

ESTUDIO PRELIMINAR

LA POESÍA DE FRAY LUIS: ENTORNO Y CÓDIGOS

«La literatura ni se crea ni se destruye, se transforma». «La literatura es historia de la literatura». Son éstos sólo dos modos de decir, entre muchos posibles, que la literatura se alimenta básicamente de sí misma. Desde luego, el cambio literario no puede ni debe explicarse únicamente desde tal perspectiva. Pero en todo caso la tradición es condición de inteligibilidad histórica y de apreciación estética de la obra singular. Nadie pone en duda que fray Luis introdujo novedades de suma importancia en el discurrir poético español del siglo XVI. Y nadie pone en duda tampoco que fray Luis no crea de la nada, porque en literatura la creación ex nihilo resulta, sencillamente, imposible. Aparte de que Dios esté con ellos, los poetas lo son gracias a un especial desarrollo de la memoria, como bien vio Huarte de San Juan y como bien ha señalado el formalismo moderno. Una historiografía literaria que ignore que los poetas, amén de dedicar algunas horas de su existencia diaria a alimentarse de los frutos del monte Parnaso y beber en sus fuentes, sustentan sus cuerpos con el pan de cada día y viven en un momento histórico concreto, no pasará de ser, aunque útil, una historiografía incompleta. Pero una historiografía que descuide la tradición literaria nunca podrá explicar en su totalidad el cambio literario porque quien desconoce la tradición desconoce la originalidad.

Hablar, pues, de la originalidad de fray Luis presupone el conocimiento de la tradición poética en que está inmerso. Este entorno poético no puede reducirse a un grupúsculo de amigos salmantinos, sino que debe ampliarse a todas aquellas obras que pudo conocer y que fueron el alimento de su memoria poética. Fray Luis, a los quince años, ingresa en el convento en 1543, cuando vieron la luz pública las obras de Boscán y Garcilaso, y muere en 1591, cuando ya por Salamanca se cantaba el «Hermana Marica» y el «Mira, Zaide, que te aviso». Por su privilegiada situación personal y por su fama, antes y después de la prisión, pudo y tuvo que estar familiarizado con todos los avatares de siglo y medio de poesía española: del Cancionero general a Lope y Góngora. Es con ese supuesto como se debe precisar qué selecciona y qué rechaza, porque la crítica ha tendido por lo general a señalar presencias y a menudo ha olvidado que las ausencias no son menos significativas.

¿Por qué fray Luis no recoge en su colección apenas muestras que se parezcan ligeramente al acervo lírico, impreso o manuscrito, de su tiempo?

Podría descartarse en principio, dada su condición de fraile agustino, la temática amorosa, y sin embargo ¿por qué en su colección se deslizan sólo, al parecer, unos sonetos eróticos, y no incluye octavas, epístolas en tercetos, canciones al igual que cualquier poeta coetáneo? ¿Por qué en cambio brillan por su ausencia los villancicos, romances, coplas, metros habituales en la poesía religiosa de su época? Se deberá, sin duda, al hecho de que fray Luis o bien no compuso este tipo de obras o bien no quiso que vieran la luz pública como suyas ni aun encubierto tras el transparente velo del anonimato. La explicación es clara: fray Luis se aparta conscientemente de la tradición poética de su entorno. Podrá parecer paradójica esa actitud en el mayor apologista de la lengua vulgar que tuvo la España del siglo XVI. Pero no hay incoherencias entre las dos posturas. Fray Luis quería escribir, en efecto, en lengua vulgar; no en una tradición vulgar.

El primer humanismo español había tendido a desdenar la poesía romance al uso y aspirado a otra rígidamente ajustada a los modelos clásicos. Nebrija propugna una métrica castellana fundada en pies dáctilos y espondeos y en versos yámbicos y adónicos; la rima le horroriza incluso en los himnos de «aquellos santos varones que echaron los cimientos de nuestra religión» y abomina de que quienes trovan en lengua materna tengan por esencial un procedimiento que «todos los varones doctos avían i rehusavan por cosa viciosa». «Poetae illi vulgares et illiterati —denunciaba Arias Barbosa— pedum accidentia, sublaciones, positiones, tempora, resolutiones, figuras, proportiones totamque hanc vel praecipuam prosodiae scientiam penitus ignorant».

