LA POESIA DE FRAY LUIS DE LEON: PERSISTENCIA DE LA CONCEPCION DEL MUNDO Y DE PROCEDIMIENTOS RETORICOS MEDIEVALES EN LA LIRICA RENACENTISTA CASTELLANA

La intención didáctica y la actitud admonitoria manifiestas en la poesía de Fray Luis de León están atenuadas artísticamente por el uso de la digresión amplificatoria o ejemplar. Es un procedimiento propio de la literatura didáctica que, desde la antigüedad, sirve para ilustrar la materia propuesta y ornamentar la exposición.

En la poesía original de Fray Luis —nos referimos a las 29 composiciones de la edición del P. Fr. A. C. Vega, Madrid, 1955—, la digresión amplificatoria aparece comúnmente como una estampa, en la que se actualiza un cuadro rico de imágenes visuales, o como un momento que desarrolla una situación que se ha enunciado anteriormente: valgan, entre otros, el ejemplo de la Oda I, c.9a. y las tres siguientes. que se inicia «Del monte en la ladera...», y el de la Oda VI, «De la Magdalena», c.9a. hasta el final, con la imagen de la Magdalena arrojándose a los pies del Maestro y pronunciando una larga oración.

Es frecuente la digresión que lleva varias estrofas enlazadas: los dos ejemplos citados, la Oda VIII, «A la noche serena», c.9a. y tres siguientes con la enumeración de las esferas de los astros; la Oda IX c.8a. hasta la penúltima inclusive, que presentan el paso de Ulises atado ante las Sirenas; la Oda X, c.8a. y dos siguientes («¿No ves cuando acontece/ turbarse el aire todo en el verano?»), con la descripción actualizada de la lluvia sobre las casas y los campos; la Oda XVII, c.8a. a 11a., la tempestad en el mar; Oda XXI, c. 11a. a 14a., actualización del viaje de la barca que lleva el cuerpo de Santiago.

En contadas ocasiones, que no sabemos cuánto deben a la tradición escrita de la poesía original de Fr. Luis, la imagen ilustrativa aparece bruscamente: Oda I, c.14a. («La combatida antena/cruje, y en ciega noche el claro día/se torna; al cielo suena/confusa vocería,/y la mar enriquecen a porfía») [1]. Así se crea una tensión poética muy extraña y sugerente

entre esta estrofa y el resto de la composición. La conocida Oda I, en la que, la evocación del mundo sereno, suave y colorido de La Flecha matiza y, a la vez, es centro de todo el poema, gana extrañamente con el salto brusco a la actualización del momento culminante de la tempestad en alta mar.

Las digresiones parecen interrumpir el hilo de la exposición; pero, salvo el caso de la tempestad en la Oda I, el poeta expresa de alguna manera que la inserción es intencional y cumple una función en la estructura total. Unas veces aparecen expresamente articuladas con el pensamiento central que se expone (Oda VI, c.9a. y ss.: «Que la gentil señora/ de Mágdalo...»; Oda IX, c.8a. y ss.: «Imita al alto griego/que, sabio, no aplicó la noble entena/al enemigo ruego/de la falsa Serena», etc.). Es muy frecuente que se destaque sintácticamente, el enlace de las estrofas que integran la digresión (Oda X, c.3a.: «Entonces *veré* cómo...»; c.4a.: «*Veré* las inmortales...»: de esta forma verbal dependen las estrofas 5a., 6a. y 7a.: «(veré) por qué tiembla la tierra...», «de dó manan las fuentes...», «las soberanas aguas (veré)...», y se retoma después de tres liras, en la c.11a.: «Y de allí levantado/*veré* los movimientos eternales». Otro modo de destacar la digresión es enmarcándola al retomar ostensiblemente una palabra o giro expresivo inmediatamente anterior o que está al comienzo de la digresión (Oda XXI, c.11a.: «A España, a quien amaste/...tu cuerpo le enviaste...» (viaje de la barca)..., c.16a.: «Y tú, España, segura...»).

Pero no es mi propósito hacer aquí una muestra de rasgos de estilo que no escapan a los frecuentadores de la poesía de Fr. Luis, sino destacar los modos en que se inserta la digresión ornamental y ejemplificadora y cómo contrasta ostensiblemente con el resto de la meditación o exhortación.

