



# *Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan Grial*

Fernando Lázaro Carreter

*A Ricardo Senabre y a Juan Manuel Rozas, en quienes represento mi cariño a mis antiguos alumnos o colaboradores que hoy enseñan en la Facultad de Letras de Cáceres.*

## **Un segundo exhorto**



«Siempre que he leído esta oda a Grial<sup>1</sup>, me he imaginado a Fray Luis, allá por el otoño de 1571, contemplando melancólicamente los suaves colores del cielo y el desnudarse del follaje de los árboles:

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

La naturaleza parece, en ese decrecer que anuncia el

invierno, estar invitando al silencio de las bibliotecas y al gustoso trabajo del estudio. Es oda para intelectuales, que debe ser grata a los intelectuales».

Pertenecen estas palabras al discurso con que Dámaso Alonso inauguró el año académico 1955-6 en la Universidad de Madrid<sup>2</sup>. Y dos versos de la oda le servían para rematarlo, como estímulo para sus oyentes:

El tiempo nos convida  
a los estudios nobles...

Como es natural, Fray Luis no había compuesto estos versos para ninguna solemnidad académica, ni cabía inaugurar los cursos con poemas en lengua vulgar<sup>3</sup>. Sin embargo, vamos a ver enseguida cómo el gran poeta y gran crítico que oficiaba en la ceremonia de 1955 no se había equivocado al barruntar, por misteriosa especie, que la oda luisiana tenía algo que ver con las rituales sesiones de otoño que ponen en marcha el quehacer universitario. Tomado a la letra, el poema es una invitación del agustino a un querido amigo para que siga cultivando el espíritu y escribiendo poesía, cuando él ya no podrá hacerlo, porque le ha acometido un torbellino traidor (¿las denuncias de 1571?; ¿las pesadumbres de la cárcel o el desánimo que siguió a su liberación en 1577?<sup>4</sup>).

En cualquier caso, el tiempo invita a que Grial no desmaye; los fríos estimulan al estudio. Que la canícula lo dificulta, se lo decía a Fray Luis el Brocense en un poema poco conocido, y que constituye sobre todo un testimonio inapreciable sobre el carácter de nuestro autor:

Docte Leo, indoctae dignator parcere turbae,  
sic faveant votis numina cuneta tuis.  
Saevitum est multum, tua jam desaeviat ira:  
sis licet ipse Leo, ferrea corda doma.  
Fervet in ignitis rabidisque caloribus aestas;  
non arment senticae virgaque saeva manus.  
Témpora sunt alia studio nostro apta; sed isto  
tempore qui est firmus, discere, credo, satis.<sup>5</sup>

Juan de Grial pertenecía al grupo de escritores que admiraban a Fray Luis y lo animaban a empresas altas. Precisamente en 1571, el año de Lepanto, debió de instarle

para que cantara la gloria de las armas españolas, y el maestro, repitiendo un tópico de los elegiacos latinos que Horacio había consagrado en una oda célebre (11-12), le contesta:

Al canto y lira mía  
no dicen las escuadras, las francesas  
banderas en Pavía  
cautivas, ni las armas cordobesas,  
ni el nuevo mundo hallado,  
*ni el mar con turca sangre hora bañado.*<sup>6</sup>

En esta transparente imitación, de tono ligero y festivo, se contiene la primera exhortación a Grial para que escriba, para que sea quien haga sonar «la trompa clara». Él, en esa fecha muy próxima a Lepanto, se reserva ficticia y horacianamente para sólo cantar la hermosura de Nise. Ambas odas, dirigidas al mismo amigo, deponen sobre la índole literaria que tuvieron sus relaciones; en la primera, lo anima a ensayar tonos épicos; en la que nos ocupa, le pide que continúe escribiendo en el «nuevo estilo»; sobre cuál sea éste, discurrirémos luego.

Los dos poemas parecen estrechamente vinculados. Si muy poco después de octubre (mes de la batalla), Fray Luis traza jovialmente un programa temático para él y para Grial, la segunda oda tiene los rasgos de una corrección de aquella lozanía. Creo que el P. Llobera acierta al suponer que sus respectivas redacciones están muy cercanas<sup>7</sup>. Y puesto que los motivos ambientales de la segunda son otoñales, y dado que el torbellino antiluisiano no cuajó formalmente hasta diciembre<sup>8</sup>, no parece aventurado situar la redacción de este emocionante poema en los alrededores del solsticio invernal de 1571. No se objete que los primeros versos, refiriéndose a la caída de las hojas, remiten a los comienzos del otoño: Fray Luis de León es muy fiel a las tradiciones retóricas, y para los humanistas era inconcebible pintar aquella estación sin aludir al desnudamiento del campo.

Al tono desenfadado que constituye el encanto de la primera exhortación, ha sucedido este otro, triste pero no sin aliento, puesto que sigue animando a su amigo poeta a que prosiga. Ese tipo de exhortos no falta en la tradición clásica, y había excedido en ellos Ausonio, con sus epístolas a Theon, a Paulus, a Tetradius, a Paulinus (que, por cierto, le había pedido poemas épicos: «a me heroico metro desideras»). Pero no es de esa tradición de la que recibe impulso Fray Luis para componer su oda.

En efecto, la inducción le venía de más cerca; curiosamente, de una oración inaugural universitaria: la *praelectio* en metro horaciano que Angelo Ambrogini Poliziano leyó para una apertura de curso el año 1487. Dice así este «epigramma»:

Iam cornu gravidus praecipitem parat	
afflatus subitis frigoribus fugam Autumnus pater et deciduas sinu frondes excipit arborum.	
Cantant emeritis, Bacche, laboribus	5
te nunc agricolae, sed male sobrios ventosae querulo murmure tibiae saltatu subigunt frui.	
Nos anni rediens orbita sub iugo	
Musarum revocat, dulce ferentibus, porrectisque monent sidera noctibus, carpamus volucrem diem.	10
I mecum, docilis turba, biverticis	
Parnassi rapidis ser iuga passibus expers quo senii nos vocat et rogi consors gloria coelitum.	15
Nam me seu comiten, seu, iuvenes, ducem	
malitis, venio; nec labor auferet quaerentem tetricae difficili gradu virtutis penetralia. <sup>9</sup>	20

En él se advierten algunas articulaciones que son básicas en la oda a Grial:

*Estrofa 1.* Los dos poetas escriben en la estación otoñal, cuando ésta se dirige *iam / ya* hacia el invierno. Es común a ambos, aunque tópica, la evocación de la caída de las hojas. En el italiano, Otoño las recoge en su seno; en el nuestro, es el campo el que recoge en el suyo la hermosura que fenece.

*Estrofas 3 y 4.* Aportan elementos a los versos 7-8 y 16-20 del poema castellano. Por un lado, la reducción de las horas de luz; por otro, la alusión al tiempo que *nos revocat / nos convida* a la frecuentación de las musas, y en que la *gloria* (Poliziano) o la *fama* (Fray Luis) *nos vocat / nos llama* hacia el Parnaso (el «sacro monte»<sup>10</sup>).

*Estrofa 5.* Induce por contraste los versos 35-40 de la oda (los cuales se acogen según veremos a otra inspiración): mientras Poliziano se ofrece a acompañar o a

conducir a la grey estudiantil por los difíciles caminos del saber, el agustino informa a Grial de que no podrá seguir sus pasos.

