

La reelaboración de tópicos clásicos en la oda a la «Vida retirada» de fray Luis de León

The Reworking of Classical Motifs in the Ode «Vida retirada» of Fray Luis de León

Renato Guizado Yampi

<https://orcid.org/0000-0002-1200-3132>
Universidad de Piura / Universidad de Salamanca
PERÚ
renato.guizado@udep.edu.pe

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.2, 2019, pp. 799-819]
Recibido: 29-11-2018 / Aceptado: 01-03-2019
DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.02.55>

Resumen. Este artículo estudia las formas concretas de imitación de tópicos grecolatinos como medio de originalidad en la oda «Vida retirada» de fray Luis de León, con el fin de comprender el lugar de la tradición en el proceso creativo de sus poesías propias. Por medio de observaciones estilísticas y estructurales, se analiza e interpreta las modificaciones que el agustino realiza sobre sus fuentes clásicas: la sonorización del *beatus ille*, la preeminencia del lirismo en la estructura, etc. La indagación ofrece nuevos detalles que enriquecen la lectura del poema.

Palabras clave. Fray Luis de León; imitación; originalidad; *locus amoenus*; *beatus ille*.

Abstract. This article studies the specific imitation forms of Graeco-Latin topics as a way of originality in the fray Luis de León's ode «Vida retirada», with the purpose of having a better comprehension of tradition's role in the creative process of his poetry. Through stylistic and structural observations, the article analyzes and interprets the modifications made over the classical sources: *beatus ille*'s sonorousness, the preeminence of lyricism, etc. The research offers new details that enrich the reading experience.

Keywords. Fray Luis de León; Imitation; Originality; *locus amoenus*; *beatus ille*.

1. LOS TÓPICOS DE LA «VIDA RETIRADA»

Las fuentes griegas y latinas que informan los poemas propios de fray Luis de León han sido estudiadas y dadas a conocer con indispensable ahínco. Por ejemplo, Cristóbal Cuevas y Juan Francisco Alcina, editores entre los más autorizados, adosan adecuadamente a cada poema una importante cantidad de notas en las que prácticamente cada verso se encuentra detallado según su filiación literaria, segura o posible. Leo Spitzer¹ y Dámaso Alonso² hacen otro tanto en sus respectivos comentarios del poema «La profecía del Tajo», con relación a su fuente horaciana, el vaticinio de Nereo de la oda I, 15. Se trata de un asedio crítico necesario en este poeta, cuyo proceso de escritura comprende la imitación como ejercicio de creatividad. Por ello, la averiguación de las fuentes es solo la primera etapa de una correcta dilucidación del texto luisiano: alcanzar el significado del poema supone una lectura diferencial donde se reconozca, además, qué de propio hay en el texto. Pero una indagación más profunda por el significado implica comprender el trabajo creativo del poeta; y se hace menester un estudio que evidencie los medios por los que se llega a lo propio desde lo tomado de la tradición. En respuesta a esa necesidad, el siguiente artículo analiza e interpreta las formas concretas de la imitación de tópicos grecolatinos como medio de originalidad en la oda «Vida retirada» (oda I)³ de fray Luis de León, para, a partir de ello, comprender mejor el lugar que ocupa la tradición en sus poesías originales.

La oda I es de las que mejor recepción han gozado de la lírica de fray Luis, y los comentarios dedicados son numerosos. Su calidad e importancia para la comprensión de la obra luisiana se deben, entre otros valores, a que sintetiza todos los temas, motivos y gran cantidad de las figuraciones que los poemas subsiguientes habrán de desarrollar con detalle. Se trataría, pues, del proemio de las poesías propias. En ella, el enunciante expresa su deseo de una vida retirada, en soledad y rechazo del ruido y el desasosiego de la sociedad. No obstante, esta idea que parece sencilla, y que se expresa resumida en la lira inicial, despliega conceptos filosóficos tomados del epicureísmo, el estoicismo, el neoplatonismo, etc., todos los cuales dan forma a ese anhelo de vida que contempla el bien moral e intelectual como senda de plenitud espiritual. La oda los desarrolla en torno de los tópicos *beatus ille* y *locus amoenus*, para cuyo diseño toma como fuente base el epodo II de Horacio⁴.

Es Horacio quien en dicho epodo compone el tópico *beatus ille*, que elogia la fortuna de quien puede vivir lejos de negocios ciudadanos, hermanándolo, indisolublemente en adelante, al del *locus amoenus*. De ahí en retrospectiva, se puede apreciar la rica tradición grecolatina del espacio campestre y ameno como un lu-

1. Spitzer 1980, pp. 195-212.

2. Alonso 1971, pp. 132-154.

3. Se empleará la edición de Cuevas, con las grafías modernizadas. León, *Poesías completas*, ed. Cuevas, pp. 87-92.

4. Horacio, *Odas y Epodos*, pp. 388-390. Ricardo Silva-Santisteban (2018, pp. 43-45) ofrece una versión de alta calidad poética.

gar de ocio y regocijo. Si bien es a partir de *Bucolicae* y *Georgicon* de Virgilio que se establece la tradición del tópico, este se remonta a los inicios de la literatura griega. Ya en Homero se halla con sus elementos más representativos: la fuente, la vegetación, fertilidad, la sombra del árbol, el viento. Es un espacio preferido por hombres y por dioses, e incluso un espacio ultraterreno (como el prometido a Menelao). Posteriormente, Teócrito lo tornará lugar solo de hombres: marco de escenas pastoriles y de canto poético, el tópico será tratado con mayor detalle descriptivo y en una forma más bien breve, el idilio, en la que será capaz de nuevos temas, como el amoroso⁵. La fuerza descriptiva que infunde Teócrito se explica en que su paisaje tiene mucho de real: «En él, el mundo de los pastores está todavía a medio camino entre lo real y lo imaginario, pero pronto se convirtió en feliz utopía. La Arcadia de Virgilio no es ya la agreste región del Peloponeso, es un paisaje espiritual, que está en los poetas y no se halla en ninguna parte»⁶. Pese al desplazamiento del realismo, la plasticidad del lenguaje continuará siendo uno de los valores más resaltantes del *locus amoenus*, en que los poetas de la Edad Media habrán de profundizar. La pervivencia del tópico se explica por su constante reinención a lo largo de la historia: es un tópico dúctil, nunca restringido a un género o forma precisa⁷.

2. UN POEMA DE OPUESTOS

Fray Luis no reproduce los tópicos sin alterarlos, como lo observan otros comentaristas. Construye un *beatus ille* y un *locus amoenus* nuevos, pues modifica, suprime, mezcla con otros textos o traspone diferentes puntos del epodo fuente. A saber, si bien es propia del estilo horaciano la reunión de varios temas en un tópico, fray Luis condensa todavía más. La oposición campo / ciudad del epodo II no presenta tantas ramificaciones temáticas como «Vida retirada». Sirva de ejemplo cómo las imágenes de lo mundano en fray Luis tienen verdadera presencia y unos contornos mucho más detallados en los que se ilustran la fama, la vanidad, la lisonja enemiga de la verdad, etc., temas estos ausentes en Horacio, cuya vida mundana se reduce a unas cuantas pinceladas de negaciones. Hay una multiplicación de temas en la oda del agustino. Por esto, el mar, mencionado solo dos veces en el epodo como contraparte geográfica del campo tierra adentro e imagen de las agitaciones políticas, en fray Luis abre paso a la metáfora riquísima de la tempestad y el naufragio que, desarrollada con gran sensibilidad, sintetiza e intensifica todos los antivalores de la vida mundana, y no solo el político. Esta densidad que adquiere el mar en «Vida retirada» se aprecia en el paisaje ameno, y en otros elementos del poema, pues se configuran con un trasfondo mucho más complejo.

