SOBRE LOS SONETOS DE FRAY LUIS DE LEÓN

A diferencia de la naturaleza de su prosa, toda ella de carácter doctrinal y teológico, la poesía de Fray Luis de León se inscribe de lleno en una tradición secular, la misma que venía alimentando toda la lírica renacentista. Su misma filiación humanista ubica estos poemas en el ámbito de un estilo menor, como su autor no se recata en poner de manifiesto en la dedicatoria a Portocarrero, por encima de todos los artificios retóricos de distanciamiento analizados por Dámaso Alonso[1]. La falta de un lugar específico en la preceptiva clásica venía determinando un menosprecio por las formas líricas, que se acentuaba en el caso de las manifestaciones en lengua romance, sobre todo en la castellana en relación a la toscana. Así ocurría desde el *Prohemio*, de Santillana, a la "Epístola a la duquesa de Soma", de Boscán. Sin embargo, en la misma raíz humanista de este sentimiento se encontraba el germen de la reivindicación de esta escritura, con la revalorización de la lengua romance, la expresión nacional y el proceso de acomodación de los modelos petrarquistas al castellano. En estas líneas de orgullo humanista por la lengua vulgar y de los esfuerzos consiguientes para dignificarla y elevarla a la altura de los modelos clásicos[2] se encuentra la producción prosística y poética de Fray Luis, cuya dedicatoria del libro III de su diálogo *De los nombres de Cristo* es la plasmación teórica de una práctica dilatada y persistente.

De manera inevitable, este proceso de afirmación se trasladaba en el plano de la consideración de la dignidad de la poesía lírica a un replanteamiento de la división tripartita clásica de los estilos, con un reajuste del sistema genérico que se acentúa de manera evidente a partir del meridiano del siglo XVI, cuando florece la producción luisiana, en paralelo a la de Herrera. De manera más acusada que éste, el universitario

[1] D. Alonso, "Fray Luis en la 'Dedicatoria' de sus poesías: desdoblamiento y ocultación de personalidad", *Obras Completas,* II, Madrid, Gredos, 1973, 843-868.

[2] Analizo esta tendencia en "Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento", *Criticón,* 38 (1987), 15-44, y en *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento,* Universidad de Córdoba, 1987.

de Salamanca apenas cultiva el octosílabo[3]. Tampoco bebe el agustino en la tradición que representa y encauza el metro castellano, que, sin embargo, era el más utilizado por la poesía religiosa, por ser el metro más apropiado para articular el contenido doctrinal y hacerlo llegar al público más amplio, como se aprecia en la poesía de Santa Teresa de Jesús y una gran parte de la de San Juan de la Cruz[4]. Más en la línea de los poetas seculares, como el propio Garcilaso, Fray Luis combina el cultivo, si bien breve, de una poesía neolatina con una producción abundante de poesía en metro italianista, aunque con la salvedad de que en ella se deben distinguir las traducciones y paráfrasis de la poesía original. La diferencia fundamental se halla en que los modelos del poeta de la vida retirada no son los poetas eróticos italianos, sino, fundamentalmente, los de la tradición clásica y escrituraria[5]. Así lo manifiesta expresamente el autor en la dedicatoria a don Pedro Portocarrero: "Son tres partes las de este libro. En la una van las cosas que yo compuse mías. En las dos postreras, las que traduje de otras lenguas, de autores así profanos como sagrados. Lo profano va en la segunda parte, y lo sagrado, que son algunos Salmos y capítulos de Job, van en la tercera".

Como en todas las obras precedentes sometidas a la teoría clásica de los tres estilos, Fray Luis mantiene la división tripartita y establece una *dispositio* gradual desde el estilo más bajo al más elevado. Sin embargo, tras esta división formal, se encubre un principio de reestructuración del sistema y de reacomodación de los estilos o géneros, pues las fronteras estilísticas entre el segundo y el tercer libro se borran por completo y sólo mantienen la distinción temática y de lengua de procedencia. En esta dicotomía entre poesía traducida y poesía propia, original en castellano, parece persistir una cierta jerarquización, que reserva para la primera el lugar correspondiente al *sublimis stilus,* pero que ya no relega a la poesía original castellana, si bien en metros italianos, a la posición liminar del *humilis stilus.* Fray Luis renuncia implícitamente, con la falta de cultivo, pero también explícitamente[6], al estilo más bajo o vulgar, que no tiene cabida relevante en su poesía original, encauzada en liras y sonetos.