Sin embargo, estos estímulos que, como puede verse, parecen claros, ni de lejos explican el poema luisiano. Son como una tenue plantilla, como un delicado esqueleto que los sustenta; otros muchos elementos de la oda lo desbordan. Por contra, faltan en ella algunas piezas del «epigramma». Pero de que éste servía de fondo a su construcción, no puede cabernos duda; y ello permite acercarse con alguna seguridad al modo como Fray Luis escribe, al núcleo de su poética. En un momento dado -casi seguro, ese de la asechanza a que aludimos-, acude a su memoria la *praelectio* polizianesca, tan hermosa, tan serena, tan cuajada de reminiscencias clásicas. La había escrito un profesor lleno de gloria, libre para adelantar en su vocación de poeta y humanista. El tiempo es el mismo: el otoño que despoja los árboles, acorta los días e invita al estudio intenso y a la conquista de la fama. Pero él no puede ya dirigirse a una *docilis turba* (*indocta* la llamaba el Brocense), y se acuerda de Grial, casi de seguro desfalleciente por la adversidad del maestro: que él continúe al menos. La gentil invitación final del «epigramma» se le cambia, por la fuerza de las cosas, en una deprecación doliente. Pero no sólo eso transforma: había trocado e introducido muchas cosas más. En su oda genial, Fray Luis, imbuido del método poético consagrado por el Humanismo, alcanzaba el fin a que ese método tendía: la originalidad.

## La imitación compuesta<sup>11</sup>



Nadie ponía en duda la necesidad de imitar. Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad. El deseo de inventar sin modelo resultaba peligroso: «Se adunque l'artificio del scrivere consiste sommamente nella imitatione, come nel vero consiste, è necessario che, volendo far profitto, habbiamo maestri eccellentissimi [...]. Coloro che [...] ci propongo no le compositioni di proprio ingegno ci ponno fare grandissimo danno», escribía Marco Antonio Flaminio a Luigi Calmo<sup>12</sup>. Por otra parte, los antiguos habían propuesto y habían practicado ellos mismos dicho método. La imagen aristofanesca de la abeja que, libando en múltiples flores, elabora su propia miel, se repite insistentemente entre los latinos: Lucrecio, con versos que recordará Poliziano; Horacio (*Odas*, IV-2, vs. 27-32), confesando proceder como ella para componer sus «operosa carmina»; Séneca (*Epístolas*, 84): «Apes, ut aiunt, debemus imitari». Este último formula, incluso, un procedimiento: conviene coleccionar cuanto resulte atractivo en las lecturas, y tratar luego de dar a lo recogido un único sabor. Otra imagen suya: la digestión de alimentos diversos, «ut unum quiddam fiat ex multis». Así debe proceder el espíritu, celando aquello de que se ha nutrido, y mostrando únicamente lo que ya ha convertido en sangre propia. ¿Hay riesgo con ello de que el imitador sea descalificado porque se descubre la imitación? No, si la ha practicado bien -responde Séneca-, si un espíritu vigoroso ha sabido fundir en un solo tono las voces que ha escuchado: «Talem animum esse nostrum uolo: multae in illo artes, multa praecepta sint, multarum aetatum exempla, sed in unum. conspirata».

Los humanistas hicieron fervientemente suya esta doctrina, bajo la égida de Petrarca, que, a su vez, se había acogido al pensamiento de Séneca<sup>13</sup>. En la invención,

amonestaba a Tommaso da Messina, procédase como las abejas, que combinando néctares florales producen cera y miel. Por supuesto, sería mejor que el escritor emulara a los gusanos que segregan seda de sus vísceras, creando con solo su ingenio los conceptos y el estilo; pero ello no está al alcance de cualquiera: «aut nulli [...] aut paucissimis datum est». La norma senequista, convalidada por Petrarca, se constituyó en centro de la poética renacentista. Hubo, claro es, disidentes: sí, entre los clásicos, algunos fueron modelos que otros imitaron, ¿por qué no fijarse en ellos sólo, por qué no atenerse a los indiscutibles maestros, Cicerón, Virgilio y Horacio entre todos? Poliziano reaccionó vigorosamente contra tal sistema poético (y oratorio), que jamás permitiría exceder al dechado. De ahí su defensa de Estacio como lírico, y de Quintiliano como guía de la elocuencia. En su oración sobre estos «minores», se leen palabras terminantes: siendo máximo vicio querer imitar a uno solo, no constituye extralimitación proponer como modelos a cuantos lo merezcan, tomando lo útil de donde convenga, como dice Lucrecio: al igual que las abejas liban por doquier en los prados floridos, por doquier debemos nutrirnos de dichos áureos<sup>14</sup>.

Pero aún alcanzó mayor resonancia en Europa su epístola al pío ciceroniano Paolo Cortese, que le había dado a leer una colección de cartas en las cuales creía ver reproducido fielmente el estilo del gran orador romano. Poliziano se las devuelve indignado por haberle hecho perder el tiempo. El cree más respetable el aspecto del toro o del león que el de la mona, aunque ésta se parezca más al hombre. Y truena contra quienes componen imitando así: son como loros, carecen de fuerza, de vida, de energía, «iacent, dormiunt, stertunt». Si alguien le advierte a él que no se expresa como Cicerón, contesta orgulloso: «Non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo»<sup>15</sup>. a celebrísima carta se contiene, tal vez como en ningún otro texto humanístico, el más claro y sencillo razonamiento sobre las virtudes de la imitación compuesta. Cuando el poeta fija su admiración en uno sólo, cuando su ideal es acercarse a él, nunca logrará ponerse a su altura. Nadie puede correr con más velocidad que otro si ha de ir pisando sus huellas. Hay que leer profundamente a Cicerón, sí, pero «cum bonis alios», con otros muchos que son sus pariguales. Sólo entonces, dice a Cortese, si tu pecho está repleto de lecturas, te será posible componer algo que sea verdaderamente tuyo, algo en que sólo estés tú. Los consejos de Poliziano -algunos semejantes recibieron los Pisonestran, pues, de proteger la personalidad, que se desvanece al ser invadida por una única devoción. (No de otro modo un gran humanista contemporáneo, T. S. Eliot, defiende la lectura múltiple para el desarrollo del individuo y la defensa de su propio juicio<sup>16</sup>. Casi a cinco siglos de distancia, sorprende la similitud de sus razonamientos.)

La discusión se reanimó, también con amplia audiencia, en el siglo XVI, a raíz del *Ciceronianas* de Erasmo, fiel a Séneca, y de la sonada polémica que mantuvieron, entre 1512 y 1513, Gian Francesco Pico, sobrino del polígrafo, y Pietro Bembo. Fue éste quien disintió de la imitación compuesta, por cuanto, según él, mide a todos los antiguos con el mismo rasero, y subvierte el orden de su indiscutible jerarquía. No son «omnes bonos» quienes deben ser imitados, como sostenía Pico, pues «si inter illos quicumque boni dicuntur esse, unus est omnium longe optimus longequae praestantissimus»<sup>17</sup>, ¿por qué no ha de ser él, y sólo él, el modelo?

La imitación compuesta ofrecía el riesgo previsto por Séneca: la de que resultara un zurcido inhábil. Una simple taracea es fácil de urdir para disimular la carencia de fuerzas propias. Pero si lo ajeno, forzosamente disperso al ser múltiple, se vertebra y refunde en un organismo único, y si en éste resplandece el espíritu del escritor, nadie

podrá negarle el dictado de original. Pico della Mirandola, halagando a Lorenzo de Médicis, le confiesa haber reconocido en una obra suya ciertas sentencias platónicas y aristotélicas, pero tan transformadas, «ut tua videantur esse et non illorum»<sup>18</sup>. Por otra parte, el método impone otra condición inexcusable: el escritor ha de tener bien nutrida su memoria de versos y prosas que le hayan impresionado por su verdad o su hermosura. El ideal del humanista aparece en el retrato que, puesto en labios de Coluccio Salutati, hace Bruni de Luigi Marsili en el primer libro de su diálogo «Ad Petrum Paulum Histrum» (1401). Tenía presente, dice, no sólo cuanto se refiere a la religión, sino cuanto atañe a las cosas gentiles. Siempre aducía las opiniones de Cicerón, Virgilio, Séneca «aliosque veteres»; y no se limitaba a las sentencias, sino que reproducía exactamente sus palabras, de tal manera que no parecían ajenas, sino creadas por él<sup>19</sup>. Y añade: «permultos memorari potui, qui haec eadem factitarunt». Sí, eran muchos los capaces de proezas así, antes, entonces y después: cuantos aspiraban a la palma de poetas y oradores. Al principio, en Italia; después, en toda Europa: un temprano humanista nuestro, el valenciano Juan Ángel González, remata su *Sylva de laudibus poeseos* (1525) con un exhorto característico: «Disce puer vatium carmina, disce senex»<sup>20</sup>.

