Vida retirada» y «Descanso después de la tempestad». En la décima «Al salir de la cárcel» vemos un tono de desengaño barroco que nos recuerda el Comentario al Libro de Job. Es la única de estas cuatro odas en que se nombra a Dios. Y no es extraño. El tema de la vida retirada sigue la evolución que el tema de la naturaleza nos ofrece en la obra luisiana: desde una actitud observadora y objetiva, pasando por una búsqueda filosófica del ser auténtico, hasta un enraizamiento en lo religioso. La vehemencia de «Descanso después de la tempestad» sólo puede tener una realización en Dios. Es el dolor lo que vuelve al hombre a lo divino. El tema de la vida retirada halla su plenitud en la vida de verdad del campo y la naturaleza con Dios al fondo. No tiene pérdida esta décima que dicen escribió Fray Luis en las paredes de la cárcel. La transcribimos completa:

Aquí la envidia y mentira
me tuvieron encerrado:
dichoso el humilde estado

del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado;
y con pobre mesa y casa
en el campo deleitoso
con solo Dios se acompasa
y a solas su vida pasa
ni envidiado ni envidioso.

La naturaleza es una invitación permanente a una transformación interior. Es asociada a un trabajo personalista. El dolor, uno de los temas más cálidos de la obra luisiana, deriva a esperanza al toque mágico del mundo natural. El proceso total de unidad que el poeta persigue se culminará al hacer de la naturaleza una metáfora de Dios.

3. *Función de la naturaleza en la estructura de las odas*

La composición de «Vida retirada» tiene, a nuestro modo de ver, una estructura nuclear. Las cuatro liras que en el centro de la oda nos describen la huerta de La Flecha adquieren así una importancia singular. El tema se introduce en las cuatro primeras estrofas de una forma general y en tercera persona. La quinta lira propone el tema en forma contrastiva entre el campo, que es La Flecha, y la imagen del mar, que simboliza la ciudad de Salamanca, como ya hemos indicado. A las exclamaciones, que son un puro deseo, se oponen los tres versos que inician el contraste. El resto de la oda no es más que el desarrollo del contraste, tal como se inicia en la quinta lira. En las tres estrofas siguientes (versos 26-40) el poeta localiza la realización de sus deseos en el campo, siempre en continuas antítesis conceptuales en las que el yo poético aparece en primer lugar contrastando su deseo de un día puro y feliz al ceño vanamente severo del potentado, su deseo de un despertar con cantos de pájaros a las preocupaciones del que está sometido a otros y su deseo de soledad al bullicio urbano. Después del intermedio de la descripción de La Flecha el poeta desarrolla el tema desde la perspectiva opuesta, la de la ciudad de donde quiere huir. Al contraste de estas liras con las anteriores se une la oposición de las ideas entre sí y de la estructura interna de cada lira ya que ahora el yo poético aparece en los últimos versos de cada estrofa, mientras que en las anteriores (26-40) aparecía en los primeros. El primer verso «¡Oh campo, oh monte, oh río!» de la quinta lira se desarrolla antes del intermedio descriptivo de La Flecha de esta forma:

Despiértlenme las aves
con su cantar sílave no aprendido;
no los cuidados graves
de que es siempre seguido
quien al ajeno arbitrio está atenido.

La idea de los tres últimos versos de la misma lira quinta «Roto casi el

navío / a vuestro almo reposo / huyo de aqueste mar tempestuoso», se desarrolla, después del intermedio, de esta forma:

Ténganse su tesoro
 los que de un flaco leño se confían:
 no es mío ver el lloro
 de los que desconfían
 cuando el cierzo y el ábrego porfían.

Lo que queremos hacer patente es la forma contrastiva del desarrollo del tema a un lado y a otro del núcleo descriptivo central de la huerta de La Flecha y a partir del momento climático de la quinta lira. Toda la estructura se forma a base de oposiciones. Las múltiples correcciones que Fray Luis hizo de esta oda, nos revelan algo que ya vamos comprendiendo: la gran complejidad interna de esta poesía. El tono horaciano que hemos comentado queda equilibrado por la lucha de ideas dentro de la composición, que se nos ofrece como una perfecta simetría de oposiciones. La inmovilidad de la naturaleza y del tema del retiro queda compensada por la vertiginosa movilidad de las ideas. Aquí reside el encanto sin par y la superior calidad de esta obra sobre todas las que han tratado el mismo motivo en la literatura castellana. Hay un maravilloso equilibrio entre la forma exterior y la interior. Esa contenida tensión es lo que distancia esta poesía del «Beatus ille» de Horacio. La tensión estructural refuerza la que siente últimamente el poeta entre la vida urbana y la del campo. Pocas veces se consigue una vinculación tan significativa entre la composición y el contenido y la emoción poética. No podemos detenernos en este análisis tanto como desearíamos porque nos llevaría lejos de nuestro cometido fundamental. Ahora viene una maravilla de intuición luisiana. Porque ocurre que, entre las estrofas que expansionan el tema de la huida de la ciudad al campo desde las singularidades de la vida campestre y las que lo expansionan sobre la metáfora del mar en tempestad, hay cuatro estrofas únicas que nos traen el paisaje inolvidable del huerto de La Flecha. Aquí están:

Del monte en la ladera
 por mi mano plantado tengo un huerto,
 que con la primavera
 de vella flor cubierto
 ya muestra en esperanza el fruto cierto.

Y como codiciosa
 de ver y acrecentar su hermosura,
 desde la cumbre airosa
 una fontana pura
 hasta llegar corriendo se apresura.

Y luego, sosegada,
 el paso entre los árboles torciendo,
 el suelo de pasada
 de verdura vistiendo
 y con diversas flores va esparciendo.

El aire el huerto orea,
y ofrece mil olores al sentido,
los árboles menea
con manso rúido
que del oro y del cetro pone olvido.

Reconocemos los elementos de La Flecha, tal como están descritos en Los Nombres de Cristo. En primer lugar, es común la idea de puerto y soledad: Marcelo «se retiró, como a puerto sabroso, a la soledad de una granja». Como en la oda también en Los Nombres la huerta «estaba entonces bien poblada de árboles». La fuente, tema querido de los escritores del Siglo de Oro, es la misma: «Nace la fuente de la huerta que tiene la casa a las espaldas, y entra en la huerta por aquella parte; y corriendo y estropezando, parecía reirse». También el aire que orea el huerto debe de ser el manantial, cuando la sazón y la hora son muy frescas. Hay en la descripción de la huerta en la oda más concisión, pero más riqueza de sensaciones que en Los Nombres. En éstos prevalece el sentido de la vista, puesto que era necesario crear el paisaje donde se movieran los personajes de los diálogos. En «Vida retirada» se trata de presentarnos el lugar que recoge las aspiraciones del poeta, y éstas no responden sólo a una necesidad de composición literaria, sino a las más sentidas emociones. Por ello se destacan los elementos más llamativos. Pero ¿cuál es la significación de estas cuatro liras dentro de la estructura de la oda?

Hemos visto cómo, a un lado y otro del intermedio descriptivo, se desarrollaba el momento climático de la quinta lira. A su vez, estas estrofas vienen flanqueadas por las cuatro primeras de la oda, que introducen el tema, y las dos últimas, que son el anticlímax de la poesía. ¿Cuál es la función de las cuatro liras centrales que introducen en la composición una naturaleza viva y conocida? A nuestro modo de ver, sirven de núcleo y apoyatura a todas las demás. Estas estrofas concretan en la huerta de La Flecha la belleza, la espontaneidad, la paz, la armonía de los elementos naturales que el poeta busca en el campo. Es decir, que ellas expresan la solución a los conceptos antitéticos que las flanquean. Esto en el orden del contenido. En cuanto a la forma exterior, no hay oposiciones de ningún género en esta descripción. Discurre la corriente poética por la andadura fácil de los encabalgamientos suaves. Es decir, que estas cuatro liras representan, en el orden del contenido, la plasmación de los deseos del poeta, y en la forma, un contraste absoluto con el resto de la oda por su delicadeza. Se prodigan las eses que nos acercan al hilillo de la fontana que va «el suelo de pasada / de verdura vistiendo», y al manso ruido garcilasiano que hace el aire entre los árboles. Pues bien, en estas liras se centra la atención de la oda. La tensión estructural tiene aquí un alivio. La antítesis se dulcifica en la blandura de La Flecha. Todo lo que hay a un lado y a otro de estas liras es el ropaje dolorido y barroco para este retiro sin par. Al disolver la tensión, estas liras constituyen una llamada de atención. De hecho, nos ocurre, como lectores, que, después de haber leído la oda varias veces, puede ser que de sus conceptos antitéticos sólo nos quede el aroma, pero siempre nos

acordaremos de la maravillosa descripción de La Flecha. Y de la estrofa inicial. No son algo añadido, sino el centro de la oda y de la composición, la realización, desde todas las perspectivas del tema del retiro.

Estas estrofas tienen, además, otra función: la de marcar de una forma substantiva, el paisaje y la naturaleza que el poeta desea. No se trata de algo idealizado, no; el campo, término de la oda, está concentrado en esta huerta conocida. Precisamente esto es lo que hace que esta poesía no caiga dentro de una inspiración exclusivamente ética, sino en el marco de la más alta poesía de la naturaleza. Ahora tenemos que añadir algo a lo dicho anteriormente: efectivamente, el tema de la valoración ética de la naturaleza está al comienzo de la trayectoria que llevará al hombre a un auténtico amor su entorno natural, pero, tal como está tratado en esta oda de la «Vida retirada» trae resonancias no en la literatura castellana anterior. Trae, en definitiva, la llamada renacentista de un encendido amor a la naturaleza en el corazón y en la pluma de uno de nuestros más elevados poetas. El sistema nuclear de esta oda nos descubre la trascendencia que tiene el nacimiento del paisaje en la poesía. Nuestras tensiones urbanas giran, deslumbradas, en torno a este lugar incomparable. No importa que las laderas de La Flecha no sean tan hermosas como aparecen aquí; es privilegio de la poesía crear belleza.

En suma, vemos que, desde la perspectiva de la composición, la naturaleza de «Vida retirada», que se concreta en el paisaje de La Flecha, tiene la función de distender la tensión formal y temática, al mismo tiempo que la de dar realidad fáctica al sentimiento de la naturaleza del poeta de Salamanca.

«Descanso después de la tempestad» se plantea también sobre una estética de contrastes, aunque muy inferior en fuerza a la de «Vida retirada». Al equilibrio de tensiones sucede aquí una composición perspectivista. El movimiento interior de las liras sigue el exterior de la vista. El poeta se ha situado en la huerta de La Flecha, y desde allí deja volar la vista y la inspiración hacia la lejana sierra de Gredos. La composición de la oda I suponía estar dentro de la sociedad que se fustiga; en ésta que comentamos el poeta se distancia hacia las alturas. Las llamadas al paisaje son esquematizadas, aunque reales. Reconocemos en el seguro puerto del primer verso el puerto sabroso de Los Nombres y el secreto seguro del campo, el monte y el río de la oda I. Al «techo pajizo» de la segunda lira de «Descanso después de la tempestad» asociamos el deseo de la oda I de «una pobrecilla / mesa de amable paz bien abastada». La «Sierra que vas al cielo / altísima...» es el elemento natural nuevo. Son los picos de la sierra de Gredos que cierran la trayectoria de la vista y que se encuentran rodeados de nubes en el paisaje de Los Nombres de Cristo. El monte alto que en la cumbre «se toca de nubes y las traspasa, y parece que llega hasta el cielo, y en las faldas cría viñas y mieses y da pastos saludables a los ganados»⁶. El poeta ha debido de observar muchas veces la dentada figura de la

6. *Op. cit.*, 464.

sierra donde «hay unos montes que suben seguidos hasta lo alto, y en lo alto hacen una punta sola y redonda, y otros que hacen muchas puntas y que están como compuestos de muchos cerros»⁷. La inspiración del poeta queda colgada de la alta sierra que es el elemento más lejano. La cumbre de los montes tocados de nubes podrá recibir las ansiedades superiores del poeta. Él desea subir hasta donde está el aire más sereno.

A la perspectiva ascensional sucede otra de vuelta atrás y de descenso. Primero es la mirada al «pasado / luego error» y después es la contemplación de la agitada vida de los hombres en la conocida metáfora del mar en tempestad. La imagen de la oda I se amplía y enriquece en ésta. Al equilibrio de las tres estrofas de la «Vida retirada» sucede el de cinco estrofas que desarrollan el tema en «Descanso después de la tempestad». La oposición no se establece entre el yo poético y los hombres, sino entre éstos últimos entre sí. La última lira de la oda vuelve al tema de la huerta de La Flecha.

¡Ay otra vez, y ciento
otras, seguro puerto, deseado!

Dentro de cada estrofa el pensamiento se desarrolla en forma contrastiva. La oposición general se establece entre la vida del retiro al campo, que adquiere carácter de ascensus urgente y la vida de la ciudad.

Oreste Macrí ha notado que en esta oda se eliminan los detalles idílicos de la primera: las aves, el huerto, la fontana, las flores, los árboles, la mesa. Sin embargo, aquí encontramos también un motivo tangible que ata los versos al campo real y conocido, y encontramos algo que no había en «Vida retirada» y que enlaza la oda que comentamos con la estética de Los Nombres y con la dedicada a Juan de Grial: el sentido de comunicación con la naturaleza. En la oda I hay una personificación de los elementos naturales; en «Descanso después de la tempestad» la naturaleza adquiere tal vida que se ofrece a la llamada del poeta. La estructura de «Vida retirada» es más intelectual; la de «Descanso ...» más emocional. En esta oda hay más identificación del poeta con el tema y los elementos naturales que los soportan. La urgencia de su deseo no admite esperas, y el poeta increpa a la naturaleza.

La verticalidad ascendente de los elementos seguro puerto - techo pajizo - sierra - cumbre - aire sereno sitúa el tema de la vida retirada en un campo más esencialista. A la gradación de los elementos naturales corresponde una gradación en el sentido del retiro que va despojando al hombre de toda adherencia dolorosa para situarlo en un punto más sereno y alejado. El poeta parece no satisfacerse con el retiro a la huerta cercana. Por eso no encontramos aquí el énfasis de los placeres sensitivos, al estilo horaciano. La montaña lejana le ha llevado la vista y el corazón. Es un poco un viaje a un país de ensueño porque,

7. *Op. cit.*, 473.

al final, el poeta vuelve a añorar lo que tenía más cercano, su amor de siempre: La Flecha, las orillas del Tormes. Vemos ya que, junto a lo más tangible, la naturaleza, aun permaneciendo como elemento real, se va cargando de simbolismo. Aquí comienza el proceso que ha de dar en la metáfora superadora de «Morada del cielo». Comprenderemos mejor cómo la composición tiene una estructura más sencilla puesto que sigue la línea visual y emocional que va desde la ribera del Tormes a la altura cercada de nubes de la sierra de Gredos. La función de los elementos naturales es la de obtener el tema de la vida retirada y llevar la inspiración poética a momentos de aspiraciones esencialistas y contemplativas.

En «*Esperanzas burladas*» el motivo del retiro está situado al final de la poesía en una clara posición anticlimática. Por tanto, su valor dentro de la composición dependerá en gran manera del sentido de los versos precedentes.

Los quince primeros tercetos de este poema son una de las expresiones más amargas de la obra de Fray Luis. El poeta, encarcelado pierde toda esperanza de una pronta liberación. Se suceden los versos doloridos sobre la cárcel, la injusticia, el castigo. Indicamos anteriormente cómo, ya desde el principio, se describe el dolor de la prisión en términos de ausencia de naturaleza con el terceto que comienza «No pinta el prado aquí la primavera...». A éstos les siguen cuatro endecasílabos rotundos que alejan, definitivamente, toda posibilidad de esperanza. Cada uno de los tercetos comienza insistentemente: «Guardad vuestro destierro...». El poeta termina dirigiéndose a una felicidad y contentos personificados:

Guardad vuestro destierro, que olvidados
de vuestro ser, en mí seréis dolores:
tal es la fuerza de mis duros hados.

Ahora se adentra en sí mismo para ofrecernos el clímax de su amargura y su dolor:

Mudó su ley en mí naturaleza,
y pudo en mí el dolor lo que no entiende
ni seso humano ni mayor vileza.
Cuanto desenlazarse más pretende
el pájaro cautivo, más se enliga,
y la defensa mía más me ofende.
En mí la ajena culpa se castiga,
y soy del malhechor, ¡ay!, prisionero
y quieren que de mí la fama diga.

El clímax de esta oda es el más dolorido, existencial y autobiográfico de la creación poética luisiana. El poeta parece haberse olvidado de Dios. Es el hombre solo que se siente hundido, abandonado a su destino. Fray Luis siente el desconcierto ante una situación que no comprende. Es el nudo gordiano de la existencia humana que el poeta no puede romper. Es la subversión de los

valores éticos. Es el llanto amargo y el dolor por el misterio de las cosas. Y es aquí, ante el dolor y lo incompresible, cuando el tema de la vida retirada viene a poner serenidad en el espíritu acongojado:

Dichoso el que jamás ni ley ni fuero,
ni el alto tribunal, ni las ciudades,
ni conoció del mundo el trato fiero...

El tema adquiere toda la significación autobiográfica. Estos tercetos se potencian a la luz de la amargura de los anteriores. Ellos equilibran la estructura de la poesía. Sin ilación ninguna, como olvidando lo anterior, estos versos nos traen temas queridos: las soledades inocentes, la vil cabaña, que era el «techo pajizo» de «Después de la tempestad», el sol y las tierras bañadas de luz, la mesa bien abastecida por el campo, tal como vimos en la oda I, «y el gozo, cuyos ojos huye el lloro». Dos son las grandes oposiciones en el poema: a la amargura y desengaño de la cárcel y la vida en sociedad se oponen la alegría y confianza de la vida rústica de los últimos tercetos.

La décima «*Al salir de la cárcel*» entra dentro del tono de la poesía anterior. En los dos primeros versos el poeta resume los quince tercetos de «*Esperanzas burladas*»; los restantes desarrollan el tema de la vida retirada. El desequilibrio de «*Esperanzas burladas*» a favor del dolor y la amargura se da aquí a favor del tema del retiro. La composición responde a los condicionamientos en que ambas poesías fueron escritas. El poeta va a salir de la cárcel, y se abre ante él una vida nueva. El tema de la vida retirada no es ahora un sueño, sino algo completamente posible. La forma contundente y aforística de los versos no deja lugar a dudas sobre el alcance que el tema ha adquirido en el poeta. También la envidia y la mentira se pasan, como dice en la oda a don Pedro Portocarrero: «No siempre es poderosa / Carrero, la maldad...». Lo que permanece es el ideal de una vida de paz con uno mismo, con los demás y con Dios, en la soledad del campo y de una pobre mesa y una humilde morada.