El tono eminentemente lírico con que Fr. Luis envuelve la exposición didáctica se impone de tal manera que oculta la distinción que estilísticamente establece entre el modo de exponer lo doctrinal y los recursos poéticos que deben acompañar a la enumeración, la amplificación y el ejemplo. Afortunadamente nos ha dejado una muestra clara de esta distinción en la Oda VIII, «A la noche serena».

Fr. Luis parte de una supuesta —o auténtica— experiencia personal y de un particular estado de ánimo; por tanto, la motivación es presentada como eminentemente lírica: «Cuando contemplo el cielo/de innume-

1. Parece autorizar la intercalación «ex-abrupto» la misma imagen, bruscamente intercalada, en la Oda XXII, vv. 81-88.

rables 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 un ansia ardiente;/ despiden larga vena/los ojos hechos fuente;/la lengua dice al fin con voz doliente:» (c.1a. y 2a.).

La oposición «cielo-suelo», que se da en la primera estrofa y a la que simbolizaremos $\begin{bmatrix}1\\A\\c\text{-}s\end{bmatrix}$, funcionará como fórmula ordenadora de las distintas partes del poema.

Las dos liras que siguen —$\begin{bmatrix}3\\R\end{bmatrix}$ y $\begin{bmatrix}4\\F\end{bmatrix}$— introducen la reflexión filosófica: «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 ansí el sentido,/que de tu bien divino/olvidado, perdido,/sigue la vana sombra, el bien fingido?».

La c.5a. retoma la situación inicial invirtiendo el orden «el hombre-suelo-cielo»: $\begin{bmatrix}5\\A'\\s\text{-}c\end{bmatrix}$.

Las liras 6.ª y 7.ª ($\begin{bmatrix}6\\R'\end{bmatrix}\begin{bmatrix}7\\F'\end{bmatrix}$) reiteran líricamente, como exhortación dirigida a los hombres entregados al sueño, los mismos conceptos de las liras 3.ª y 4.ª, y actualizan «el ansia ardiente» que el poeta declara en la c.2a.: «¡Ay!, ¡despertad, mortales!/Mirad con atención en vuestro daño./ ¿Las almas inmortales,/hechas a bien tamaño,/podrán vivir de sombra y solo engaño?//¡Hay!, levantad los ojos/a aquesta celestial eterna esfera:/ burlaréis los antojos/de aquesa lisonjera/vida, con cuanto teme y cuanto espera». Una vez reconocido el motivo inicial $\begin{bmatrix}A\\c\text{-}s\end{bmatrix}$, es posible advertir cómo esa fórmula antitética aparece más o menos dibujada en cada una de las estrofas 3.ª, 4.ª, 6.ª y 7.ª, es decir, las que exponen la reflexión filosófica o tema de la oda.

La c.8a. vuelve al contenido de la 1.ª estrofa con los términos invertidos: «suelo-cielo», $\begin{bmatrix}8\\A''\\s\text{-}c\end{bmatrix}$: «¿Es más que un breve punto/el bajo y torpe suelo, comparado/a aqueste gran trasunto,/do vive mejorado/lo que es, lo que será, lo que ha pasado?».

Hasta la c.8a. el poema muestra una estructura que reitera el motivo inicial $\begin{bmatrix}A\\c\text{-}s\end{bmatrix}$, y lo alterna con el desarrollo del tema, que es presentado

(c.3a. y 4a.) y amplificado por apóstrofe (c.6a. y 7a.). En cuanto al tema, la composición podría considerarse terminada; pero en su factura, no. A partir de la c.9a. sobreviene una amplificación descriptiva, que lleva cuatro estrofas (9a.-12a.), en la que nos detendremos más adelante. La digresión pintoresca está enmarcada por el mismo giro, que aparece en el primer verso de la c.9a. y en el primero de la lira 13a., donde se retoma en forma interrogativa: «Quien mira el gran concierto... (9a.)»... «¿Quién es el que esto mira... (13a.)?». La lira 13a. resume, luego de la descripción, la fórmula de estructura («cielo-suelo») y los conceptos de la reflexión filosófica (c.3a.-4a. y 6a.-7a.): $\overset{13}{\underset{c\text{-}s}{[A''' \ R'' \ F'']}}$: «¿Quién es el que esto mira,/y precia la bajeza de la tierra,/y no gime, y suspira/por romper lo que encierra/el alma, y de estos bienes la destierra?».