## Poesía romance e imitación



Ni que decir tiene que la poesía en vulgar, con los ejemplos de Dante y de Petrarca, entró por la vía de la imitación compuesta. Y no sólo los antiguos fueron beneficiados, sino, en la práctica, también los modernos. Ello no siempre mereció la aprobación de los sabios, pero halló por fin sanción docta favorable en la *Prose* de Bembo<sup>21</sup>. En Francia, Ronsard describía así a Jean Passerat el método que había hecho suyo:

...Mon Passerat, je ressemble à l'abeille  
qui va cueillant tantôt la fleur vermeille,  
tantôt la jaune; errant de pré en pré  
vole en la part qui plus lui vient à gré,  
contre l'Hiver amassant force vivres.  
Ainsi courant et feuilletant mes livres,  
j'amasse, trie et choisis le plus beau,  
qu'en cent couleurs je peins en un tableau,  
tantôt en l'autre, et, maître en ma peinture,  
sans me forcer j'imite la Nature.<sup>22</sup>

Los poetas se sienten obligados a hacer declaraciones de este tipo como justificación del mester que practican, y, muchas veces, para hacerlo comprender a los profanos. Así, estando en Gante, Bernardo Tasso había sido comprometido por don Francisco de Toledo, don Luis de Ávila y otros caballeros del ejército imperial, para escribir en italiano un poema inspirado en el *Amadís*. Hasta la estrofa -la estancia- le impusieron, con harta amargura suya<sup>23</sup>. Cuando la obra iba ya adelantada, envía una carta a Ávila: que ni él ni el virrey esperen demasiada fidelidad al relato castellano, porque traducir es



cosa «indegna del decoro et dell'arte del poeta». Por el contrario, este «dee sempre d'un ampio e spatioso campo d'inventione, a guisa d'ape, il piu vago, el piu leggiadro fiore sciegliere; dapoi, con l'humore del suo purgato giudicio coltivarlo»<sup>24</sup>.

Esta fue, pues, la doctrina común en todas partes donde triunfó el Renacimiento, y una comprensión profunda de nuestra lírica áurea -ideal aún remoto- sólo podrá alcanzarse a partir de un trabajo filológico que restaure el prestigio de la investigación de fuentes. Se trata de actuar con el mismo espíritu con que procedieron los humanistas en el comentario de los poetas. No puede haber duda de que en su esfuerzo por descubrir influencias, traducciones o adaptaciones había un componente de autocomplacencia: hallarlas en el escritor admirado representaba descubrirle un secreto, hombrearle con él, atraerse parte de su prestigio. Pero había también el noble intento de entender y de glorificar. Herrera, en trance de ilustrar a Garcilaso, escribe: «Deseo que sea esta mi intención bien acogida de los que saben; y que se persuadan a creer que la honra de la nación y la nobleza y excelencia del escritor presente me obligaron a publicar estas rudezas de mi ingenio»<sup>25</sup>. Esas rudezas eran, ya se sabe, en su mayor parte, un rastreo por antiguos y modernos, para exhibir la propia cultura, claro, pero sobre todo la cultura del toledano.

Naturalmente que hoy no basta eso: los datos dicen poco si no se integran en una explicación plausible, orientada a descubrir y entender la poética peculiar del escritor, es decir, los rasgos distintivos de contenido y de forma que permiten caracterizarlo en el seno de la poética de su tiempo. No es aún éste mi propósito en el presente trabajo, limitado a un solo poema de Fray Luis y poco atento a las cuestiones de lenguaje. Únicamente pretendo aquí mostrar cómo el gran agustino practicó el método de la imitación, en el cual le había precedido, entre nuestros poetas, Garcilaso desde 1533, como resultado de su aprendizaje italiano<sup>26</sup>. Creo que Fray Luis lo aplicó de modo consciente en todas sus poesías originales, por convicción adquirida en la lectura de los clásicos y por conocimiento directo de las defensas del método que hicieron los modernos. Las obras de Poliziano, en particular, debieron de serle extremadamente familiares: su amigo Sánchez de las Brozas editó y comentó varios poemas del italiano<sup>27</sup>; y Arias Barbosa, su compañero de claustro también, había sido discípulo del famoso humanista<sup>28</sup>. Existió, pues, en Salamanca un fervor polizianesco que constituye el clima que permitió nacer la oda a Grial. Nótese que hablamos ahora de clima; antes denominábamos tenue modelo a la *praelectio*: es que otras muchas cosas pululaban por la mente del poeta al componerla, según advertimos. Y estaba, sobre todo, su talento único, tan correspondiente, al imitar, a aquel precepto horaciano que Luis de Zapata medio tradujo así:

La pública materia harás tuya

si en un círculo vil y abierto a todos  
detener y tardar no te quisieres,  
y si de imitador los pies no metes  
de donde al fin no puedes de vergüenza  
y por la ley de la obra dar la buelta.<sup>29</sup>



Para los renacentistas, las fuentes eran de dominio público, que podían hacer privado mediante un golpe de genio si, renunciando a la fiel sumisión, se salían del círculo mostrenco que dichas fuentes delimitaban. Este y no otro fue el sistema de imitar que adoptó Fray Luis en la oda que nos ocupa: usa el marco de la *praelectio* para acoger otros varios motivos, también circulantes, pero sin hacerse esclavo de ninguno. Otra economía, otra «operis lex» que no está en ninguna de sus lecturas, convierte el resultado en posesión «privati iuris».

## El diseño retórico



Me permito emplear este término para designar, dentro de la estructura del poema, la secuencia de ciertos rasgos característicos, normalmente gramaticales, en posiciones relevantes, que articulan el fluir del discurso poético. Es algo muy semejante a lo que María Rosa Lida llamó *dibujo rítmico* o *diseño sintáctico*, al sostener que los esquemas idiomáticos con que Quevedo construye sus versos *Cerrar podrá mis ojos la postrera y Llama, que a la inmortal vida trasciende*, reproducen estos otros de Herrera y Garcilaso respectivamente: *Llevar me puede bien la suerte mía; Árboles, que os estáis mirando en ellas*<sup>30</sup>. Encuentro en favor del término *diseño* el ejemplo de Bernardo Tasso, el cual, tras justificar la necesidad de evitar la monótona imitación de Dante y de Petrarca, declara escribir «nuovi e inusitati *disegni* fingendo»<sup>31</sup>. En cuanto a calificarlo de *retórico*, baso mi preferencia en que esa vertebración, susceptible de extenderse a lo largo de muchos versos, de un poema entero, incluso, no sólo desempeña funciones rítmicas (el ritmo se produce como efecto), y en que excede lo puramente sintáctico, ya que implica también transiciones del contenido (aunque éstas, claro está, se realicen mediante engranajes gramaticales).

El diseño retórico está sometido a las mismas leyes de la imitación compuesta que las restantes partes de la obra. Quiero decir que el resultante puede estar constituido por tramos procedentes de modelos diversos. Un poeta grande suele serlo también como inventor o difusor de diseños; él mismo puede reiterar los que acuñó: es el caso de Petrarca, por ejemplo, cuyo arranque similar promueve movimientos discursivos bastante análogos en muchos sonetos:

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni...

Quand'io son tutto volto in quella parte...

Quand'io movo i sospiri a chiamar voi...

Garcilaso tuvo muy en cuenta ese comienzo al componer el soneto I (*Cuando me paro a contemplar mi estado...*); su filiación petrarquista queda más sólidamente garantizada por él que por las dudosas afinidades temáticas hasta ahora señaladas con el *Canzoniere*<sup>32</sup>.