II. LA SUPERACIÓN POR LA CREACIÓN ARTÍSTICA Y LA COMUNICACIÓN CON LA NATURALEZA

Hemos de situar la oda «*Al licenciado Juan de Grial*» en el plano del diálogo con el mundo exterior. Es una de las que mejor expresan el sentimiento luisiano. No vemos en ella la densidad conceptual que caracteriza el resto de las poesías luisianas sobre la naturaleza, pero nos sorprende con la más sentida emoción del paso de las cosas sobre el momento otoñal. En esto supera a todas las demás.

A. Coster y A. Bell la fechan después de la cárcel, hacia 1577-78; el P. Vega y el P. Llobera la juzgan inmediatamente anterior, cuando la indagación

inquisitorial se cernía sobre la cabeza de Fray Luis; el P. Félix García y O. Macrí piensan que debió de ser escrita en la cárcel. En cualquier caso, lo que sí es cierto es que la prisión, real o presentida, está detrás de estos versos.

Como en tantas otras ocasiones, vemos asociado a la naturaleza el sentimiento del tiempo. Todo está matizado de un tono de melancolía que sobrevuela sobre la lentitud del pensamiento y los versos encabalgados. La oda enlaza con las estudiadas anteriormente en el sentido en que también hay en ella una huida y un retiro a una vida más noble. Al retiro de corte horaciano de la oda I, o esencialista de «Descanso después de la tempestad» hay que añadir esta nueva forma que significa ya un auténtico sentimiento de la naturaleza. Los elementos naturales y los dos amigos se sienten arrastrados por la emoción del paso del otoño, que se traduce en la superación de sí mismos y del contorno por medio de la creación artística. El profesor Muñoz Alonso y Dámaso Alonso han indicado ya esta recreación luisiana por el desbordamiento de la fuerza interior. La naturaleza es la motivación de las conquistas del espíritu intelectual o poético. El mundo circundante no puede tener mejor tratamiento que verse asociado a las tareas más altas del hombre. El poeta ya no está en el campo ni con el campo, sino que su vida más profunda se prolonga en la vida de las cosas que le rodean. Partiendo de una estética de contraste que objetivaba en el campo los deseos de un retiro irónico o llamaba angustiosamente a la cumbre serena de la sierra, el poeta interioriza el tema en estos versos. Es la naturaleza quien ahora se cuela de rondón en su alma. El horacianismo y el platonismo son substituidos por una forma estética renacentista que resulta completamente moderna. La transformación personal del poeta por la huida al campo adquiere forma precisa: es la transformación por el acto creador. A ello se llega por la comunicación de la naturaleza. El recogimiento otoñal es el caldo en que se cultiva el silencio de las cosas. El hombre se siente hermanado con su contorno, y de la comunicación surge un nuevo estilo de vida humanística en el que la purificación viene por la llamada de los estudios nobles.

El poeta siente y se ocupa de la naturaleza en sí mismo. Las tres primeras liras de la oda nos muestran un sentimiento sin par en la literatura castellana del Siglo de Oro. Sin una sola palabra que nos indique la presencia del yo poético, lo vemos en estos versos con más potencia que en la primera persona sintáctica de otros. Al tono de recogimiento contribuye la idea barroca del tiempo que pasa, en las odas cosmológicas veremos que el tiempo está marcado por los astros eternos que le indican al hombre, por contraste, su condición de mortal. El paso del tiempo por la vida del hombre es uno de los motivos constantes de la obra de Fray Luis. La vida del hombre es «una cosa remendada y como hecha de diferentes pedazos, que hoy se vive de una manera y mañana de otra, y cada día de la suya, agora alegre y luego triste, y después enfermo, y ya mozo, ya hombre, ya cano, ya viejo, y ninguno hay tan constante

en su ser que de una hora a otra se parezca a sí mismo ¹. En esta oda encontramos un tono de general decaimiento: parece que tanto el hombre como la naturaleza se extinguen: Con todo, se trata de un recogerse las cosas y el hombre para renacer a una vida nueva. Es la llamada de la fama en la perduración de la vida de los hombres por la creación intelectual. El contraste se establece entre el paso del tiempo, visiblemente expresado por el otoño, y la inmortalidad que el poeta desea para Juan de Grial y para sí mismo, tema clásico y humanístico que da una dimensión más íntima a la idea de retiro al campo. La cumbre de la sierra de Gredos de «Descanso después de la tempestad» es aquí la cumbre del monte de la fama y el nombre. Hay mucha más serenidad en estos versos. Es una huida, no de una situación conflictiva, como en las odas comentadas anteriormente, sino de la vanidad y fugacidad de los intereses de la muchedumbre. Es la invitación al retiro para alcanzar una vida auténtica y perdurable.

A la actitud negativa y epicúrea de la «Vida retirada» y a la urgencia emocional de «Descanso después de la tempestad» se opone esta concepción positiva de la llamada de la naturaleza en esta oda. El poeta ha encontrado un blanco para sus deseos. La condición intelectual del amigo a quien se dirige la oda le ha traído la solución. Juan de Grial fue un destacado humanista del siglo XVI. Canónigo de Calahorra y editor de las obras de san Isidoro, comentó a Virgilio y añadió unos dísticos latinos a la obra de Fray Luis «In Canticum Canticorum triplex explanatio». Al asociarse a Grial en la invitación que hacen el tiempo y la naturaleza a la dedicación de los estudios nobles, Fray Luis nos expresa, una vez más, su hondo sentido de la amistad, al que tendía por carácter y por el espíritu humanista del momento. Tuvo pocos, pero verdaderos amigos. En ese círculo se encontraron en algún momento el Brocense, Juan de Almeida, Alonso de Espinosa, Arias Montano, Portocarrero, Juan de Grial, Felipe Ruiz, sus compañeros de prisión, Grajal y Cantalapiedra. Cuando en el Comentario del Libro de Job Fray Luis escribe unas palabras sobre la amistad, hay en ellas una exaltación y un aviso: «... porque la amistad es como nudo que obliga, y quien falta a la amistad en la necesidad desata el nudo, esto es, deshace una cosa muy hecha, y aparta lo muy debido y lo que en ninguna manera se podía apartar» ². El poeta debía de sentir ya la defeción de algunos. La amistad es otro de los motivos que ha traído el recogimiento de la naturaleza otoñal.

Hemos indicado ya los motivos más destacados. Ahora hemos de ver cómo se realizan dentro de la composición de esta oda bellísima. Después de muchas y detenidas lecturas advertimos algo que explica y enriquece muchos de los comentarios hechos hasta ahora. Se trata de la estructura epistolar que

1. *Op. cit.*, 894-95.

2. *Op. cit.*, 894-95.

tiene esta oda. Está concebida como una carta que el poeta dirige a su amigo Juan de Grial. Es cierto que Fray Luis dedicó varias de sus poesías a algunos de sus amigos, pero solamente en ésta va mucho más lejos de lo que supone el objetivismo de una dedicatoria. Esta oda nos trae el recuerdo de un gran devoto de Fray Luis, Antonio Machado, en la poesía se dirige a José María Palacio. El mismo tono de carta, de distanciamiento y de evocación de la naturaleza. Encabeza esta oda el destinatario, Juan de Grial, y se termina con una dolorosa despedida del poeta en la única estrofa en que habla exclusivamente de sí mismo. Entre el encabezamiento y la despedida discurren, serenos, los versos que desarrollan el contenido. Es un tono amable. El poeta ha visto el campo cerrándose sobre sí mismo, y ello le ha sugerido el motivo de la oda. A ello hay que añadir su conflictiva situación interior, tal como nos la revela en la última lira. La composición es sencilla. Las tres primeras estrofas introducen el motivo exterior que ha motivado la inspiración, y que respondía a otro interior. La inspiración poética da vida a la naturaleza. Observamos que todos los verbos tienen significado activo: recoge, aoja, despoja, inclina, corta, soplando, envía, navega, llora, van rompiendo. La personificación de los elementos de la naturaleza, que en «Vida retirada» o «Descanso después de la tempestad» se centraba en algunos de ellos, aquí llega a toda la naturaleza. De ello proviene ese sentido de recogido temor que percibimos al leer estos versos, y que se muestra tanto en el fondo como en la forma. Al tratarse de la naturaleza otoñal, símbolo del paso del tiempo por las cosas, la personificación acentúa el carácter tenebroso. La estructura epistolar favorece el intimismo y la serenidad con que se nos ofrece el contenido de la oda. Esto mismo nos ayuda a explicarnos la lentitud de los versos. El poeta está contando al amigo lo que ve en torno suyo. No han nacido estas liras de la arrebatada inspiración de la Oda a Salinas o a Felipe Ruiz «¿Cuándo será que pueda...?», sino de la relación entre el contenido dolor interior, el contorno exterior y el recuerdo del amigo humanista. Es el mensaje que el poeta envía a una persona querida. Y en estos casos no es necesario decir cosas importantes. Basta nuestro saludo y la noticia intrascendente que nos depara el momento vivido. Con serenidad y pausa van cayendo las palabras y las hojas que la luz dora con la tristeza del corazón:

Recoge ya en el seño
el campo su hermosura; el cielo aoja
con luz triste el ameno
verdor, y hoja a hoja
las cimas de los árboles despoja.

Encabalgamientos que nos dan un pensamiento nítido, sin las antítesis típicas de las odas estudiadas anteriormente. Es, además, la expresión del paisaje que el poeta tiene delante de los ojos y de la emoción completa que le produce. Es la tierra recogida sobre sí misma. La vista del cielo le ofrece los dos elementos más destacados: el sol y las nubes avanzando. La repetición

anafórica del adverbio «ya» imprime una cierta movilidad a los versos, en contraste con la lentitud de la primera lira y de acuerdo con el desenvolvimiento del contenido. Lo mismo ocurre con la repetición de las eses y de las bilabiales:

Ya Febo inclina el paso
al resplandor egeo; ya del día
las horas corta escaso;
ya el malo mediodía
soplando, espesas nubes nos envía.

Del movimiento inanimado de la naturaleza el poeta pasa a fijarse en los animales que la pueblan: la grulla agorera y los bueyes que rompen los sembrados. La lentitud de los últimos versos, que refuerza la de los bueyes, vale por todo un poema:

Ya el ave vengadora
del Ibico navega los nublados,
y con voz ronca llora;
y el yugo al cuello atados
los bueyes, van rompiendo los sembrados.

La descripción del momento exterior que motiva el mensaje a Grial es concisa y expresiva. Toma los elementos más destacados del paisaje. Así, la lira cuarta enlaza este momento con el tema central de la poesía, la invitación a la creación artística que la naturaleza hace a los dos amigos. Esta cuarta estrofa es la clave del arco:

El tiempo nos convida
a los estudios nobles; y la fama,
Grial, a la subida.
del sacro monte llama,
do no podrá subir la postrer llama.

Hemos comentado la composición epistolar y el tono íntimo de carta de esta oda. Vemos que en ella todo es comunicación, que es la característica de un mensaje. En las primeras estrofas prevalece la comunicación a las cosas del sentimiento del poeta. Todo está triste y tenebroso. El ave vengadora del Ibico llora con voz ronca. Fray Luis, que presiente la tormenta —o que está ya en ella— comunica a la naturaleza sus propios sentimientos. Ésta, a su vez, comunica su invitación a los dos amigos en la lira cuarta. Si comparamos esta poesía con otra motivada por un amigo, como ocurre en la Oda a Salinas, vemos gran diferencia en el tratamiento. En esta última oda la música de Salinas es lo que origina el ascensus estético luisiano. Es algo exterior al núcleo de la oda. En la poesía que comentamos, la amistad de Grial y sus estudios —que son también los del poeta— constituyen la clave del tema. Es decir, que la llamada exterior, que es aquí la naturaleza otoñal, lleva el núcleo de la oda en esta estrofa cuarta a la amistad de los dos amigos y sus aficiones comunes. Las liras anteriores han sido la preparación para este mensaje que Fray Luis ha re-

cibido de la naturaleza y que él asocia al amigo humanista. Comunicación del tiempo que convida y la fama que llama. Todo es mensaje en estos versos. A nuestro modo de ver, la impresión de intimidad que nos produce la lectura de esta oda, viene dada, en gran manera, por el tono familiar de estas liras y la comunicación que se establece entre los elementos de la naturaleza y los personajes. El recogimiento otoñal es reforzado por el recogimiento selectivo de la amistad del humanista que escoge a sus amigos y deja atrás al vulgo.

El poeta da unos consejos al amigo. Concibe la creación artística en términos de metáfora naturalista como la cumbre de un monte que hay que subir. La inspiración es la fuente que mana de lo alto:

Alarga el bien guiado
paso, y la cuesta vence y sólo gana
la cumbre del collado;
y do más pura mana
la fuente, satisfaz tu ardiente gana.

El segundo consejo, que desarrolla la estrofa sexta, se refiere al ya conocido tema del retiro de la vida urbana:

No cures si el perdido
error admira el oro, y va sediento
tras un nombre fingido;
que no así vuela el viento,
cuando es fugaz y vano aquel contento.

Esta forma de entender la vida retirada está alejada de la que vimos en oda I. La manera de ser activa de la naturaleza se adueña de la existencia del hombre y le integra en su propia evolución. La llamada ética se ha convertido en una llamada estética, mucho más sutil y más comprensiva. Este es el momento de superior calidad que marca la oda a Juan de Grial en la trayectoria del tema de la naturaleza. Por otra parte, el sentido comunicativo se acentúa en estos versos y prepara ya el éxtasis estético de la Oda a Salinas.

Las dos últimas estrofas reflejan una dolorosa antítesis. Enlazan con la quinta, y nos descubren algo nuevo: el desgarrón íntimo del poeta que no puede acompañar al amigo. Retrasa el hablar de sí mismo hasta el final por aquella elegancia suprema de los grandes que saben dolerse solos con su dolor. Es como la noticia importante que dejamos caer en la última línea de nuestras cartas. O mejor, es la línea para la que hemos escrito toda una página menos trascendente. Toda la oda se tiñe de amargura al mirarla desde la última estrofa. Ahora comprendemos el llanto de la naturaleza otoñal y los consejos sobre el estudio noble que da al amigo. Estos versos son el motivo interior del poema. Ellos solos equilibran la estructura de la composición así, la introducción al tema, que podemos sintetizar en la primera lira, la invitación a los estudios nobles de la quinta y esta despedida definen los momentos cruciales de la obra. Es una sorpresa que nos permite la comprensión total. Ahora volveremos a andar el camino desde esta perspectiva. Estas dos últimas liras rompen

el desarrollo sereno de todas las anteriores. Es una antítesis existencial. Se refiere al hombre y a la facultad creativa superadora. Lo que vemos es que la naturaleza de las primeras estrofas había acogido sobre sí el llanto de un gran hombre abatido. Todas las antítesis de la oda I quedan minimizadas ante estas dos liras:

Escribe lo que Febo
te dicta favorable, que lo antiguo
iguala y vence el nuevo
estilo; y, caro amigo,
no esperes que podré atener contigo.

Que yo, de un torbellino
traidor acometido y derrocado
de en medio del camino
al hondo, el plectro amado,
y del vuelo las alas ha quebrado.

Con el hipérbaton roto se ha quebrado también el vuelo del poeta. Ya no suena el plectro de la oda I. La huida es posible para Grial, pero no para Fray Luis. Este contraste hace más honda la emoción de esta oda.

El sentimiento de la naturaleza en esta poesía resulta ya algo completamente moderno. En ella todo se resuelve en el plano de la identidad entre el hombre y su contorno natural. Ello se ve potenciado por el tono de mensaje e intimidad que da la estructura de la obra. Marca un avance en la trayectoria del tema de la naturaleza en Fray Luis hacia una visión estética y superadora desde la realidad esencial de las cosas, tal como veremos de ahora en adelante.

III. LA INTERPRETACIÓN ESTÉTICA DEL UNIVERSO Y EL ÉXTASIS CÓSMICO

La objetivación ética, que pasó a ser comunicación entre el hombre y su contorno en la oda a Grial, se transforma en un subjetivismo identificador tan profundo que alcanza en la oda a Francisco Salinas una hondura de intimidad y éxtasis difícilmente superables. Es una de las más bellas poesías de Fray Luis y de la creación literaria universal. Nos cautiva su belleza formal y la complejidad del pensamiento y melodía del verso. No es pequeña parte en la fama que tiene entre los estudiosos las discusiones sobre la autenticidad de la quinta lira, dificultad que hoy parece resuelta favorablemente, sobre todo después de los trabajos de Dámaso Alonso y el P. Ángel C. Vega. La riqueza y complejidad de la inspiración luisianas se encuentran aquí magnificadas. Si en todo momento hemos hecho énfasis en esta idea, mucho más hemos de tenerla en cuenta en estos versos. Cada vez que nos acercamos a esta oda, nos ofrece una nueva maravilla. Se la ha visto generalmente como un caso de misticismo musical uniendo el éxtasis cósmico luisiano ante la armonía universal con la música.

ca de los cielos, tal como se comenta en algunos pasajes de Los Nombres o de la Exposición del Libro de Job. Nosotros estudiamos aquí esta oda desde la perspectiva de una visión estética del cosmos que participa, en gran manera, de la situación espiritual y los principios de la filosofía y la ciencia del Renacimiento. Acentuamos nuestro interés por encontrar los puntos de contacto entre Fray Luis y el resto de los grandes hombres renacentistas. No cabe duda de que la Oda a Salinas se presta a rastrear estos vínculos, porque lo que subyace en ella es el mismo temblor asombrado ante la armonía celeste que Kepler ha de ponderar también en términos de armonía musical años más tarde, en su obra «*Harmonices Mundi*», de 1613. Lo que nosotros intentamos es alumbrar el trasfondo de filosofía cosmológica que hay en esta oda. De esta forma, habremos contribuido también a esclarecer los análisis literarios o textuales que de ella se hagan.