Las estrofas 14a. y 15a. completan la descripción del universo en la concepción tomístico-tolemaica. Por encima de las esferas reina el Sumo Amor, inmóvil y eterno: $\begin{bmatrix}14\\ \Delta\end{bmatrix}$ y $\begin{bmatrix}15\\ \Delta\end{bmatrix}$: «*Aquí* vive el contento,/*aquí* reina la paz; *aquí* asentado/en rico y alto asiento,/está el Amor sagrado,/de glorias y deleites rodeado.//Inmensa hermosura/*aquí* se muestra toda, y resplandece/clarísima luz pura,/que jamás anochece:/eterna primavera *aquí* florece».

El poema se cierra con una estrofa exclamativa, que expresa la exaltación del alma ante la belleza del Empíreo: $\begin{bmatrix}16\\ \Delta\end{bmatrix}$: «¡Oh, campos verdaderos!/¡Oh, prados con verdad dulces y amenos!/¡Riquísimos mineros!/¡Oh, deleitosos senos!/¡Repuestos valles, de mil bienes llenos!».

El análisis de estructura permite separar dos partes claramente distinguidas por el autor: I) En las primeras ocho liras, la motivación lírica y exposición del tema central a modo de reflexión filosófica; II) la amplificación descriptiva y exclamativa, en las ocho siguientes.

La primera parte puede esquematizarse en la siguiente fórmula:

$$\begin{bmatrix}1\\ A\\ c/s\end{bmatrix}\begin{bmatrix}2\\ B\end{bmatrix} : \begin{bmatrix}3\\ R\end{bmatrix}\begin{bmatrix}4\\ F\end{bmatrix} : \begin{bmatrix}5\\ A'\\ s/c\end{bmatrix} : \begin{bmatrix}6\\ R'\end{bmatrix}\begin{bmatrix}7\\ F'\end{bmatrix} : \begin{bmatrix}8\\ A''\\ s/c\end{bmatrix}$$

Las dos primeras estrofas exponen una situación, que es el motivo lírico del poema; de ellas, la segunda es una mera introducción al canto lírico-filosófico, y la primera, da la fórmula antitética $\begin{bmatrix}A\\ c/s\end{bmatrix}$, que será, como

veremos finalmente, el signo relevante de estructura en el poema y, por ello, su elemento esencial desde el punto de vista artístico.

Ordenadamente, siguen seis estrofas, en las que alternan dos para la meditación filosófica, una para la primera reiteración del motivo esencial, dos para la actualización exclamativa de lo expresado en la meditación, y una para la segunda reiteración del motivo esencial.

La segunda parte de la oda es la amplificación, por descripción, de uno de los elementos señalados en el motivo esencial: «el cielo/de innumerables luces adornado (c.1)... Morada de grandeza/templo de claridad y hermosura (c.3)... el cielo (c.5)... aquesta celestial eterna esfera (c.7)... aqueste gran trasunto (c.8)».

La descripción del «cielo» se desarrolla en dos grupos de cuatro y tres liras, respectivamente, separados por una estrofa, la 13a., que reitera y resume finalmente el motivo esencial y los de la meditación filosófica:

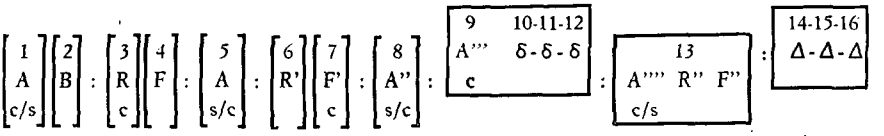
$$\overset{13}{\boxed{A''' \; R'' \; F''}}.$$

La descripción se inicia con el primer grupo de cuatro liras (9a.-10a.-11a.-12a.), en que se enumeran los planetas presentándolos con los atributos y nombres de los dioses de la mitología pagana; tras ellos, el cielo de las estrellas fijas («la muchedumbre/del reluciente coro...»). La estrofa 9a. nos vuelve a la situación presentada en la primera: «Cuando contemplo el cielo/de innumerables luces adornado...», c.1; «Quien mira el gran concierto/de aquestos resplandores eternales...», c.9. Las tres liras propiamente descriptivo-enumerativas (10a.-11a.-12a.) están enlazadas sintácticamente al sujeto de la c.9a. («Quien mira...») por el nexo *cómo,* dos veces expreso. El predicado correspondiente no se dará en este primer momento de la descripción, sino en la estrofa 13a., de reiteración y de resumen: «Quien mira el gran concierto/de aquestos resplandores eternales,/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 la 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.//¿Quién es el que esto mira,/y precia la bajeza de la tierra,/y no gime y suspira/por romper lo que encierra/el alma, y de estos bienes la destierra?».