## La oda a Grial: primeros tramos



Horacio había empleado una estructura retórica destinada a perdurar. En una de sus odas, (1-4), tras exponer que el áspero invierno se está ablandando con la llegada de la primavera (vs. 1-4), prosigue:

*Iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna  
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes  
alterno terram quatunt pede, dum grauis Cyclopum  
Volcanus ardens uisit officinas.*

En otra (III-29), el movimiento introducido por el sintagma *iam + presente de indicativo en tercera persona* es más amplio, y vuelve a aplicarse para indicar un cambio de estación: ahora ha llegado el verano; el poeta ruega a Mecenas que abandone sus ocupaciones en Roma y que lo visite en su casa, donde lo aguarda con un jarro de vino:

*Iam claras occultum Andromedae pater  
ostendit ignem, iam Procyon furit  
et stella uestani Leonis  
sole dies referente siccos; 20  
iam pastor umbras cum grege languido  
riuomque fessus quaerit et horridi  
dumeta Siluani caretque  
ripa uagis taci urna uentis.*

Tras esta descripción, que relaciona los astros con las manifestaciones del estío, Horacio se dirige a su protector: «pero tú te cuidas de que el estado de la ciudad sea satisfactorio...» En este pasaje se potencian, pues, duplicando el artificio, los efectos articuladores del mencionado sintagma; y ello, para hablar de una estación del año en que se entra o se está<sup>33</sup>.

Tal cauce inspiró, sin duda, a Poliziano el principio del diseño de su «epigramma». Y por ejemplo suyo (y, naturalmente, con el modelo antiguo ante los ojos), otros escritores neolatinos reiteraron el esquema polizianesco, que situaba aquel sintagma en cabeza, para iniciar con él la pintura de la estación cambiada o cambiante en que el

poeta escribe <sup>34</sup>. Se trata, pues, de un tópico cuando lo adopta Fray Luis. Es cierto que bastaría el modelo común, Horacio, para explicar el arranque de su poema, hasta el verso 15; pero el ambiente otoñal descrito en él, y otras coincidencias temáticas que vimos ahí y en lo que sigue, fuerzan a pensar que la *praelectio* fue modelo más próximo.

Tras ese cuadro de género, en cuyos detalles entraremos luego, el diseño pasa a la segunda persona, para iniciar el exhorto a Grial que ocupará las cuatro estrofas siguientes. Este cambio de rumbo no parece ya horaciano. Está, en cambio, en el humanista italiano cuando se dirige a su dócil auditorio; pero de modo mucho más próximo a Fray Luis, porque se invita particularmente a un poeta, en Bernardo Tasso.

Asombra que no se haya profundizado aún en la posibilidad de que este notable lírico influyera en nuestro agustino. Fue K. Vossler quien la apuntó<sup>35</sup>, y la necesidad de explorarla se ha reiterado por Dámaso Alonso<sup>36</sup>; Oreste Macrí, sin duda el investigador mejor equipado para resolver, se limita a repetir la «no improbable hipótesis» de Vossler<sup>37</sup>, y a mantener un error de éste<sup>38</sup>: el de que Tasso dedicó algunas odas de «regusto salmístico» a Margarita de Valois en 1577, es decir, cuando ya Fray Luis había escrito odas de ese «regusto», con lo cual se atenúa la probabilidad del influjo. Pero ocurre que, en 1577, Tasso llevaba muerto ocho años, y que, desde 1560, esas odas podían leerse en la densa compilación de Venecia ya citada. El gran hispanista alemán formuló además la opinión, calificada por él mismo de «extraordinaria», de que «parece como si Bernardo fuera más una imitación de Fray Luis que Fray Luis de aquél, que es de una generación anterior (1493)». Esta tontísima ocurrencia -¿por qué no puede dormir Homero?- se ha repetido ambiguamente por fervorosos luisianos hasta convertirla casi en hipótesis. La verdad histórica es que Tasso, con un breve manojito de poemas morales -los salmos, algunos himnos y odas- abrió un surco que Fray Luis ahondó e hizo imperecederamente fecundo. Lo ha explicado bien un estudioso de Tasso: «Eran direzioni -las del italiano- che avrebbezo meritato (e che avrebbero trovato altrove: in certi esiti supremi della poesia di Fray Luis de León, ad asempio) un più laborioso impegno, una più intensa capacità di concentrazione e di scavo, ma soprattutto un maggior coraggio, una maggior decisione»<sup>39</sup>. Pero no la tuvo: Bernardo se quedó en un lenguaje blando, fácil y conocido, a pesar de sus intenciones, en las que Fray Luis aprendió, sin embargo, una actitud rebelde al petrarquismo, y la vía para volver a Horacio e incorporar motivos morales y sacros con el instrumento delicado de la lira tassiana que había nacionalizado Garcilaso.

Pues bien, el autor del *Amadigi* fue uno de tantos poetas, aunque él en lengua vulgar, que había adoptado el diseño de Horacio-Poliziano para iniciar un poema de temática estacional; es el dedicado «Al signor Lelio Capiluppo», en estrofa muy próxima a la lira:

*Gia* il freddo, horrido verno  
che versava ad ogn'hor grandine e gelo,  
che ricopriva il cielo  
d'un nembo húmido eterno  
e facea l'aere chiaro, oscuro inferno,  
sen *fugge*; e seco mena  
le nevi, i ghiacci e i giorni brevi, e rei

sovra i monti Rifei ove di rabbia piena l'orsa agghiaccia dal ciel Tonda, e l'arena.	10
<i>Gia</i> co gli occhi ridenti la primavera candida el vermiglia, leggiadra a meraviglia, mostra a le liete genti le sue rare bellezze e gl'ornamenti...	15

Al igual que la *praelectio* de Poliziano, empieza, pues, con un cuadro de género, aunque, aquí, como era casi obligado, primaveral. Tanto un poeta como el otro -y como después Fray Luis- escriben en pleno cambio de estación, cuando *ya* la nueva está desplazando a la que acaba. La cual se pinta con rápidos trazos en el «epigrama», y con detallados pormenores en la oda a Capilupo. Pero lo notable de ésta es que, como la castellana, hace seguir al tramo descriptivo del diseño, otro consistente, precisamente, en la «exhortación a un poeta para que alcance la gloria escribiendo, porque el tiempo descrito es propicio»:

Tu, Capilupo mio,  cui del gran Mantovan la gloria aspira, prendi la dotta lira che di gentil desio le fiere accende e fa fermar il rio. Et altamente canta sì, che la voce del tuo canto a volo cerchi questo e quel polo...	50
---	----

Ante esta transición, parece lícito preguntarse si no fue tenida en cuenta por Fray Luis. Vimos que ese tipo de exhortaciones abunda en la tradición clásica, pero no hemos encontrado -tal vez por insuficiente búsqueda- esa posición del exhorto tras una descripción del cambio de estaciones, propiciador del ruego. Con todo, hay algo de Fray Luis que está en Poliziano y no en Tasso: ese tiempo *nos convida, nos revocat*, implicando al autor mismo en la llamada. Se trata de un eslabón importante del diseño, que sigue vinculando la oda, hasta la estrofa cuarta, al «epigrama» neolatino.

## Los detalles del cuadro otoñal



El cuadro de género, que comparte elementos importantes con su modelo como vimos, acoge otros de varia y difusa procedencia. La imagen del cielo que aoja el follaje, tan original para el lector moderno, no lo era para el coetáneo: en la creencia popular, los árboles podían ser aojados<sup>40</sup>, y el P. Llobera aporta datos que confirman, si no la trivialidad, sí la normalidad de dicha imagen.

Poliziano incorpora al diseño, en su segunda estrofa, un hermoso tópico virgiliano: el de los *rustica otia*, consagrados por las *Geórgicas* (I, vs. 302-310): «hiems ignaua colono». Tampoco lo olvidó Tasso, que lo empleó varias veces, entre otras, en su oda «O Pastori felici» (el poema célebre entre nosotros por ser el único escrito en liras que pudo conocer Garcilaso). Pero Fray Luis desdeña esa sugerencia estructural, por cuanto en su oda no caben contemplaciones dichosas, ni protagonizan los hombres acción alguna: el campo recoge, el cielo aoja, Febo inclina el paso, Eolo envía nubes, la grulla navega los nublados y los bueyes rompen la tierra. Tan importantes como los elementos subsistentes de un diseño, son los omitidos: aceptando y rehusando, el escritor forja su solución que, como en este caso, puede ser extremada y hermosamente personal.