Al considerar esta poesía dentro del tema de la naturaleza, vemos que representa un gran paso en la trayectoria de acercamiento y superación del mundo que le rodea. La huida ética o creadora que hemos visto anteriormente, se convierte aquí en un proceso de huida total que deviene a un éxtasis cósmico, frecuente también en otros escritores o científicos del Renacimiento, aunque a niveles inferiores. Al ascensus luisiano desde la alta cumbre de la sierra de Gredos de «Descanso después de la tempestad» no le queda más que perderse en la armonía de los cuerpos celestes, inmortales e inteligibles según la filosofía platónica, que pueblan los espacios del cosmos. La Oda a Salinas representa la huida y el retiro del poeta al mundo misterioso de la astronomía. A su vez, nos anuncia ya la visión esencialista e inquisidora en las entrañas del ser de las cosas, tal como se nos ofrece en la poesía dedicada a Felipe Ruiz «¿Cuándo será que pueda...?». El platonismo le descubre el camino hacia la maravilla. A este propósito dice el profesor Adolfo Muñoz Alonso:

«El platonismo se descubre así como un camino, como un itinerario intelectual, nunca como una conclusión filosófica. La misma poesía española, cuando queda trascendida filosóficamente, respira este aliento platónico que hemos dado en llamar idealismo realista. Fray Luis de León y Francisco de Quevedo son, a este propósito, maestros consumados. Idealismo realista es la doctrina que sustenta la *Oda a Salinas* del maestro Fray Luis, y realismo idealista es el aliento de los sonetos de Quevedo, en los que el pensamiento acaba desnudando a la vida, reduciéndola a «presentes sucesiones de difunto...»¹.

1. ADOLFO MUÑOZ ALONSO, *Las ideas filosóficas en Menéndez Pelayo*, Madrid 1956, pág. 158-59.

1. *La forma interior*

En la primera estrofa el poeta introduce el motivo que ha sido el momento inicial de la inspiración: la música de Salinas, catedrático de la Universidad de Salamanca y amigo de Fray Luis. En la segunda se inicia el clímax ascendente hacia lo inteligible al tensar el alma con las notas del órgano sabiamente gobernado por Salinas. Las dos estrofas siguientes no expansionan el tema, sino que aportan nuevos motivos. El ritmo de la oda es de vértigo poético. Las estrofas tercera y cuarta contrastan en su movimiento con el aire sereno de la primera. Ya sabemos que el contraste es fundamental en la estética de Fray Luis. Al tratar el Comentario al Cantar de los Cantares vimos cómo él mismo nos declara la razón de estas preferencias. Esta oda representa una actitud muy diferente a las de Juan de Grial o «Vida retirada». Está en el tono de «Descanso después de la tempestad». Al deseo inmovilista de la I se opone este audaz movimiento interior del espíritu de esta poesía que comentamos. Él es quien forma la estructura de la oda. Las estrofas van siguiendo su vuelo fascinado. La quinta —cuya significación completa estudiaremos más adelante— supone el cenit del ascensus del alma por la maravilla de los cuerpos celestes. Las dos siguientes, la sexta y la séptima, prolongan el motivo de inspiración de la primera. La octava estrofa —«¡Oh desmayo dichoso! / ¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!»— constituyen el clímax del éxtasis estético al perderse el alma en la música de los cielos. En contraste, los versos de las dos últimas estrofas representan el momento anticlimático de retorno a la pobre realidad aparental. Hay un recuerdo para los amigos, a quienes quiere asociar a su contemplación y un ruego a Salinas para que su música siga sonando siempre.

En el plano del sentimiento de la naturaleza hay que destacar la comunicación intensa en que el poeta se siente unido al cosmos; en el de la filosofía hay que señalar la interpretación estética del universo que encontramos en estos versos. La vaguedad del sentimiento inefable que produce en nosotros esta oda procede de la interpretación del mundo en términos de armonía musical que hace ilimitable el ascensus cosmológico. Deseo de comunicación y activismo es lo que define las primeras estrofas. Ya hemos advertido estas características en la concepción luisiana de la naturaleza. Bajo la inspiración naturalista del poeta la vida brota en las cosas del cosmos. Al sol que se asoma al mediodía para oír la conversación de los tres frailes en Los Nombres de Cristo o a las estrellas que escuchaban a Marcelo, sucede aquí el aire que se serena al oír la música de Salinas. En las odas del tema de la vida retirada era la angustia de la sociedad urbana lo que motivaba el deseo de huida del poeta; en la dedicada a Juan de Grial la naturaleza invitaba a la creación artística; en la Oda a Salinas es el arte lo que lleva a la contemplación de la naturaleza. El efecto catártico de la creación artística se proyecta sobre el contorno y sobre el espíritu del poeta. Lo que observamos en la primera estrofa nos parece nuevo en la estética luisiana: la naturaleza se arrodilla ante el arte musical de Salinas

como ante un nuevo Orfeo que fuera capaz de serenar y dar armonía a los míticos animales de las constelaciones ². Hay que tener en cuenta que para los pitagóricos el aire era el elemento que cubría los espacios del cosmos y que era más limpio y más sutil a medida que se acercaba a las esferas más altas. Kepler, que en su entusiasmo fáustico, interpreta el cosmos en términos religioso-platónicos, llegará a definir el firmamento con una alegoría místico-cosmológica de la Trinidad, en la que el sol es el Dios Padre, la esfera de las estrellas fijas el Hijo, y el intermedio a través del cual se comunican los planetas el Espíritu Santo. Fray Luis de León parte también de los principios filosóficos que Platón dejó escritos en el *Timeo*. Los excesos interpretativos de Kepler nos dan idea de la potencia germinadora de la concepción pitagórica en los científicos de los siglos XVI y XVII y, al mismo tiempo, nos pueden ayudar a comprender las vacilaciones de Fray Luis respecto a la quinta estrofa.

Como el aire es el elemento que rodea y posibilita la música de las esferas al rozar con él, decir que se serena, aun en su fase de su mayor impureza, vale tanto como afirmar que el universo entero se pasma y queda atónito ante el arte de Salinas. Es el arte dominando al mundo por la unidad, la «consonancia» que se da entre todos los elementos del cosmos. Paralelamente a la concepción clásica de la oda I o a Juan de Grial se va desarrollando esta concepción del arte y la naturaleza que entra ya en la estética del Barroco. En ella será el artista quien imponga su punto de vista en la literatura, en la filosofía y en las ciencias donde las matemáticas pondrán cerco de números a las estrellas. He aquí la primera lira de la Oda a Salinas:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada.

Como anota A. Valbuena Prat, la repetición del sonido parece el predominio de los violines de una orquesta. También podría ser el aire que, al serenarse, va perdiendo su voz. Otros han señalado la procedencia oriental de la imagen, tan frecuente en Fray Luis, de vestirse las cosas de hermosura. San Juan de la Cruz dejó atada para siempre esta imagen al paso de Dios por el mundo. El sentido activista está claramente expresado en el pronombre reflexivo «se». Y otra vez la luz, uno de los motivos más frecuentes, comprensivos y complejos de la obra luisiana. Toda la filosofía platónica está detrás. ¡Qué atento estaba el poeta a los amaneceres, a los crepúsculos, a los ojos lle-

2. Ya hemos indicado cómo el tema del aire, la voz, el sonido y el canto es frecuente en Fray Luis. El poeta debe tener presente el mito de Orfeo que menciona en la primera estrofa de la oda «A Santiago».

Las selvas conmoviera,
las fieras alimañas como Orfeo...

nos de luz de las palomas del Cantar! Y el petrarquismo al fondo, con la metáfora de la luz en sus magníficos cinco sonetos de ensayo amoroso. ¡Cuántas veces nos hemos visto sorprendidos por este vaho de religiosa luz que enreda el aire gótico de una catedral a través de las vidrieras! Y si el órgano es el de un maestro admirado y concurrido como Salinas, hasta el alma de la luz se siente tocada.

La segunda y tercera estrofas se hallan dentro de la filosofía platónica también. La música de Salinas actúa como el elemento catártico que despierta en el alma el recuerdo de su origen. En el primer verso encontramos ya el adjetivo «divino» —son divino— que inicia un campo semántico comprometido. En el verso cuarto de la tercera lira vemos que el alma desconoce el oro «que el vulgo ciego adora». Tengamos en cuenta que, según la teoría pitagórico-platónica, los astros están hechos de una sutil materia, distinta de la de la tierra. Pertenecen a lo inteligible y son eternos. En la tierra sólo los hombres poseen un alma que está encarcelada en el cuerpo. Nuestra esfera, sin movimientos, es el centro del universo platónico, lo cual no supone nada positivo ya que lo inteligible sólo se da en lo que se mueve. Asistimos a la purificación del alma del poeta:

A cuyo son divino
mi alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.
Y como se conoce,
en suerte y pensamiento se mejora;
el oro desconoce
que el vulgo ciego adora,
la belleza caduca engañadora.

Obsérvase de paso la técnica de oposiciones y contrastes de estas liras: olvido / memoria, conoce / desconoce y la semejanza léxica que contrasta con el contenido semántico en oro / adora. Junto a las ideas platónico-pitagóricas hay un motivo estoico-socrático que ya conocemos: el conocimiento de sí mismo. Pero hay algo nuevo respecto a las odas estudiadas: el desengaño de la belleza de las cosas. Parecen quedar muy lejos de las exclamaciones de fervor naturalista o la ventana mágica de la «Vida retirada» por donde nos asomamos al paisaje de La Flecha. Fray Luis camina siempre flanqueado por dos ideas de origen platónico que tendrán consecuencias estéticas muy diferentes: el amor a las cosas de la naturaleza como reflejo de la divinidad, por un lado, y por otro, el desencanto de no poseer más que la realidad aparental. La primera actitud origina, en gran manera, la estética del Renacimiento; la segunda, la del Barroco. Por eso encontramos que Fray Luis, aun siendo plenamente renacentista, da ya la mano al mundo nuevo del Barroco. A la luz del entusiasmo luisiano de las poesías comentadas anteriormente comprendemos me-

por este cambio de actitud en el poeta que llega a despreciar el mundo. Lo que ocurre es que esta oda responde a una actitud esencialista que veremos desarrollada en las próximas objeto de este trabajo. La facultad superadora de la intuición poética se adentra en la forma inteligible de las cosas bajo la belleza de la figura aparential. Después de la catarsis que la música ha operado en el alma del poeta, se produce el ascensus a través del cosmos y los seres inteligibles que lo pueblan hasta alcanzar a su principio primero, la armonía musical:

Traspasa el aire todo
 hasta llegar a la más alta esfera,
 y oye allí otro modo
 de no perecedera
 música, que es de todas la primera.

El poeta, que ha deseado una y otra vez el retiro al campo, emprende ahora un camino nuevo, porque sólo al espíritu le es concedida la paz. La visión estética del universo, tal como se refleja en estos versos, proviene del *Somnium Scipionis* de Cicerón. El comentario que hizo Macrobio, humanista del siglo IV, está presente de una forma especial. Podemos imaginar la popularidad de esta obra en el siglo XVI por la multitud de ediciones que se hicieron de ella. En el breve comentario del *Somnium* que hace Bartolomé Barrientos, catedrático de latín de la Universidad de Salamanca, cita continuamente a Macrobio. Publicó el librito en la misma ciudad de Salamanca, en 1570. Curiosamente Barrientos intenta despojar al «Sueño de Escipión» de la concepción platónica y pitagórica que tiene en aquellos puntos en que podía contravenir la concepción religiosa oficial. Con ello, naturalmente, Barrientos destruye la belleza poética del Sueño. Nos interesa destacar este interés del catedrático de latín salmantino por acordar la obra de Cicerón a las ideas aristotélico-cristianas vigentes en aquel momento en el pensamiento religioso ortodoxo de España.

Según la teoría pitagórica el universo lo constituyen nueve esferas, sobre las que giran los astros. De ellas la más alta es la de los cielos, a la que se encuentran atadas las estrellas, y que contienen a todas las demás. La más baja es la tierra, inmóvil y sin alma, en el centro del cosmos. A ella tienden los cuerpos pesados. Las diferencias de tonos que se producen en la lira al cambiar la longitud de las cuerdas debieron de darle a Pitágoras la idea de que la armonía con que giraban los astros tenía una esencia musical. La lira tenía, además siete cuerdas, que eran el número mágico y que igualaba el número de astros móviles entonces conocidos. Pitágoras escoge el número para describir el universo e incorpora a su teoría las observaciones hechas en la lira. La fecundidad de la idea del número es tal que aún hoy en día la ciencia vive de esta concepción. Pero Pitágoras hace mucho más: llena de poesía el mundo al determinar que los movimientos de los planetas a través del aire originan una melodía musical, que es la versión cosmológica de la que se da en las siete cuerdas de la

lira. Así pues, la armonía musical que mantiene el universo en su forma es la esencia última del alma de los astros y de todo lo inteligible. La música será también el origen y la esencia del alma del hombre. Se concibe el universo como una inmensa lira de cuerdas circulares cuya música sólo los elegidos pueden escuchar. De hecho, los pitagóricos pensaban que sólo el maestro podía oír la música de los astros. En el libro II, capítulo 20 de su *Historia Natural*, Plinio recoge estas ideas y especifica las diferencias de tono que, según Pitágoras, se daban entre los planetas. De todas formas, Plinio, sabio de ciencia experimental, nos dice ya que esta concepción tiene más de belleza que de exactitud. En cualquier caso, éste es el sistema que subyace en la inspiración de la Oda a Salinas.

En cierto modo, nosotros mismos vamos contra nuestras ideas, al desmontar estos maravillosos versos de Fray Luis. Somos conscientes de que la inspiración poética sigue rumbos que nuestra lógica racional no puede precisar. Pero un poeta de la talla humanística de Fray Luis trae a su creación el bagaje de todos sus conocimientos. El análisis que nosotros pretendemos sólo colabora a sentir más comprensivamente la emoción total y compleja que nos produce la lectura de esta oda. Los poetas de la categoría intelectual de Fray Luis son más cabalmente abordados desde la forma anterior que posibilita el descubrimiento de la trama de las ideas. Al estudio del pensamiento y de las fuentes hay que añadir, claro está, la navegación profunda por las difíciles singladuras de la emoción poética.

Al pensamiento platónico del Renacimiento, a la popularidad del «*Somnium Scipionis*» hay que añadir la eclosión de estudios y obras musicales que encontramos en el siglo XVI. Se publican obras de Luis de Millán, el libro de música de vihuela de mano, en Valencia (1531); otro libro para vihuela en 1547 por Valderrábano; Miguel Fuenllano da otro a la imprenta para el mismo instrumento en 1554, en Sevilla; en 1577 publica el mismo Salinas «*De musica libri septem*», en Salamanca, y Antonio de Cabezón publica otra obra en Madrid, en 1578. Tomás Luis de Victoria escribía sus maravillosas composiciones para masas corales. En una palabra, el arte musical, como el platonismo y la preocupación por el mundo planetario tenían en aquellos momentos un desarrollo sin par. También León Hebreo recoge en sus «*Diálogos de amor*» las ideas pitagóricas sobre la armonía musical de los astros. En la Exposición del Libro de Job Fray Luis funde esta visión estética con el canto del gallo alerta:

«Que es decir que quién como el gallo cantará la orden, esto es, los movimientos del cielo y sus puntos y horas, para puntualmente dar señal con la voz del mediodía y de la medianoche; para decir cantando cuándo el sol está en lo más alto o en lo más bajo; y quién como él atinará a la consonancia que entre sí los cielos tienen, moviéndose, o quién consuena y hace música con el cielo como él, acordando su cantar con sus altos y sus bajos?»³.

3. *Op. cit.*, 1244.

Este párrafo nos trae de la mano los versos de la estrofa sexta. La quinta representa el ápice del ascensus del alma por la maravilla del cosmos. La sexta enlaza con el momento de arribada feliz de la cuarta. La consonancia que se da entre el rojo canto y altivo del gallo y la música de los cielos es un reflejo, a distancias cósmicas, de la que se da entre el alma del poeta y la armonía primera:

Y como está compuesta
de números concordés, luego envía
consonantes respuestas;
y entrambos y a porfía
mezclan una dulcísima armonía.

No es todavía el éxtasis cósmico, pero sí la simpatía producida por la común esencia de los números. La filosofía pitagórica puso límite y orden en número. He aquí uno de los descubrimientos más fecundos de la estética griega. El universo responde a la gloria del número siempre que el intelecto humano sepa comprender y aplicar las relaciones que se dan entre los astros del firmamento, que son semejantes a las que se dan en las siete cuerdas de la lira. Decir que los números constituyen la esencia de las cosas y que mediante la armonía musical que producen sostienen el cosmos es una visión estética y real. La música es el sonido que se produce al vibrar los cuerpos en el aire de una manera armónica. Lo mismo ocurre en el cosmos. Lo que importa destacar es que el sonido musical es la consecuencia de la armonía interior y profunda que los números determinan en los seres, que son aquí los del universo en movimiento. De ahí que sea falso hablar de la teoría pitagórica en términos de metáfora. El número es el elemento constitutivo de los cuerpos celestes, y sus relaciones originan la música al volar, domados, por las órbitas de las esferas. Aprender el número es apoderarse del ser originario de las cosas. Éstas, cuanto más inteligibles e invisibles son, más se acercan a los números. Porque, en el fondo del universo late la vieja preocupación griega por la unidad: todo lo ininteligible se funde en la unidad al «consonar» los números entre sí. El primer paso para la unión se da en esta estrofa en que se establece la comunicación entre el alma del poeta y la armonía original del cosmos. Las dos siguientes hacen patente el éxtasis cósmico a que llega el poeta. Nos recuerda el tono de todos los grandes místicos de la naturaleza, desde Pitágoras a Emerson:

Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y, finalmente
en él así se anega,
que ningún accidente
extraño y peregrino oye o siente.
¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!
¡Durase tu reposo,

sin ser restituido
jamás a aqueste bajo y vil sentido!

Esto es la comunicación total con el mundo exterior. Es la verificación total del sentimiento profundo de que todo lo existente es uno en raíz del ser que se realiza en términos de belleza. Las exclamaciones de estos versos son las mismas que las del sentimiento místico religioso, pero están totalmente alejadas de él. El poeta se ha sentido arrastrado por aquel sentimiento tan suyo de identidad que veía en todo un pálpito de comunión original. En la literatura y en los pensamientos españoles nadie ha experimentado mejor que Fray Luis esta emoción cósmica. El hombre, no sólo es ajeno al mundo exterior, sino que está atado a él por su mismo principio y un mismo destino. Esta concepción está alejada del personalismo de las ideas cristianas sobre el hombre, y fomenta una solidaridad entre las cosas que es signo del Renacimiento. Esta idea se prolonga hasta nuestros días. Se alejan completamente de la concepción primitiva, medieval y cristiana, para la que el cosmos era algo que había que imaginarse al gusto y conveniencia de cada uno. No tenía relevancia una u otra forma. Así la tierra podía ser como el tabernáculo de los israelitas, o plana con aguas por encima y por abajo.