Yace ahí el principio de la novedad formal: fray Luis diseña un espacio que, además de físico, contiene una dimensión moral con mejor desarrollo y con matices, sustentada en una red de oposiciones que la profundizan, y que superan el es-

5. Curtius, 2012, pp. 265-272.

6. García Tejeiro y Molinos Tejada, 1986, p. 31.

7. Curtius, 2012, p. 269.

quema de Horacio⁸. Y es que, si bien en términos generales la intención inicial de Alfio responde a una propuesta estoico-epicúrea cuyo fin, la *aurea mediocritas*, es la vida según el justo medio⁹, el detallamiento de las actividades bucólicas y sus delicias adquiere un notorio primer plano frente a la incidencia moral de su deseo. A propósito, resaltan la prioridad y la atención con que Alfio enumera los productos comestibles de la vida campestre (vv. 9-20, 29-36 y 45-60), (ausentes en fray Luis); lo que puede entenderse como una delación progresiva de su materialismo. El contenido moral del epodo se restringe a la crítica contra los usureros, a partir de satirizar hasta sus posibles deseos nobles; mientras la oda I alberga una búsqueda espiritual, intelectual¹⁰ y afectiva, que trasciende lo solo social y marca una distancia importante con el epodo y su tono satírico.

El agustino toma la contraposición del *otium* y *negotium* en que se ciñe el poema horaciano para, a partir de las imágenes de la ciudad y el retiro, expresar el deseo de un modo de vida correcto y sabio, configurado desde el estoicismo y el epicureísmo como camino y cuyo fin, de raigambre neoplatónica, es la comunión con Dios. Esa cristianización del tópico supone varias y notables modificaciones estructurales además de las observadas. En conformidad con este proceso, el *locus amoenus* de fray Luis no deviene espacio hipotético o devaneo de usurero, sino metáfora de una realidad muy posible y segura que se expresa con verbo indicativo (vv. 25 y 42)¹¹, figura de la presencia de Dios prometida y ya ganada por el bautismo y la acción redentora de Cristo. En esto también el poema comporta una novedad frente a la tradición: su *locus* no es un espacio ideal e imposible, pero tampoco es una realidad presente; se trata de una posibilidad realizable. No obstante, el cambio principal reside, sin duda, en el aumento de la tensión entre términos opuestos, que en «Vida retirada» se constituye en núcleo expresivo. De esta manera, los extremos del bien deseado y del mal rehuido se conforman de un nutrido conjunto de parejas equivalentes de opuestos en estrecha relación: vanidad / sabiduría, mentira / verdad, soberbia / humildad, riqueza / sencillez, muchedumbre / soledad, los otros / el sujeto lírico individual, etc.

El agustino quiere para su poema mayor fuerza y nitidez en las oposiciones; y de ahí que su esquema textual básico sea un gran juego de opuestos alternados. Para ello, como se adelantó, la presencia del polo negativo, el *negotium*, es, por mucho,

8. Richard Rabone sostiene que el contenido moral del poema es imitado del epodo II y otras odas de Horacio. Esto sucede solo parcialmente. Como se demostrará, el plano moral de «Vida retirada» unifica y enriquece las invitaciones a la ataraxia y a rehuir la codicia (2016, pp. 207-210) con otros bienes ordenados hacia un fin espiritual posterior, ausente todo ello en Horacio.

9. Bocchetta, 1970, pp. 30-31.

10. Antonio Ramajo pone relieve en una lectura de la oda como búsqueda principalmente intelectual, y la compara con la oda I, 1 de Horacio. Hace bien en reconocer que «[l]as letras son reflejo de la dignidad del hombre, que en el caso de fray Luis es algo inseparable de Dios» (1994: 85). Sin embargo, parece colocar como intención axial del retiro el intelecto, cuando este no es la única arista del anhelo del poema. La sabiduría de que hace encomio fray Luis no se restringe a una invitación a los «estudios nobles», pues, como permite pensar el carácter sintético de la primera lira, los «sabios» serían quienes hallaron un camino de vida conforme también con otros valores.

11. Senabre, 1978, p. 34.

más extensa que en la versión de Horacio. Y el esquema se apoya en unidades de menor escala. Ya la lira que abre el poema resume el ideal de vida del yo lírico en una antítesis, apoyada en la antonimia «huye» / «sigue» y en la rima *-ido* que la realza:

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruido
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido! (vv. 1-5).

Con el fin de incrementar la tensión, fray Luis comprime los términos contrarios en segmentos breves y busca énfasis en distintos niveles del lenguaje. Del mismo modo, el poema desarrolla una serie de paralelismos que son más evidentes en el plano de las imágenes; tal es el caso de la lira 15, que coloca un mobiliario pobre y suficiente frente a uno lujoso:

A mí una pobrecilla
mesa, de amable paz bien abastada
me baste, y la vajilla
de fino oro labrada,
sea de quien la mar no teme airada (vv. 71-75).

Por otro lado, y casi como regla general, con la notable excepción de las liras 8, 15 y 17, la dimensión moral de lo deseado se infiere de las negaciones de imágenes de lo mundano, siendo las estructuras afirmativas las destinadas a la descripción del *locus*:

Que no le enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio Moro, en jaspes sustentado (vv. 6-15)¹².

La cristianización del tópico no consiste en una explicación de doctrina o de principios morales, ni merma la expresividad y plasticidad tradicional del *locus amoenus*. Por el contrario, como se observa, esta deviene en intensidad poética: supone una nueva tensión de contrarios verdaderamente dinámica, planteados en gran medida sensorialmente, desde escenas e imágenes capaces de un alto grado de detalle, como el discurrir de la fontana, los movimientos del naufragio o la mueca hipócrita de los codiciosos:

... el ceño
vanamente severo
de quien la sangre ensalza, o el dinero (vv. 28-30).

12. El énfasis es nuestro.

Tal preocupación imaginativa también trasluce en otros niveles y elaboraciones estilísticas. A esta sazón, las liras 10 y 11 evocan el desplazamiento progresivo del agua por medio del zeugma que elide el sujeto «fontana» y, en especial, por los cuatro gerundios que lo trazan:

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

Y luego, sosegada,
el paso entre los árboles torciendo,
el suelo, de pasada,
de verdura vistiendo
y con diversas flores va esparciendo (vv. 46-55).

Estos ostentan un carácter especial en el contexto, en principio porque, frente a los verbos principales «se apresura» y «va», son los que portan la verdadera carga semántica de la acción, pese a ser verboides. Asimismo, el esquema sintáctico de las frases les confiere énfasis: en la lira 10, la anteposición de «corriendo» resalta su significación verbal preeminente en esa frase, y lo coloca en una ubicación relevante para el ritmo (acento en sexta sílaba); y en la lira siguiente, la posposición del verbo principal, peculiar tanto que puede dificultar la comprensión del período por la elipsis en «[va] vistiendo», hace de los gerundios formas absolutas, a lo que se suma la resonancia que adquieren por la rima¹³.

El bien y el mal son sensaciones y no solo conceptos; y en esto reside la maestría creativa de fray Luis. De manera semejante lo entiende Alcina cuando afirma que «Fray Luis tiende a evitar conceptos abstractos y símbolos cultos expuestos claramente [...]. No es que deje de utilizarlos, pero procura enmascararlos en un tono de llaneza cotidiana en el que se cifra buena parte de su éxito»¹⁴. A propósito, es la lira 8 el punto en el que más claro se muestra el poeta en cuanto al contenido religioso y moral: una exposición de sabiduría estoico-epicúrea según la cual una vida feliz es aquella despojada de todo lo que le es ajeno al ser¹⁵. Pero es, a su vez, la lira de mayor emotividad del poema; y eso en parte gracias a un procedimiento sintáctico:

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 (vv. 36-40).