[3] Sólo podemos poner con garantías bajo su autoridad las quintillas "A la salida de la cárcel", que, si atendemos a la leyenda, escribió con carbón en los muros de la cárcel, lo que explicaría la elección del metro.

[4] Véase B. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad occidental,* Madrid, Revista de Occidente, 1958. Alberto Blecua recoge una detallada cronobibliografía de cancioneros sacros y a lo divino publicados tras el impacto del *Index,* de Valdés, en "El retorno poético de Fray Luis de León", *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León,* Universidad de Salamanca, 1981, 95 y ss. Propongo una lectura del uso de esta métrica en la poesía religiosa en "Santa Teresa de Jesús. Pragmática y poética", *La espiritualidad española del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos,* ed. M.ª Jesús Mancho Duque, Universidad de Salamanca, 1990, 185-191.

[5] Para el análisis del concepto de "tradición" en Fray Luis, la naturaleza de ésta y el carácter de su imitación es fundamental A. Blecua, *op. cit.*

[6] Véase en *De los Nombres de Cristo* la "Dedicatoria" del Libro III, donde afirma la posibilidad de escribir en romance en una tradición no vulgar.

La lírica luisiana gira, pues, en su práctica totalidad en torno a la poesía latina, fundamentalmente Virgilio y Horacio[7]. Estos autores son traducidos, parafraseados, imitados en el estilo en los versos latinos y en la forma interior en las odas castellanas, con un concepto que desdeña en la mayor parte de las ocasiones la imitación simple, para inclinarse del lado de la imitación compuesta, según un diseño retórico bien analizado por Lázaro Carreter[8]. La excepción al contexto de la tradición clásica la representan precisamente los sonetos, arraigados en la herencia petrarquista, pero compartiendo con las odas una familiaridad temática y un diseño retórico propio, desdeñoso de una imitación servil a un modelo único. En definitiva, Fray Luis prosigue el camino emprendido por Garcilaso para afianzar la creación de una poesía castellana inscrita en una tradición no vulgar, ligada a la dignificación del romance de un modo recíproco, puesto que si la perfección adquirida por el castellano a lo largo de la primera mitad del XVI permite una escritura poética más refinada y culta, esta misma escritura, en la pluma de Fray Luis, vino a significar el contraste definitivo para la perfección idiomática del castellano.

1. El lugar de los sonetos en la obra poética de Fray Luis

No cabe duda de que los sonetos, sin que ello signifique que se encuentren desgajados del resto, ocupan un lugar liminar en la obra poética original luisiana. Por su número reducido, por su temática específica y por su marca estrófica, adquieren una cierta singularidad en relación al conjunto de las odas. Entre uno y otro grupo de poemas, al margen de la posición que ocupan en la *dispositio* establecida por todos los editores[9], han de buscarse con precisión las relaciones que los vinculan, entre el paralelismo y la diferencia.

Antonio Prieto, que los considera simplemente como un brillante ejercicio formal, afirma que, en su "total accidentalidad", son sólo un experimento surgido de las conversaciones del poeta con el maestro Salinas[10]. Según esta tesis, no argumentada de manera sólida, los sonetos fueron incluidos con ánimo de variedad, aunque no pretendiendo una ruptura argumental. La particular interpretación que

[7] F. Rico ha puesto de relieve que, junto a los grandes nombres de la poesía latina, Fray Luis bebe en las fuentes de una amplia tradición clásica, en la que no faltan Epicuro, Metrodoro, pero tampoco Poliziano o Alvar Gómez de Castro. Véase "Tradición y contexto en la poesía de Fray Luis", *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León,* ed. cit., 245-248.

[8] F. Lázaro Carreter, "Imitación compuesta y diseño retórico en la 'Oda a Juan de Grial", *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León,* ed. cit., 193-223.

[9] Nos referimos a todos los que han seguido a Quevedo en su edición, no a los que han optado por conceder más autoridad a los manuscritos de la familia Lugo-Jovellanos, en los que no se incluyen los sonetos.

[10] A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI* (II), Madrid, Cátedra, 1987, 319.