Fray Luis delimita su interpretación del universo sobre los mismos principios estéticos de que partieron los científicos renacentistas, y añade la comunión íntima a la que empuja su personal inspiración. Habría que recurrir a poetas no españoles para encontrar un éxtasis semejante. Quizá algún metafísico inglés, como John Donne, o Spencer o, posteriormente, Emerson y Goethe. En la literatura moderna española Jorge Guillén enlaza con la estética luisiana al traer a sus versos una preocupación metafísica y existencial por el ser último de las cosas. En sus poemas anida una búsqueda de la unidad, peregrina por la diversidad del universo. Fray Luis participa del entusiasmo cosmológico de los espíritus más selectos del Renacimiento. Las ideas cristianas quedan detrás de estos versos, pero el éxtasis que en ellas contemplamos es de orden estético. Dámaso Alonso piensa que nuestro poeta no ha llegado a la contemplación sólo por el camino intelectual, sino que hay en ello mucho de cristianismo ⁴. En estos versos a nosotros nos parece ver únicamente un éxtasis estético en la armonía universal. El P. Ángel C. Vega ha visto antes esta conclusión nuestra al comentar en una nota la estrofa «Aquí la alma navega» ⁵.

No parece correcta una interpretación religiosa de esta oda, aun admitiendo el profundo cristianismo de Fray Luis. El poeta de Salamanca era hon-

4. DAMASO ALONSO, *Poesía española*, Madrid 1971, pág. 191.

5. «En toda esta poesía no hay el menor asomo del cielo y de cosa espiritual, sino un éxtasis estético, sublime y deleitoso, como toda contemplación de la naturaleza en sus manifestaciones de grandeza y hermosura. Tal es el sentido de las frases que siguen: *Oh desmayo dichoso, oh muerte que das vida, oh dulce olvido*. Todavía es muy pronto para los trasposos místicos.», *Op. cit.*, P. Vega, pág. 16.

damente personalista, y lo demuestra en su entusiasmo por el Dios de carne y hueso que es Cristo y camina por los caminos y los campos. Veremos este corporalismo naturalista en la oda «Morada del cielo». En esta de Salinas el yo poético se pierde en el principio originario, musical y difuso del universo.

Las dos últimas estrofas nos muestran la distensión, el anticlímax. Enlaza con el sentimiento de amistad que veíamos en la oda a Juan de Grial. Es la consecuencia lógica del éxtasis cósmico: la participación de la unidad a todo lo existente y, especialmente, a aquello o aquellos que están unidos a nosotros:

A aqueste bien os llamo,
 gloria del Apolíneo sacro coro,
 amigos, a quien amo
 sobre todo tesoro;
 que todo lo demás es triste lloro.
 ¡Oh! suenen de contino,
 Salinas, vuestro son en mis oídos,
 por quien al bien divino
 despiertan los sentidos
 quedando a lo demás adormecidos.

Es claro el contraste platónico entre el mundo de lo visible y de lo invisible. Esta introducción de la primera persona poética, con sentimientos tan personales, potencia las estrofas anteriores al poner a la realidad inteligible del cosmos un primer plano de realidad existencial y total. A su vez, la comunicación absoluta del alma y la armonía primera se proyecta en la de la amistad.

Como suele ocurrir en las poesías de Fray Luis, la última estrofa de la oda enlaza con la primera de tal manera que la materia poética queda estructurada dentro de una arquitectura bien trabada y pensada. A la mística religiosa, que termina con la superación total en el Amado se contrapone esta intelectual, en que el poeta encierra en la composición de la oda el vuelo de ida y vuelta del espíritu.

2. *La significación de la quinta lira en el contenido cosmológico de la Oda a Salinas*

La autenticidad de la estrofa quinta de esta poesía ha sido discutida frecuentemente. El motivo es que no aparece en los códices de la familia quevedana, aunque sí figura en los de la primitiva y en el de Jovellanos. En el código de San Felipe está escrita al margen. El P. Llobera la juzga interpolada; Coster piensa que es una adición posterior. El P. Félix García rectificó su primera opinión y ahora la incluye en el texto de su edición de las obras castellanas de Fray Luis. O. Macrí, aunque sigue la edición de Quevedo, la da por válida. Dámaso Alonso ha hecho una defensa brillante de estos versos. Para el P. Vega, que sigue en su edición el código Lugo-Jovellanos, no hay la más mínima duda sobre la autenticidad de esta lira.

Las opiniones encontradas de autoridades tan competentes vienen a poner de manifiesto las vacilaciones de Fray Luis respecto a la inclusión de esta estrofa en la oda. Lo que sí es cierto es la diferencia profunda que marca en el contenido de la oda la inclusión o exclusión de esta lira. Tenemos que tener en cuenta muchas de las ideas esbozadas en las páginas anteriores para poder comprender mejor la significación de esta estrofa.

Como ya hemos indicado, lo primero que nos sorprende al leer estos versos es la persistencia en el campo semántico de lo divino sobre los elementos que están muy lejos de él en la realidad de un espíritu cristiano a carta cabal, como es el de Fray Luis. La creación poética actúa en una función divinizadora. Así, el son que produce la música del maestro Salinas es divino y capaz de despertar el alma de su olvido; la música de la más alta esfera es eterna; el poeta invita a sus amigos, que son la gloria del «Apolíneo sacro coro». Aunque a los poetas les está permitido casi todo, lo cierto es que esta función divinizadora de la inspiración poética —tomada en la letra, que no en el espíritu— lleva a unas expresiones que resultan demasiado fuertes para una mente cristiana, particularmente en un momento en que se intenta guardar la ortodoxia amenazada. El sincretismo platónico-pitagórico es claro. Decir que lo que hay en la oda es un ascensus de tipo platónico-cristiano es una evaluación posterior, consecuencia de la convicción de la absoluta religiosidad de Fray Luis. Habiendo leído su proceso inquisitorial nos resulta fácil imaginar el campo fecundo a las acusaciones que estos conceptos poéticos podían ofrecer a los enemigos del poeta. Hemos de recordar cómo se le acusó de practicar la astrología y él tuvo que defenderse ⁶.

Pero no es esto todo. Hay en esta poesía conceptos que, tomados maliciosamente a la letra, pueden resultar equívocos y peligrosos. En la estrofa cuarta nos dice el poeta que el alma «traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera, / y oye allí otro modo / de no precedera / música, que es de todas la primera». En el sistema platónico-pitagórico la más alta esfera era aquella a la que se encontraban atadas las estrellas. Estaba muy alejada de las demás. Ella contenía a todas las restantes. Tal como se nos dice en el «Sueño

6. El escrito que presentó Fray Luis a la Inquisición el 18 de abril de 1572, contestando a la primera audiencia: «También estando escribiendo esto me ha ofrecido a la memoria que habrá como un año y medio que en Salamanca un estudiante licenciado en Cánones, que se llamaba el licenciado Poza, que me leía principios de astrología, me dijo un día que él tenía un cartapacio de cosas curiosas, y que tenía algún escrúpulo si le podía tener; que me rogaba le viese y le dijese si lo podía tener, porque, si podía se holgaría mucho. Era un cartapacio como de cien hojas, de ochavo de pliego, de letra menuda... Y acúsome que, leyendo este libro, para ver la vanidad de él, probé un sigillo astrológico, y en poco de plomo que me dió el mismo licenciado, con un cuchillo pinté no me acuerdo qué rayas y dije unas palabras que eran sanctas, y protesté que las decía al sentido que en ellas pretendió el Espíritu Santo... Y también me acuso que otro día de aquellos en que iba mirando lo que había en aquel libro, tuve casi deliberada voluntad, estando solo, de probar otra cosa que parecía fácil, aunque de hecho no la probé...» (SALVÁ, *Doc. ind. Hist. España*, Madrid 1847, X, págs. 200-1.

de Escipión», era el Dios supremo del que se han originado todas las cosas. Esta esfera divina marca la pauta a todas las demás, y gira en sentido contrario a ellas, tal como nos lo explica Cicerón. Dice Escipión:

«Advirtiendo que yo miraba con más fijeza aun a la tierra, Africano me dijo: ¿Hasta cuándo estarán tus pensamientos fijos en esa baja tierra? ¿No ves en qué elevadas regiones has entrado? Estas son las nueve órbitas, o mejor aun esferas, por medio de las cuales todo está unido. Una de ellas, la más exterior, es la de los cielos; ella contiene todas las demás y es ella misma el Dios supremo, que sostiene y abraza en sí todas las demás esferas; en ella están fijadas las eternas órbitas giratorias de las estrellas»⁷.

El mismo Macrobio, que platoniza y plotiniza continuamente, ya se sentió obligado a aclarar a su aire estas expresiones que divinizan la última esfera:

«Quod autem istum extimum globum, qui ita volvitur, summum Deum vocabit, non ita accipiendum est, ut ipse prima causa et Deus ille omnipotentissimus existimetur, cum globus ipse, quod coelum est, animae sit fabrica, anima ex mente processerit, mens ex Deo, qui vere summus est procreata sit»⁸.

Bartolomé Barrientos en su breve comentario de 1570 desmonta completamente el sentido divinizante de las expresiones del *Somnium*:

«Sidera nec stellas animatae sunt, nec mentes divinas habent sed virtutem influendi in terris secundum unuscuiusque potetiam a Deo infusam et permissam obtinent»⁹.

Más adelante afirma Barrientos que Aristóteles dijo, metafóricamente, que los astros eran movidos por inteligencias o ángeles, cuestión que también discutió santo Tomás. Lo que nos interesa destacar es que en este comentario de Barrientos, que Fray Luis tuvo que leer, hay una preocupación por entibiar y reducir a términos de teología y filosofía cristianas las ideas platónicas tal como las expresa Cicerón. Ello quiere decir que estaba en el ánimo del comentador la posible confusión que los párrafos ciceronianos pudieran causar. Si leemos a la letra, vemos que la Oda a Salinas, guiada por el rapto del éxtasis cósmico, mantiene la equivocidad que origina la interpretación pitagórica. Si ahora volvemos sobre la estrofa segunda, donde el alma se acuerda de su origen divino al son de la música, y la enlazamos con la estrofa sexta en la que el alma «como está compuesta / de números concordés, luego envía / consonante respuesta» comprendemos que estamos, en cuanto a la expresión, muy cerca de una interpretación del universo tan profundamente unitaria y sacralizada que se acerca a una especie de panteísmo estético naturalista.

7. CICERÓN, *La República*, Buenos Aires 1967, pág. 205. Sueño de Escipión, traduc. de Francisco P. Samaranth.

8. MACROBIO, *In somnium Scipionis*, lib. 1, 2,

9. BARTOLOMÉ BARRIENTOS, *Brevissimae in somnium Scipionis explanationes*, Salamanca 1570, h. 4, vuelta, 15 del *Somnium*.

Al lector que no conociera previamente el pensamiento de Fray Luis habrían de sonarle fuertemente estos versos, como suenan en ocasiones los de John Donne o los de Spencer. Cuánto más a los finísimos oídos de la Inquisición. Cuando Fray Luis prepara la primera recensión de sus poesías, en 1580, había recibido ya el consejo del Santo Tribunal para que evitara todo motivo de escándalo o acusación. Al cristiano oído tenían que resultarle también sorprendentes las exclamaciones de anegación mística en el cosmos, en la armonía musical de la más alta esfera, que era el Dios supremo en el contexto pitagórico en que la oda se desarrolla. En él no se trata del Dios personal de la última esfera, el Empíreo, de la concepción cristiana en la cosmología escolástica del Renacimiento, sino del mundo sideral divinizado por la vieja filosofía. En Los Nombres de Cristo vemos cómo Marcelo habla con sus amigos y les dice que sus razones provienen de las estrellas. Aquí sí se funde la metáfora cosmológica con el sistema cosmológico. En cualquier caso, tenemos ese cambio continuo de planos que se da en la estética luisiana de la naturaleza, y que produce en nosotros el efecto de ensoñación que ya hemos indicado. El alma, al anegarse en la divina y original armonía del universo, se diviniza también por la vía estética. Somos conscientes de que la inspiración poética tiene sus caminos propios, y lo hemos afirmado desde el comienzo de este trabajo. Sin embargo, nos ha parecido necesario demostrar la estructura conceptual para delimitar mejor la función clave que la quinta lira tiene en esta poesía.

Y no es sólo Fray Luis el que nos ofrece posibles expresiones equívocas. Baste traer aquí otro gran Luis, el de Granada, venerado y leído por el de León. El padre Granada escribe párrafos como éste:

«¿Qué cosa es Dios? mente y razón del universo. ¿Qué cosa es Dios? todo lo que vemos porque en todas las cosas vemos su sabiduría y asistencia... y si él solo es todas las cosas, él es el que dentro y fuera sustenta esta grande obra que hizo»¹⁰.

No son de extrañar los problemas que por estas y otras afirmaciones semejantes tuvo Fray Luis de Granada con la Inquisición. Por otra parte, nos dan a entender cómo los vientos de la filosofía panteísta, nacida al calor del descubrimiento de la maravilla del mundo exterior, penetraba incluso en los espíritus más religiosos.

Nos parece que las vacilaciones de Fray Luis de León en orden a incluir la quinta lira en la oda se deben a la necesidad de liberar a esta poesía de todo posible equívoco, afirmando la supremacía absoluta de un Dios personal en la figura del gran maestro. Esto, por una parte; por otra, se deberían al temor de incidir en la inspiración cosmológica, básicamente pagana, en la que el gran moderador de la música acordada es Apolo, dios de la música y la poesía. La

10. FRAY LUIS DE GRANADA, *Introducción al símbolo de la fe*, I, 1. B.A.E. VI, Madrid 1944, pág. 183.

primera interpretación nos parece que está apoyada estructuralmente por la semejanza que se da entre Salinas / su música y el gran maestro / la música del universo. Y esta concepción fue la que prevaleció. El personalismo del organista Salinas, diferente al órgano del que arranca el son divino, acentúa el personalismo y la extramundaneidad del gran maestro. Ocurre que la semejanza se prolonga en el último verso de la lira quinta en que el alma del poeta ve al gran maestro produciendo «el son sagrado / con que este eterno templo es sustentado». Es cierto que la imagen del templo procede también del *Somnium Scipionis*, pero lo que es significativo es el hecho de traerla en esta estrofa. De esta manera queda completa la imagen en su composición triple Salinas / el gran maestro, música del órgano / música de las esferas, catedral salmantina / templo del universo. La clara distinción de los primeros elementos de la tríada es el soporte estructural y fáctico de los segundos. El éxtasis cósmico queda así en los límites —maravillosos— de lo estético. En la última recensión que el poeta hizo de sus poesías dejó incluida esta estrofa que, a nuestro modo de ver, es la clave de la oda, y cuya función dentro del contenido es fundamental. A la vista de este análisis nos unimos también a los críticos que consideran a esta estrofa como el centro y fiel de una de las poesías más elevadas de la literatura universal.

Para completar el cuadro hemos de decir que la segunda posible interpretación, la pagana, debió de ser lo que movió a Fray Luis a excluirla en la primera recensión que acogen los códices de la familia quevedana. En primer lugar, el gran maestro podía ser confundido con Apolo, el dios-sol, moderador de la música del universo, tal como Macrobio nos lo explicó en sus *Saturnales*¹¹. En segundo lugar, resulta que la función sacrilizante de la inspiración también aparece en estos versos con el «son sagrado» y el «eterno templo». La visión pagana podía incidir sobre el personalismo de Dios que el poeta quería acentuar a base de la composición y la semejanza de los elementos literarios. Cuando Fray Luis se decide a incluir esta estrofa tiene ya detrás de sí el testimonio de su inocencia, su obra y su religiosidad. Nuevos aires de espiritualidad reformadora le empujan a desatenderse de las cosas humanas. Y siempre le preocupó muy poco el nombre y la fama. La verdad siempre triunfa, como dice en una poesía a Portocarrero. La mejor expresión a su cristianismo total en la concepción y origen del mundo la tenemos en unos párrafos del nombre de Pimpollo. Pregunta Marcelo:

«... Esta hermosura del mundo y cielo que vemos, y la otra mayor que no en-

11. «Nam quod omnes pene Deos duntaxat qui sub coelo sunt ad solem referunt, non vana superstitio, sed ratio divina commendat. Si enim sol (ut uteribus placuit) dux et moderator est reliquorum luminum, et solus stellis errantibus proestat ipsarum vero stellarum corpus, ordinem rerum humanarum (ut quibusdam videtur) pro potestate disponunt; vel (ut Plotio constant placuisse) significant cesse est ut solem, qui moderatur nostra, moderantes omnium quae circa nos geruntur fateamur autorem». MACROBIO, *Saturnaliorum*, Lib. V, 17. Lugduni 1550, pág. 251.

tendemos y nos esconde el mundo invisible ¿fue siempre cómo es ahora, o hízose ella a sí misma, o Dios la sacó a la luz y la hizo?

—Averiguado es —dijo Sabino— que Dios crió el mundo con todo lo que hay en él, sin presuponer para ello alguna materia, sino sólo con la fuerza de su infinito poder, con que hizo, donde había ninguna cosa, salir a la luz esta beldad que decís. Más ¿qué duda hay en esto?

—Ninguna hay —replicó prosiguiendo Marcelo—; mas decidme más adelante ¿nació esto de Dios, no advirtiendo Dios en ello, sino como por alguna natural consecuencia o hízolo Dios porque quiso u fue su voluntad libre de hacerlo?

—También es averiguado —respondió luego Sabino— que lo hizo con propósito y libertad.

—Bien decía —dijo Marcelo—...»¹²

Las mismas ideas sostiene en su obra latina «De creatione». Pero aquí están los bellísimos versos que hemos venido comentando:

Ve cómo el gran maestro
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado.

Se han buscado posibles fuentes a la imagen del universo como una inmensa cítara. La verdad es que Fray Luis pudo encontrar la imagen casi hecha en los pitagóricos. Ellos habían concebido el mundo como una inmensa lira, pues, basados en las siete cuerdas de este instrumento, construyeron su teoría estética del universo. Recordemos que, de las nueve esferas, la primera era el Dios supremo que contenía a todas las demás, y la última la tierra inmóvil, no producía ningún sonido. Por tanto, quedan siete planetas, como las cuerdas de la lira. También la cítara constaba del mismo número. Ambos instrumentos se hallaban asociados al culto religioso. El franciscano Fray Diego de Estella, que publica en Salamanca en 1576 sus «Meditaciones devotísimas del amor de Dios» continúa la imagen de Dios como un tañedor, pero no de una cítara, sino de una vihuela. Dada la impresión de las fechas sobre la Oda a Salinas es difícil saber si fue Fray Diego de Estella quien leyó a Fray Luis o al revés. De cualquier forma, la semejanza de los términos de la imagen es muy grande. Pero en Fray Diego ya está claramente dentro de la mística de la Reforma. Hay en él el mismo sentido de la armonía musical del universo. Dios es el diestro tañedor de la gran vihuela del cosmos¹³.