La vena más ilustre de la poesía romance, la nacida de Petrarca, abundaba en motivos, resonancias y patrones clásicos; pero en conjunto distaba de ser sustancial, constitutivamente clásica: se quedaba en rama ennoblecida del frondoso tronco vulgar. Los timbres estrictamente clásicos no podía reclamarlos sino la poesía neolatina, entonces, al mediar el siglo XVI, en el momento de sumo esplendor. No obstante, el «nuevo estilo» que fray Luis inculcaba a Grial (o el Brocense proponía en 1574) aspiraba a convertir el vernáculo en parte vital de una cultura y una espiritualidad más ricas, más eficaces y más generosamente asequibles. Por ello, el intento de superar el mero italianismo del pasado reciente no se limitaba a estudiar los modelos latinos antiguos (y desde luego con mayor flexibilidad de la que Nebrija habría aprobado, con mayor atención al espíritu que a la materialidad de los procedimientos): pretendía asimilar punto por punto las experiencias de los poetas neolatinos, que habían hecho crecer cuantiosamente la herencia clásica, y en el terreno de la lírica religiosa y moral la habían recreado desde las raíces. A decir verdad, a la luz de los géneros, los

temas, los artificios estilísticos y hasta los epígrafes de sus odas, fray Luis es un poeta neolatino en romance.

Había que empezar por el principio, y dignificar la poesía castellana implicaba incorporarle directamente el legado clásico. Hacia 1550 se ha iniciado en España un cambio en el sistema de traducciones. Se procura traducir el verso en un metro similar y trasladar el sentido del original. Eso es lo que intentan hacer, por ejemplo, Hernández de Velasco y Gonzalo Pérez y tienen plena conciencia de ello. De hecho, este nuevo rumbo por el que se encamina la traducción coincide y es consecuencia del triunfo de la métrica italiana y de la nueva poética, triunfo que se advierte con claridad hacia 1554. Hay que reconocer que el arte mayor, por su contextura acentual, no podía reproducir más que muy torpemente la andadura del hexámetro y del pentámetro. Escalígero se burlaba de los que pronunciaban el primer verso de la Eneida a la manera medieval, esto es, con el ritmo marcado del arte mayor («Quid enim risum maiorem mouere queat, quam si ita pronuncies»), y a continuación transcribe las notas musicales que deben regir la entonación del verso de acuerdo con la cantidad latina.

La novela pastoril y el teatro de colegio sirvieron para experimentar nuevos metros. Y también todo un sistema de enseñanza que practicaba la interpretatio en clase, del latín al castellano, del griego al latín. Todo ello iba indisolublemente unido a los elogios de las lenguas vulgares —un aspecto más y no el menos importante de la querrela entre antiguos y modernos—; a un deseo de divulgación del saber, característico de la educación humanística; y a la aceptación definitiva de la literatura pagana, a lo que no fue ajena la enseñanza de los jesuitas, pero tampoco el *De doctrina christiana* de San Agustín, que permitía la salvación de la «ciencia» de los gentiles para la mejor interpretación literal de la Biblia.

El ejercicio de la traducción resultaba, pues, imprescindible para el dominio perfecto de los matices de una lengua. Restaurar la latinidad no consistía sólo en el conocimiento de los verba, también la res debía ser conocida. De ahí la labor de los humanistas. No nos sorprenda que el verso quizá más famoso de las Bucólicas, «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi», trajera de cabeza a los filólogos, que no se ponían muy de acuerdo en la significación de fagus. El Brocense traduce «Títiro, so la encina reposando» y, en cambio, fray Luis «Tú, Títiro, a la sombra descansando / desta tendida haya...». La discusión era importante para la filología y para la historia natural, pero también para la interpretación alegórica que podía afectar a un pasaje de la Vulgata o a una teoría de los estilos basada en la rota virgiliana. La traducción de las Bucólicas y de

las Geórgicas en modo alguno representaba un ejercicio ocioso para quien, como fray Luis, tenía que trabajar filológica y alegóricamente sobre el vocabulario campesino de la Biblia.