Prieto da al modelo del cancionero y su extensión a la mayor parte de la lírica renacentista está en la base de esta explicación, pero el del cancionero es un modelo que nunca está presente en la producción luisiana, en la que tampoco tiene lugar el concepto de la *varietas*, ni en su versión renacentista ni en su orientación manierista y barroca. Los sonetos no cobran una lectura especial en el conjunto de la lírica de Fray Luis, ni forman parte de una secuencia narrativa o un discurso conceptual trabado, si bien es cierto que establecen una suerte de contrapunto con el horacianismo de las odas.

La disposición seriada de las 22 odas posterga a una posición final los sonetos, separados del conjunto anterior por las quintillas "A la salida de la cárcel", numerada siempre como el poema 23. Esta disposición ha contribuido, junto a la ausencia en los manuscritos de la familia Lugo-Jovellanos, a una puesta en duda de la autoría de los sonetos, que en un número considerable de ediciones se han incluido en los apéndices de poemas atribuidos. No obstante, el conjunto esencial de ellos, en número de cinco, goza de una extendida autoridad. Junto a estos cinco y el que comienza "Cuando me paro a contemplar mi vida", de claras referencias garcilasianas y, a pesar de la opinión de Menéndez Pelayo, bastante aceptado[11], la erudición fue sumando desde el siglo XVIII un número fluctuante de sonetos, continuamente contrastados y desacreditados. López de Sedano incluyó en su *Parnaso español* (tomos IV, V y IX) los sonetos "Tiéneme el agua de los ojos ciego" y "Si pan es lo que vemos, ¿cómo dura?", como obra de Fray Luis. En la *Revista Agustiniana* publicó Francisco Méndez, a nombre del poeta, el soneto a la muerte de la reina, "Mucho a la Majestad sagrada agrada", ya atribuido a Fray Luis por Bartolomé Jimenéz Patón. Más adelante, también Menéndez Pelayo aumenta la nómina con las atribuciones de "Noche serena, clara más que el día", y "Gente libiana, la que pone amores". Más modernamente, el P. Luis G. Alonso Getino sostiene la autoría luisiana de "Si para Dios con Dios nos disponemos", en *Anales salmantinos* (1929), en tanto que J. Llobera cuestiona la autoridad del manuscrito publicado por el P. Gregorio Santiago con el "Soneto a un sacerdote". A. C. Vega, finalmente, completa la relación de atribuciones con el soneto a la Magdalena, "Las manos que la muerte a tantos dieron"[12].

[11] Entre los editores modernos lo incluyen Oreste Macrí (Barcelona, Crítica, 1982) y Guillermo Serés (Madrid, Taurus, 1990). Véase, además, la reciente edición de José Manuel Blecua (Madrid, Gredos, 1991), la más cercana al rigor de la verdadera edición crítica.

[12] Sobre los problemas textuales de la poesía de Fray Luis deben consultarse los trabajos de José Llobera, "Un supuesto autógrafo del maestro Fray Luis de León", *Razón y Fe*, 89 (1929), 540-550; y "El texto de las poesías de Fray Luis de León y el señor Menéndez y Pelayo", *Razón y Fe*, 85 (1928), 18-27; los más recientes de Helena García Gil, "Una revisión del texto de la poesía de Fray Luis de León", *Revista de Filología Románica*, IV (1986), 159-178; y *La transmisión manuscrita de Fray Luis de León*, Diputación de Salamanca, 1988; y, finalmente, al margen de otros estudios previos del autor, la monumental edición de José Manuel Blecua, ya citada.

Como se puede apreciar, las atribuciones forman un conjunto heteróclito y disperso, con una enorme variedad temática y estilística, que contrasta con el núcleo más aceptado de cinco sonetos, en el que se percibe una considerable unidad, una homogeneidad que acentúa las diferencias con el grupo de las odas. Las diferencias métricas entre los sonetos y las composiciones en liras sólo son la marca formal más evidente de unas relaciones opositivas más profundas, que tocan al lenguaje y al tono de los sonetos. Es cierto que, en una parte importante, estos elementos están condicionados por la propia estructura estrófica. La tradición del soneto no permitía un lenguaje más elevado que el empleado por Fray Luis en sus creaciones, en tanto que la arquitectura de la estrofa, con su breve extensión, obligaba a un tono más lacónico, más conceptista y menos discursivo que el de las odas en liras, cuya seriación permite dilatar el fluir del discurso y, sin necesidad de caer en la divagación, explorar sus facetas y momentos en un modo en el que no le resulta posible al soneto. Así pues, éste se circunscribe a la tradicional temática amorosa que lo conforma, como caracterización más superficial, con la expresión de una vivencia o sensación puntual y definida, plasmada con el lenguaje consagrado para ello.