El período se diseña con un efecto de acumulación de la fuerza de entonación, generado progresivamente por el paralelismo oracional inicial, la organización en

13. En la lira 16 se emplea un juego semejante de gerundios y rima, pero con relación de antonimia.

14. Fray Luis de León, *Poesía*, ed. Alcina, p. 83, nota al pie de página para los vv. 21-25.

15. Fray Luis de León, *Poesía*, ed. Alcina, p. 71, nota al pie de página para los vv. 36-40.

incisos de los complementos verbales de la segunda oración y las anáforas en ellos contenidos. Es en esta lira, segmento inexistente en el epodo latino y cuya expresión es difícilmente rastreable en otras fuentes¹⁶, que fray Luis se distancia con originalidad, seguridad y ventaja de Horacio, tanto en lo moral como en la intensidad del sentir.

3. UNA ODA LÍRICA

Bien y mal, por tanto, suscitan emociones; el poema propone una clara posición afectiva del yo lírico, una querencia constantemente opuesta al deseo de los otros. A pesar de que la oda coincide con el epodo de Horacio en la expresión de un deseo, «Vida retirada» implica otra novedad en la tradición por la importante presencia que otorga a la emotividad en un tópico históricamente destinado a la descripción objetiva, y por cómo esta dimensión se inmiscuye en varios niveles axiales de la estructura. De ahí que el poema se abra con una exclamación en que el yo lírico se maravilla y resume la naturaleza de su anhelo, y que el primer asomo descriptivo del *locus sea* exclamativo:

¡Oh monte, oh fuente, oh río!
¡Oh secreto seguro deleitoso! (vv. 21-22).

Es todavía más revelador que la *dispositio* del poema se encuentre determinada por la primacía de lo afectivo. Lo nota Dámaso Alonso al evaluar la naturaleza de la ligazón entre liras: «el razonamiento no aparece explícito por ninguna parte ni apoyado en vínculos lógicos. Los elementos están presentados como planos netos y desligados [...]»¹⁷. Describe en su comentario la manera abrupta con que el enunciante pasa de las imágenes mundanas de la lira 3 al «monte» de la exclamación siguiente y, en sentido inverso, del «huerto» de la lira 11 al naufragio de la estrofa subsiguiente¹⁸. No obstante, la cohesión interestrófica es más palpable de lo que le parecería al crítico; pero sucede que la oda I no discurre sobre la misma enumeración objetiva de Horacio. Su cohesión está signada por el deseo, sustancia lírica del poema, expresado en distintas modulaciones e intensidades que alternan entre un polo y otro de la oposición central, y que describen matices emocionales, nítidas cumbres de intensidad y anticlímax.

Aunque para Isabel Uría Maqua «ese movimiento interior que lleva de un pensamiento a otro no se expresa verbalmente»¹⁹, son reconocibles estrategias de cohesión puntuales que, pese a no ser marcas explícitas de secuencia, ligan los planos en apariencia «desligados». Y es muy notable el trabajo de detalle lingüístico con

16. Cuevas apunta relaciones semánticas, no léxicas ni estilísticas, con otros planteamientos estoicos provenientes de Cicerón y Horacio, etc. (Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. Cuevas, pp. 91-92). Francisco Rico indica que el v. 36 podría ser una reminiscencia del tópico del vivir consigo mismo empleado por Horacio, Séneca, Persio, entre otros (1981, p. 245).

17. Alonso, 1971, p. 154.

18. Alonso, 1971, pp. 156-157.

19. Uría Maqua, 2009, p. 45.

que fray Luis las genera²⁰. A saber, existen sutiles formas de transición que marcan el paso de las liras. Por ejemplo, un desplazamiento gradual sintáctico y de tematización de remas une las cuatro primeras liras: de la subordinación de las liras 1 y 2 («que huye...»), se extrae el sujeto en tercera persona de la lira 3 («No cura...»), con suma naturalidad por ser tácito; y la segunda lira tematiza el polo negativo, sobre el cual reflexiona en primera persona la lira 4. Por otro lado, aunque en las estrofas 5 y 6 de pronto la mirada vaya del mar al huerto, el cambio ocurre por una amplificación, ya que el «almo reposo», anunciado en el v. 24, presenta sus efectos anímicos en la siguiente estrofa. E igual se observa en el desplazamiento inverso de las estrofas 12 y 13; pues la 12 finaliza con la mención del «oro y del cetro», y la 13 se abre con la mención del «tesoro» que rige a los condenados al naufragio. En estos dos últimos casos, el cambio de la línea de pensamiento deja entrever una reacción anímica: mientras que en la lira 6 el yo lírico prefiere recordar su anhelo por temor al mar; en la 13, con más seguridad en las bondades del huerto, retoma el cuadro náutico para expresar rechazo y resaltarlas por contraste. Se gesta así la referida alternancia de modulaciones del deseo y sus matices: temor y rechazo por lo mundano son formas del anhelo inicial. Por otro lado, dadas su semejanza formal y su relación inversa, ambos pasajes delatan que el poeta era consciente de esta cohesión. Y su consciencia se aprecia todavía más en la fórmula gradual de modos verbales con que realiza el cambio de espacios metafóricos. Al ir de su observación del mar a la del huerto, el yo lírico va diluyendo gradualmente la concreción del verbo en un vaivén desde lo descriptivo hacia la enunciación del deseo y luego de vuelta, con un esquema bastante simétrico: «huyo» - «quiero» - «despiértenme» - «quiero» - «tengo». Y al pasar del huerto al cuadro marino: «orea» - «Ténganse» - «cruje». El deseo, ya lo único concreto en los imperativos, se yergue intermedio entre ambas realidades.

En este sentido, la subjetivación del tópico diluye la objetividad del lugar de enunciación que en la tradición se presenta bien definido: bien desde la ciudad, como Alfio; bien desde el mismo paisaje, como los pastores virgilianos. En la oda I el «mar» es tan presente y vívido como el «huerto»; pero él no se halla en ninguno: de uno huye y al otro va. Hay en el poema, como se sugirió, un principio fuertemente dinámico del que nace su intensidad poética. El yo lírico de fray Luis está en un tránsito activo, donde lo único completamente cierto es el deseo que lo empuja a desplazarse. Enuncia únicamente desde la profundidad y sinceridad de su anhelo. Al estructurarse como un deseo complejo con matices, desde ese sentir el enunciante puede contemplar y describir con nitidez espacios opuestos e inconexos. Ese lirismo rico y profundamente compenetrado con la estructuración no se da en los epodos de Horacio, en principio porque ni siquiera se lo considera distinti-

20. Ya lo reconoce Francisco Rico: «los refinamientos de estilo, el primor con que "cuenta a veces las letras y las pesa y las mide" (según confiesa, con una discreta alusión entre bíblica y ciceroniana), el arte de la forma mínima, constituyen los supremos logros de fray Luis». La sutileza estilística que demuestra fray Luis en este y otros puntos son un feliz intento de ganar para el castellano las exquisiteces y pericias formales de la poesía clásica (1981, p. 246). No obstante, mucho del trabajo gramatical que propicia tales sutilezas se hace sobre las posibilidades del castellano, no necesariamente calcando formas latinas.

vo del género²¹, lo que es especialmente notorio en el epodo II cuyo yo lírico es solo descriptor del anhelo hipócrita y llano de Alfio. En sentido inverso, el enunciante de fray Luis insiste en su individuación; y para ello se sirve de la tradición clásica de la priamel, tópico en función del cual configura su anhelo desde la diferencia y el conflicto con la vanidad de los demás²²:

Ténganse su tesoro
 los que de un falso leño se confían
 [...]
 A mí una pobrecilla
 mesa, de amable paz bien abastada... (vv. 61-62 y 71-72)²³.