Fray Luis rechaza, pues, ese trozo de trayecto virgiliano que el «epigramma» recorre en su segunda estrofa, y permanece en la simple sugerencia horaciana, aunque, naturalmente, adoptando los signos al tiempo que describe:

Ya Febo inclina el paso  
al resplandor egeo...

El P. Llobera explicó a la perfección el significado de estos versos: «Ya el sol va moviéndose hacia el Capricornio, dejando atrás el Sagitario. El Capricornio es el décimo signo del Zodíaco, que el sol recorre aparentemente al comenzar el invierno, y en el cual entra el 22 de diciembre. Llámase en griego *Aigokeros*, de *aix* "cabra", "macho cabrío", y *keros* "cuerno"; del primero de estos sustantivos, se forma el adjetivo *egeo* "de la cabra"»<sup>41</sup>. Los clásicos latinos no emplearon ese adjetivo heleno, ni los neolatinos que he explorado; su castellanización pudo ser idea de nuestro poeta, inducido por la lectura de *aígeios* "de la cabra" en Homero, Aristóteles o Hipócrates<sup>42</sup>. Mediante ese tropo complejísimo -extraña que aún hablen algunos de la simplicidad formal de Fray Luis-, éste alude al próximo invierno astronómico: el tiempo en que llegará el *resplandor* de Capricornio, cuando, rebasado el solsticio de diciembre, crecen los días y retorna la luz. Otro tópico poético (asociado en la tradición cristiana al nacimiento de Jesús), que Giovanni Pontano había expresado así en su oda «De Capricornio»:

Principium Capricorne tibi debetur et anni  
per te namque hominum generi lux optima surgit.  
Per te Sol terris iteratos suscitatur ortus,  
annuaque ingenti parat incunabula mundo.<sup>43</sup>

Un nuevo lugar común, el del viento y las nubes, entra seguidamente en el diseño luisiano. Tampoco está en Poliziano ni, claro es, en el poema estival de Horacio. Pero el objetivo -el tiempo frío- lo impone, y se repite inevitablemente por los renacentistas en latín o en romance<sup>44</sup>. Ni en la correspondencia privada era olvidado: «Hora siamo nel fondo del verno, et vanno per l'aria venti et nebbia crudeli», escribía Bonfadio a Paolo Manutio<sup>45</sup>.

Mucho más sorprendente y original es la incorporación de *el ave vengadora / del Ibico*, es decir, la grulla, al cuadro. No la he encontrado en ningún diseño clásico ni humanístico. Y aún menos se la alude mediante esa perífrasis; vindicativa: me atrevería a afirmar que, salvo en Ausonio, no existe tal referencia a las grullas en la poesía latina. Abundan, claro, las alusiones al ave, que inmigra con los fríos; Estacio (*Silvas*, IV-6, v. 9) la llama *grulla invernal*; Virgilio (y, siguiéndole, Tasso) incluye su caza entre los *otia* campesinos de la estación:

Tum gruibus pedicas et retia ponere ceruis  
auritosque sequi lepores...<sup>46</sup>

Juvenal recuerda a otro propósito los gritos de sus bandadas: «Ad subitas Thracum volucres nubemque sonoram...» (*Sátiras*, XIII, v. 167). Pero no la he hallado como elemento compositivo del cuadro otoñal. Su presencia y el modo de aludirla parecen también decisión personal de Fray Luis, que contó con dos recuerdos literarios muy probables, referentes a la función denunciante de las grullas. Uno, casi seguro, el de Plutarco, que en *Moralia*, 509, había narrado la conocida anécdota (*Ibyce vindices adesse*<sup>47</sup>). Otro pudo ser un verso de Ausonio:

Ibycus ut periiit, index fuit altivolans grus;<sup>48</sup>

sin embargo, la imagen de la grulla precisamente *vengadora* hace pensar que dominaba Plutarco en la memoria de nuestro poeta<sup>49</sup>.

El vuelo del ave que *navega los nublados* llorando con voz ronca, obedece a un estereotipo que Textor, en su *Epithetorum opus* (s. v. *grues*) expone así: «Silentio volantes per sublime, serenitatem praesagiunt, festinantes vero tempestatem». Con los *nublados* se designa el aire denso y oscurecido, pero también las nubes, conforme a la

precisión de Autoridades (s. v. *nublado*), que añade: «tómase regularmente por la que amenaza tempestad». La utilización, pues, de *navegar* no es audazmente metafórica: son nubes preñadas de agua las que el poeta imagina surcadas por las aves gimientes; y tal vez tiene intención latinizante el uso transitivo de ese verbo, sobre el modelo ciceroniano *navigare terram*.

Por fin, esa tercera lira se cierra con otro elemento impuesto por la literatura de la estación: el de los bueyes roturadores; traduciendo la primera *Geórgica*, Fray Luis escribió:

Ansí que, como digo, el mes primero  
del año, el fuerte buey con el arado  
trastorne el fértil suelo...

(vs. 113-5).

En cuanto a *romper* (los sembrados), el viso parece normal, a la vista de ejemplos como éste del P. Granada, al enumerar las labores de la estación fría: «Con las primeras aguas que entonces vienen, comienza el labrador a *romper* la tierra y hazer sus sementeras»<sup>50</sup>. El sujeto *bueyes*, común a Fray Luis y a Virgilio, hace pensar que era éste el autor recordado en ese momento. Pero, en su visión de la sumisa bestia, un sintagma garcilasiano se entromete: aquel de la Canción V, v. 19, que evoca a los capitanes alemanes y franceses *el fiero cuello atados*; sobre ese esquema, Fray Luis escribe:

y, *el yugo al cuello atados*,  
los bueyes van rompiendo los sembrados<sup>51</sup>.

El sintagma, aun manteniéndose grecizante, varía tal vez porque, en Garcilaso, *atados* va sin complemento. Y tal vez también por fidelidad a la fuente del toledano, que no he visto señalada hasta ahora, y que no es otra que un poema a Germánico en que Ovidio, enumerando detalles de un cortejo de triunfo en Roma, escribe:

totque tulisse duces captiuos addita collis  
uincula...<sup>52</sup>



El famoso sintagma estaba, pues, ahí, tan a disposición de Garcilaso como de Fray Luis, que lo conoció igual que el toledano, y que lo empleó autorizado por su ejemplo. Nada es desechable para un poeta renacentista, todo puede ser movilizad mediante el método de la imitación. Nunca como entonces, el poeta fue tanto, según la sentencia de Holderlin, el más utilitario de los seres.

## La cuarta lira

△▽

Sirve de gozne entre el cuadro invernal de las tres primeras y la deprecación que se extiende a lo largo de las tres siguientes. Sintetiza, como dijimos, las estrofas 3 y 4 de Poliziano:

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.