El grupo final de tres liras destaca, separándola y amplificando, la presentación del Empíreo, reino de la «clarísima luz pura». La repetición del adverbio *aquí* relaciona íntimamente este segundo grupo de estrofas. La lira final es una exclamación, en la que se describe el lugar supremo y eterno donde habita el Sumo Amor.

Como en la Oda III, «A la Música», se ha cumplido un movimiento ascensional; pero en la «Oda a la noche serena», la elevación se mantiene aleteando indefinidamente en el final de exclamaciones arrobadas.

Completando, el esquema total de la Oda VIII sería el siguiente:



La descripción amplificadora (4+3) está hábilmente montada sobre el eje de una continuación de la reflexión filosófica (c.13a.), que se inicia por la repetición (c.9a.) del motivo lírico inicial del poema.

El esquema de estructura que hemos descrito es interesante por su construcción y por las observaciones que de ella pueden extraerse. ¿Por qué este ordenamiento proporcionado de asuntos? ¿Qué intención pone de manifiesto?

Fray Luis ha separado claramente, por el asunto y el estilo, las ocho estrofas iniciales —y la 13a.—, de las estrofas dedicadas a la descripción.

La lengua, siempre selecta y musical, es artificiosamente llana y desnuda de imágenes visuales o coloridas en la primera parte, donde predomina la reflexión filosófica y la intención admonitoria; lo mismo decimos de la c.13a., en la que la reflexión y la admonición se reiteran en el centro de la digresión descriptiva. La mitología y el ornato de las imágenes visuales, en cambio, se condensan en los dos grupos de liras en que se cumple la descripción amplificadora. El poeta cumple aquí, conscientemente o por tradición, con las normas establecidas en las *Artes poéticas* medievales. A la exposición doctrinal o científica correspondía una expresión breve, recta, desnuda de ornato, intrincada quizás en su condensación o reiterativa en las repeticiones con que se pretendía aclarar o fijar los conceptos. Se entendía que la enseñanza debía estar en el contenido expuesto; el deleite y la emoción, en cambio, se daban en la forma [2].

2. Una distinción de este tipo en el plano expresivo, es la que preocupa a don Juan Manuel en muchos lugares del *Libro de los estados* y especialmente en *El Conde Lucanor*.

Cuando se buscara conmover el ánimo y halagar la sensibilidad, podrían intercalarse, o agregarse, los ornatos propios de la literatura amena: los tropos y figuras de pensamiento, entre los que tenían especial parte los procedimientos de amplificación, a saber: la interpretación y exposición, la perífrasis, la comparación, el apóstrofe, la prosopopeya, la digresión, la descripción y el desarrollo por oposición. [3]

Las odas de Fray Luis corresponden al «estilo sublime» de las *Artes* medievales y, por tanto, debe predominar en ellas el estilo elevado, grandioso por la profundidad del pensamiento y el tono; pero condensado y económico en sus recursos. El estilo sublime podía acudir al ornato y los colores retóricos del estilo medio; pero con mesura, como si no se los buscara, de modo que, en conjunto, no se imponga la impresión de estar ornamentado y parezca conmover solamente por su fuerza expresiva.

El esquema de estructura puede parecer artificiosamente armado por nuestro análisis; pero bastará recordar el virtuosismo artístico desarrollado por las *Artes praedicandi,* cuya enseñanza pasó, como refinado arte de construir, a la literatura en latín y en vulgar de la Baja Edad Media y primer Renacimiento.

El sermón medieval tenía la misma cuidadosa y complicada trabazón de la arquitectura de una catedral o de las variaciones de una composición polifónica. El creador y el espectador medievales hallaban una belleza especial en el desarrollo de los diversos temas, en el cuidado de las transiciones y en el logro de admirables correspondencias entre las diversas partes. [4]

Una construcción digna de la mejor técnica literaria derivada de las *Artes praedicandi* es la que ha logrado Fray Luis de León en la composición que analizamos.