Es así que el lirismo de la oda I se deja en evidencia. A propósito, en distintos versos el enunciante refiere las consecuencias afectivas de los polos enfrentados:

¿Qué presta a mi *contento*,
 si soy del vano dedo señalado;
 si, en busca de este viento,
 ando *desalentado*,
 con *ansias vivas*, con *mortal cuidado*?
 ...
 gozar quiero del bien que debo al cielo,
 a solas, sin testigo,
 libre de amor, de *celo*,
 de *odio*, de *esperanzas*, de *recelo* (vv. 16-20 y 47-40)²⁴.

Así, el poeta suma a la serie de oposiciones de corte moral, una serie correspondiente de emociones y sensaciones opuestas, cuyas dualidades principales son calma / agitación y seguridad / temor al peligro. El engarce de oposiciones es tan íntimo que una misma imagen puede expresar varias. Así ocurre con la «pobrecilla / mesa, de amable paz bien abastada» (vv. 71-72), que condensa las nociones de humildad material y de tranquilidad. En otro aspecto, con la finalidad de reforzar el antagonismo, fray Luis suprime, sin más, todos los trabajos campestres que en el epodo II forman parte del *otium*. De esa manera, se contraponen con nitidez lo mundano y el retiro como ámbitos de movimiento agitado y de reposo, respectivamente.

4. «ROTO CASI EL NAVÍO...»

La metáfora del mar y el naufragio es el elemento que con mayor contundencia cristaliza la agitación y el peligro. Aunque en su planteamiento solo se hace mención concreta del materialismo económico (v. 61), esta metáfora condensa en sentir todos los antivalores de lo mundano. En líneas generales, ello ocurre porque

21. Fernández-Galiano y Cristóbal, 2007, pp. 18-20.

22. Al estar enunciada la preferencia del yo lírico al inicio de la composición, se trata de una priamel analítica (Race, 1982, p. 7).

23. El énfasis es nuestro.

24. El énfasis es nuestro.

se establece sobre paralelismos. La metáfora se abre en los vv. 23-25, con una oración paralela a la exclamación sintetizadora de la lira 1:

a vuestro almo reposo,
huyo de aqueste mar tempestüoso (vv. 24-25).

La oración tiene por núcleo el verbo «huir» y enuncia, gracias a la anteposición de complementos, primero el lugar de destino y al final el sitio de donde parte. La primera lira conjuga el mismo verbo y enuncia el lugar de partida y luego el de llegada. Su segundo punto de apoyo es el paralelismo entre las liras 12 y 13, que también deviene en quiasmo²⁵. El elemento común es el movimiento del aire y sus consecuencias: suave y feliz en el caso del huerto («orea»), violento y trágico en la navegación («porfían»); y mientras en la lira 12 el «aire» abre la estructura, la 13 cierra con la mención de los vientos. En ambos casos, la metáfora se erige contrario absoluto del polo positivo; porque la sintaxis marca una equivalencia entre el mar y el «mundanal ruido» de la estrofa inicial, y una oposición entre este y el «huerto», su contraparte geográfica directa, cuyas imágenes condensan el anhelo de la voz. Al desarrollar esta dicotomía el yo lírico expresa, como se mencionó, un sentimiento de miedo al riesgo marino y otro de seguridad y paz en el huerto, el «secreto seguro deleitoso» (v. 22). Son asociaciones emotivas ausentes en el epodo II.

Esta metáfora constituye un logro compositivo por su compleja estructuración y su fuerza expresiva consecuente. En ese sentido, la plasticidad descansa en el detalle y la extensión con que el poeta desarrolla el cuadro. Fray Luis combina en el naufragio visión, movimiento violento, emoción y sonido estrepitoso. Este se divide en tres etapas²⁶ que trazan una secuencia narrativa donde el peligro se intensifica progresivamente: en un primer momento el mar es solo una amenaza (vv. 22-25); luego los vientos arrecian (vv. 61-65); y por último destruyen la nave y hunden a los navegantes (vv. 66-70). El enunciante contempla el proceso desde fuera. Para tales fines, la metáfora, se desenvuelve con bastante independencia. Además, fray Luis se sirve con notable maestría de los estratos fónico y sintáctico, que siguen el *in crescendo* descrito. De forma que el v. 25 contiene la diéresis de «tempestüoso», de cuya morosidad se produce una impresión de magnitud del mar; y el clímax de la lira 14 se plantea con tres oraciones interrumpidas por pausas verbales, que propician una importante agitación en el recitado. En este segundo fenómeno el contraste con la lira 17, que trata de la paz alcanzada, es notorio, puesto que ahí el período se estructura en incisos y el metro no supone cortes sintácticos²⁷. Al efecto de la lira 14 se suma su densidad verbal, que coordina cuatro verbos principales,

25. El quiasmo es otra marca de cohesión entre estas liras en apariencia descoyuntadas. Uría Maqua describe otro quiasmo semejante, no sintáctico sino de ordenamiento de contenidos, entre las liras finales, y otro, sintáctico, en el v. 20 (2009, pp. 44 y 52). Por su uso significativo y variedad formal, es esta una figura que demuestra bien la minuciosidad lingüística de la creación luisiana.

26. Si bien la cadena de oposiciones se extiende hasta la mención del mar en el v. 75.

27. A este respecto, la lira 17 contrasta también con la 16, que presenta el encabalgamiento léxico «miserable- / mente».

cuando el texto tiende a la subordinación y a no agrupar más de dos verbos principales por período:

La combatida antena
cruje, y en ciega noche el claro día
se torna; al cielo *suenan*
 confusa vocería,
 y la mar *enriquecen* a porfía (vv. 66-70)²⁸.

Asimismo, en su alto grado de elaboración, el cuadro incluye un momento de ironía y de superposición metafórica en torno del verbo «enriquecer»: al buscar vanamente la riqueza, los tripulantes «enriquecen» al mar perdiendo la vida. Para describir el ahogamiento de la tripulación, el poeta hace brotar una nueva metáfora a partir del naufragio, esta vez de transacción monetaria.

Sobre esta metáfora, Alcina y Cuevas coinciden en señalar la oda III, 29 de Horacio como fuente de distintos pasajes²⁹. Vinculación bastante cierta, puesto que tanto en la oda del salmantino como en la del latino aparecen naves siendo abatidas por el por el «Africum» (el «ábrego»), mientras que la negación del v. 63 de fray Luis es un calco de los vv. 57-60 de III, 29: «non est meum, [...], ad miseris precibus decurrere...»³⁰. Rabone apunta otros ecos y afirma que ese poema horaciano es la fuente inmediata de la imagen náutica de «Vida retirada», así como de la oposición entre avaricia agitada y tranquila modestia que encarna³¹. Sin embargo, ninguno³² apunta que el diseño imaginativo de esta metáfora procede en mucho de la oda de Horacio I, 14³³; y se podría decir que, junto con III, 29, es la base textual del agregado náutico. Las razones para pensarlo, además de la también aparición del «Africo», son verosímiles. Primero, es la única oda entre las señaladas como fuentes de estos pasajes que fray Luis tradujera. Su traducción está fechada hacia 1568³⁴. Segundo, I, 14 ofrece una imagen completa de una nave sujeta a los riesgos del mar, con una estructura continua semejante a la de la metáfora de la oda I. Tercero, así como en el v. 25 de la oda I la voz declara su huida del «mar tempestuoso», el v. 20 de Horacio es una invitación a huir del mar y sus peligros; y es la única fuente entre las horacianas que contiene ese motivo, que fray Luis traduce como «... huye las mares / que corren peligrosas». Cuarto, la oda I, 14, al igual que «Vida retirada», describe a la destrucción de la nao, apoyada en el doble engarce copulativo del período (vv. 3-9) que fray Luis calca y aumenta en la lira 14 para describir los embates sobre la nave. Quinto, en su traducción el agustino interpreta *antennaeque gemant* por «crujen las antenas», y, por medio del encabalgamiento léxico, divide el adverbio

28. El énfasis es nuestro.

29. Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. Cuevas, p. 91, nota al pie de página para los vv. 63-70; y *Poesía*, ed. Alcina, pp. 73-74, notas al pie de página para los vv. 62-65 y 66-70.