El vocativo *turba* cede el puesto a *Grial*: ya hemos adelantado una explicación. Pero el primer sujeto gramatical es el mismo en ambos diseños: la estación de los fríos que torna anualmente y *nos* llama a altas empresas intelectuales. Nos *convida* dice Fray Luis, tal vez como reminiscencia de las *Geórgicas* (I, v. 302): «Inuitat genialis hiems...», que él tradujo, refiriéndose a los labradores: *Convídalos a ello el tiempo helado* (v. 545)<sup>53</sup>. También el segundo sujeto de la lira, la *fama*, es semánticamente contiguo al del «epigrama» (*gloria*), y ocupa otro punto del diseño importante para la filiación. *Fama* y *gloria* llaman a ambos escritores y a los destinatarios de sus poemas a subir al Parnaso. El cual es designado por Fray Luis como *sacro monte*, al igual, supongo, que otros poetas romances o neolatinos; pero sólo en uno he podido documentar tal designación: precisamente en Bernardo Tasso, y precisamente en unos versos dirigidos a la marquesa de Pescara... exhortándola a escribir poesía:

Et hor, che dato v'han l'alto governo  
le Muse, alzate a la lor gloria antica  
per voi, del suo famoso e *sacro monte*.<sup>54</sup>

«Tempora sunt alia studio nostro apta», decía el Brocense en plena canícula: y ya ha llegado ese otro tiempo propicio para los estudios que el agustino llama *nobles*. Entre tales estudios, el cultivo de la poesía ocupa una posición relevante. *Consortes studii, pia turba*, llamaba Ovidio a los poetas (*Tristes*, V-3, v. 47); derrotado por el infortunio, confiesa seguir escribiendo versos y practicando aquel inútil «estudio» (*Sic ego constanter studium non utile seruo; Pónticas*, 1-5, v. 41); y dirigiéndose al rey Cotys exalta en él su dedicación a los «apacibles estudios» que le han permitido componer versos de calidad impensable en un tracio (*Ibid.*, II-9, vs. 49-52). El término *estudios* como equivalente de "actividad poética" parece, pues, inducido por Ovidio. En cuanto a llamarlos *nobles*, tal vez adopte así Fray Luis una posición beligerante contra quienes los consideraban peligrosamente frívolos. El no vaciló nunca en su cultivo, perfectamente compatible con la fe. Su lema pudo haber sido la proclamación de Ermolao Bárbaro: «Duos agnosco dominos: Christum et litteras»<sup>55</sup>. Por otra parte, éstas son una de las vías que conducen a la fama; ¿quizá la mejor? Así lo piensan muchos; Pontano proclama que los doctos ocupan siempre el primer lugar en las empresas máximas<sup>56</sup>.

Cultivar, pues, las letras implica haber oído la voz de la fama que convoca a la ascensión del Parnaso, *do no podrá subir la postrer llama*. El P. Vega confesaba no entender este verso: si Fray Luis se había referido a «la inspiración última, esto es, la de un poeta mediocre, la expresión es oscura y poco feliz», sentenciaba. Tal explicación la había dado el P. Llobera: ese verso, dice, alude a «un poeta de menguada inspiración, un ingenio vulgar». Es claro que eso significa; y no con inoportunidad o por puro expediente, sino por coherencia con el pensamiento clásico y humanístico, que reconocía la predestinación en los poetas. No podía serlo quien quisiera, sino el agraciado con el don celeste; sólo los elegidos eran capaces de emprender la marcha al sacro monte, casi como los justos al de Sión. Ronsard formuló con exactitud los términos de esa discriminación que la oda a Grial condensa:

Deux sortes il y a de métiers sur le mont  
où les neuf belles Soeurs leurs demeurances font:  
l'un favorise à ceux qui riment et composent,  
qui les vers par leur nombre arrangent et disposent,  
et sont du nom de vers dits Versificateurs.  
Ils ne sont que de vers seulement inventeurs,  
froids, gelés et glacés  
[...]  
sans nom *ils demeurent derrière*  
et ne sont jamais lus, car Phébus Apollon  
ne les a point touchés de son âpre aiguillon.  
.....  
L'autre préside à ceux qui ont la fantaisie  
éprise ardemment du feu de Poésie,  
qui n'abusent du nom, mais à la vérité  
sont remplis de frayeur et de divinité<sup>57</sup>.

He resaltado en cursiva el equivalente a la «*postrer llama*». En cuanto a la *llama* misma, como "espíritu" o "inspiración", no requiere ser documentada: desde Cicerón que habla de la «*flamma oratoris*» (*Bruto*, 93), hasta Petrarca, que la hace metáfora de "mujer amada", e incluso llega a numerarla («*quell'altra è Giulia, e duolsi del marito/ch'a la seconda fiamma più s'inchina*»)<sup>58</sup>, Fray Luis contaba con múltiples precedentes que dictaban a su pluma un simple lugar común.

## La deprecación: estrofas 5-7



Hemos visto cómo la cuarta lira establece un punto de equilibrio y transición entre las tres estrofas del cuadro otoñal y las tres que contienen el exhorto al amigo. Esta meditada geometría resulta del propósito artístico de Fray Luis, que, sin embargo, sigue a Poliziano en la distribución de las personas gramaticales, en su aparición en el diseño. La tercera persona del sujeto en los quince primeros versos, continúa en la cuarta lira, pero aquí con un complemento en primera plural (*nos*), con el cual se introducen poeta y destinatario. Las tres estrofas siguientes, en correspondencia con el / *mecum* del «epigramma», pasan al imperativo: *alarga, vence, gana, satisfaz, no cures, escribe...* En la última, como en Poliziano también, aparecerá la primera singular (*venio / yo he quebrado*). Los esquemas presentan, pues, un paralelismo que elimina cualquier sospecha de azar.

Repetimos que nuestro lírico cambia el destinatario: la estrofa quinta es la deliberada réplica a los versos en que el maestro italiano exhorta a sus alumnos a que vayan con él *Parnassi rapidis per iuga passibus*; cfr.: «*alarga el bien guiado / paso y la cuesta vence y solo gana / la cumbre del collado*». Los imperativos se suceden con acumulación de verbos de significación graduada, conforme a una conocida preferencia estilística de Fray Luis<sup>59</sup>. En cuanto al exhorto en sí, dirigido a poetas, ya dijimos que cuenta con larga tradición latina y humanística. El mismo Poliziano compuso algunos poemas con ese tema: «*Vince Philetaeos molli cum carmine lusus*»; «*Mitte leues numerus calamo nec parce iocosus*», había escrito a sendos amigos<sup>60</sup> (pero, claro, sin hacer preceder el exhorto de una descripción estacional, que es lo distintivo en la *praelectio*, en Tasso y en nuestra oda).

A esa estrofa sigue la sexta, de carácter disuasorio (*no cures...*); la séptima volverá a las instrucciones positivas (*escribe*), formando con las dos anteriores otro segmento simétrico dentro del diseño, correspondiente a la deprecación. Son estos equilibrios, tan sabiamente buscados, los que confieren carácter clásico a la arquitectura luisiana. Fuera otra vez del esquema de Poliziano, nuestro lírico sigue libando para producir su miel; y otro tópico al que fue permanentemente sensible, el de la renuncia al oro y a los bienes del mundo para preservar la libertad del espíritu, acude, se diría que automáticamente, a llenar los versos 26-30. Horacio lo multiplicó en sus odas, acuñándolo de diversos modos, algunos de los cuales tienen eco en su discípulo hispano. En ese desinterés,

predicaba el venusino, deben sobresalir los poetas (*Epístolas*, II-1, vs. 119 y ss.); y ¿cómo pueden ser las musas propicias a los romanos, si éstos son educados desde niños en la ambición?, explicaba a los Pisones (vs. 323-332). Pero Séneca (*Epístolas*, 84) expone la idea de modo muy próximo, amonestando a Lucilio para que cultive el espíritu, alcance la cima («si conscendere hunc uerticem libet»), y renuncie a los bienes y a la ambición: «tumida res est, uana, uentosa...». Se trata de otro tópico<sup>61</sup>, presente también en Bernardo Tasso, en el ya mencionado poema en que, celebrando el numen de la marquesa de Pescara, concluye invocándola así:

O Dona gloriosa, che non teme  
sprezzar, qual cosa vil, l'argento e l'auro,  
e tutto quel che quì fa l'huom beato  
per farsi eterna in quel felice stato.

Reiteremos que estos versos no son la «fuente» de la estrofa sexta: se trataba de un lugar de pública propiedad<sup>62</sup>, respaldado por la autoridad de Horacio y de Séneca. Las *Rime* tassianas, tal vez en éste y de seguro en otros puntos, fueron simples mediadoras entre Fray Luis y el mundo clásico, sugiriéndole cómo era posible el beneficio de su temática moral por un poeta moderno. Y con esa revelación, y con la estrofa de Bernardo -deuda capital, no lo olvidemos: la canción a Violante Sanseverino difícilmente hubiera persuadido a Fray Luis-, éste emprendió su propia marcha hacia cumbres que ni de lejos rozó el mediador.