La comparación, pues, no debe utilizar como piedra de toque las odas para valorar los sonetos luisianos, sino, en todo caso, los modelos de la tradición del género y las manifestaciones paralelas del mismo. Por contra, el cruce de los sonetos y las odas debe servir para evidenciar las diferentes facetas de la creación lírica del agustino. El primer contraste nos podrá proporcionar algunas claves sobre la elección de la estrofa soneto y la conformación de sus ejemplos, en tanto que el segundo nos pondrá en la pista del significado de éstas poco atendidas y malinterpretadas composiciones[13].

2. La tradición de los sonetos Luisianos

No se oculta la evidencia de que la elección de la práctica del soneto, que no puede atribuirse ni a un capricho ni a un mero ejercicio retórico, responde a la voluntad de encuadrarse en un preciso modelo genérico, del que las formales no son las únicas claves de definición. Ya he mencionado los condicionamientos precisos que impone la estructura métrica del soneto, su rígida arquitectura estrófica de catorce versos en bien delimitadas agrupaciones. Igualmente, se ha planteado cómo esta misma realidad estrófica y una práctica firmemente asentada ya a mediados del siglo XVI imponen una retórica específica, unos modelos lingüísticos en los que la necesidad se hace virtud a partir de la formulación petrarquesca.

[13] Sigue siendo imprescindible, por sus aportaciones y por la falta de otros enfoques, el ya lejano estudio de F. Lázaro Carreter, "Los sonetos de Fray Luis de León", en *Mélanges à la memoire de Jean Sarrailh*, II, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1966, 29-40.

Precisamente, ésta es la clave definitiva de la configuración del soneto español en el siglo XVI, pues el modelo petrarquista, que es el que se ha impuesto a partir de Boscán, al margen de las matizaciones incorporadas por Garcilaso a partir de los poetas napolitanos, es un modelo en el que los formantes estróficos, lingüísticos y retóricos se funden con los componentes semánticos, para configurar una precisa tradición, que es al tiempo una tradición retórica y una tradición conceptual, es decir, un modelo poético de carácter integral. La base de dicho modelo es la imitación: la imitación del patrón petrarquesco para determinar la continuidad de una tradición, pero también la *imitatio* como valor poético, a partir de un componente esencial de ficcionalización, de proyección ideal de unas situaciones, unos comportamientos y unas expresiones de carácter convencional. Al fondo, el neoplatonismo esencial al pensamiento poético, erótico y lingüístico de una parte esencial del Renacimiento humanista.

De manera más clara que en otras escrituras poéticas, la elección del modelo del soneto supone para la creación luisiana una apuesta decidida por el procedimiento de la imitación. Ahora bien, el concepto de imitación que el filólogo clásico y escriturario que es Fray Luis desarrolla en su poesía original no tiene nada que ver con la reiteración de los modelos, sino con la combinación creativa de lo mejor de cada uno de ellos, a la manera en que la abeja emblemática liba el polen de diversas flores para elaborar su miel. La elaboración creativa del modelo en la poesía del agustino va más allá de una cuestión de combinatoria, es un principio de renovación.

El poeta de la vida retirada opta en lo más personal de su lírica por el abandono de los caminos trillados del petrarquismo, y, desde la encrucijada garcilasiana, opta por el camino que marca la oda en liras, en una tradición temática, retórica y estrófica opuesta a la petrarquista[14]. Su aproximación a ésta será, pues, desde unos planteamientos novedosos de reorientación. Para ello, Fray Luis contaba con una ventaja esencial. De una parte, el petrarquismo español nunca se caracterizó por su rigidez, sino, por el contrario, por una enorme flexibilidad y una gran capacidad de recreación del modelo. De otra, el patrón de Garcilaso incorporaba como componente esencial esta diversidad respecto a la uniformidad petrarquista, y en él se encontraban también los cimientos para la elaboración de una poesía clasicista a partir de los modelos estróficos italianos, que es la senda por la que va a discurrir el humanismo horaciano de Fray Luis.