Por aquellos años, el humanismo en vulgar comenzaba a ganar terreno. Aparte de los rancios comentarios del Comendador Griego a Juan de Mena, la Filosofía vulgar es probablemente el ejemplo más representativo de esta nueva actitud. La obra de Mal Lara, inspirada en los Adagia de Erasmo, se publicó en 1568 y en ella, de acuerdo con los consejos del holandés en el adagio Herculei labores, incluye numerosos pasajes de poetas antiguos y modernos, desde el venerable padre Homero hasta el licenciado licenciado Tamariz. Si Erasmo traduce en verso latino los autores griegos de acuerdo con unas normas que expone en el prólogo, Mal Lara traducirá sus autoridades en verso castellano sin transcribir el texto original, siguiendo en esto la iniciativa de Hernán Núñez. En este aspecto la obra de Mal Lara reviste gran importancia porque por vez primera hablan en castellano, aunque sea fragmentariamente, numerosos autores antiguos y modernos. Por sus páginas desfilan Homero, Hesíodo, Eurípides, Píndaro, Marcial, Claudiano, la Appendix Vergiliana, Alciato y otros. Suele traducir intentando remedar la métrica del original con una tendencia a las estrofas aliradas de cuatro, cinco, seis o siete versos sueltos que suelen terminar en palabra esdrújula. En endecasílabos sueltos y en tercetos traslada varios pasajes de las Epístolas y Sermones horacianos. En cambio, tan sólo traduce dos fragmentos de dos odas en cuatro versos (endecasílabos sueltos y un cuarteto). No parece, por consiguiente, que las odas despertaran especial interés en Mal Lara. Por el contrario, Marcial y Alciato son los autores predilectos. De la Biblia traslada un fragmento de Job en una octava real («Y porque dice san Jerónimo en el prólogo sobre Job que todas las palabras que el mismo Job dice van en versos hexámetros, por eso volvimos aquello que toca a nuestro intento en verso»). Traduce igualmente varios versículos de los Salmos en diferentes metros. Para los salmos 118 y 49, acude a los tercetos. Sin embargo, para el salmo 127 utiliza cuatro versos en los que se alternan endecasílabos y heptasílabos sueltos, porque en este caso no traduce de la Vulgata sino de la declaración latina de Flaminio, que presenta la misma estructura:

Si el buen padre de todos en concordia
no guarda la república,
en vano guardarán los fuertes príncipes
la ciudad y sus términos.

Este contexto académico, de humanismo en lengua vulgar, contribuye a explicar las traducciones de fray Luis. Parece claro que los fragmentos trasladados de la Andrómaca fueron compuestos para una posible inclusión ejemplar en La perfecta casada, donde se inserta también otro de la misma obra. Y en este contexto igualmente se entiende mejor la búsqueda de nuevas formas métricas que se plieguen más fielmente a las estructuras originales.

El Brocense subrayó resueltamente la novedad del empeño luisiano. Al incluir en sus Comentarios a Garcilaso de 1574 la traducción de la oda «Si en alto mar, Licino» llevada a cabo por fray Luis, advierte: «Y porque un docto destes reinos la tradujo bien, y hay pocas cosas de éstas en nuestra lengua, la pondré aquí toda». Publica a continuación dos odas más traducidas por fray Luis («El hombre justo y bueno» y «Cumpliose mi deseo»). Las tres odas están compuestas en liras de seis versos y el Brocense nada apunta sobre la originalidad de la métrica. En cambio, al incluir una cuarta traducción, la célebre del Beatus ille, hace la siguiente observación: «La cual por estar bien trasladada del autor de las pasadas, y por ser nueva manera de verso y muy conforme al latino, no pude dejar de ponerla aquí». La traducción comienza:

Dichoso el que de pleitos alejados
cual los del tiempo antigo,
labra sus heredades no obligado
al logrero enemigo.

Es decir, la misma estrofa utilizada por Mal Lara para su traducción de Flaminio, aunque con rima consonante alterna. Y será una de las estrofas predilectas de fray Luis en sus traducciones de los Salmos, en la línea del horacianismo formal con contenido bíblico que había marcado la poesía neolatina y que en España culminó en el gran Arias Montano.