La última invitación se desarrolla en la lira séptima: *Escribe lo que Febo / te dicta favorable*, donde aparece *dictar* con su significado latino de "inspirar", tan doctamente elucidado, a propósito de Góngora, por Antonio Vilanova en su libro fundamental<sup>63</sup>. Señala en él su origen ovidiano y su presencia en las poesías italiana y española, con dos sujetos habituales (dejando aparte la *Providencia* de Mena): Amor o alguna de las musas. Ningún caso registra de Apolo dictante. Nunca se puede asegurar, en casos así, que no exista; sí que, si hubiese sido relativamente frecuente, no hubiera escapado a la diligencia de mi ilustre amigo, que sólo lo señala en este paso de Fray Luis. Mis pesquisas no han dado frutos copiosos, ya que únicamente he hallado un ejemplo en que Febo sea evocado en su función de *dictar*. Aparece -casi podría adivinarse- en Poliziano, el cual, en su poema «In laudem Cardinalis Mantuani», escribe:

...an uati haec canenti *dictat* Apollo?  
*Phoebe* quae *dictas*, rata fac, precamur.

¿Mero azar? Es difícil concederlo, en presencia de otros hechos que conducen hacia el gran humanista.

Por fin, el exhorto acaba con una explicación causal (*Que lo antigo / iguala y pasa el nuevo / estilo...*), interpretada por algunos -así, el P. Llobera<sup>64</sup>- como un eco de la discusión entre italianizantes y castellanistas desencadenada por las novedades de Boscán y Garcilaso. El P. Vega acoge la explicación con alguna prudencia («Hay quien quiere ver...»); pero como puntúa disparatadamente (*que lo antigo / iguala, y vence el nuevo / estilo...*), transformando en imperativo un indicativo, comenta, ya sin prevenciones: «Según Fray Luis, dejándose llevar Grial de su estro propio, produciría cosas que igualasen las antiguas rimas castellanas y venciesen las nuevas o garcilasianas». Pero el sentido obvio es que "el nuevo estilo iguala y aun pasa al antiguo". Resulta difícil decidir con certeza a qué aludía el agustino. Pensar que se refiere a la mencionada polémica, peca de trivialidad: no parece que Fray Luis tuviera ya que defender las innovaciones, pues no lo eran tanto. Más bien creo que ahí resuenan los ecos de una larga preocupación humanística: la verdadera «querelle des anciens et des modernes» que se sostuvo en Italia y que llegó hasta principios del siglo XVII<sup>65</sup>. Leonardo Bruni la planteó en el cuatrocientos con singular brillantez en el diálogo ya citado «Ad Petrum Paulum Histrum», que circuló impreso desde 1536. Se trata, puede imaginarse, de discutir si los antiguos eran invencibles, si los modernos, incluso escribiendo en vulgar, podían excederlos. Y de resolver, claro es, que sí. Bruni expresa un concepto que está presente en los versos de la oda que ahora nos ocupan. Un personaje del diálogo, Nicolaus (Niccolo Niccoli), tras defender la inalcanzable calidad de los latinos, confiesa que no lo dice sin algún rubor, estando Coluccio presente; ya que tú, dice, «vel *anteiveris* vel certe *adaequaveris*»; a los antiguos. Son el "pasar" e "igualar" luisianos. Esa misma relación semántica aparece en otras palabras del propio Coluccio: «...plurimusque esse confido, qui acritate ingenii et mihi *antecellere* et tibi *pares esse possint*». (Todavía se dice de Petrarca que tuvo tanto ingenio, «ut carminibus probatissimos poetas, soluta oratione disertissimos oratores *adaequaret*»;<sup>66</sup>). Naturalmente, la relación "igualar o superar" no tendría nada de característica de no aparecer en un contexto que opone las letras modernas a las antiguas.

Fueron muchos los escritores que, desde Dante, participaron en la polémica<sup>67</sup>; uno de ellos, Lorenzo de Médicis, en cuyo *Commento sopra alcuni de'suoi sonetti* (que dejó huellas claras en Herrera<sup>68</sup>), escribía: «Chi negherà nel Petrarca trovarsi uno *stilo* grave, lepidò e dolce, e queste cose amòse con tanta gravità e venustà trattate, quale senza dubbio non si truova in Ovidio, Tibullo, Catullo e Properzio o alcun altro latino?»<sup>69</sup>. He aquí, concretamente, un *estilo* moderno opuesto al antiguo.

En ningún caso pretendo postular una «influencia» directa de Bruni -menos, de Lorenzo- en nuestro poeta. Si aporto testimonios de ese tipo es para probar que, no sólo los conceptos, sino, a veces, las palabras mismas de la oda pertenecían a un ámbito intelectual y poético ampliamente compartido por los humanistas. Y no me parece ilícito suponer que el exhorto a Grial, en ese punto, representa una toma de posición por parte de Fray Luis en cuestión tan viva aún en su tiempo<sup>70</sup>. El se alineaba en una corriente típica del quinientos, diagnosticada por Mazzacurati como de «progressiva "democratizzazione" della cultura», dispuesta a transferir a la lengua vulgar los bienes intelectuales que antes eran privilegio del latín<sup>71</sup>. Y ello, no por aversión a éste, sino por amor rendido, que hacía desear para el idioma materno idéntica gloria. En esa empresa, los italianos del XVI suelen lamentarse del estado de sus letras, pero Dante, Petrarca y Boccaccio los llenan de orgullo, y pueden pretender que han superado a los antiguos. Fray Luis no cuenta con tan sublimes apoyos. Ha extrañado a veces que, en su poco aprecio a las obras escritas hasta entonces en castellano no hiciera excepciones; y entre

todas las posibles, una: Garcilaso. La estima se la mostró de otra manera: leyéndolo con fervor y acogiendo varias de sus acuñaciones verbales. Pero un poeta erótico de magrísima obra no bastaba para autorizar una lengua, para conferirle dignidad. No significa olvido del toledano el que Fray Luis justifique el poco prestigio del romance por «lo mal que usamos de nuestra lengua no la empleando sino en cosa sin ser», y por «lo poco que entendemos della creyendo que no es capaz de lo que es *de importancia*<sup>72</sup>». (Más chocante es que no conceda atención a la literatura espiritual, que contaba con los nombres eminentes de Osuna, Laredo o Estella.) Es, simplemente, que la autoridad de un idioma la daban los escritores que habían tratado materias graves. Lazzaro Bonamico, el cual encarna en el *Dialogo delle lingue* de Speroni el humanismo más reaccionario («dico che più tosto vorrei saper parlare come parlava Marco Tullio lattino, ch'esser Papa Clemente» afirma<sup>73</sup>), descalifica al idioma toscano porque sus cumbres, Petrarca y Boccaccio, ni de lejos se aproximan («nè iguali... nè inferiori troppo vicini») a Virgilio u Homero, a Demóstenes o a Cicerón.

Cuando Fray Luis, olvidando la literatura romance anterior o coetánea, afirma que *lo antigo / iguala y pasa el nuevo / estilo*, está pensando, casi seguro, en su propio quehacer, en el puesto que él mismo se asigna dentro «de los que se esfuerzan a poner en ella [la lengua castellana] todo lo grave y precioso que en alguna de las otras se halla». Las otras, obvio resulta decirlo, eran el latín, el griego y, tal vez, el italiano. Su designio de autor es escribir altamente en vulgar. A ese objetivo hay que remitir sus citadísimas y, de ordinario, superficialmente leídas declaraciones de *Los nombres de Cristo*, en que proclamando la originalidad de su esfuerzo, afirma, por ejemplo, que «es nuevo y camino no usado por los que escriben en esta lengua poner en ella número»<sup>74</sup>. Con ello está afirmando algo de singular importancia; tendremos ocasión de mostrarlo en un trabajo próximo.