Este humanismo se encuentra con un cauce muy bien delimitado: el de las odas. En ellas, el maestro universitario encuentra un código clásico que domina a la perfección, un horacianismo temático en el que puede fundir y depurar los más

[14] Con todas las prevenciones necesarias, véase Rafael M.ª Hornedo, "Algunos datos sobre el petrarquismo de Fray Luis de León", *Razón y Fe*, 85 (1928), 336-353.

variados formantes de su pensamiento: neoplatonismo, estoicismo, moralismo cristiano, ascetismo, etc., dando cabida a la expresión de sus fuentes más dispares, desde Virgilio a los salmos bíblicos. La lectura ascético-moral que se deriva de esta fórmula es perfectamente compatible con la pragmática de la comunicación amistosa, en la que los receptores internos expresos de los poemas —Felipe Ruiz, Salinas, Grial, Portocarrero, el ficticio Cherinto— son correlatos individualizados del círculo poético y universitario que constituyó el primer receptor real de esta poesía, permitiéndole a Fray Luis desarrollar en sus odas una retórica de la comunicación epistolar, a veces muy difícil de separar del modelo genérico empleado. En definitiva, las odas horacianas en liras proporcionan al poeta el cauce clasicista para una enseñanza moral, refinada e inmersa en una precisa tradición cultural.

Junto a esta tradición, la del soneto proporciona un cauce alternativo, no necesariamente opuesto, aunque sí complementario. El código en el que se mueve la estrofa es el petrarquista, y, bajo la recreación a que lo somete Fray Luis, la temática que persiste en su superficie textual es la amorosa, sistematizada a la manera que establece el cancionero a Laura. En este código italianista, el neoplatonismo sustituye al horacianismo clasicista, proporcionando, como éste, un espacio de confluencia de otras líneas de pensamiento, pero ahora ya no dominadas por la reflexión moral, sino por la recreación de una vivencia sentimental. El discurso ascético, voluntarista e intelectualizado, deja ahora lugar a la experiencia vivida con tintes de dramatismo, en la que tiene cabida una lectura que apunta a la mística, como algunos autores han indicado, y que intentaré precisar más adelante. El receptor interno, que no es Nise en los cinco sonetos, como afirmaba Vossler[15], ni cabe identificar mecánicamente con la Virgen[16], en una lectura alegórica de "obligado" carácter religioso, es sencillamente la dama petrarquista, entre espiritual y desdeñosa, o desdeñosa por espiritual. Al margen de su capacidad de simbolización, amplia y bien aprovechada por Fray Luis, sobre la dama petrarquista se sustenta un mecanismo de acceso a un público mucho más amplio y diversificado que el de las odas, sobre todo a partir de la vía de popularización de los sonetos por medio del canto. Con todo ello, frente a la retórica epistolar de la oda, los sonetos luisianos emplean la retórica de lo erótico, pero susceptible de una lectura en clave espiritual, tal como por estos años apuntaban el *contrafactum Garcilaso a lo divino* o las distintas versiones y paráfrasis del *Cantar de los Cantares,* incluidas la de Fray Luis y el *Cántico* sanjuanista, fusión de todas las tradiciones poéticas vigentes a mediados de siglo.

[15] K. Vossler, *Fray Luis de León,* Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 139.

[16] A. Prieto, en *La poesía española del siglo XVI,* ed. cit., 337, recoge esta interpretación, precisamente a sugerencia de la lectura de Vossler.

3. Forma y significado de los sonetos

Desde los datos del análisis que estamos realizando, parece evidente que no resultan satisfactorias las lecturas excesivamente reduccionistas, como la que ciñe la naturaleza de los sonetos a un simple ejercicio para domeñar la lengua y adiestrarse en su manejo en tanteos juveniles[17], o como la que planteaba Vossler, en una clave alegórica que desdice mucho del resto de la poesía luisiana, aun en la hipótesis de que los sonetos sean obra de juventud[18].