12. *Op. cit.*, 411.

13. «Es una música tan acordada, con tal admirable consonancia y proporción que, si no fuese sorda, te harían olvidar de todo lo criado, transformada en tu Criador. Cada cuerda de la vihuela suena dulcemente, pero todas juntas hacen suave melodía... cuando el diestro tañedor pone en proporción las cuerdas contrarias y diversas de las cuerdas del instrumento, aunque no le

Fray Diego de Estella juega con la interpretación estética cosmológica y mística, pero la diferencia con las resonancias múltiples y vagorosas de la Oda a Salinas es clara. Es, al fin y al cabo, la diferencia que establece el genio poético.

Ha sido nuestro intento mostrar el momento avanzado que representa la Oda a Salinas en el tema a la naturaleza en Fray Luis. Esta poesía representa la huida total que el poeta deseaba en «Descanso después de la tempestad», al mismo tiempo que significa una interpretación estética del universo en términos de números y armonía musical. Estas ideas pertenecen al elenco de los filósofos científicos del Renacimiento. El retiro a la naturaleza deviene aquí un éxtasis cósmico. Comunicación absoluta. Precisamente este sentido estético del éxtasis nos ilumina sobre las vacilaciones del poeta respecto a la inclusión o exclusión de la lira quinta, que es la clave del poema.

La Oda a Salinas nos trae también la preocupación luisiana por la belleza inteligible y por superar la corteza aparental de los seres en busca de la realidad auténtica. Esta búsqueda de lo esencial sobre lo aparente en el ser del cosmos y de nuestro contorno la veremos expresada en las anhelantes estrofas de la oda a Felipe Ruiz «¿Cuándo será que pueda?...» y «Noche serena».

IV. LA VISIÓN ESENCIALISTA Y SUPERADORA DE LA NATURALEZA

1. *La actitud esencialista y sus implicaciones existenciales*

La oda dedicada a Felipe Ruiz «¿Cuándo será que pueda...?» expresa la interrogación y la esperanza de un conocimiento total del ser profundo de los elementos y fenómenos de la naturaleza que el poeta ve ahora en su apariencia, pero cuya realidad auténtica le será revelada en el futuro al descubrirle el momento diacrónico en que se ha desarrollado el universo. Es decir, se trata de una poesía de puro contenido cosmológico transido de temporalidad. Más que el ser estático de las cosas lo que le preocupa al poeta es el cambio y el devenir que observa en ellos. Ya hemos indicado cómo el activismo interno de la naturaleza pertenece al más genuino pensamiento renacentista. Al evolucionar esta idea dentro del desencanto platónico por el desconocimiento del ser verdadero de las cosas, se entra ya en plena estética barroca. De ahí que la oda «¿Cuándo será que pueda...?» se encuentre ya entre la estética renacentista y

veas lo juzgas por grande en su arte... Este Señor, teniendo como vihuela la universidad de las cosas, junta las cosas celestiales en las terrenales y las universales con las particulares».

FRAY DIEGO DE ESTELLA, *Meditaciones devotísimas del amor de Dios*, Madrid 1949, tomo III de Místicos franciscanos de la B.A.C., 62 y 63.

la barroca, pues, a la actitud platónica de la nostalgia por la realidad auténtica se une el dolor de no poseerla y el de perseguirla precisamente en los fenómenos que indican el cambio y movilidad.

Esta oda supone un avance más en la trayectoria poética que el tema de la naturaleza tiene en Fray Luis, y que va desde el sentido horaciano, ya comentado, de la vida retirada hasta el compromiso de estas últimas poesías de inspiración religiosa o metafísica. Sobre un transfondo eleático de absoluta inmovilidad el poeta quiere ver las columnas que sustentan la tierra. Pero lo que le asombra en el resto de esta oda es el cambio de las estaciones del año, del día y de la noche, del vapor de las nubes a agua, de los movimientos de los planetas. Y que la preocupación primordial se centra en el conocimiento del movimiento y sus cosas, nos lo demuestra el énfasis que pone en la última estrofa al indicar que en la más alta esfera verá «sin movimiento» las moradas de los espíritus felices. En la concepción luisiana de la vida y la naturaleza todo se halla en una inquietud constante. Podemos recordar que la sierra, con su inmensa mole, «va» al cielo altísimo. Este afán por dar movimiento a las cosas viene a mostrarnos también el respeto y el entusiasmo de Fray Luis por el mundo exterior. Dentro de la teoría filosófica platónica la característica de los seres inteligibles es el movimiento. De aquí su interés constante por hacer énfasis en los elementos cambiantes de la naturaleza, y de superar, mediante la metáfora, aquellos que se nos ofrezcan en forma estática. Dar movimiento a las cosas es acercarlas a lo inteligible. Claro está que el poeta, como hombre de carne y hueso, sentirá la angustia ante el desconocimiento de los cambios que se operan a su alrededor, pero eso en nada disminuye su convicción intelectual de la superioridad de lo móvil sobre lo estático.

En esta actitud se hallan los científicos del momento. Galileo empleará gran parte de su vida en resolver los problemas del movimiento. Curiosamente no encontramos en Fray Luis ni una sola referencia a ninguno de los bellísimos edificios de la ciudad de Salamanca. Pensamos que hay que añadir algo a su conocida aversión estética y moral hacia la sociedad en que vive: nada debía de decirle la piedra maravillosa, pero inmóvil, de la arquitectura salmantina. Y eso que en el plateresco la piedra parece querer huir de sí misma y convertirse en movimiento en sus floridas representaciones ¹. Otro Luis, Vives, tan unido a Fray Luis por padrinazgo estético y por saber humanístico siente los mismos deseos que nuestro poeta al escribir sobre el gozo de la filosofía:

«... quaesto igitur, id ita si est, ut esse constant, ¿quid animo nostro dulcius suaviusque esse potest? ¿quid quod majorem afferat voluptatem, quam in

1. Fray Luis afirma claramente la primacía del movimiento: «Pulchritudo in membrorum corporis apta figura cun quadam coloris suavitate consistit; decor vero, et venustas et dulcedo... non in partium figura modo, sed in motu etiam, et sermone, inque habitu, cultu, aspectu, ac omni denique actione cernitur, idque recte concinnitas appellatur...». FRAY LUIS, *In Cantica Cantico-rum*, Salamanca 1580, pág. 29.

illae aethereae sedes se se attollere? quam lustrare ipsum tanquam incolam quendam, domos illas admirabiles siderum? nosse quando defectus futuri solis lunaeque? ¿quo tempore coitiones, separationesque astrorum? ¿quanto pluviae, venti, nives, gradines, tonitrua, fulgura, glacies, oceani aestus, ventrorum, marisque tempestates, brumae rigor, aestatis fervor, flores, ac species illa tan grata veris? ¿quando autumnus frugum omnium maturitas et perceptio? ¿ac nosse non quibus modo temporibus, sed quas ob causas haec omnia futura sunt?»².

Vemos en la estrofa tercera, pódico contemplativo de todas las demás, el poeta verá cómo la soberana mano construyó el mundo. El análisis del *porqué*, y con ello los términos de substancia y cualidad, es substituido por el análisis del *cómo*, que es lo que años más tarde hará Galileo traduciendo ese *cómo* a términos matemáticos. Este «cómo» significa un deseo de conocer el proceso del mundo. Es la primacía de la forma. Después el poeta contemplará también el universo en términos de «porqué». Busca el conocimiento de las cosas en su devenir. De ahí la primacía de la causa eficiente y el sentido de temporalidad que arroja estos versos. Esta concepción de la naturaleza en movimiento se expresa en el orden sintáctico por un cambio continuo entre el futuro, el presente y el pasado. En el orden de la composición acentúan la confusión temporal las tres estrofas que, en el centro de la oda, traen la descripción realista de una tormenta.

Estos versos representan la actitud del sabio frente a la naturaleza. Estamos muy lejos del retiro del sabio horaciano o clásico de la oda a Juan de Grial. Esto es solamente para los iniciados en los grandes misterios del cosmos y su maravilla. Al goce exterior y placentero que ofrece el mundo natural al vulgo, se opone este interior y superior del sabio que desea conocer en toda su complejidad las maravillas del universo que habita. El poeta afirma aquí su aristocracia intelectual. El sabio se caracteriza, no sólo por un retiro al campo y por la superación de la creación artística, sino también por la búsqueda del ser auténtico del cosmos³. Al sentido restrictivo de «Vida retirada» sucede este otro, positivo y activista, que es un don de los hombres superiores.

2. JUAN LUIS VIVES, *Opera Omnia*, Valencia 1782, III, pág. 21-22. (Tomamos la sugerencia de estos párrafos de O. Macrí en su edición crítica de las poesías de Fray Luis. No es extraño que Luis Vives sitúe el gozo de la filosofía en el conocimiento de los fenómenos de la naturaleza, cuando él mismo define así la filosofía: «nude diffinita philosophia est rerum et humanarum et divinarum cognitio: in hac itaque parte, quae in ventis, quaeque in mari fiunt, magno sunt ingenio percepta, imbres, nubes, nives, grandines, fulgura, trabes, globi, faces, ardores et reliqua serenarum spectacula noctium, vicissitudines lucis, tenebrarum, aestus, rigoris, nubili, sereni, effluxus refluxusque maris, tempestatum, tranquillitatum». *Op. cit.*, Ib. pág. 9.

Como se ve, eran las mismas preocupaciones las que estos dos grandes Luises tenían respecto a la naturaleza.

3. Seguimos viendo paralelismo entre Fray Luis de León y Luis Vives, a quien tanto admiraba nuestro poeta. Es la continuación del párrafo citado más arriba: «¿Quid hac re pulchrius? ¿quid admirabilius vel excogitari potest? ut cum ceteri homines tanquam bestiae proni semper

La forma cosmológica de esta oda sigue siendo medieval, pero su espíritu responde ya a una actitud completamente moderna.

El nombre de un gran amigo, Felipe Ruiz, en la dedicatoria y en el tercer verso de la lira primera pone intimidad y selección. Nos recuerda el tono amistoso de la oda a Juan de Grial. Este intimismo acentúa la emoción que siente el poeta y su deseo constante de comunicación. Las estrofas centrales, que describen una tormenta, rompen el yo sintáctico para incluir el tú de Felipe Ruiz o al anónimo que quiere participar en la búsqueda del poeta.

La estructura de la oda es sencilla. Las tres primeras estrofas introducen el tema que desarrollan las cuatro siguientes en lo que se refiere a la tierra y los fenómenos naturales que en ella se dan. Las tres liras centrales interrumpen la inspiración primera para dar lugar a la descripción de una tormenta. Después se continúa el tema de la oda respecto a los elementos y los fenómenos estelares. Termina con un deseo de conocer las moradas de los espíritus dichosos.

Esta sencillez de composición encierra una compleja riqueza de contenido, que es lo que a nosotros nos interesa. Advertimos, en primer lugar, que la oración interrogativa temporal de la primera estrofa se proyecta sobre el resto de la oda. Con ello las afirmaciones de los «veré» se tornan en afirmaciones de la voluntad a preguntas de entendimiento:

¿Cuándo será que pueda
libre de esta prisión volar al cielo,
Felipe, y en la rueda
que huye más del suelo,
contemplar la verdad pura sin velo?

El pensamiento fluye continuado a lo largo de cinco versos. Toda la filosofía platónica está detrás de ellos. Según ella tanto el cuerpo como la tierra son prisiones del alma. La verdad se encuentra en la rueda que huye más del suelo, es decir, en el mundo de lo inteligible, de las ideas puras. Este sentido platónico se ve reforzado por el significado del sintagma «sin velo» del último verso. Algunos códices traen en su lugar «sin duelo». No cabe duda de que, desde el análisis del contenido, el texto que aquí nos propone la edición del P. Vega es el más expresivo y el que rima con el contexto de ideas en que se desarrolla esta oda.

Ya hemos indicado la importancia que la luz tiene en la obra luisiana como derivación de su entusiasmo platónico y petrarquista. Aquí vemos a la verdad asociada a su aspecto metafísico a la realidad auténtica de cosmos. El co-

terram spectent, ipse unus vere os habeas hominis sublime, coelum videas, et ad sidera tollas vultus, cumque alii, vilia sint, opum fortunaequae mancipia, ipse solutus ac liber, verus sis hujus mundanae spectator scaenae». *Op. cit.*, Ib. pág. 9.

nocimiento se establece, por tanto, en términos de ser. La segunda estrofa delimita la verdad que el poeta desea conocer:

Allí, a mi vida junto,
 en luz resplandeciente convertido,
 veré distinto y junto
 lo que es y lo que ha sido,
 y su principio propio y escondido.

Hay muchas páginas apretando el pensamiento en esta lira. En primer lugar, vemos aquí recuerdos de aquel éxtasis cósmico que estudiábamos en la Oda a Salinas. El poeta verá vinculado a él el presente del universo y el largo proceso por el que la unidad se desplegó en la pluralidad, al estilo de Platón en el Timeo. Lo que el poeta quiere es una visión total de lo existente. Y como ésta no se puede dar en el mundo de la apariencia en que vivimos, él se entrega a la esperanza de un estado mejor donde todo aparezca claro. Esta proyección en la esperanza y el deseo de un conocimiento en el mundo que vive significa un dolor y una decepción del momento presente. El poeta ni comprende la pluralidad de las cosas ni el proceso cambiante por el que han llegado a su estado actual, pero tiende a ello porque en él anida una intuición poética que le empuja a lo esencial y a la unión con el mundo que le rodea.

Las doce estrofas siguientes son una larga expansión de la segunda. Fray Luis nos tiene acostumbrados a concentrar la materia poética, a libar la miel más fina. Estas líras marcan la tensión interna y define la claridad y verdad que se desea conocer. La asíndeton de los «veré» refuerza el tono decidido, angustioso y dialéctico de las afirmaciones que —no lo olvidemos— significan anhelantes preguntas en el momento de la inspiración. Junto al tono intimista que hemos comentado, tenemos aquí otro de los elementos de la sugestión que nos produce esta oda: bajo la contextura de unas afirmaciones que son proyectadas hacia el futuro por la inseguridad del presente, encontramos el desencanto, el desasosiego y el dolor de unas interrogaciones vitales. Las más encontradas emociones se dan lugar en estos versos. El poeta se encuentra hambriento del pan de las esencias. De aquí la continua trabazón entre las ideas y pensamiento que encontramos en esta oda. Es difícil decir tanto con tan pocas palabras. Sólo la magia de la poesía puede darnos esta condensación de elementos que nos provocan las más encontradas emociones. Es apetencia de esencialidad lo que el poeta tiene. Frente a ello está la radical impotencia de la vida del hombre, que le hace posponer su realización para un futuro de luz. Es una dialéctica entre la existencia que impide volar al poeta y la esencia de la verdad que desea conocer. Lo triste es que este nudo gordiano del conocimiento total no tendrá solución entre los elementos de la naturaleza amada, sobre la que se organiza, los mares, los ríos, los campos. La dialéctica intelectual se resuelve por un acto de la voluntad. El poeta se encuentra dentro de la corriente agustiniana. Ante la impotencia radical del entendimiento para resolver los problemas que se plantean al hombre, la voluntad da el salto impo-

sible. Esta es la actitud de los «veré» de esta oda. Cuando se ha hecho del conocimiento del mundo uno de los pilares de la felicidad personal, como ocurre en Fray Luis de León, las afirmaciones esperanzadas de esta oda son llamadas angustiosas en el presente, actos de supervivencia total. En el capítulo «Naturaleza, literatura e ideas» indicamos la vinculación que hace el poeta del conocimiento del mundo y de Dios para su realización personal completa. Por esto encontramos en esta poesía implicaciones de orden metafísico, ético y existencial ya que estos versos nos dan a conocer la situación íntima de desconcierto y, por tanto, de infelicidad del poeta.

La gran masa de adverbios y pronombres de esta poesía viene a significarnos la confusión y el desasosiego que se respira en estos versos. El adverbio es un término de tercera clase cuya función depende de otros términos. Los pronombres interrogativos se resienten también de una falta de significación propia. Los adverbios y los pronombres pertenecen más al orden fáctico y existencial del devenir que al esencial y permanente. Ello viene a mostrarnos la situación de inestabilidad en que se halla la inspiración de esta poesía.

Hay un pesimismo luisiano que asoma con frecuencia a las páginas del Comentario del Libro de Job, y que se centra en la imposibilidad de comprender el proceso cambiante del ser del hombre asociado al movimiento del mundo exterior. El hombre es arrastrado por el devenir del universo que le indica su radical pobreza. Estas últimas ideas encontramos en sus obras latinas. Así como el hombre no puede comprender la realidad del mundo, así tampoco puede comprender su propio ser, que es otro de los elementos necesarios para su felicidad. Las palabras son hondas y doloridas:

«Coelum, enim, et terram, hoc est... res duas omnium manifestissimas et nostris sensibus maxime objectas, ejus rei admonitricas constituit: ubi, enim, ad terram dejicimus oculos, commune sepulchrum videmus; ubi in coelum sustollimus, quod irrequiete se ac celerrime in orbem circumagat, quanta ipse celeritate movetur, tantum de nostrae vitae spatiis inminui, nosque, pari concitatione cursus, ad mortem festinare»⁴.

Aquí encontramos la idea que ya hemos visto en otras ocasiones: el hombre y el universo no ajenos el uno al otro, sino que participan de un mismo destino.

El poeta muestra claramente la superación espacio-temporal que espera del conocimiento de la verdad esencial. Ésta se verifica a favor de una verdad absoluta en tres planos fundamentales que borran toda posible variedad: superación de todo personalismo individualista: «Allí a mi vida junto, / en luz resplandeciente convertido»; superación de pluralidad: «Veré distinto y junto»; y superación del devenir temporal: «lo que es y lo que ha sido, / y su principio propio y ascondido». El énfasis de la estrofa se encuentra en estos dos

4. FRAY LUIS, *Opera*, I, 295, *In Ecclesiastem Expositio*.

últimos versos que forman la oración sustantivada del «veré». Enlaza esta preocupación con las ideas expresadas en el párrafo de las obras latinas que hemos citado más arriba.

La estrofa tercera inicia el desarrollo:

Entonces veré cómo
el divino poder echó el cimiento
tan a nivel y plomo,
do estable, eterno asiento
posee el pesadísimo elemento.