Pasemos al asunto elegido para la amplificación descriptiva: Fray Luis ve al cielo estrellado como templo, como trasunto o espejo que manifiesta un orden y un poder supremo. Pero no son astros, sino dioses los que se enumeran en las coplas 10a., 11a. y 12a.; dioses que son como el alma de esos planetas («La luna cómo mueve/la plateada rueda...») y a los que se alude en bellas perífrasis («la luz do el saber llueve,/y la graciosa estrella de Amor...») o se nombra con adjetivación cuidada («sanguinoso Marte airado... Júpiter benino... Saturno, padre de los siglos de oro»).

3. Véase lo que sobre estos procedimientos se dice en el clásico tratado de E. Faral, *Les Arts Poétiques du XII^e^ et du XIII^e^ siècles*, Paris 1924 (1962), pp. 48-103, y en Edgar de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, Madrid 1958, t. I, pp. 235-236, 249-250.

4. Edgar de Bruyne, *o. c.*, t. II, pp. 58 y ss.

Se ha señalado muchas veces la fuente que Fray Luis sigue en estas estrofas: el *Somnium Scipionis,* 4-17 [5]. Podríamos decir más, la motivación lírica de la Oda VIII, expuesta en la c.1a., que hemos simbolizado $\begin{bmatrix} A \\ c/s \end{bmatrix}$, está íntimamente relacionada con el comienzo del momento citado del *Somnium,* cuando Escipión Emiliano es amonestado por su abuelo, por mantener con insistencia su mirada sobre la Tierra descuidando la grandeza de los astros, y con esto se introduce la descripción del sistema planetario según el orden que Macrobio en su *Comentario* atribuye a los caldeos. El Africano dice: «hasta cuándo estará tu atención fija en la Tierra», y el pensamiento de Fray Luis podría resumirse así: Que los mortales contemplen la belleza del cielo estrellado, trasunto del Sumo Bien y del Sumo Amor y predicen así la bajeza de la Tierra. La estructura toda de la Oda VIII se dispone sobre la reiteración de la antítesis «cielo/tierra=suelo». Enriquecido el pensamiento por la ideología neoplatónica y cristiana, sin embargo, en el germen de la Oda VIII está el famoso fragmento de Cicerón. Que esto es así nos lo aseguran la situación lírica inicial y el asunto elegido para la amplificación. Tanto en el *Somnium* como en a Oda VIII, la voz admonitoria de un ser que está ubicado en alto (el Africano-Fray Luis) insta (a Escipión Emiliano-a los mortales) a dejar la preocupación por los asuntos terrestres y remontarse a la contemplación de los astros.

En la Oda VIII, las liras 3a. a 8a., inclusive, desarrollan las variaciones de este motivo en distintos procedimientos de amplificación (invocación, interrogación, apóstrofe). En el fragmento de Cicerón y en la Oda, a la admonición inicial —amplificada en la Oda—, sigue una digresión descriptiva, en la que se enumeran las distintas esferas: las de cada planeta y la de las estrellas fijas, que envuelve a todas las otras. El orden de presentación es el mismo; pero el sentido es inverso. El Africano comienza por la esfera de las estrellas fijas y sigue por Saturno, Júpiter, Marte, el Sol, Venus, Mercurio, la Luna, y, finalmente, la Tierra en el

5. «Quam cum magis intuerer, "quaeso", inquit Africanus, "quousque humi defixa tua mens erit? nonne aspicis quae in templa veneris? novem tibi orbibus vel potius globis conexa sunt omnia, quorum unus caelestis est, extumus, qui reliquos omnes complectitur, summus ipse deus arcens et continens ceteros; in quo sunt infixi illi qui volvuntur stellarum cursus sempiterni. cui subiecti sunt septem qui versantur retro contrario motu atque caelum. ex quibus summum globum possidet illa quam in terris Saturniam nominant; deinde est hominum generi prosperus et salutaris ille fulgor qui dicitur Iovis; tum rutilus horribilisque terris quem Martium dicitis; deinde subter mediam fere regionem Sol obtinet, dux et princeps et moderator luminum reliquorum, mens mundi et temperatio, tanta magnitudine ut cuncta sua luce lustret et compleat. hunc ut comites consequuntur Veneris alter, alter Mercurii cursus, in infimoque orbe Luna radiis Solis accensa convertitur. infra autem iam nihil est nisi mortale et caducum praeter animos munere deorum hominum generi datos; supra Lunam sunt aeterna omnia. nam ea quae est media et nona, Tellus, neque movetur et infima est, et in eam feruntur omnia nutu suo pondera"» (*Somnium Scipionis*, 4-17, ed. de Alessandro Ronconi, Firenze 1967).