Fray Luis, pues, según pensamos, al afirmar que lo moderno está igualado o sobrepasando lo antiguo (latino), no alude tanto al estado que han alcanzado las letras castellanas en su tiempo, como a la revolución que él mismo y tal vez su círculo poético -Grial en él- están acometiendo. Es plenamente consciente de que, en verso y prosa, su obra se orienta a dotar al castellano de la dignidad del latín; y ello, tanto por la forma como por la majestad de los contenidos.

## La inflexión ovidiana



Súbitamente, por una muy breve transición (vs. 34-5), la oda desemboca en la última lira que imprime al diseño una inflexión acusadamente pónica. Es la estrofa lírica, la portadora del *yo*, la confidente del dolor del poeta. No hay en ella una queja: falta esa nota, a veces vilísima, que caracteriza a Ovidio: Fray Luis queda en la mera manifestación de su derrocamiento, que, por eso, emociona más. Que el recuerdo de las *Tristes* y de las *Pónicas* acudió a su pluma en ese remate, parece claro: puede multiplicarse la enumeración de conceptos e imágenes que, en estos libros, son comparables con los de la lira octava.

Por un lado, está la imposibilidad de seguir escribiendo cuando una desgracia abate el espíritu; y ocurre que ahora Fray Luis yace deribado por un *torbellino*; cfr.:

Carmina proueniunt animo deducta sereno:  
nubila sunt subitis tempora nostra malis.  
Carmina secessum scribentis et otia quaerunt:  
me mare, me venti, me fera iactat hiems

(*Tristes*, I-1, vs. 39-42)<sup>75</sup>.

Por otro, la fuerza de *iactor in indomito...profundo* (I-11, v. 39) parece conservada en *acometido y derrocado / ... / al hondo*<sup>76</sup>. Es también ovidiana la idea del rompimiento de las alas: Nasón se compara con Ícaro que, por no seguir el tranquilo vuelo de Dédalo, cayó al mar<sup>77</sup>. Esa sugerencia icárica se mantiene en la oda.

Fray Luis tenía que recordar también el poema de Ovidio a su discípula Perilla («...dic, *studiis communibus* ecquid inhaeres?», *Tristes*, III-6, v. 11), en que se pregunta si ella, en vista de su desgracia, habrá dejado de escribir; y la amonesta: «in bonas artes... redi». Este poema pudo desencadenar, a través del lugar común "exhorto a un poeta amigo" la tonalidad ovidiana de la lira última; aunque no es hipótesis necesaria: la similitud de destinos que siente el fraile perseguido con el desterrado en Tomis bastaba para suscitarla.

## Conclusión



Tal vez no sea impertinente extraer de los resultados que hemos obtenido en nuestro análisis, algunas conclusiones de carácter general, aplicables a la interpretación de la obra lírica original de Fray Luis de León, y aun a la poética del Renacimiento. El escritor de aquella edad, educado en la doctrina que consagró el Humanismo, sitúa la imitación en el centro de su actividad. La originalidad absoluta constituye un ideal remoto, que no se niega, pero tampoco se postula exigentemente: es privilegio concedido a poquísimos, y existe, además, la posibilidad de alcanzarla con el método imitativo. La imagen del gusano de seda, que elabora sacándolos de sí sus hilos, atrae; pero se presenta como más segura la de la abeja, que es capaz de fabricar su dulce secreción libando el néctar de diversas flores. En los bordes del método, amenazándolo siempre, está la posibilidad de que el escritor se limite a acarrear material ajeno, almacenándolo sin elaboración. A la imagen de la abeja, tan persuasiva, Lorenzo Valla oponía, en el prefacio al cuarto libro de sus *Elegantiae* (1471), otra como vitanda: la de las hormigas, «*quae ex proximo sublata furto grana in latibulis suis abscondunt*»; y añadía: por lo que a mí respecta, prefiero ser abeja.



El poeta, el verdadero poeta, ha de *sentir* él. Unas veces, la lectura le provocará un deseo de escribir, porque percibe una real homología entre el autor que lee y el estado de su espíritu. Otras, ante una emoción que sacude su alma, busca en sus recuerdos de lector aquellos pasos que, en un antiguo -o moderno- bueno y a ser posible óptimo, permitan expresarla. Pero, si se limita a él, si se encierra en el cuadro que trazó, ningún esfuerzo le permitirá superarlo. La imitación de uno solo no pasaría de mero ejercicio escolar; de ahí, la necesidad de acudir a varios que, bien asimilados, transformados y *reducidos a unidad*, es decir, convertidos al sentimiento personal que impulsa a la escritura, permite no identificarse con ninguno y, si se triunfa en el empeño, obtener un resultado patentemente original. Urgido el poeta en su alma para escribir, no se dirige, pues, directamente a la expresión de su sentimiento, sino que da un rodeo por su memoria, bien abastecida de lecturas, de temas, conceptos y hasta *iuncturae* verbales, que pueden servirle en aquel, en cualquier momento. No está excluido que, conforme Séneca recomendaba, los escritores construyeran su propio archivo de lugares recordables, perfectamente clasificados («*quaecumque ex diuersa lectione conuessimus, separare [debemus] -melius enim distincta seruantur-...*»): algunas compilaciones, como las muy conocidas de Ravisio Textor, no tenían otra finalidad que sistematizar un repertorio útil para la imitación. No son enciclopedias para descifrar tanto como recetas ordenadas para cifrar, para componer, que los grandes (pero ¿lo hacían siempre?) tenían que desechar.

En cuanto a la práctica misma de la imitación, debió diferenciar a unos poemas y a unos poetas de otros. Hemos visto cómo Fray Luis, en la oda a Grial, para lamentar la imposibilidad de aplicarse a la poesía cuando el tiempo lo exige, se acuerda de un «epigramma» de Poliziano que exalta los beneficios de la estación fría; y mantiene la línea fundamental de su diseño, articulada sobre el sintagma «iam + indicativo» y la sucesión de las personas gramaticales. Pero no olvida que Tasso se había valido de un expediente parecido -un cuadro estacional, si bien de primavera- como preámbulo para exhortar a Capilupio; y, muy probablemente conforme a ese modelo, cambia la invitación que Poliziano dirigía a sus alumnos. Sin embargo, dado que su situación no tiene parangón con la de tales autores, y sí con la de Ovidio perseguido y privado de paz para escribir, es a éste, a su desaliento pónico, al que acude para rematar su discurso.

No es eso sólo, como hemos visto. El tono melancólico y abatido del poema excluye la referencia a los gozos otoñales de los campesinos, que el poeta neolatino había recibido de Virgilio. A cambio, va incorporando saberes más o menos comunes, junto con otros más exigentes. Así, la extraña presentación de la grulla, que lo acredita de culto; sintagmas griegos -*el yugo al cuello atados*-; alusiones insólitas: Febo dictando...; rasgos no inventados, pero sí recónditos. Y, puesto que exhorta a un poeta, no olvida un par de cuestiones que debatían los humanistas, y ante las que toma postura: las renunciaciones del escritor y la posibilidad de igualar o exceder a los antiguos.

Se ha posado en múltiples flores, y ha fabricado un producto de gusto único, mediante una elaboración personalísima, en el cual resaltan el reparto del material en sectores tripartitos y equilibrados, como hemos visto; el trazado del cuadro otoñal sin agentes humanos (lo cual permite un emotivo contraste con la entrada del *nos* en la estrofa cuarta -contraste inexistente en Poliziano-, y la reducción al *yo* de la soledad y; el desamparo en la última); y un acento de sinceridad, de autenticidad, revelador de que el sentimiento ha precedido a la búsqueda de los materiales, y no al revés.

Este sistema de la oda a Grial lo aplica Fray Luis en varios poemas; no podría asegurar aún que en todos. Ni que lo adopten todos los líricos que compusieron en el siglo XVI, los cuales emplearon quizá otros procedimientos. Importa describir éstos con pormenor si queremos que el concepto historiográfico "poesía renacentista" adquiera alguna profundidad. Entre otras cosas, hay que saber quiénes fueron, y cómo, gusanos de seda, abejas y hormigas.

Universidad Complutense. Madrid.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