Si nos acercamos a los textos de los sonetos sin planteamientos previos es fácil corroborar el extendido juicio sobre la difusa filiación petrarquista y la dificultad de descubrir un proceso de alegorización. También se nos hace patente una serie de rasgos que se apartan de los habituales en los sonetos petrarquistas y apuntan a una remodelación conceptual. Los elementos de corporalidad han sido depurados hasta el extremo, sobre todo para estilizar los componentes de sensualidad. En el soneto III ostentan una cierta presencia a través de un léxico, sobre todo de epítetos, muy codificado, pero ya en el soneto IV, en la serie "boca", "habla", "figura", "mano", "acento", llega a su culminación el proceso de idealización-simbolización espiritualista de lo carnal. En este mismo soneto la adjetivación acentúa precisamente el proceso de espiritualización que subyace a todos los sonetos, en los que la amada remite por simbolización al ámbito del espíritu, aun sin precisar completamente su significado.

Esta cierta vaguedad obedece justamente a la diferencia existente entre la alegoría y el símbolo, más multisémico y polivalente. Y la simbolización se opera, entre otros mecanismos, por un recurso a la intertextualidad, que introduce en el seno del código petrarquista elementos de distinta naturaleza, para renovar su significado y reubicarlo en una tradición diferenciada. El verso inicial del soneto I encierra ya todas unas claves de lectura en los semas de sus componentes nominales y verbales, tamizados a través de la ambigüedad del componente adverbial "casi". "Amor", "vuelo" y "encumbrado" son términos que pertenecen al campo semántico de la mística. El primero es un término menos marcado que los otros, pero el sintagma ascensional que forman los dos siguientes nos remite, por no ir más lejos, a los poemas sanjuanistas, desde "Tras un amoroso lance" ("volé tan alto, tan alto") al *Cántico espiritual* ("que voy de vuelo"). En el primer terceto la expresión "soy, señora ilustre, obra/ de vuestra sola gracia" traspasa las fronteras del idealis-

[17] Así lo deja entrever R. Senabre en su "Introducción" a su edición de las *Poesías completas* de Fray Luis con una *Antología* de la "Escuela salmantina", Madrid, Espasa-Calpe, 1988, 12.

[18] Para la datación de los poemas luisianos, véase A.F.G. Bell, "The cronology of Fray Luis de León' Lyric", *Modern Language Review,* XXII (1928), 56-60; J.W. Entwistle, "Fray Luis de León's life in his lyrics. A new interpretatio", *Revue Hispanique,* LXXI (1927), 174-224; y la profusamente anotada edición de Oreste Macrí en su versión última, *La poesía de Fray Luis de León,* Barcelona, Crítica, 1982.

mo neoplatónico, para conectar con exclamaciones como la de Santa Teresa, "vuestra soy, para vos nací", en las que el amor divino trasciende con mucho las relaciones del amor humano, por las distintas naturalezas de los dos objetos[19]. Los efectos de esta pasión de distinto signo a la petrarquista se evidencian en los demás sonetos en el uso de contradicciones, paradojas y construcciones oximorónicas, que desembocan en la balbuceante relación de sintagmas nominales en tono exclamativo, tan cercana a la que leemos en el *Cántico espiritual* como expresión del éxtasis.

Sin embargo, la intertextualidad no opera sólo en referencia a un discurso místico ajeno al conjunto de la obra luisiana, de su producción lírica. También el código textual de las odas es activado por la lectura de los sonetos. "Encumbrado", por ejemplo, remite también a la cumbre, tan vinculada al campo metafórico del "monte", analizado por Senabre como uno de los fundamentales en la arquitectura conceptual y poética de las odas[20]. Así, en la oda XIV leemos "recíbeme en tu cumbre" (v. 16), aunque, como señala Senabre, todo ello remita en última instancia a la imagen del "alto promontorio", de San Juan Crisóstomo. El vuelo, en la misma esfera semántica de la cumbre, también aparece en las odas, como en la dedicación a Felipe Ruiz (II): "¿Cuándo será que pueda / libre desta prisión volar al cielo." Los ejemplos podrían repetirse en relación con las odas. Cerrémoslos apuntando que la presencia del mar, la base metafórica de oposición a monte, ausente en el soneto I, se confirma en el soneto V, con la reiterada mención de "olas" (vv. 7 y 13), su adjetivación como "amargo y fiero" (v. 4), con el mismo valor conceptual y simbólico que en las odas.