centro. Fray Luis, que como «yo» lírico se supone en alto, pero sobre la Tierra, sigue el orden inverso o ascendente en su contemplación, y no menciona al Sol. En ambos textos, la adjetivación ha sido cuidadosamente escogida («...deinde est hominum generi prosperus et salutaris ille fulgor qui dicitur Iovis; tum rutilus horribilisque terris quem Martium dicitis...» «...el sanguinoso Marte airado,/y el Júpiter benino...».

La Edad Media, siguiendo a Tolomeo, admitirá una esfera o cielo más externo aún o sobre los otros: el Cristalino o Primer Móvil [6]. Fray Luis no lo dice expresamente; pero el poema se cierra con tres liras destinadas a la exaltación exclamativa del reino o esfera del Amor sagrado que, en principio, parece identificado con el cielo todo [7]; pero luego, en la estrofa final, se presenta como un «locus amoenus», Campos Elíseos, lugar de bienaventuranza eterna, por encima o exterior a las otras esferas.

Ahora podemos intentar una explicación de la estructura que Fray Luis dio a la extensa digresión amplificatoria y descriptiva: dos grupos de tres liras cada uno (10a.-11a.-12a./14a.-15a.-16a.) enmarcados y separados, en orden de jerarquía ascendente, por las estrofas 9a.-$\begin{bmatrix} A''' \\ c \end{bmatrix}$- y 13a.-$\begin{bmatrix} A'''' \ R'' \ F'' \\ c/s \end{bmatrix}$: el primero de esos grupos está dedicado a la enumeración de los planetas como dioses que animan, con diversos efectos para los mortales, cada una de sus respectivas esferas; el segundo, es el reino supremo, eterno e inmóvil, del Amor sagrado, que, a su vez, rige y encierra las esferas todas del Universo. [8]

La separación en dos grupos simétricos era necesaria para manifestar, en una visión jerarquizada, la necesaria separación entre el mundo de los

6. Alberto Magno hace una reseña de las diferentes opiniones sobre la cantidad de las esferas celestes en *De caelo et mundo*, L. II, tract. III, cap. XI: «omnes antiqui usque ad tempora Ptolemaei consensisse videntur quod sphaeras fuerunt octo, quarum superior sit sphaera stellarum fixarum et secunda Saturni et... Ptolemaei sententiae autem... est quod decem sunt orbes coelorum». En el poema enciclopédico *De Vetula*, L. III, vv. 156-173, se da el mismo orden de esferas que el que maneja Fray Luis y al llegar al noveno cielo dice: «At nonum celum, quantum ad nos, ordine primum, / Quantum ad naturam, dictum quoque mobile primum. / Nullum corpus habet, sed lux diffusa per ipsum». (*De Vetula,* III, vv. 171-173, ed. de Dorothy M. Robathan, Amsterdam 1968).

7. El éter-cielo entendido como la divinidad misma es concepción muy antigua. Así Lactancio en su *Divinarum Institutionum*, L. I, 5, 19, dice: «Cleanthes et Anaximenes aethera esse dicunt summum deum».

8. Las tres liras dedicadas a la presentación de los planetas-dioses están enlazadas sintácticamente por constituir el sujeto de una oración que queda interrumpida y se retoma e integra en la c. 13a., síntesis temática de la exhortación. Las tres liras finales, que culminan el tono lírico y completan la descripción del Universo con el éter-cielo cristalino residencia del Sumo Amor, están vinculadas por la reiteración del adverbio *aquí*, procedimiento eficaz para lograr la actualización del momento, lo que el poeta consuma hábilmente mediante las exclamaciones arrobadas y ponderativas que cierran el poema.

cuerpos celestes-dioses y el Universo, que es templo y manifestación de Dios uno, regidor, en su divina Providencia, de todo lo creado.

La idea del Universo que nos manifiesta la estructura de la amplificación descriptiva de Fray Luis es la misma que nos sintetiza Dante en el verso del *Paraíso*: «l'amor che move il sole e l'altre stelle».