La Biblia es, en efecto, la otra fuente primaria para enaltecer la poesía en vulgar. No debiera olvidarse nunca que fray Luis fue profesionalmente hebraísta y catedrático de Sagrada Escritura, dedicación que encaminaba hacia el perfeccionamiento religioso y moral y a cuyo servicio ponía una hondísima sensibilidad artística. No puede sorprendernos que su poesía bíblica marque una fuerte impronta en el panorama poético y espiritual.

Conforme avanza el decenio de 1570 a 1580, comienzan a aflorar tras la sequía editorial provocada por el índice de Valdés, de 1559, algunos ramilletes poéticos religiosos. El Cancionero general de la doctrina

cristiana (1579), convertido tres años más tarde en el Vergel de flores divinas (1582), con cambios y adiciones, representa el ejemplo más notable por su copiosidad y difusión. Su piadoso compilador, Juan López de Úbeda, reunió en esas antologías numerosas representaciones de las principales corrientes poéticas religiosas que de forma manuscrita circularon por España entre 1560 y 1580. Allí el lector devoto podía encontrar variados manjares espirituales en villancicos, romances, sonetos, versos 'líricos' (en liras), octavas, canciones, glosas, autos e incluso una traducción de la Philomela del Pseudo San Buenaventura. No en balde era el Cancionero de fray Ambrosio Montesino el único ejemplo que López de Úbeda recordaba, porque en su antología abundan las manifestaciones típicas de la tradición franciscana: la vida de Cristo, poesía mariana, loor de santos, contrafacta y algo de poesía de meditación. En cambio, poesía de inspiración bíblica apenas hay un asomo, pues se limita a incluir una imitación de los salmos penitenciales camuflada en la «Elegía del alma» de Brahoj y una glosa en liras al Super flumina.

A partir del índice de Valdés, el sabor herético que se presumía en los poetas animados por las musas davídicas hizo enmudecer a hombres que, como el padre Gabriel Cabrera, querían «experimentar» si los aficionados a la poesía «tomaban gusto en lo verdadero». El inquisidor Valdés no estaba para otros cantos celestiales que no fuesen los de una poesía de devoción popular. Los poetas profanos siguieron su vida impresa sin apenas censuras, la poesía de devoción pudo circular en manuscritos y cantada, pero la de inspiración bíblica fue arrancada, como cizaña, cuando comenzaba apenas a germinar. De entre los impresos publicados de 1559 a 1579 no encuentro otros ejemplos que una paráfrasis al Super flumina en la Floresta (1562) de Ramírez Pagán —e impresa en Valencia— y los mencionados fragmentos de la Philosophía vulgar de Mal Lara. Desconocemos las fechas en que fray Luis comenzó sus traducciones de los salmos. Quizá habría que remontar alguna de ellas a los años en que Montemayor y Cabrera componían sus paráfrasis y versiones. Pero no pasa de ser una mera conjetura. Cuando en 1583 nuestro agustino decide dar a la imprenta varias de sus hermosas traducciones en De los nombres de Cristo, hace renacer con nueva métrica y mayor literalidad aquella tradición acallada por el índice. Si López de Úbeda parece desconocer, quizá curándose en salud, la poesía de inspiración bíblica y los impresos y manuscritos la ignoran también o la soslayan, a raíz de la publicación de Los nombres de Cristo los testimonios se suceden ininterrumpidamente. El privilegio real que autorizaba el libro era, por lo que se ve, suficiente salvaguarda.

La admiración que a la poesía original de fray Luis se le ha tributado siempre en España no siempre se ha correspondido con una comprensión satisfactoriamente ancha y honda. Los fuegos artificiales de muchos poetas buscan en primer término deslumbrarnos, dejarnos boquiabiertos, y podemos permitirnos el lujo de no acabar de entender a Góngora o a Quevedo y aun así no perdernos la parte más sustancial de su quehacer. En fray Luis, esa parte es menos inmediatamente perceptible y apreciarla pide un modo de lectura más atento a las raíces —y no sólo a los frutos vistosos— y una implicación mayor en los supuestos culturales del autor y en el mismo proceso de la creación poética: la lectura y la implicación que verso a verso van haciendo posible las minuciosas notas del profesor Ramajo a lo largo de la presente edición.