Sin embargo, quizá lo que más una la textualidad de los sonetos y de las odas sea la reiterada alusión a una serie de actitudes de índole contemplativa que unifican el universo espiritual e intelectual descrito por los dos grupos de composiciones. "Adonde no llegó ni el pensamiento" turba el cuidado la reflexión de que "lo que en breve sube en alto asiento / suele desfallecer apresurado" (I, 7-8), con un estoicismo que también se manifiesta en el introspectivo volver "atrás el pensamiento" (II,2), no muy alejado, por otra parte, del garcilasiano "Cuando me paro a contemplar mi estado" o el atribuido a Fray Luis "Cuando me paro a contemplar mi vida"; tras la ilusión y la reflexión "vuelve en sí el engañado / ánimo" y "conoce el desatino" (III, 12-13), y, cuando "no descubren su lucero" (V, 1) los ojos, el pensamiento queda perdido en las olas del mar tempestuoso.

En todo el discurso de los sonetos se manifiesta constantemente el mismo cho-

[20] R. Senabre, "Las bases metafóricas de Fray Luis de León", *Tres estudios sobre Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1978, 37-71. Para los procedimientos de conformación del léxico luisiano, su intertextualidad y sus mecanismos de simbolización por medio de la *imitatio* de diferentes *loci*, véase E. de Bustos, "Observaciones semiológicas en torno a Fray Luis", *Academia Literaria Renacentista*, ed. cit., 101-145.

que entre el sentimiento y la razón, entre la contemplación intuitiva y la reflexión, que se manifestaba en sus odas y que nos mostraba al poeta lastrado para culminar su proceso ascensional. En Fray Luis, en sus odas y en sus sonetos, nos encontramos con una actitud analítica que frustra reiteradamente la experiencia unitiva. La contemplación se intuye y se hace próxima por vía intelectiva, pero esta racionalidad impide la culminación del proceso, el acceso-vuelo a una cumbre que es deseada, pero que nunca llega a ser hallada.

Si leemos los sonetos a esta luz, comprobamos que su ordenación, reiterada en todas las ediciones, traza un proceso secuencial perceptible e interpretable como la vía de ascenso y frustración que se muestra en la experiencia espiritual-intelectual del agustino. Los sonetos I y II vienen marcados por la idea de movimiento: "vuelo", "encumbrado", "llegó", "venga derrocado", "contrario movimiento", "huir", "dar ya al suelo". En cambio, los dos sonetos siguientes se ven dominados por una sensación de estatismo, sobre todo en el IV, con los cuartetos carentes de toda forma verbal. Por último, el soneto V está centrado en la ausencia, que conduce a la desesperación. De manera paralela, en los dos primeros percibimos la presencia encarnada en la mujer: "señora ilustre" y "Nise"; en los sonetos III y IV esta presencia se estiliza, abstrayéndose en Luz en el III y difuminándose como lo inefable en una sucesión de nombres; el apelativo "señora" del soneto V es más una marca de ausencia que una presencia real, "después que no descubren su Lucero" los ojos del poeta. En resumen, los sonetos I y II representan la frustración inicial y el vuelo anhelado, que casi alcanza su plenitud, a través del soneto III, en el IV, para conducirnos, tras el encuentro no consumado a la desesperación en medio del vacío del soneto V.

El proceso secuencial que marcan los sonetos queda de manifiesto a través de esa fase ascendente, el eje casi climático y el movimiento descendente, mucho más brusco, recogido en una sola composición. La trayectoria quebrada que traza la experiencia recogida en los sonetos no difiere en esencia de la que plasman las odas por medio de su peculiar estructura y que se refleja de manera paradigmática en la "Oda a Salinas", en la que la contemplación que produce la música está a punto de llevar al poeta a la unión con Dios, apenas entrevista cuando es frustrada por el conocimiento sensitivo y racional.

En términos místicos podríamos afirmar que Fray Luis atraviesa en sus poemas la fase purgativa, especialmente en los sonetos I y II, penetra en la iluminativa, culminando en el soneto IV, pero no alcanza la vía unitiva, la más perfecta y la estrictamente mística. De ahí el debate acerca del misticismo luisiano en su poesía y, concretamente, en sus sonetos.