Como anota el P. Vega «Fray Luis no trata aquí de tema alguno moral o místico, sino de los fenómenos telúricos o cósmicos, entonces mal conocidos y explicados»⁵. Es el pórtico de todas las demás liras: la visión del universo en su conjunto. El desarrollo comienza ahora por la consideración de los elementos naturales de la tierra y los fenómenos que el poeta desea conocer. Son siete estrofas dedicadas al mundo inmediato en que vivimos —incluidas las tres de la tempestad— que nos dan idea de sus preferencias:

Veré las inmortales
columnas, do la tierra está fundada;
las lindes y señales
con que a la mar airada
la Providencia tiene aprisionada.

Fray Luis sigue aquí la cosmología medieval: la tierra se asienta sobre una gran masa de agua de la que sólo vemos los mares. Ésta es la única estrofa que expresa una idea estática. Con todo, hay que destacar el activismo que preside estos versos donde la Providencia pone límites a la mar embravecida. El ritmo es sereno. El pensamiento discurre sobre versos de encabalgamiento suave. El adverbio interrogativo modal «cómo» de la tercera estrofa actúa como elemento de tensión. Al sentido activo de los dos primeros versos se opone la masa del universo en cuyo lugar más ínfimo está, sin movimiento, la tierra: estable, eterno asiento, pesadísimo elemento. Este último endecasílabo, con el acento centrado en la sexta de «pesadísimo» se contrapone al heptasílabo primero.

Las tres liras siguientes son el contrapunto de activismo y movimiento que alimenta la tensión interna de la oda. A la visión estática de las columnas que sostienen la tierra corresponde una visión activista de esas columnas agitando nuestro planeta. A la visión ordenada del mar corresponde la pregunta por las mares y las tormentas marítimas:

Por qué tiembla la tierra,
por qué las hondas mares se embravecen,
do sale a mover la guerra

5. *Op. cit.*, P. Vega, pág. 35, nota 5.

el cierzo, y por qué crecen
las aguas del océano y decrecen.

Las mareas son uno de los temas científicos del Renacimiento, y uno de los fenómenos naturales que más asombró al hombre. Continúa el deseo de un conocimiento esencial de los caminos móviles de las aguas y de las causas de los cambios de las estaciones del año:

De do manan las fuentes;
quién ceba y quién bastece de los ríos
las perpetuas corrientes;
de los helados fríos
veré las causas y de los estíos.

Ya indicamos al tratar de la naturaleza de la Exposición del Libro de Job el significado simbólico que el agua tiene para Fray Luis. Se compara a la vida del hombre, como en Manrique, con las aguas que pasan sin dejar rastro ⁶. Así que descubrir las fuentes de las perpetuas corrientes es alumbrar un poco la existencia del hombre. Desde Heráclito hasta nuestros días el agua es el símbolo del cambio y del fluir de las cosas de la vida.

Vemos aquí las preocupaciones científicas del momento en que vive el poeta. Pero lo que hay detrás es el deseo de la contemplación total. Más que una ignorancia de orden científico lo que hay aquí es la apetencia de la realidad íntima del cosmos sobre la base de unas ideas platónicas por las que lo que nosotros vemos es la corteza de las cosas, nada más. En otra ocasión hemos visto cómo Fray Luis desconfía de que el científico pueda conocer la realidad auténtica. En el contexto del pensamiento luisiano esto significa más que una imposibilidad técnica, la pobreza radical para conocer el significado último del universo. La estrofa siguiente abunda en el tema del agua y de las tormentas:

Las soberanas aguas
del aire en la región quién las sostiene;
de los rayos las fraguas;
de los tesoros tiene
de nieve Dios, y el trueno dónde viene.

En estos versos se trata ya de fenómenos que tienen lugar en la atmósfera inmediata a la tierra y que son paso para la visión de los celestes. Esta lira introduce, además, el inciso de la descripción de la tormenta. Estas estrofas nos parecen de gran importancia en la estructura de la oda. Proyectan corporeidad sobre todos los demás. Son una llamada a lo existencial dentro del esencialismo de la inspiración. Esta llamada está patente en el corte brusco del yo intimista poético al tú objetivo y vivencial. Las tres liras refuerzan la tensión interior del poema, que se basa en la dialéctica realismo-idealismo,

6. *Op. cit.*, 980.

existencia-esencia. El poeta ha experimentado el temor faústico de las tormentas que, si son una realidad aparente en el orden de las ideas, son una realidad dolorosa y agresiva en el orden de la vida. Esto quiere decir que una naturaleza real y experimentada está presente en toda la oda. Este inciso objetiva una experiencia traumática de la naturaleza en actividad, que es común a todos los hombres, mientras que la visión esencialista es patrimonio exclusivo del genio y su intuición poética. La experiencia objetiva es superada por el deseo del conocimiento de la realidad ideal. De esta manera se une la concepción filosófica y la inspiración política. La poesía es aquí filosofía. Fray Luis nos ofrece una descripción de sabor clásico y bíblico. Está presente el recuerdo del salmo 17 y 103:

¿No ves cuando acontece
 turbarse el aire todo en el verano?
 El día se ennegrece, sopla el gallego insano,
 y sube hasta el cielo el polvo vano;
 y entre las nubes mueve
 su carro Dios ligero y reluciente,
 horrible son conmueve,
 relumbra fuego ardiente,
 teme la tierra, humíllase la gente.
 La lluvia baña el techo;
 envía largos ríos de collados;
 su trabajo deshecho,
 los campos anegados,
 miran los labradores espantados.

El contraste entre la realidad fáctica y la esencial se muestra aquí, en primer lugar, por el cambio de significado semántico, del término «ver». En estas estrofas ostenta la acepción común de percatarnos de lo que hay a nuestro alrededor por el sentido de la vista; en las restantes significa conocer o contemplar, según la procedencia platónica del uso metafórico que sigue siendo normal en nuestros días. A lo ideal se opone la experiencia de los hechos. En la estrofa central el poeta describe al Júpiter clásico, traducido al cristianismo, arrastrando la tormenta entre las nubes. La fonética apoya el sentido fáctico de estos versos con la insistencia en el sonido vibrante. Las erres nos pegan a la tierra: carro reluciente, horrible, relumbra, ardiente... La cesura del endecasílabo «treme la tierra, humíllase la gente» es cortante, definitiva. Y después el verso bellissimo «envían largos ríos los collados», tan largo como los mismos ríos. Y el tono de sentimiento por el labrador, tan frecuente en Fray Luis, de los últimos versos⁷. Una vez más, la naturaleza y el hombre se encuentran asociados.

7. Seguimos encontrando un paralelismo entre Fray Luis de León y Fray Luis de Granada: «el aire se espesa en las nubes de donde nacen los turbiones que dañan los sembrados y destruyen los trabajos de los pobres labradores». *Símbolo de la fe*, I, 9, B.A.E. Madrid 1944, VI, pág. 204.

Las tormentas son el aspecto doloroso de la naturaleza. Al destruir los campos del labrador representan lo negativo, las fuerzas desconocidas que se oponen al camino, positivamente operante, de la naturaleza. A este propósito hemos de recordar que Fray Luis de León, como poeta-filósofo, concibe el ser de las cosas en términos de lucha con el no ser. El primero es el ser ideal y perfecto; el segundo es el aparential, inmerso en la existencia. De aquí podría venir esta observación continua de las tormentas y la destrucción que llevan consigo. La tormenta marca la condición de la naturaleza en cuanto tiende a la nada. Al traducir estas ideas a lo divino en Los Nombres de Cristo, el Dios hecho hombre, Jesucristo, será quien mantenga el mundo en su ser⁸. En última instancia el pensamiento cosmológico de Fray Luis se llena de la idea religiosa. Pero el camino es platónico. Sólo desde este punto de vista poético-filosófico nos es dado comprender la complejidad del pensamiento luisiano sobre el cosmos. Así pues, hay en el fondo de esta oda un desengaño y desconfianza en el ser de las cosas que constituyen el contorno del hombre. Quizás porque todo pensamiento de signo platónico lleve aparejados un desencanto y una nostalgia sin fin. La idea de que las cosas tienden al no ser en su realidad fáctica subyace en estos versos luisianos, ardiente deseo de una última y plenaria intelección del ser del universo.

Después del inciso de la tormenta, el poeta continúa sus afirmaciones en las liras siguientes. De nuevo nos encontramos con la masa de adverbios y pronombres que caracteriza a esta oda, y que, con su función señaladora y variable, indica lo que ocurre en la forma interior. De la preocupación por los fenómenos naturales que ocurren en la tierra se pasa ahora a los que se dan en el firmamento:

Y de allí levantado
veré los movimientos celestiales,
ansí el arrebatado
como los naturales,
las causas de los hados, las señales.
Quién rige las estrellas
veré, y quién las enciende con hermosas
y eficaces centellas;
por qué están las dos osas
de bañarse en el mar siempre medrosas.
Veré este fuego eterno,

8. «Pues —añadió Marcelo— si las criaturas, por la enfermedad de su origen, forcejean siempre por volverse a su nada y, cuanto es de suyo, se van empeorando y cayendo, para que dure en ellas la bondad de Dios, para cuya demostración las crió, necesario fue que ordenase Dios alguna cosa, que fuese como el reparo de todas y su salud general, en cuya virtud durase todo en el bien, y lo que enfermase, sanase...

De manera que en Jesucristo, como fuente y como océano inmenso, está atesorado todo el ser y todo el buen ser, toda la substancia del mundo...». *Op. cit.*, 762.

fuente de vida y luz, do se mantiene;
y por qué en el invierno
tan presuroso viene,
por qué en las noches largas se detiene.

El poeta ha observado los movimientos regulares y los arrebatados de los astros, es decir, de los cometas, de las estrellas fugaces, de las explosiones de estrellas. Y se pregunta por la realidad de todo ello. Este dualismo penetrará todavía en el siglo XVII, a pesar de estar ya puestos los fundamentos de la ciencia moderna. Sobre esta idea trabajan los científicos del Renacimiento y del Barroco. De la doble realidad de las cosas sólo interesa la auténtica, que es la ideal e inobservable. De aquí que fuera posible modelar un sistema al gusto personal de cada estudioso. Por ello nos explicamos cómo a través de los siglos pudo prevalecer la teoría del movimiento uniforme de los astros, pues, aunque la experiencia lo contradecía, podía ser verdadero en los arquetipos ideales de las cosas, tal como anidaban en la mente divina⁹. Y Platón había dejado bien asentada la perfección de la línea curva. Kepler será quien deje las cosas claras. Por ello las hipótesis que proponían los científicos para explicar los fenómenos cosmológicos significaban tanto unos de puntos de apoyo a la investigación como posibles formas de acercamiento a la realidad auténtica que las cosas tenían en la mente de Dios. Los fenómenos observados eran útiles para la navegación o para la agricultura, pero no constituían lo real, es decir, la ciencia. Nada le decían al filósofo en orden a aprehender el ser de las cosas.

El poeta insiste de nuevo en su esperanza de conocer el nexo entre el mundo celeste y el humano. Ya hemos visto la importancia de este tema y hemos indicado en varias ocasiones las convicciones filosóficas que subyacen a estas ideas. Francisco Pacheco nos dice en su Libro de retratos que Fray Luis era astrólogo. Las prácticas astrológicas para el conocimiento de los hados eran ideas patrimoniales entre los científicos de la época.

El proceso de la dialéctica ascensional llega hasta la última esfera donde están clavadas las estrellas que, según la teoría aristotélica, estaban regidas por el Nous universal, y según santo Tomás de Aquino por ángeles, que hacían el oficio de unas inteligencias cristianizadas.

Finalmente el poeta espera la comprensión de la realidad última del más bello de los astros, el sol. Situado en el último lugar de los fenómenos y elementos naturales que ha pasado por estos versos, nos confirma en la función moderadora que el sol tenía en las teorías cosmológicas antiguas y en la propia de Fray Luis de León. Desde una perspectiva estética fue esta primacía lo que llevó a Copérnico y a Kepler a situar el centro de nuestra galaxia en el sol. Los experimentos confirmarían después la teoría.

9. Ver JEAN F. CHARON, *Cosmología, Teoría sobre el universo*, Madrid 1969, pág. 125.

Traduciendo a lo divino estas ideas, Fray Luis nos dirá en la explicación del salmo 26 que los bienaventurados conocerán en la vida celestial futura los secretos del universo:

«Nam quod aliud puris et bene affectis animis axhibeatur gratius spectaculum, quam est hoc, quod illis a Deo exhibetur, cum de altissimo et maxime splendido loco coeli, in omnis mali experti vita ipsi constituti, non solum vident illa

*Defectus solis varios lunaeque labores,
Unde tremor terris, qua vi maria alta tumescant,
obicibus ruptis, rursusque in se ipsa residant,
quid tantum oceano properent se tingere soles
Hyberni, vel quae tardis mora noctibus obstet.*

sed multo illis majora ac reconditiora cognoscunt: causas nimirum omnium rerum, et cujusque rei principia interiora atque propria, ipsarumque inter se naturarum atque rerum consensiones et dissensiones arcanas, quarum est, ut maxime occulta, ita ad cognoscendum maxime jucunda causa atque ratio; aliaque his similis permuta»¹⁰.

Como vemos el poeta ha tomado de Virgilio (Geórgicas, II 478-482) los versos que cita.

La versión religiosa de esta oda la encontramos en los capítulos 38 y 39 de la Exposición del Libro de Job. En un momento hicimos algunas indicaciones sobre ellos, La oda es, desde luego anterior a la versión religiosa de su fondo metafísico ya que Fray Luis termina el capítulo 38 en Madrid, el 14 de diciembre de 1590 y el 39 el 6 de enero de 1591, meses antes de su muerte. Este esencialismo tornado a lo divino venía a rimar con el proceso general de superación religiosa que, desde años atrás, se había operado en nuestro poeta¹¹.

10. *Opera*, I, pág. 137-38, *In Psalmum XXVI*.

11. Dice Dios a Job:

¿Quién hizo por medida llano y sierra?
¿Quién levantó nivel, colgó plomada
en todo lo que el ancho suelo encierra?
¿Quién, di, con puerta y llave, quién cerrado
detuvo el mar, al punto que nacía
de golpe y con tropel soberbio, hinchado;
cuándo con manto le cubría
de nubes y con niebla espesa, oscura,
como con faja a niño le envolvía?
Y dime ¿dónde tengo recogida
la nieve y sus tesoros? ¿Dónde tengo
multitud de pedrisco apercebida,
para el amargo día, cuando vengo
con el opuesto ejército a las manos
y a mi furor la rienda no detengo?

Fray Luis debió de tomar la primera inspiración de la lectura del Libro de Job. Pero en su juventud, plena de saber platónico y agresividad intelectual, lo que desea es un conocimiento filosófico del ser de las cosas. Es la supremacía de lo inteligible sobre lo sensible, tal como la siente también Fray Luis de Granada: «De manera que nuestro pensamiento ha de romper los muros del cielo, y pasar adelante, y no contentarse con saber solamente lo que ve, sino también lo que no ve»¹².

Millás Vallicrosa acentúa el posible carácter hebraico de esta oda dentro de las reminiscencias neoplatónicas¹³. Como hemos indicado, no cabe duda de que detrás de estos versos laten los pensamientos de la Biblia, pero la preocupación fundamental es el conocimiento de la verdad ideal, dentro de la filosofía platónica. El afán religioso-místico vendrá más adelante.

La última estrofa de esta oda sí se proyecta fuera del tema cosmológico pagano para enlazar con el cristiano. Por encima de la esfera de las estrellas fijas el sistema cristiano colocaba el cielo cristalino y el cielo empíreo, morada de Dios y de los espíritus bienaventurados:

Veré, sin movimiento
 en la más alta esfera, las moradas
 del gozo y del contento,
 de oro y luz labradas,
 de espíritus dichosos habitadas.

La prueba de que se trata del sistema cosmológico cristiano se nos declara ya en el primer verso donde el poeta nos dice que verá «sin movimiento» la esfera de los espíritus dichosos. La teología se superpone ahora a la filosofía, pero ésta no ha sido del todo cristianizada. Por un lado nos sorprende este salto a las moradas de Dios, ya que toda la poesía se realiza en una inspiración filosófica. Por otro lado hay algo que viene a resolver nuestro enigma. Como

Y dime los caminos soberanos,
 por do la luz se esparce, por do vienen
 los soplos calurosos y malsanos.
 ¿Quién abre las acequias, que contienen
 las lluvias con relámpagos mezcladas,
 con truenos que a los hombres enajenan?
 ¿De qué vientre, di, nacen las heladas?
 ¿Quién engendró la escarcha? ¿Quién el hielo?
 ¿Quién las nieves blanquísimas, sentadas?
 ¿Sabes del cielo los eternos fueros?
 ¿O por ventura imprimes tú en la tierra
 el ser de aquellos cuerpos verdaderos?

Op. cit., P. Vega, págs. 495-498.

12. *El Símbolo de la fe*, I (comienzo) B.A.E., 183.

13. JOSÉ M. MILLÁS VALLICROSA, *Probable influencia de la poesía sagrada hebraico-española en la poesía de Fray Luis de León*, Sefarad 1955, pág. 261-285.

hemos visto por la cita del comentario luisiano del salmo 26, el conocimiento de los elementos del mundo en que vivimos es necesario para la felicidad del hombre. Por tanto, la felicidad en la visión de Dios no es completa sin la comprensión del ser de las cosas. Ahora bien, en la escala de los seres Dios está en el más elevado lugar. Esto quiere decir que el conocimiento total de la realidad de las cosas sensibles es un camino necesario para alcanzar la felicidad en Dios.

Desde el punto de vista de la composición esta estrofa final nos ofrece otra sorpresa. Fray Luis nos tiene acostumbrados a terminar sus poesías con una cadencia anticlimática; pero, al terminar esta oda con la lira de más alta tensión climática, nos produce un efecto de desconcierto. En realidad, esta sorpresa en la estructura viene a sumarse al salto que la oda ha dado desde la interpretación filosófica a la serenidad religiosa.

El deseo anhelante de la primera lira se da la mano con la realización de la última. Ambas nos ofrecen dos actitudes de orden emocional. En medio, la peregrinación intelectual por los fenómenos de la naturaleza absolutamente necesaria para resolver la dialéctica emprendida en la primera estrofa.

Fray Luis es un gran pensador y comprende a fondo el problema que significa para el hombre el conocimiento del mundo en que vive. El éxtasis cósmico de la Oda a Salinas se completa con este camino discursivo de «¿Cuándo será que pueda...?». El poeta tienta todos los caminos para llegar al fondo de la naturaleza. El entendimiento, angustiado frente a lo desconocido, intenta llegar a lo inteligible porque «todo lo visible es triste lloro». Por ello Fray Luis define el ejercicio de la filosofía como un abstraerse de lo sensible para captar el fondo permanente e intangible de las cosas ¹⁴.