Queda aún por tratar un recurso muy frecuente en la poesía original de Fray Luis y es el de la alusión a los dioses de la mitología clásica.

Sabemos que la Edad Media conoció la mayor parte de las historias de la mitología grecolatina, y que, en los primeros siglos, se vivió la lucha entre la refutación de las creencias paganas y, por consiguiente, de la mitología [9], y la posibilidad de aceptar esas historias explicándolas a la manera de Euhemero [10] o interpretándolas alegóricamente como manifestaciones de verdades ocultas tras la ficción del mito [11]. De ambas maneras las aceptó en general la Edad Media y así las vemos incorporadas a una obra tan representativa como la *General Estoria,* de Alfonso el Sabio.

La autoridad de la obra de Tolomeo y la aceptación generalizada de la Astrología determinan que el mismo Santo Tomás de Aquino, en la *Summa contra Gentiles,* L.III, donde estudia el orden con que las creaturas se refieren a Dios y se dirigen a El como a su último fin (especialmente capítulos LXXXIV a XCII), exponga sobre el problema de la influencia de los astros en la voluntad y en el entendimiento. Demuestra que esa influencia es imposible; sin embargo, reconoce que «los cuerpos celestes mueven y disponen los cuerpos inferiores» (cap. LXXXI) «y lo que pertenece a las cosas corporales, ya sea interiores o exteriores, que vienen al uso del hombre, son dispensadas por Dios mediante los ángeles y los cuerpos celestes» (cap. XCI).

9. Recordemos entre los textos más conocidos: M. Minutius Felix, *Octavius*, cap. XXII (Migne, *Patr. Lat.*, III, 319-322), Tertulianus, *Apologetica ad nationes*, L. II, 594 (Migne, *Patr. Lat.*, I, 666), San Agustín, *Civ. Dei*, VIII, 26, IX, 16, y XVIII, 12 a 21. Lactancio refuta el error de llamar dioses a los astros y estrellas en *Divinarum Institutionum*, II, cap. 5 (Migne, *Patr. Lat.*, VI, 276-277); en el L. I, al citar el rapto de Europa y de Ganimedes, expone su opinión sobre la obra de los poetas en la creación de las historias de la mitología: «Non ergo ipsas res gestas finxerunt poetae; quod si facerent, essent vanissimi: sed rebus gestis addiderunt quemdam colorem. Non enim obtrectantes illa dicebant, sed ornare cupientes... cum officium poetae sit in eo, ut ea, quae gesta sunt vere, in alias species obliquis figurationibus cum decore aliquo conversa traducat...» (*ibid.*, 171-172).

10. Lactancio hace la mejor exposición patrística de la teoría sostenida por Euhemero tres siglos antes de Cristo y recogida por Ennio (cf. J. D. Cooke, «Euhemerism: A mediaeval Interpretation of classical Paganism», *Speculum*, II [1927], 396-410).

11. San Jerónimo y San Agustín tratan frecuentemente de la interpretación de las fábulas y metamorfosis de los dioses. Con Servio, en su *Comentario a Virgilio*, y especialmente con los tres libros de las *Mitologiae* de Fabio Fulgencio, la mitología se carga de ideales éticos que sirven a cristianos y paganos. Obras enciclopédicas muy leídas como las de San Isidoro y Rabano Mauro contienen largas disertaciones sobre asuntos mitológicos. Por San Isidoro, Macrobio y Fulgencio este modo de interpretación llega al siglo XV.

Para un poeta renacentista, pero además religioso agustino y exegeta, era posible la deleitosa aparición de los dioses paganos en un poema casi religioso, si ellos ocupaban un lugar perfectamente acotado y jerarquizado en la estructura del poema: la influencia de los espíritus que rigen esos planetas sobre los hombres y el mundo material es reconocida en la cuidada asignación de atributos y efectos; pero, sobre el mundo astral, penetrándolo y dominándolo todo como la luz y el éter mismo, está Dios-Sumo Amor, cuyo templo es el Universo.

Conociendo esta visión cósmica, que apenas se desvía de la medieval, y la interpretación alegórica posible, no puede asombrarnos la coexistencia del «Júpiter benino, de bienes mil cercado», que «serena el cielo con su rayo amado», con el «Amor sagrado, de glorias y deleites rodeado»; porque el primero no es más que la manifestación accesible al hombre, de un poder superior, que es totalmente indescriptible e inexpresable.