30. Horacio, *Odas*, p. 430.

31. Rabone, 2016, pp. 207-209.

32. Hasta donde nos permite saber la bibliografía consultada.

33. Horacio, *Odas y Epodos*, pp. 121-122.

34. El reconocimiento de esta fuente sería otra razón para considerar la redacción de la oda posterior a dicho año.

«vanamente» (vv. 15-20); mientras que en su oda I, la «combatida antena» también «cruje» (vv. 66-67), y usa un encabalgamiento semejante, «miserable- / mente» (vv. 76-77), que refiere el estado final de los náufragos.

No obstante, las naves de Horacio son reconstruidas según los intereses del poeta. Es bastante reveladora del modo imitativo de fray Luis la fusión de ambas odas, con la cual aprovecha el sentido estoico de los pasajes de III, 29 y la violencia de la escena en I, 14, cuya nave alegórica es despojada sin más de todo su sentido político. Asimismo, lo es la contaminación de las fuentes horacianas con imágenes y contenidos extraídos de otros poetas como Virgilio o Tibulo. La crítica halla en «Vida retirada» tópicos paralelos a los de la elegía I, 1 de Tibulo³⁵, de la cual, por ejemplo, toma la imagen del «tesoro» (v. 61) para reforzar la correlación de motivos del poema. El nuevo «navío», pues, se insertará en el sistema de la oda I como contrario de la «senda» de los sabios, y adquiere un significado más amplio; es el medio que conduce a los necios a su perdición, metafórica los intereses vanos en los que se fían («falso leño», v. 62).

5. UN LOCUS DE MÚSICA Y UNIÓN

Estrechamente ligada a las otras dicotomías, en la oda I se encuentra una oposición de desorden / concierto que se funda en el plano sensorial del contenido. Esta dicotomía, entonces, regula el diseño del huerto, la adopción del *locus amoenus* y la imagen de lo mundano. Y es este uno de los puntos en los que fray Luis dista más del epodo II, ya que su oda I no solo no presenta los trabajos campestres, sino que el epodo no contempla la dicotomía en cuestión ni posee el mismo desarrollo descriptivo. Como se analiza, el lenguaje de fray Luis demuestra una grata capacidad de evocar imágenes y movimientos vívidos³⁶, la cual invierte en presentar un *locus* más detallado. El huerto luisiano, pues, tendrá copiosa vegetación, una fuente que entre ella fluye, caricias del viento, canto de aves y música bajo la sombra de un árbol. Algunos de sus elementos, especialmente el musical, no se hallan en Horacio, quien engarza otros motivos ausentes en la oda I. Sí se hallan en los poemas pastoriles de Teócrito, los de Virgilio y de manera especial en Garcilaso de la Vega. Del *beatus ille* de la «Égloga II» (vv. 38-76)³⁷ tomará el agustino préstamos importantes para su descripción, pues tuvo en ella un modelo de naturaleza neoplatónica y de *locus* de reposo³⁸, más inspirado en Virgilio que en Horacio. Fray Luis, pues, selecciona y estima las fuentes.

35. Edward Sarmiento (1970, p. 20) señala en los vv. 22-30 de la oda paralelos con los vv. 43-52 de Tibulo. Alcina apunta la semejanza entre el v. 61 del poema español con el v. 1 de la elegía latina (fray Luis de León, *Poesía*, ed. Alcina, p. 73, nota al pie de página para el v. 61).

36. Cuevas halla notable esta cualidad descriptiva en *De los nombres de Cristo*. La captación que hace del paisaje es solo posible por una sensibilidad pictórica «para los cambios de luces, los matices cromáticos, las distancias, las formas y los volúmenes» (1977, pp. 100-101).

37. Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, pp. 147-208.

38. Uría Maqua, 2009, pp. 38-39.

Esta preferencia por un *locus* más detallado e idílico se debe a las posibilidades de representar en sus imágenes un contenido cristiano, para el cual fray Luis enriquece el tópico con alusiones bíblicas y patrísticas de importante resonancia³⁹. De esta manera, entre otras lecturas ascéticas, Ricardo Senabre lee, desde el reconocimiento de tales referencias bíblicas y teológicas en el poema, una simbología cristiana de los elementos del huerto, que sería símbolo de la fe alcanzada por el enunciante: el «monte» como símbolo de Cristo, «fuente» y «aire» como imágenes de la Gracia y el Espíritu Santo⁴⁰. J. Michael Fulton coincide con Woodward⁴¹ en que el campo es un símbolo de la comunión entre el alma y Dios, lo que propicia paz y felicidad⁴². Asimismo, coherentemente, ve en la «senda» (v. 4) una imagen crística tomada del Evangelio de Juan: «Yo soy el camino, la verdad y la vida»⁴³, al igual que fray Luis entiende el «camino» en *De los nombres de Cristo*⁴⁴. Es esta la comprensión más certera del cuadro⁴⁵. Que el vate salmantino viera en el tópico una materia dúctil para la temática sagrada es verosímil cuando, según su comprensión de los paralelos entre ambos géneros, considera el *Cantar de los cantares* de Salomón égloga pastoril capaz de un sentido alegórico⁴⁶. De hecho, el huerto metafórico y la imagen del camino son ecos de los *Salmos*, del Salmo 1 para Thompson⁴⁷ y del 23 para Fulton. Al igual que la oda I, el Salmo 1 es una bienaventuranza que opone el deseo del justo al de quienes yerran su camino. El Salmo 23 presenta además la imagen de la mesa y una yuxtaposición de opuestos: serenidad del campo contra escenas negativas⁴⁸. De estas fuentes la oda adquiere su contenido moral esencial y un color espiritual que tornará lirismo propio.

Si bien el canto amebico, la música instrumental y el canto de la naturaleza tienen lugar en el paraje ameno desde los poetas de la antigüedad, una de las diferencias de la oda I está en la presencia y función que el poeta confiere a los sonidos al configurar su huerto anhelado. En cierto punto, se diría que hay una primacía estructural de los estímulos sonoros por sobre lo visual, plano que prima en las descripciones clásicas. Así, el primer movimiento y signo de vida del huerto es el cantar de las aves (vv. 31-32). Se debe a que el «son dulce acordado», del plectro y el canto, del final de la oda (vv. 80-85) es el punto culminante de unión del alma

39. Alcántara Mejía, 1989, pp. 249-251.

40. Senabre, 1978, 29-34.

41. Woodward, 1954.

42. Fulton, 2005, pp. 276-278.

43. Woodward, 1954, p. 17.

44. *De los nombres de Cristo*, p. 207.