Típica de una comprensión insuficiente es la frecuencia con que las odas tienden a 'traducirse' a un único episodio biográfico (el proceso, la cárcel) y a caracterizarse sólo en términos del temple, de los estados de ánimo que presuntamente las inspiran, sin reparar como es debido en los paradigmas intelectuales y literarios que están en el trasfondo de cada poema. No hay que ir más allá de una estrofa archisabida:

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

Quien lea el primer verso sin otro horizonte que el uso moderno del castellano tal vez no traicionará radicalmente a fray Luis, pero tampoco pasará de una comprensión pobre. «Vivir quiero conmigo» supone una cierta violencia a la lengua cotidiana, pero no es ininteligible dentro de ella: denota, en resumidas cuentas, una voluntad de rechazar los ajetreos mundanos, sociales, y bastarse a uno mismo. Sin embargo, descifrar así el texto, con la mera competencia lingüística del español contemporáneo, para verlo simplemente animado por un «sentimiento vivo y personal», es, insistamos, un empobrecimiento.

Para hacerle justicia y lograr un entendimiento más pleno, la estrofa debe devolverse a los códigos estilísticos y culturales de fray Luis. En tal ámbito, la frase en cuestión es inequívoca. «El primer indicio de una mente serena es que pueda permanecer en un lugar y habitar consigo misma». En efecto: «secum morari», como ahí dice Séneca, o «secum esse, secum

vivere», como prescriben Cicerón, Persio, Horacio, es una de las grandes metas y una de las divisas más propias del «sabio» estoico (uno entre los «pocos», por principio) precisamente en tanto tal. «Vivir quiero conmigo» es, pues, casi un tecnicismo, una proclamación de fe estoica. Pero el ideal definitorio del estoicismo consiste en la apátheia, la extinción de los afectos, de las pasiones. Que son ni más ni menos que cuatro, spes, metus, gaudium, dolor, las mismas que fray Luis nombra o evoca en nuestra copla: «esperanzas», «recelo», «amor»...

No se trata, desde luego, de colgar una etiqueta a lo que bien se estaba sin ella: sin ella el texto no se estaba bien. La referencia al «sabio» estoico es imprescindible para captar el valor literal del pasaje, sin enzarzarse en los falsos problemas que suscita leerlo igual que si lo hubiera escrito un poeta de nuestros días (y preguntarse entonces, por ejemplo, «cómo puede anhelar el varón justo una vida sin amor, celo ni esperanzas»), ni entrar-se en callejones sin salida, como cuando la frase en cuestión se juzga «metáfora de un proceso espiritual de sentido místico». (Si es grave que a menudo se haya hablado en serio del misticismo de la poesía luisiana, todavía alarma más que se busque en una adaptación de la apátheia pagana.)

Pero la tal referencia es asimismo indispensable para captar el alcance literario de la pieza. No faltan quienes gustosamente lo reducirían a la anécdota de si tiene que ver con el retiro de Carlos V a Yuste o más bien «refleja las luchas académicas del poeta». Pero cuando se identifica la huella estoica pronto se advierte que la oda está puesta en boca de una dramatis persona: la voz que dice esas liras pluscuamperfectas nace de la cultura, de la inteligencia y del arte más que de la biografía, o, en cualquier caso, sólo en tanto resultado de esas fuerzas se erige en protagonista del poema.

Del sonido, como del sentido. No se requiere ningún conocimiento especializado para disfrutar la música verbal de fray Luis. Pero quien se limita a rendirse a su encanto, sin más, está también menguándolo, trivializándolo. El poeta philologus es en fray Luis indisoluble del poeta vates. No basta dejarse llevar por la armonía de nuestra estrofa: hay que ser consciente de cómo se consigue. De cómo, así, la grata inercia de la dicción que se experimenta desde el arranque viene de que el segundo verso repite y amplía el patrón acentual del primero, en un impulso ayudado por la repetición léxica y las insistencias vocálicas, que no pretenden ningún efecto imitativo, antes bien se orientan a estructurar el texto y darle una fisonomía peculiar.