Esta definición de la meditación filosófica viene a mostrar, desde el plano puramente conceptual, lo que hemos analizado sobre la inspiración poética de la oda «¿Cuándo será que pueda...?». En «Noche serena» se acentuará, en los últimos versos, el sentido religioso de la búsqueda religiosa por las cosas sensibles que culminará en la oda «Morada del cielo» cerrando ésta la trayectoria del tema de la naturaleza en Fray Luis de León.

2. *Del esencialismo a la superación religiosa*

El tema de la «Noche serena» ha sido vinculado para siempre, en la lengua castellana, al maestro Fray Luis de León. Esta es una de sus más bellas poesías. A la complejidad del pensamiento de la dedicatoria a Felipe Ruiz «¿Cuándo será que pueda...?» sucede la complejidad de las emociones de estos versos que se hallan en los límites de la poesía.

14. *Opera*, I, 423. *In Ecclesiastem*.

La emoción primera surge de una contemplación de la noche estrellada de la meseta castellana. En el paisaje nocturno de Castilla podía encontrar el poeta la misma realidad que hizo decir al salmista que los cielos cantan la gloria de Dios y que el firmamento anunciaba sus obras. En la combada bóveda de la noche de Salamanca podía encontrar también el mundo maravilloso de las estrellas y de los planetas que había aprendido en Platón y en el Sueño de Escipión. Lo nocturno constituye una categoría del paisaje castellano. Para comprender la belleza de nuestro contorno en un pueblecito de la meseta no basta con alargar nuestra vista por las cárdenas roquedas machadianas, los humildes pegujales, las hileras de chopos que escoltan los ríos o las sombras lejanas de los pinares; es necesario subir por la noche al otero más cercano y pasar las horas contemplando las estrellas. En esos momentos nos vendrá el recuerdo de la «Noche serena» de Fray Luis y simpatizaremos mejor con la emoción imposible que nos causa.

En el Siglo de Oro hay varios escritores que saben captar la hondura del paisaje nocturno. En La Torre encontramos ya este sentimiento con profundidad. Maldonado de Guevara lo supo ver en un bello artículo: «Sólo el paisaje nocturno, como nocturno, es directamente pervivido y empadecido, ya por un método idealista, como Fray Luis de León, ya por un método espiritualista, como en San Juan de la Cruz, o ya vitalista y dinámico, como en Cervantes»¹⁵. Fray Luis pasó muchas noches junto a su ventana o en el patio del convento contemplando las estrellas. En la Exposición del Libro de Job 4,13, y en el nombre «Príncipe de la paz» encontraremos esta fascinada actitud ante el firmamento.

«Noche serena» tiene como fondo un paisaje concreto que debemos tener presente en todo momento. La belleza se une aquí a la inmensidad del cielo. Ante estas dos categorías que superan nuestras posibilidades comprensivas surge en nosotros el sentimiento de lo sublime. Y ésta es la emoción más profunda que hay en esta oda¹⁶. Sobre ella se alza la potencia espiritual del poeta que se siente unido a la naturaleza y a la inmensidad del cosmos. Y desde aquí llega al más elevado sentimiento religioso. En la última estrofa de esta poesía vemos el final del camino, que pasa desde una contemplación estética a un pensamiento ascético y una emoción de lo sublime que desemboca en la superación religiosa de los elementos de la naturaleza, enlazando así esta oda con la simbología cristiana y mística de «Morada del cielo». Como en otras ocasiones, tenemos que destacar los pensamientos y emociones, tan diferentes, con que Fray Luis aborda el tema de la naturaleza. El poeta se siente liberado

15. *Paisaje nocturno*, en la «Revista de Ideas Estéticas», 1944, 5, págs. 35-65.

16. También M. Kant sabía de las noches estrelladas: «Dos cosas, dice, llenan el ánimo con una admiración y veneración siempre nuevas: el cielo estrellado, que se extiende por encima de mí y la ley moral en mí...». (Tomo la cita de CARLOS LEMCKE, *Estética*, pág. 120.

de su condición humana para unirse al paisaje nocturno. Es difícil delimitar dónde termina la emoción de lo sublime y dónde comienza el sentimiento religioso.

Si consideramos las dos líneas que sigue la estética platónica, vemos la base filosófica de fondo en que se funda esta oda. Al estudiar la oda anterior indicábamos las dos actitudes platónicas ante la naturaleza. Por un lado, al ser las cosas reflejo de la divinidad, el hombre se siente inclinado a amarlas; por otro lado, al ser apariencia y prisión del alma —referida al hombre y al planeta en que vive— se siente inclinado a despreciarlas. En la primera es la actitud mística y de éxtasis, tal como se ve en la Oda a Salinas; la segunda es la actitud ascética que representa la oda que ahora estudiamos. En medio se encuentra «¿Cuándo será que pueda...?». El camino ascético llega al Barroco; el místico a la divinización de la naturaleza. Por tanto, este menosprecio de las cosas sensibles que aquí muestra Fray Luis es la consecuencia de una de las varias formas —opuestas y complementarias— de ver la naturaleza tal como la concebía el platonismo cristiano.

Fernando de Herrera había participado de este sentimiento de la noche antes que Fray Luis. Herrera fundamenta su concepción del amor en el paisaje nocturno sobre la estética petrarquista, como imágenes de luz, sol, estrellas, pero no va más allá de la realidad física de las cosas. El sentimiento de la noche llega a hacerse en Fray Luis emoción de lo sublime porque el poeta religa la naturaleza a lo espiritual y religioso. No encontramos este aspecto en Herrera¹⁷. Es en la escena ya comentada del jardín de Melibea, en la Celestina, donde se encuentra la adivinación de la naturaleza en la emoción erótica que produce la noche. Pero nada hay comparable a la visión que nos ofrece «Noche serena», donde todas esas condiciones se potencian al acercarse a lo sublime y sentir el temblor de la divinidad. Sólo la pluma sin par de Fray Luis de Granada, también de origen hebreo, podía acercarse a la de nuestro poeta. El P. Granada contempla la noche serena desde una perspectiva mística:

«Pues la hermosura del cielo ¿quién la explicará? ¿Cuán agradable es en medio del verano, en una noche serena, ver la luna llena y tan clara que encubre, con su claridad la de todas las estrellas? ¿Cuánto más huelgan los que caminan de noche por el estío con esta lumbrera que con el sol aunque sea mayor? Mas estando ella ausente ¿qué cosa más hermosa y más descubra la omnipotencia y hermosura del Criador que el cielo estrellado con tanta variedad y muchedumbre de hermosísimas estrellas, unas muy grandes y resplandecientes, y otras pequeñas de mediana grandeza, las cuales nadie puede contar sino aquel que las crió? Mas la costumbre de ver esto tantas veces nos quita la admiración de tan grande hermosura y el motivo que ella nos da para alabar

17. Ver RONALD M. MACANDREW, *Naturalism in Spanish Poetry*, Aberdeen 1931.

aquel soberano pintor, que así supo hermohear aquella tan grande bóveda del cielo»¹⁸.

Las dos primeras estrofas introducen el tema general de la contemplación de la noche y del desencanto por las cosas sensibles de la tierra. El pensamiento llevado serenamente a lo largo del encabalgamiento de los versos, funde en una unidad poética este contraste:

Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado:
El amor y la pena
despiertan en mi pecho una ansia ardiente;
despiden larga vena
los ojos hechos fuente;
la lengua dice al fin con voz doliente:

Recogemos varios de los elementos de la interpretación estética luisiana de la naturaleza. Se intensifica el campo semántico platónico del contraste entre las estrellas y la tierra oscura en la posición luces / noche. También los elementos de sueño, olvido y sepulcro nos son conocidos. La catarsis se produce aquí por el contraste entre la vida del cielo, con su significación intelectual y simbólica y la del «suelo / de noche rodeado». Esta catarsis no origina un éxtasis cósmico o místico, sino de orden ascético, intelectualizado y religioso. Es la oposición entre el paisaje del cielo estrellado, sin fronteras, y la ausencia del paisaje que se da en la tierra. Solamente la comparación con el mundo de lo inteligible, que representaba la naturaleza celeste, o el recuerdo de Dios podían hacer que Fray Luis se doliera del mundo en que vivía. El amor y la pena en nada desdice el entusiasmo que el poeta también supo expresar desde el pórtico de la Exposición del Cantar de los Cantares. Este fe-

18. *Símbolo de la fe*, I, 6, B.A.E., VI, 195-196.

A este propósito y sobre el camino a Dios por la naturaleza, es interesante citar lo que dice Américo Castro en «La realidad histórica de España»: Castro cuenta el caso de un tal Manuel de Lucena que para convertir al judaísmo a un tal Juan del Cassal le recomienda que lea la «Introducción al símbolo de la fe». Y dice Castro «Supongo que los judaizantes españoles se sentirían atraídos por la idea de manifestarse Dios en las maravillas del mundo, tan bella y seductoramente descritas por Luis de Granada, y tan en armonía con la doctrina de que «los cielos narran la gloria de Dios». Ciertos conversos juzgarían más grato prescindir de la creencia de que Dios se revela a través de la Iglesia y orientar, en cambio, su fe hacia la naturaleza, expresión directa de la infinitud de su Creador». *La realidad histórica de España*, México 1962, pág. 442, nota adicional sobre «Luis de Granada y los conversos»).

Estas ideas vendrían a favorecer la opinión de Millás Vallicrosa sobre una posible influencia de la poesía hebraico-española sobre la de Fray Luis de León. Al mismo tiempo sería campo fecundo para interpretar la estética luisiana de la naturaleza bajo la fascinación que el pueblo hebreo sentía por ella.

nómeno de intelectualización mística de «Morada del cielo». Estas emociones son la consecuencia de la nostalgia infinita de Fray Luis por lo invisible, tal como lo significó en tantas ocasiones: «¡Cuán grandes son tus grandezas, Señor! Y como nos admiras con este orden corporal y visible, mucho más nos pones en admiración con el espiritual e invisible»¹⁹.

Las once estrofas siguientes (versos 16-65) expresan la fascinación ante las maravillas del cosmos, primero desde el punto de vista del cielo (16-35), y después desde el punto de vista de la tierra (41-65), con una estrofa intermedia de cambio. En estas liras parece clara la visión estética y esencialista. Las tres últimas serán la superación mística de toda la oda. El poeta resume en los dos primeros versos de la lira tercera toda la maravilla del mundo estelar que ha de desarrollar después conforme al modelo del Sueño de Escipión. Esta exclamación que proviene del contacto de lo sublime corta la descripción de las órbitas celestes para dar lugar a una lamentación por la ceguedad del hombre:

¡Morada de grandeza,
templo de claridad y hermosura!
mi alma que a tu alteza
nació, ¿qué desventura
la tiene en esta cárcel, baja, oscura?
¿Qué mortal desatino
de la verdad aleja así el sentido,
que de tu bien divino
olvidado, perdido
sigue la vana sombra, el bien fingido?
El hombre está entregado
al sueño, de su suerte no cuidando,
y con paso callado
el cielo, vueltas dando,
las horas del vivir le va hurtando.

Todos los conceptos que aquí expresa el poeta son de raigambre platónica. El cielo, como templo de claridad, funde la imagen del «Somnium Scipionis» y la idea platónico-petrarquista, tan embebida en la estética del Renacimiento, de la claridad como sinónimo de la inteligencia y lo invisible. Encontramos también las ideas del cuerpo y la tierra como cárcel del alma, según el platonismo y la concepción del Somnium²⁰. Así como en la oda a Felipe

19. *Op. cit.*, 506.

20. Dice Escipión el Africano a su nieto, el segundo Africano en el Sueño de Escipión: «No es posible —replicó él—. Pues, si este Dios, cuyo templo es todo esto que ves, no te ha liberado antes de la prisión del cuerpo, no puedes tú conseguir la entrada en este lugar. Pues al hombre se le dio la vida para que pudiera habitar en esta esfera llamada Tierra, que tú ves en el centro de este templo; y a él se le ha dado un alma nacida de esos fuegos eternos que llamáis estrellas y planetas, los cuales, por ser cuerpos redondos y esféricos animados por inteligencias divinas giran en sus órbitas fijas con una rapidez maravillosa», *Somnium Scipionis*, *Op. cit.*, pág. 204.

Ruiz «¿Cuándo será que pueda...?» el poeta proyectaba sus afirmaciones esencialistas a un futuro ya liberado de la existencia del cuerpo, en «Noche serena» ahonda su visión desde esta ladera de lo sensible. Así que, en cierta manera, la oda que comentamos ahora es el paso previo a la anterior. Pero el salto místico de las tres últimas estrofas nos ha movido a situarla en la trayectoria del tema de la naturaleza justamente delante de «Morada del cielo». Estos versos nos expresan el desencanto que causó aquella evasión intelectual hacia el conocimiento esencial de las cosas. Porque el bien divino del que habla aquí el poeta es el mundo eterno del ser auténtico del universo. Compárese «¿Qué mortal desatino / de la verdad aleja así el sentido» con la actitud que origina el deseo del poeta de «contemplar la verdad pura, sin velo».

Los conceptos que vierte el poeta pertenecen a la dialéctica platónica entre la realidad inteligible y la sensible: el sentido, olvidado del bien divino, sigue la vana sombra de los bienes aparentes. A la verdad se opone la vana sombra; al bien divino el bien fingido.

Lo mismo que «¿Cuándo será que pueda...?» el poeta muestra la preocupación por el tiempo, cuya significación en el hombre se asocia a la naturaleza que va hurtando las horas de su vivir. Tanto por la imagen del sueño como por la preocupación por el tiempo, la estrofa 21-25 entra ya en la estética barroca. Aquí está también la idea de la unidad y destino común del hombre y el universo. Es, de nuevo, el énfasis sobre la actividad de la naturaleza exterior —de los astros en este caso— en contraste con la pasividad del hombre. El tiempo es marcado por los elementos inteligibles que pueblan el firmamento.

Las liras 24-40 nos anuncian las tres últimas. Su contenido resulta fronterizo entre lo intelectual y lo religioso. Pensamos, con reservas, que se trata todavía de la inspiración platónica del mundo de lo universal e invisible:

¡Ay!, ¡despertad, mortales!
 Mirad con atención en vuestro daño.
 ¿Las almas inmortales,
 hechas a bien tamaño,
 podrán vivir de sombra y sólo engaño?
 ¡Ay!, ¡levantad los ojos
 a aquesta celestial eterna esfera!
 burlaréis los antojos
 de aquesta lisonjera
 vida, con cuanto teme y cuanto espera.

El poeta se ha distanciado. Al sueño, al bien fingido, al olvido y vana sombra se oponen estas dos llamadas urgentes a la vida auténtica porque

¿Es más que un breve punto
 el bajo y torpe suelo, comparado
 a aqueste gran trasumpto,
 do vive, mejorado,
 lo que es, lo que será, lo que ha pasado?

Como indica O. Macrí, el significado de «transumpto» es el de una mente o *Nous* universal, tal como lo explica Herrera en las anotaciones a la II égloga de Garcilaso de donde están tomados algunos de estos conceptos. A esto hay que añadir la inspiración de la lira segunda de «¿Cuándo será que pueda...?» donde el poeta espera ver en el mundo de las esencias «distinto y junto / lo que es y lo que ha sido, / y su principio propio y escondido». Esto parece favorecer la interpretación estética de esta parte de la oda. Por lo demás, no se alejan mucho la mística y la estética. El profesor Sánchez Muniáin afirma el correlato entre la fruición estética y la vida mística: «La vida estética terrenal hambrea el objeto saciativo de la vida mística, como la vida mística hambrea la forma saciativa del conocimiento estético»²¹.

El poeta cambia el punto de vista en las cinco estrofas siguientes (41-65). En ellas describe la noche estrellada según el «Sueño de Escipión» de Cicerón. Ya hemos indicado la popularidad de este libro. Ésta fue la visión estética que el poeta vio superpuesta al cielo estrellado de Salamanca en la primera lira de la oda. La emoción y la urgencia le hicieron posponer esta visión para dar lugar a las llamadas de atención a la ceguera del hombre. El «Sueño de Escipión» lleva su imaginación por un mundo lleno de actividad y movimiento, características de lo intangible. Al sueño del hombre y su pasividad se opone la visión de los astros animados por lo invisible:

Quien mira el gran concierto
de aquestos resplandores eternos,
su movimiento cierto,
sus pasos desiguales,
y en proporción concorde tan iguales:
La luna cómo mueve
la plateada rueda, y va en pos de ella
la luz do el saber llueve,
y la graciosa estrella
de amor le sigue reluciente y bella:
Y cómo otro camino
prosigue el sanguinoso Marte airado,
y el Júpiter benino
de bienes mil cercado
serena el cielo con su rayo amado:
Rodéase en la cumbre
Saturno, padre de los siglos de oro;
tras dél la muchedumbre
del reluciente coro
su luz va repartiendo y su tesoro:

El orden ascendente de las esferas marca el orden de los versos. El poeta

21. JOSÉ M. SÁNCHEZ MUNIÁIN, *Vida estética y vida mística*, en «Revista de Ideas Estéticas», 1951, núm. 33, IX pág. 47.

omite el sol porque está describiendo los astros que la visión estética de la noche le ofrece ²². De nuevo vuelve al motivo del menosprecio de lo sensible:

¿Quién es el que esto mira,
y precisa la bajeza de la tierra,
y no gime y suspira
por romper lo que encierra
al alma, y de estos bienes la destierra?

La visión de la noche estrellada, matizada por la influencia de los clásicos, es lo que ha fascinado a Fray Luis. Y eso es, inmediatamente lo que le hace dolerse de la pobreza de los sentidos. Es el ansia de auténtica claridad y hermosura de la primera estrofa lo que empuja la inspiración. Platón fue el primero en describir magistralmente este modo de locura y deseo unitivo con lo inteligible:

«Y es aquí precisamente donde se inserta todo el discurso sobre la cuarta forma de locura; cuando la adquiere viendo la hermosura de este mundo y acordándose de la verdadera toma alas y, una vez alado, deseando emprender el vuelo y no pudiendo, dirige sus miradas hacia arriba, como un pájaro, y descuida las cosas de esta tierra, se le acusa de estar loco... y por participar de esta locura se dice que el que ama las cosas bellas está loco de amor» ²³.