45. Isabel Uría Maqua ofrece una interpretación del huerto como representación luisiana de sus creaciones poéticas de juventud (2009, p. 52). Aunque sus observaciones estilísticas son agudas, su hipótesis se funda en un punto discutible: critica las interpretaciones religiosas por no tomar en cuenta la incongruencia, insalvable para ella, entre la lectura del huerto cristiano y el tono «clásico-pagano» de la lira final, concretado en la coronación «de hiedra y lauro». En principio, no considera la relación intertextual de este campo y los salmos 1 y 23. Además, como demuestra este estudio, fray Luis saca de contexto y modifica con total libertad el significado de las imágenes que toma.

46. Nahson, 2006, pp. 201-203.

47. Thompson, 1988, pp. 234-236.

48. Fulton, 2005, pp. 277-278.

con Dios: en el huerto hay solo coincidencia espacial; en la música, Dios y hombre se compenetran al producir, en una acción concertada («puesto el atento oído»), la misma armonía. El énfasis se explica, además, por el carácter autorreferencial de esta música que remite a la composición poética: sabido es que el agustino considera el arte poético inspirado por Dios; y a Cristo, su único sujeto digno⁴⁹. En este cuadro ameno el poeta trasvasa, como lo hace detalladamente en la oda «A Francisco de Salinas», la fe en imágenes que traslucen conceptos neoplatónicos y pitagóricos de la naturaleza y la música como medios de la armonía universal⁵⁰. Así, la corona «de hiedra y lauro eterno» no significa en la oda I, lo que en la literatura clásica, la gloria poética personal, sino que es signo vegetal de la compenetración absoluta con el paisaje, a la que se llega por el canto. Aquí la gloria es la de estar en sintonía con el Creador; y, por consiguiente, la música tendrá un valor estructural nuevo: será resolución y plenitud vital, cuando en los idilios y églogas muchas veces el canto implica la tensión entre dos pastores o la expresión de una carencia. Del mismo modo, se evidencia una verdadera integración semántica entre el paraje ameno y la música que en él se da, son ambos instancias de la misma unión; mientras en la tradición clásica, el paisaje tiende a ser solo marco espacial del encuentro entre pastores⁵¹.

Estilísticamente, la armonía se expresa en la dualidad concierto / desorden, la cual se concreta en las imágenes de sonidos que abundan en la oda I. Por realzar los valores de la música, extraída en un inicio del *locus* idílico y vuelta motivo de armonía según su nuevo significado cristiano, fray Luis extrapola la condición sonora del huerto al polo del *negotium* para generar contraste simétrico: a la dulzura del plectro, se opone bullicio desagradable y desordenado que llega del mundo. Es una contrariedad principal en la oda I, puesto que la enmarca y sintetiza sus polos:

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruído
[...]
al son dulce, acordado,
del plectro sabiamente meneado (vv. 1-2 y 84-85).

En consecuencia, gran número de signos del mundo son sonidos: «la fama / canta con voz su nombre pregonera» (vv. 11-12), «encarama / la lengua lisonjera» (vv. 13-14), «el lloro / de los que desconfían» (vv. 63-64), «al cielo suena / confusa vocería» (vv. 68-69). Mientras que en el huerto, el canto de las aves es «sabroso» y el ruido del aire «manso». Fray Luis sonoriza así el *beatius ille*. Los adjetivos cumplen un rol axial en este juego de valores opuestos; y es más notorio en la contraposición de los sonidos culmen de cada polo, «confusa vocería» y «son dulce acordado», cuyos adjetivos develan el motivo del orden y la concordancia como valores divinos. Sin embargo, hay otro aspecto más interesante y original en la *dispositio* y *elocutio* de la oda I. Y es que el poeta ordena los elementos sonoros del

49. Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, pp. 253-254.

50. García Castillo, 2013, p. 66.

51. Curtius, 2012, p. 280.

polo positivo en una progresión ascensional, levemente marcada. Los sonidos del *locus* se distribuyen en tres momentos: el canto natural, de «aves» y «aire» (vv. 31-32 y 59-60); el canto vocal del poeta (v. 80), compuesto del intelecto que modula ese aire inicial; y el «son» divino con que el poeta consiguientemente sintoniza. La secuencia replica parcialmente la estructura de la oda «A Francisco de Salinas», cuyo «aire se serena / y viste de hermosura» (vv. 1-2) cuando el músico lo ordena y lo acerca al son divino. Y, por lo tanto, guarda evidentes coincidencias léxicas con esta oda: también aquí el «aire» presenta las connotaciones celestiales que le confiere su semejanza con *aether*⁵².

6. UNA ODA PROGRAMÁTICA

En otro ámbito, la sonorización del *locus amoenus* arroja nuevas certezas a la discusión sobre toda la producción en verso de fray Luis como poemario, con un orden premeditado. Alcántara Mejía concluye que el «[q]ue fray Luis se haya propuesto reunir y organizar su obra en verso [...] es un hecho incuestionable constatado por la dedicatoria que precede a la edición príncipe de don Francisco de Quevedo (1631)»⁵³. Si bien la certeza y las precisiones sobre su organización no son seguras, por carencia de una copia de los textos preparada por el poeta, hay una coincidencia entre las familias de manuscritos respecto del ordenamiento de las doce primeras odas de la poesía propia⁵⁴, según el cual «Vida retirada» ocupa la posición inicial. Como se adelantó, la oda consistiría en un proemio que introduce al lector en el carácter de la poesía propia por medio de la síntesis de varios motivos que con insistencia desarrollarán sus dos grandes líneas temáticas, la moral (I-XII) y la cristiana (XVIII-XXI), ambas complementadas en torno del concepto de la armonía y el concierto de la paz buscada⁵⁵.

Hay otras razones para considerar la oda I como el punto de apoyo estructural más fuerte de este tramo del poemario⁵⁶, frente a la aparentemente tenue, aunque existente, cohesión de las demás odas, cuya ordenación, miscelánea y alternante, se toma de las *Sylvae* de Estacio⁵⁷. En principio, la oda presenta una definición de la dignidad y condición de la poesía, que «dirige la lectura "al son dulce acordado" de los otros poemas del salterio luisiano»⁵⁸. Por su parte, Baena considera que el

52. Fray Luis de León, *Poesía*, ed. Alcina, p. 81, nota al pie de página para el v. 1.

53. Alcántara Mejía, 1989, p. 241.

54. Cuevas, 2001, pp. 20-23.

55. Alcina, 2011, pp. 16-17.

56. Razones que podrían emplearse como argumento en favor de una datación de la oda posterior a 1556-1557, intervalo pretendido por Coster y Bell (Blecua, 1990, p. 28). Blecua (1990, p. 27) y Cuevas (2001, p. 16) destacan que el proceso de escritura de las odas originales supondría distintos momentos, relecturas, correcciones y agregados, a lo largo del tiempo; y Federico de Onís (1915, p. 248) prueba un proceso dilatado de redacción de la oda I indicando que la «Copia de Palacio» presenta las liras 4, 6, 11, 14 y 15 copiadas al margen. Entonces, es plausible pensar que en algún momento, posterior a la redacción de las demás odas, el agustino revisara esta con un fin de estructuración intertextual.

57. Egido, 1989, pp. 9-10.

58. Alcántara Mejía, 1989, p. 258.

valor estructural del poema se funda en su tratamiento del tema de la huida, pues, según su tesis, es dominante y clave de las poesías propias⁵⁹. La recurrencia temática como recurso de intertextualidad se hace más nítida en el salmantino por la asociación de un tema con una imagen o repertorio léxico. Es indudable, pues, que en el verso inicial de la oda XIII («Alma región luciente»)⁶⁰ existe un eco del «almo reposo» del v. 24; no solo porque remiten al mismo espacio de bien, con elementos comunes a ambos poemas, sino por el empleo de una forma peculiar, por lo compleja y connotativa⁶¹, de latinismo semántico. En sí la primera lira de dicha oda hace referencia nítida al «huerto» como espacio de comunión sagrada; e igual la lira final de la oda «Noche serena»⁶². Ocurre igual con el simbolismo del camino⁶³ y la metáfora del mar que habrá de repetirse, con valor semejante, en otras odas. Y, evidentemente, también con el motivo de la música, que, como se analizó, presenta importantes paralelismos con la oda III.