Una poesía tan rica en matices e implicaciones sólo puede ser gustada de manera cabal si el lector no se entrega irreflexivamente al rapto de la melodía y a la primera impresión de significado. La comprensión insuficiente que ha sufrido fray Luis —y que, no obstante, atestigua asimismo su grandeza— consiste sobre todo en haber cedido demasiado fácilmente a la emoción espontánea que suscitan sus versos, sin hacerse cargo de que también conllevan una fuerte exigencia de participación analítica, de estudiosa reconstrucción de la experiencia creadora en toda su complejidad. Con harta frecuencia, el error ha estado en leerlo como si fuera un romántico, cuando fray Luis es un clásico.

El clásico enuncia verdades corroboradas por la experiencia de los mejores y las formula en competencia con el lenguaje de los mejores. Leamos otra lira celeberrima:

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

El núcleo de la estrofa pertenece a los rudimentos de la astronomía y la cosmología antiguas, y llevaba casi dos milenios repitiéndose ipsissimis verbis hasta en los manuales: «la tierra ..., comparada con el mundo, no parece sino un punto» (Gémino). Los estoicos habían insuflado al dato un sentido filosófico, en tanto Cicerón lo había escenificado como imagen y vivencia en el Somnium Scipionis. Por otro lado, la lira se cierra con un diseño nada menos que homérico (Íliada, I, 70), que dispone en un verso heroico las tres particiones del tiempo («quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur»; Geórgicas, IV, 394) y que ya Epicuro y Metrodoro habían aplicado a una contemplación superior de la realidad. A ella, a su vez, exhortaba Garcilaso al Duque de Alba:

Mira la tierra, el mar que la contiene,
todo lo cual por un pequeño punto
a respeto del cielo juzga y tiene.

Puesta la vista en aquel gran trasunto
y espejo, do se muestra lo pasado
con lo futuro y lo presente junto ...

¿Qué añade fray Luis a ese itinerario multiseccular? En rigor, nada. Fray Luis quiere simplemente andar el mismo camino que Homero, Cicerón y Garcilaso, y hallar la palabra justa para ser reconocido como no indigno de ellos y poner el castellano a la suprema altura. Es una cuestión de tono y matiz. Por ejemplo: Garcilaso había dicho «pequeño punto», ciñéndose al sentido primordial del tópico; fray Luis dice «breve punto» y por ende remite a la par al espacio y al tiempo, con finísimo e impecable ajuste entre el motivo y la acuñación tradicionales. Otro tanto se da en la forma. En el segundo verso de la estrofa, la sintaxis hace oír inicialmente un heptasílabo (...suelo) e impone un corte a partir del cual (comparado...) la lectura se reorienta en otra dirección y con otro ritmo, un corte que subraya efectivamente el contraste del bajo y torpe suelo (los dos adjetivos son a la vez físicos y morales) con el gran trasunto de la realidad modélica, verdadera, que reside en el cielo de Dios y las ideas.

El lector de hoy apreciará más o menos esas filigranas de la métrica y ese diálogo con la literatura del pasado, esas resonancias intertextuales, pero no debe perder de vista que no se trata de elementos que la erudición descubra a posteriori en el poema, sino de datos suyos constitutivos, de factores que lo conforman y que fray Luis quería que fueran identificados e interpretados. La intuición (y hasta neurosis) del artista se allá con un meditado designio intelectual. De los temas a los metros, de la estructura de una oda a la textura de un verso, todo en su poesía se integra en una vasta operación en cuyo curso el español toma en una medida importante el relevo del latín para reconstituir el sistema de las artes y aun la vida del cristiano. Hasta los aspectos mínimos del estilo obedecen a tal propósito. En De los nombres de Cristo se explica que el escritor «cuenta a veces las letras y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulzura». La eficacia y la belleza se presentan ahí como objetivos del lenguaje, al arrimo de una evocación a la vez de Cicerón y del Libro de la Sabiduría: conjugando cultura clásica y doctrina bíblica, romance y lenguas antiguas, provecho y deleite. No es impropio verlo como una cifra de todo fray Luis.