Las tres últimas estrofas representan la traducción a lo divino de toda la poesía. La emoción religiosa lo penetra ya todo. La urgencia del pensamiento nos da la rapidez de los versos. No hay vínculo estructural con lo anterior. A la visión intelectual se superpone la religiosa. Aquí se muestra la locura platónica de amor por la posesión de la belleza:

Aquí vive el contento;
aquí reina la paz; aquí sentado
en rico y alto asiento,
está el Amor sagrado
de honras y deleites rodeado.
Inmensa hermosura
aquí se muestra toda, y resplandece
clarísima luz pura,
que jamás anochece:
eterna primavera aquí florece.

En estos versos finales el poeta es aprehendido por la magia de su propio verso. Con la primavera eterna floreciendo en lo alto se inicia la absoluta superación de la naturaleza inmediata de la tierra, tal como se nos muestra en muchos pasajes de *Los Nombres de Cristo* y en la oda «Morada del cielo». El suelo de noche rodeado de la primera estrofa toma ahora una luz nueva. Ella

22. La influencia del Sueño de Escipión es clara. Véase el capítulo 18 de esta obra en las páginas 205-206 de la edición citada.

23. PLATÓN, *Obras Completas*, Madrid 1969, pág. 866.

colabora también en nuestro análisis. ¿No nos habremos equivocado nosotros al pensar que el poeta menosprecia la naturaleza? Porque, realmente, él se siente fascinado ante el espectáculo del mundo exterior. La solución está en la dialéctica platónica del amor y el desamor. Lo que desea aquí el poeta, como en «¿Cuándo será que pueda...?» es esencializar las bellezas de la tierra y transformarlas a una categoría religiosa. Al contacto con la maravilla, la naturaleza de nuestro planeta ha robado el fuego de los dioses:

¡Oh campos verdaderos!
 ¡Oh prados con verdad dulce y amenos!
 ¡Riquísimos mineros!
 ¡Oh deleitosos senos!
 ¡Repuestos valles de mil bienes llenos!

En definitiva, vemos que en Fray Luis, la naturaleza adquiere su más alto sentido en la superación del sentimiento religioso. La peregrinación por el mundo de lo inteligible tiene su término verdadero en el temblor religioso de las cosas. Y esto es lo que estudiaremos en el próximo capítulo.

Resumiendo: hemos visto en este capítulo que la trayectoria del tema de la naturaleza pasa por un momento esencialista que, al final, se convierte ya en una actitud de superación religiosa.

En la oda a Felipe Ruiz «¿Cuándo será que pueda...?» se establece la dialéctica entre el mundo de lo aparental o sensible y el de lo invisible y auténtico. Como en la prisión de esta vida el poeta no puede conocer el ser real de lo sensible, proyecta su intelección hacia el futuro por un acto de la voluntad. Le preocupa el proceso del devenir del cosmos y el problema del tiempo. En el orden existencial esto nos da cuenta de la amargura del poeta que se ve privado de un motivo fundamental para su felicidad y de la nostalgia sin fin de una vida de luz. Así pues, el conocimiento esencial de las cosas de la naturaleza tiene implicaciones intelectuales, existenciales y éticas.

Después, en «Noche serena» se acentúa el elemento de nostalgia por la verdad esencial del universo que deviene, en las últimas estrofas, a una superación de la dialéctica platónica por el sentimiento religioso.

V. LA INTERPRETACIÓN RELIGIOSA DE LA NATURALEZA

La oda «Morada del cielo» define el final de la trayectoria luisiana por la naturaleza. El poeta ha encontrado el sentido último a su contorno vital. Queda atrás la valoración ética, humanista, estética o esencialista. La realidad auténtica de la naturaleza se encuentra en una transformación religiosa. Fray Luis traduce a lo divino el mundo exterior. A él le comunica su sentimiento re-

ligioso. Aquí se nos ofrece la superación real que el poeta ha venido buscando. Por medio de la metáfora la naturaleza se convierte en parte del mismo Cristo. Si antes podíamos hablar de una influencia hebraica en el sentido esencialista con que el poeta trataba de acercarse a la infinitud del cosmos, en esta poesía lo único que percibimos es el vuelo de la mística de la Reforma pasando sobre las cosas de este mundo. La concepción de la naturaleza tal como la ve Fray Luis en esta oda es patrimonio del cristianismo potenciado por su intuición poética. También queda atrás el platonismo. Es cierto que en otras muchas ocasiones Fray Luis ve las cosas sensibles como reflejos de Dios, al estilo de la mística tradicional; pero lo que aquí percibimos es una vinculación completa entre la naturaleza y Cristo. Fray Luis se aparta, de esta forma, de todo hebraísmo y aun de la mística española de su tiempo. En este aspecto la originalidad de Fray Luis está en haber visto a la naturaleza como signo y camino hacia Cristo, tal como lo vimos al comentar Los Nombres de Cristo. Con ello logra dar más sentimiento y cercanía a lo religioso, al mismo tiempo que la naturaleza resulta exaltada por la vida y la ternura que le presta la fusión con el Dios hecho hombre.

Podemos apreciar en Fray Luis dos tipos de superación religiosa del mundo exterior: el que ve a las cosas como reflejos de Dios, y el que las potencia hasta situarlas en la persona y la vida de Cristo. El primer tipo de superación es el más destacado en la mística del Siglo de Oro español. El hombre se acerca a las cosas porque en ellas encuentra el camino seguro para ir a Dios. Esta concepción se encuentra en una corriente platónica bien clara. El mundo es la huella de Dios, y bastará seguirla para encontrarnos con lo divino. En las obras de Fray Luis, tanto castellanas como latinas, encontramos muchísimos pasajes que indican este tipo de superación. Claramente nos dice en el Comentario al Cantar de los Cantares 8,2 que Dios está en todas partes, y que todo lo bueno y hermoso del cielo y la tierra es un resplandor de su divinidad. Las mismas ideas encontramos en el nombre de Hijo de Dios bajo la imagen de Dios pintándose a sí mismo en Cristo y en todas las criaturas. Dios nos llama por la hermosura de lo creado, nos dice en la Exposición del Libro de Job. Pero el pasaje más claro se halla en el comentario latino al Cantar de los Cantares:

«Non enim possumus pedem ponere nisi in aliquo illius (Dei) vestigio, quidquid intueamur, quocumque convertamus nos, certatim ex omni parte confluunt, et in oculis nostris incurrunt variae ac multiplices divinitatis species, quae nos conmovent, et nisi simus plane stupidi accendunt amore Dei, sicut scriptum est: *Coeli enarrant gloriam Dei et opera manuum ejus annuntiat firmamentum. Dies diei eructat verbum, et nox nocti indicat scientiam. Nec solum in illustrantibus illis et aeternis naturae partibus, coelum dico et stellarum lucentes globos, clara species divinitatis elucet, sed etiam in iis naturis quae infirmae omnium atque despectissimae habentur in terra, et in iis*

quae terra continentur et aluntur, magna bonitatis Dei vestigia apparent et existunt»¹.

Además de este tipo de superación de la naturaleza de raíz platónica, encontramos en Fray Luis otro que pertenece al patrimonio del cristianismo, pero que toma en sus obras una fuerza sin par. Ya hemos indicado que se trata de vestir la naturaleza de religiosidad a base de acercarla a Cristo hasta tal punto que su vida y la relación con el hombre se describen en términos naturales. El poeta es consciente del poder superador de la metáfora². Por medio de ella logra, desde luego, que las ideas espirituales se hagan más comprensibles, si lo miramos desde el elemento desconocido que la imagen aclara; pero, si lo miramos desde la perspectiva del elemento conocido resulta que éste se ve también superado. Si tomamos como ejemplo una conocida metáfora renacentista y decimos que «el cabello es oro» o que «los dientes son perlas», el elemento que resulta enriquecido es el primero. En nada se potencian los vocablos «oro» y «perlas» al expresar estas imágenes. Pero si decimos que Cristo es Pastor y describimos la vida del cielo con la lengua pastoril, ocurre que hacemos las moradas celestes más comprensibles, desde luego, más, en la totalidad de la metáfora o alegoría el elemento que realmente queda enriquecido es el de Pastor y vida pastoril. La razón es que la distancia de los planos es tan grande que, si por un lado se aclara más un elemento por la limitación del entendimiento humano, por el otro hay un enriquecimiento total de la realidad sensible. Esto es lo que ocurre en el nombre de «Pastor» y en esta oda. Entre nuestros escritores del Siglo de Oro nadie supo elevar tanto la naturaleza como Fray Luis de León. No se trata de verla como reflejo de Dios infinito, sino de ponerla junto a Cristo. Al afirmar el personalismo divino en la figura de Cristo Fray Luis hace imposible la cuerda floja sobre la que camina todo misticismo. Estamos aquí muy lejos del desencanto de las odas anteriores. Y es que la vía del platonismo, al cruzarse con el dolor y las angustias del hombre, ha de llevar ahí. La naturaleza de la oda que comentamos no es reflejo de Dios; ella misma es religiosa. Todo lo existente, el hombre, las aguas, los cielos, las altas hayas, se matiza de religiosidad. El nudo que ata los seres no es aquí la unidad o la armonía platónicas, sino el sentimiento de lo religioso, que es uno de los descubridores del sentimiento de la naturaleza. A la nostalgia sucede aquí el más exultante canto de júbilo. Las cosas ya tienen un sentido.

El P. Vega, que en su edición crítica de 1955 fechaba esta poesía hacia 1583-85 debido a la aparición del nombre de «Pastor» en la segunda edición de *Los Nombres de Cristo*, estima en la edición que nosotros utilizamos (Barcelona 1970, editorial Planeta) que bien pudiera retrotraerse la fecha al tiempo de la prisión en que Fray Luis comenta el salmo 26. El mismo editor piensa

1. *Opera*, II, pág. 50. *In Canticum Canticorum*.

2. *Obras Castellanas*, *Op. cit.*, pág. 529.

que cualquier fecha entre esas dos es posible. Lo que sí es cierto es que en esta poesía termina la trayectoria que el tema de la naturaleza ha seguido en la obra poética de Fray Luis. Nosotros nos limitaremos, como en todo este trabajo, a alumbrar la significación que la naturaleza toma en estos versos. El P. Vega hace un juicio fino y exacto de esta poesía³.

Ciertamente, esta oda se resiste al análisis y a la parcelación. El pensamiento fluye dentro de un bucolismo religioso. Contrasta la sencillez y estructura de la oda con la emoción indefinible que de ella viene. Nos llega el aroma de los versos de Juan R. Jiménez sobre el poema: no le toquéis más, que así es la rosa. O aquellos famosos del poeta americano Robert Frost, que dicen: «A rose is a rose, and was always a rose». También hay rosas inmortales en la tercera lira de «Morada del cielo». Curiosamente, es una de las pocas ocasiones en que Fray Luis precisa el nombre de una flor. Lo que importa en esta oda es percibir la emoción poética que funde el personaje de Cristo con la naturaleza. Nuestro oficio es aclarar estos dos elementos. Pero el nexo, lo que hace que el lenguaje se convierta en poesía, ese se nos escapa.

Casi toda la oda (1-30) está dedicada a describir la morada del cielo en términos de la bucólica que comentamos. No nos hemos atrevido a romper con nuestra cita la continuidad de estos versos. Después de su lectura haremos los comentarios que ilustran el tema, pues, en cualquier caso, encontramos en ellos campos de semejanza con las poesías estudiadas anteriormente y con las obras en prosa. He aquí las seis primeras estrofas:

Alma región luciente,
prado de bienandanza, que ni al cielo
ni con el rayo ardiente
fallece: fértil suelo,
prodicador eterno de consuelo.

De púrpura y de nieve
florida, la cabeza coronado,
a dulces pastos mueve,
sin honda ni cayado,
el Buen Pastor en ti su hato amado.

Él va, en pos dichosas
le siguen sus ovejas, do las paze
con inmortales rosas,
con flor que siempre nace,
y cuanto más se goza más renace.

3. «Nunca su pensamiento (el de Fray Luis) voló tan alto, ni su expresión fue más feliz y exacta. Sin duda es la más mística de todas. Su belleza etérea, su dulzor y encanto soberano, su fragancia exquisita, su ropaje transparente y radioso como el aire y luz purísima de un día claro de primavera, escapa totalmente al análisis de los técnicos y críticos, que no saben disgustar la más pura esencia de la belleza, sino en fórmula y principios». FRAY LUIS DE LEÓN, *Poesías*, Madrid 1955, pág. 39. Edición crítica del P. Ángel C. Vega.

Ya dentro a la montaña
del alto bien las guía; ya en la vena
del gozo fiel las baña,
y les da mesa llena,
pastor y pasto él solo y suerte buena.

Y de su esfera, cuando
la cumbre toca altísimo subido
el sol, él sesteando
de su ható ceñido
con dulce son deleita el santo oído.

Toca el rabel sonoro,
y el inmortal dulzor el alma pasa,
con que envilece el oro
y ardiendo se traspasa,
y lanza en aquel bien libre de tasa.

La imagen del Buen Pastor es frecuente en la poesía religiosa del Renacimiento y el Barroco. Las palabras evangélicas venían a rimar con la estética del momento. Lo interesante de esta poesía es el desarrollo que Fray Luis hace del tema. Lo que en otros escritores es un simple motivo del comienzo de la inspiración, aquí se convierte en el eje de la poesía. Ello nos da a entender la importancia que el poeta da al desarrollo de la alegoría. No hay una correspondencia exacta entre los motivos naturalistas y el contenido espiritual, como ocurría en el simbolismo cristiano de la Edad Media. Lo que ocurre es que el poeta recrea la vida del cielo sobre una estética de lo pastoril, que era particularmente querida para él. Fray Luis había desarrollado bellísimamente el mismo tema en el nombre de Pastor que podría servir de continuo comentario a la oda que ahora estudiamos.

Si leemos detenidamente estos versos, veremos que hay en ellos elementos y conceptos de otras odas vertidos a lo divino. Así en la primera estrofa encontramos el verso «Alma región luciente», que hace referencia al campo semántico de la luz y que es un contraste con el suelo de noche rodeado de «Noche serena». Encontramos, sobre todo, recuerdos de «Vida retirada». El prado de bienandanza y fértil suelo lleva la inspiración del huerto de La Flecha «que con la primavera» / de bella flor cubierto, / ya muestra en esperanza el fruto cierto». Son las flores que porta la cabeza coronada del Buen Pastor, y que nos recuerdan al lauro y yedra con que el poeta quiere coronarse en la última estrofa de la oda I. Observemos, de paso, la magnífica metáfora barroca de la segunda lira: «De púrpura y de nieve florida, la cabeza coronado...». Veíamos en «Vida retirada» que la vida de la naturaleza era para nuestro poeta vida de paz y libertad. Pues bien, ésta es la misma idea que encontramos en los versos 8-10:

a dulces pastos mueve,
sin honda ni cayado,
el Buen Pastor en ti su ható amado.

En la valoración ética de la naturaleza al poeta le bastaba una pobre mesa en el retiro del campo. Aquí vierte la misma idea a lo divino de la imagen pastoril. El Buen Pastor da a sus ovejas mesa llena, inmortales rosas y flor que siempre nace. Hemos visto también la preocupación continua de Fray Luis por el paso del tiempo sobre las cosas sensibles y sobre el hombre mismo. En las moradas del cielo se acentúa lo eterno e inmortal. No podía faltar el motivo del agua, tan cargado de simbolismo. La fontana de La Flecha se ha hecho místico arroyo en estos versos en que el Buen Pastor guía sus ovejas y «ya en la vena / del gozo fiel las baña».

Observamos también que el poeta hace caminar al Buen Pastor en una perspectiva hecha metáfora que es la misma que él tenía desde el huerto del Tormes, y la misma que ha seguido en las odas comentadas anteriormente: el prado, la montaña, las esferas del sol vienen a vincular esta poesía con La Flecha, la sierra de Gredos de «Descanso después de la tempestad» y el mundo fantástico del firmamento luisiano. Se trata de una naturaleza idealizada, pero que responde a una síntesis estética de lo que el poeta ha visto en su contorno. Son las impresiones más vivas que le han quedado al poeta después de muchos años de mirar al paisaje.

Vemos que en las últimas estrofas transcritas se funde la imagen del Buen Pastor tañendo el rabel con el sol en el cenit. También en la oda I el poeta desea estar «puesto el atento oído / al son dulce, acordado, / del plectro sabiamente meneado». En «Morada del cielo» la superposición de ideas es mucho más interesante, ya que se une la concepción estética de la música de las esferas celestes con el sol moderador y director de orquesta y el Buen Pastor tocando el rabel sonoro.

La estrofa sexta (26-30) parece ser una trasposición a lo religioso de los efectos que produjo en el alma del poeta la música de Salinas. Son los mismos conceptos y el mismo ascensus desde la música que le hace despreciar el oro hasta traspasarse el alma y lanzarse a la anegación mística. La vida de las moradas celestes es resumida e intensificada por contraste o semejanza con los elementos de la naturaleza que han sido ya motivos de inspiración en el resto de las poesías. Este sentido comprensivo del mundo exterior hecho metáfora de la vida del cielo refuerza nuestra opinión de que Fray Luis encuentra el sentido auténtico de la naturaleza en darle una categoría religiosa. Nada se escapa al poder superador de la intuición poética. Todo el mundo natural del poeta queda así bautizado en el nombre de Cristo. La religiosidad pertenece a la entraña misma de los seres. Lo sensible no necesita ya de lo inteligible para realizarse. Lo visible ya no es triste lloro. Lo que importa de las cosas de nuestro contorno es su condición de religiosas. Cristo ha dado el sentido auténtico a la belleza de este mundo. Este final del camino luisiano por la naturaleza concuerda con la concepción cristocéntrica que tenía el poeta del universo. La peregrinación ha terminado. Todo concluye en un cántico del ser.

La penúltima estrofa recuerda el tono desiderativo de la última de la Oda a Salinas:

¡Oh son! ¡Oh voz! Siquiera
pequeña parte alguna descendiese
en mi sentido, y fuera
de sí la alma pusiese
y toda en ti, ¡oh Amor!, la convirtiese.

Conocería dónde
sesteas, dulce Esposo; y desatada
de esta prisión, a donde
padece, a tu manada
junta, no ya andara perdida, errada.

La primera de estas estrofas es una apelación al poder catártico de la música tal como se expresa en la Oda a Salina. Pero aquí sí se trata de un misticismo religioso.

La sintaxis quebrada de los dos últimos versos muestra también el pensamiento roto y la emoción sostenida de todo misticismo ⁴. Porque otra vez se entabla el debate de cada día.

(Continuará)

4. Para una comprensión cabal del misticismo luisiano nos remitimos a la obra del P. ANGEL C. VEGA, «*Cumbres místicas*, Fray Luis de León y san Juan de la Cruz», Madrid 1963.