Es crucial tener en cuenta, como recuerda Antonio Ramajo, que el uso de la priamel revela la intención estructuradora e introductoria del poema, ya que el tópico es frecuentemente empleado como presentador de *corpus* poéticos: está en Lucrecio, Tibulo y en la oda I, 1 de Horacio, la cual sería el modelo del agustino⁶⁴. Sin embargo, esta última relación debe examinarse con detalle: pese a que tradujo la oda I, 1 (y en dos versiones), y pese a que existe cercanía temática y formal, es evidente que la priamel de fray Luis difiere de la oda horaciana principalmente en la *dispositio*. La priamel de Horacio no es analítica como la del español, su esquema de oposiciones, como tradicionalmente ocurre con otros autores que emplean el tópico, se divide en dos momentos bien marcados: primero presenta una serie de proposiciones opuestas a su opción (vv. 1-28), y luego declara su parecer en una sola proposición que cierra el poema (vv. 29-36). La oposición de «Vida retirada», en cambio, es más dinámica: se replica en distintos puntos de la construcción, hay alternancia constante de polos, etc. En consecuencia, como proemio, la oda I comunica además en un nivel técnico y estilístico: muestra un ejemplo bien logrado de la técnica compositiva y la manera imitativa del autor, informantes de su concepción de originalidad (puesto que se trata de sus poesías originales) y, por tal, de su recepción de la literatura clásica.

7. IMITACIÓN O MANIPULACIÓN DE LAS FUENTES

Para una comprensión cabal de la originalidad luisiana, es necesario reconstruir el proceso de escritura, y así determinar el carácter de las modificaciones de los tópicos hechas por el español. La composición de la oda, según las observaciones anteriores, se habría dado del siguiente modo: fray Luis toma como base de imitación el epodo II de Horacio, cuyo género satírico cambia por la supresión del pasaje

59. Baena, 1989, pp. 154-157.

60. Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. Cuevas, pp. 139-141.

61. Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. Cuevas, p. 89, nota al pie de página para el v. 24.

62. Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. Cuevas, pp. 118-122.

63. Alcántara Mejía, 1989, pp. 252-253.

64. Ramajo, 1994, p. 96.

final. Sobre esta base, con el fin de reforzar las oposiciones, replantea la jerarquía de los motivos del tópico y realiza otras supresiones, aumenta el motivo del mar y agrega los pasajes más descriptivos del *locus amoenus*, algunas imágenes de la vida mundana, la finalidad poética del retiro y la declaración cristiana de la lira octava. En términos generales, la originalidad de la oda I no escapa de las operaciones recomendadas por la tradición clásica para la innovación en la imitación de materias tradicionales. «Vida retirada», pues, innova tanto según la solución aristotélica, que, en una comprensión flexible, propone una originalidad basada en modificaciones temático-estructurales sobre el asunto (o fábula) del poema, como según la solución horaciana, propuesta en los vv. 128-135 de su *Epistula ad Pisones*, que consiste fundamentalmente en modificaciones del plano de la *elocutio*⁶⁵.

Al respecto, para Alcina el arte de fray Luis está en producir textos llenos de alusiones y resonancias, una polivalencia de palabras e imágenes por medio de «una transformación del lenguaje empezando por el nivel semántico en el que las palabras y formas castellanas a veces recubren conceptos latinos, [...] pero a veces no es el campo semántico sino la semejanza fónica lo que importa»⁶⁶. Ahí la significativa semejanza entre «aire» y *aether*. Según el criterio del editor, poco de innovadora tendría esta operación, porque en ella fray Luis limita su búsqueda lingüística y de contenidos a un campo cerrado por la literatura clásica⁶⁷. Pero sus conclusiones no son exactas para todo el tejido lingüístico luisiano; lo que es evidente si para proponer el *beatus ille* se prescinde de su fórmula lingüística introductoria, y se prefiere una oración exclamativa de grado, construcción castellana y más afectiva que la horaciana, con términos muy distintos a los del inicio del epodo. Lo prueba, por su parte, el valor estilístico que la oda I confiere al gerundio, forma marginal en la gramática latina. Y en general, lo prueba el aprovechamiento de las posibilidades y límites del castellano con que genera sutiles efectos expresivos, comentados en párrafos anteriores⁶⁸. No sucede que fray Luis estuviera entrampado en la literatura clásica hasta la subordinación: él quiere escribir poesía en su lengua vernácula e incorporar a ella la tradición clásica y, además, la bíblica⁶⁹ como una forma de enri-

65. García Berrio, 1977, p. 143. Al abordar estos versos de la epístola de Horacio, sus comentaristas re-nacentistas extrapolan con suma normalidad la doctrina aristotélica desde la *Poética*, y la emplean para complementar sus explicaciones sobre las indicaciones del latino (García Berrio, 1977, pp. 143-145). Aunque, de hecho, la concepción de originalidad de Horacio no se restringe a la *elocutio*. En una de sus epístolas, distingue entre los imitadores serviles y los capaces de producir algo nuevo apoyados en las obras del pasado. Muestra de estos segundos son aquellos que, como Safo y Alceo, derivan sus metros de Arquíloco pero modifican la materia y el orden (Guerrero, 1998, pp. 46-47).

66. Alcina, 2011, p. 42.

67. Alcina, 2011, p. 44.

68. Ver nota 20. Esto no significa que no haya cultismos gramaticales en la obra del salmantino. José María Becerra Hiraldo ofrece un listado de ellos, pero también recopila fragmentos en los que el religioso emplea refranes castellanos, y palabras castellanas en textos latinos. Becerra Hiraldo dibuja un panorama lingüístico más comprensivo de fray Luis, como creador y respetuoso de la lengua vernácula: «Fray Luis añade que se puede hablar bien en romance, pero con formación cultivando la forma y las ideas» (2001, p. 47).

69. Blecua, 1981, p. 99.

quecerla, entre otros perfeccionamientos formales que el agustino ensaya. Por ello, estima igual de pertinente y encumbrado el *locus amoenus* de Garcilaso.

El análisis de la oda I muestra que la incorporación de la tradición clásica se da por métodos particulares de imitación, diferentes de los que hoy podría sugerir la palabra. La finalidad creadora de fray Luis no es calcar un poema puntual, de manera que su estructura dirija o limite sus operaciones: ni siquiera en la *dispositio* hay una total concordancia con el epodo II de Horacio. Por el contrario, su creación supone un encuentro de textos cuya presencia en la oda se da en distintos grados y cantidades. Por ejemplo, el tema del alejamiento en pro de la creación poética, incluidos su oposición al trabajo campestre, la corona de «hiedra» y la formulación de priamel, está tomado de la oda I, 1 de Horacio. Así, muchos de los elementos agregados, ajenos al epodo II, adeudan a otros textos de Horacio, en su mayoría, o a otros autores, de formas que van de la paráfrasis a la alusión. En ciertos puntos del poema la confluencia de citas y remisiones es notablemente numerosa y dinámica: tal ocurre en el cuadro náutico; o en la descripción campestre de la lira 9, donde son reconocibles reminiscencias de Cicerón, Tibulo y Virgilio, y una paráfrasis de la oda III, 16 de Horacio, intercaladas sobre una base tomada del huerto de su sátira II, 6⁷⁰. El agustino procede con total libertad a mezclar fuentes, sin temer si disuelve la unidad de las mismas. Esto se aprecia en la flexibilidad con que liga y refunde textos cuya relación, en algunos casos, solo se suscita por la coincidencia de una imagen. Así, el naufragio de la oda de Horacio amplía la tenue mención del mar del epodo base. La libertad es tal que, sin miramientos, cruza textos contrarios en su contenido, como cuando suma elementos de la oda I, 1 cuyo enunciante rechaza la vida bucólica (vv. 11-14).