Fray Luis de León es, sin duda, un claro ejemplo de escritor renacentista. Por su crítica y renovadora en la consideración de los textos bíblicos, por la fervorosa defensa y cultivo ponderado de la lengua vulgar, por la exquisita adaptación de los recursos expresivos de la poesía del renacimiento italiano.

El estudio pormenorizado de la Oda VIII nos ha ido manifestando la convivencia de elementos y rasgos que, en general, son atribuidos al Renacimiento, con procedimientos y concepciones que tuvieron amplia vigencia en la literatura medieval. No pretendemos aquí separar tajantemente unos de los otros, apartándolos como elementos puros; sino, por el contrario, destacar esa coexistencia de procedimientos de técnica literaria y de concepciones medievales con otros rasgos que lo muestran como un calificado continuador de la obra de Garcilaso. Con ello pretendemos allegar algunos materiales para el mejor conocimiento y caracterización del movimiento renacentista en la España del siglo XVI.

La forma poética elegida, el hondo lirismo, el manejo de la versificación y del lenguaje poético corresponden a un poeta que conoce, traduce e imita tanto a los clásicos grecolatinos como a los poetas italianos de su tiempo. Junto a estos rasgos aparece la implícita distinción de estilos y procedimientos en lo que corresponde a la exposición doctrinal y a los fragmentos ornamentales; distinción que continúa la teoría elaborada en las *Artes poeticas* medievales. También es de sostenida tradición medieval el cuidado que se revela en la estructura dada a las poesías originales y, especialmente, al poema analizado, alarde técnico que ya se aconsejaba y enseñaba en las *Artes praedicandi,* desde el siglo XI.

Por el asunto elegido —visión del Universo— y la enumeración calificada de los planetas, la Oda VIII se vincula a la tradición del *Somnium Scipionis*. Sabemos que el fragmento de Cicerón fue conocido a través del famoso *Comentario* de Macrobio. Utilizado frecuentemente en la Edad Media, es divulgado por la imprenta en la segunda mitad del siglo xv [12]. De este modo, la tradición medieval del texto de Macrobio se continuó sin interrupción en el Renacimiento. Pero la posibilidad de señalar esta fuente para la oda de Fray Luis no significa en sí un elemento de perduración medieval; por el contrario, la enumeración de los planetas se cumple con un claro propósito estético —y, por tanto, alejado del didactismo medieval—, que se manifiesta en el modo de realización de las imágenes visuales y en la adjetivación cuidada.

La enumeración de los planetas es frecuente en la literatura patrística así como en las enciclopedias medievales [13]; pero la intención con que se los menciona es puramente didáctica y sus nombres tienen sólo un valor astrológico; son espíritus, a veces demoníacos, que animan los cuerpos celestes, y de los dioses de la mitología poética de la antigüedad conservan sólo el nombre [14]. Por el contrario, el modo con que Fray Luis elabora y expone ese trozo amplificatorio manifiesta que su realización tuvo un propósito puramente ornamental y es así muestra clara de una actitud renacentista. No lo es, en cambio, la función reservada al trozo dedicado a los planetas en la estructura total del poema y el modo con que se articula, dentro de la segunda parte, con las tres liras finales.

Los procedimientos expresivos se han renovado y enriquecido al seguir a los modelos y cánones del Renacimiento; pero el método de escribir poesía corresponde al patrimonio de una secular tradición de técnica literaria y el pensamiento sigue fiel a una acendrada cosmovisión cristiano-medieval.

GERMÁN ORDUNA
Universidad de Buenos Aires
Investigador del Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas

12. Recordemos el *Macrobius in Somnium Scipionis et Saturnalibus*, Venecia 1472. Cf. Paul Lehmann, *Erforschung des Mittelalters*, t. IV, Stuttgart 1961, p. 347).
13. Véase nota 11.
14. El mismo Fray Luis, en la Oda IV, «En el nacimiento de doña Tomasina», hace una mención ordenada de los planetas (Júpiter-Venus, Saturno-Marte, Sol, Apolo), con la que enriquece la imagen dinámica del descenso del alma de la niña desde las altas esferas celestiales a la Tierra. Los dioses imperan en su rueda y cada uno da o desvía sus atributos. Son dioses que se aproximan mucho a los dioses astrológicos medievales.