Es a partir de la mezcla y combinación que se observa el otro gran momento de originalidad de fray Luis. Su destreza está en hallar dentro de su amplio bagaje literario las referencias y asociaciones oportunas; y, especialmente, en cohesionarlas en un nuevo todo orgánico donde se sucedan con naturalidad, con un significado nuevo y sin dar la impresión de mosaico. Esta imitación, que también tiene lugar en otros poemas originales del salmantino, ha sido acertadamente llamada «compuesta» por Fernando Lázaro Carreter: como una abeja que fabrica su miel del néctar bebido en varias flores, el poeta acude a varios autores, los asimila, los transforma y los reduce a la nueva unidad de su sentimiento personal⁷¹. Para ello, modifica lo tomado, y muchas veces las referencias son reducidas a forma y enajenadas por completo de su significado y su contexto iniciales; de ahí que la imagen del navío sea reestructurada y resemantizada, y que la corona de hiedra y lauro sea signo de otra gloria. Pero el tope de su originalidad y novedad se da cuando, empleando este proceso, estructura y suma a los tópicos del *beatus ille* y el *locus amoenus* los motivos de concierto / desorden, el naufragio y la sonorización, entre otros ya analizados.

70. Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. Cuevas, p. 90, nota al pie de página para los vv. 41-45; y *Poesía*, ed. Alcina, p. 72, nota al pie de página para los vv. 41-45.

71. Lázaro Carreter, 1979, pp. 117-118.

En esa libertad creadora con que fray Luis manipula lo heredado, la imitación se aprecia no como una finalidad, sino como una instancia medial, de procedimientos variados y dinámicos, sobre una materia prima, la literatura clásica, altamente dúctil. Y las modificaciones, agregados y sacrificios responden a la expresión de un contenido nuevo, de interés personal. La originalidad del agustino yace en este dominio que da pie además al moldeamiento de la lengua vernácula como vehículo de poesía y de temas alturados, sin sujeción obligada a formulaciones latinas. A conclusiones semejantes llega Leo Spitzer al examinar las fuentes clásicas de la oda VII: «La intimidad humana hispanocristiana ha socavado desde dentro la antigua mitología y le ha introducido otro contenido»⁷². Entonces, la oda I no habrá de entenderse como sola «clasicidad cristianizada»⁷³, cuando sí declaración cristiana del deseo de una forma de vida, para cuya poetización fray Luis, estratégicamente, toma de la literatura cuanto y como mejor pueda adaptar a su intención.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcántara Mejía, José Ramón, *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de fray Luis de León*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2003.
- Alcina, Juan Francisco, «Introducción», en fray Luis de León, *Poesías*, Madrid, Cátedra, 2011, pp. 9-60.
- Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971.
- Baena, Julio, *El poemario de fray Luis de León*, Nueva York, Peter Lang, 1989.
- Becerra Hiraldo, José María, «Los cultismos en la poesía de fray Luis de León», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 19, 2001, pp. 45-71.
- Blecua, Alberto, «El entorno poético de fray Luis», en *Fray Luis de León. Actas de la I Academia Literaria Renacentista, 1*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 77-99.
- Blecua, José Manuel, «Introducción», en fray Luis de León, *Poesía completa*, Madrid, Gredos, 1990, pp. 11-149.
- Bocchetta, Vittore, *Horacio en Villegas y en fray Luis de León*, Madrid, Gredos, 1970.
- Cuevas, Cristóbal, «Introducción», en fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 11-123.
- Cuevas, Cristóbal, «Introducción», en fray Luis de León, *Poesías completas*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 9-45.
- Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina, I*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2012.

72. Spitzer, 1980, p. 211.

73. Fulton, 2005, p. 277.

- Egido, Aurora, «La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las *Obrecillas* de fray Luis)», *Criticón*, 46, 1989, pp. 9-35.
- Fernández-Galiano, Manuel, y Cristóbal, Vicente, «Introducción», en Horacio, *Odas y Epodos*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 7-69.
- Fulton, J. Michael, «Sobre las fuentes bíblicas del *locus amoenus* en fray Luis de León», *Romance Notes*, 45.3, 2005, pp. 269-280.
- García Berrio, Antonio, *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977.
- García Castillo, Pablo, «La armonía en fray Luis de León», *Azafea. Revista de Filosofía*, 15, 2013, pp. 65-82.
- García Tejeiro, Manuel, y Molinos Tejada, María Teresa, «Introducción [a Teócrito]», en *Bucólicos griegos*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 9-52.
- Guerrero, Gustavo, *Teorías de la lírica*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Horacio, *Odas*, ed. y trad. Alejandro Bekes, Buenos Aires, Losada, 2005.
- Horacio, *Odas y Epodos*, ed. bilingüe Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2007.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», *Anuario de estudios filológicos*, 2, 1979, pp. 89-119.
- León, Luis de [fray], *De los nombres de Cristo*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977.
- León, Luis de [fray], *Poesía*, ed. Juan Francisco Alcina, Madrid, Cátedra, 2011.
- León, Luis de [fray], *Poesía completa*, ed. José Manuel Bleca, Madrid, Gredos, 1990.
- León, Luis de [fray], *Poesías completas*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2001.
- Nahson, Daniel, *Amor sensual por el cielo. La «Exposición del Cantar de los Cantares» de Fray Luis de León*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Veruert, 2006.
- Onís, Federico de, «Sobre la transmisión de la obra literaria de fray Luis de León», *Revista de Filología Española*, 2, 1915, pp. 15-257.
- Rabone, Richard, «Horatian Roots in Fray Luis's Garden: Imagery and Meaning in the "Vida retirada"», *Hispanic Research Journal*, 3, 2016, pp. 201-213.
- Race, William H., *The Classic Priamel from Homer to Boethius*, Leiden, E. J. Brill, 1982.
- Ramajo Caño, Antonio, «El carácter proemial de la Oda primera de fray Luis (y un excursus sobre la "Priamel" en la poesía de los Siglos de Oro)», *Romanische Forschungen*, 106, 1994, pp. 84-117.

Rico, Francisco, «Tradición y contexto en la poesía de fray Luis», en *Fray Luis de León. Actas de la I Academia Literaria Renacentista, 1*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 245-248.

Sarmiento, Edward, «Fray Luis de León "¡Qué descansada vida!" and the First *carmen* of Tibullus», *Bulletin of Hispanic Studies*, 47, 1970, pp. 19-23.

Senabre, Ricardo, *Tres estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.

Silva-Santisteban, Ricardo, «La mediocridad espléndida de Horacio», en *Escrito en el agua*, Lima, Alastor Editores, 2018, pp. 41-45.

Spitzer, Leo, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.

Thompson, Colin, *The Strife of Tongues*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Uría Maqua, Isabel, «La escondida senda y el huerto del poeta en la Oda I de Luis de León», *Criticón*, 105, 2009, pp. 37-57.

Vega, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, ed. Elías Rivers, Barcelona, Castalia, 2016.

Woodward, Leslie James, «La vida retirada de fray Luis de León», *Bulletin of Hispanic Studies*, 31, 1954, pp. 17-26.