4. Los sonetos y la literatura mística

A diferencia de San Juan, para quien la noche es el símbolo unitivo, para la men-

talidad racional de Fray Luis, forjado en el platonismo del pensamiento agustino, es la iluminación —la "Luz" y el "Lucero" de sus sonetos— la que conduce, mediante la contemplación, al acercamiento y a la posible unión[21]. Esta iluminación, sin embargo, tiene algo de deslumbramiento y trasciende los límites de lo racional, teniendo un fuerte componente de sentimentalidad. En unos casos esta sentimentalidad está representada por la amistad que marca la comunicación de las odas, pero demanda como cauce más adecuado la retórica amatoria, que conduce a Fray Luis a los sonetos, cuya arquitectura simétrica le permite expresar mejor la contradictoria fugacidad del momento en el que se entrevé lo que se escapa de las manos, además de permitir una seriación que se proyecta en secuencia narrativa, en reconstrucción de experiencia.

De los cinco elementos que los estudiosos señalan en el proceso místico de las tres vías[22], Fray Luis percibe el divino llamamiento a la perfección y experimenta el deseo amoroso del alma en correspondencia a ese llamado; supera las pruebas que imponen los sentidos por medio de la ascética y alcanza a tocar el ilapso, la sensación de deliquio o arrobo ante la presencia de Dios en el alma, pero en este momento experimenta la fractura y su espíritu se precipita antes de alcanzar el éxtasis o rapto de la vía unitiva.

Si atendemos a la interpretación estricta de que el místico es únicamente aquel que frecuenta la vía unitiva, Fray Luis debe ser excluido de la nómina de los Perfectos. No obstante, la propia teología del agustino insiste en que la experiencia del ilapso, con la que se inicia la comunicación con Dios, no está reservada únicamente a los Perfectos, sino que también pueden acceder a ella los Principiantes, pues es un elemento común a los tres grados de la vida espiritual. Y, si Fray Luis no tiene la experiencia intuitiva de Santa Teresa o San Juan, sí posee un conocimiento de la vivencia mística y un profundo dominio de su doctrina, sin que, como señala Orozco, se puedan trazar con precisión límites entre metafísica, teodicea y teología, todas ellas partícipes en la poesía del agustino[23].

La crítica ha insistido en las diferencias existentes entre un misticismo poétivo, vago y sentimental, y el que se sostiene sobre una sólida base teológica y escrituraria. A partir de esta distinción ha establecido una distinción entre la mística práctica y la teórica, subdividida, a su vez, en descriptiva y especulativa[24]. Para Helmut Hatzfeld, "la de Fray Luis es una poesía mística empática, manierista, escrita por un buen poeta que no ha tenido personalmente una experiencia mística, pero que conoce la teología mística y moldea sus poemas conforme a estos conocimientos". Según el crítico

[21] En esta misma edición de *Edad de Oro* Colin P. Thompson profundizó en su bien documentada ponencia "La tradición mística occidental: corrientes distintas en la poesía de San Juan y de Fray Luis" en esta distinción y en las corrientes espirituales que la sustentaban.

[22] Véase J. M. Becerra Hiraldo, ob. cit., y la bibliografía recogida por M. de Santiago en su edición de Fray Luis de León, *Obra poética completa,* Barcelona, Río Nuevo, 59-87.

[23] E. Orozco, *Poesía y mística,* Madrid, Guadarrama, 1959, 218-220.

[24] Véase F. Marcos del Río, "La doctrina mística de Fray Luis de León", *Religión y Cultura,* II (1928), 540-541.

germano, Fray Luis no sería plenamente un poeta místico[25], ésta sería una característica bastante generalizada entre los poetas religiosos españoles, por la peculiaridad de nuestra mística, tardía e individualista, muy impregnada de neoplatonismo, más intensamente en los especulativos sobre el misticismo que en los prácticos.

Se conforma así la generalizada opinión de que Fray Luis es un místico doctrinal, como una forma de negación de determinados valores de su poesía, en la que se pretende descubrir un cierto tono de frialdad. Ciertamente, su escritura no se eleva al grado de estremecimiento espiritual de la de San Juan ni posee la inmediatez de la sencilla lírica teresiana, pero esta oposición no resulta pertinente, ni debe basarse en ella la valoración de los versos luisianos y su adscripción a la mística, al menos desde el punto de vista literario.

La experiencia mística y la escritura mística no son sólo dos fases de un proceso heterogéneo, sino también dos realidades diversas desde la moderna concepción de la literatura como ficcionalización, en la que el autobiografismo no es de manera necesaria un valor adicional. La experiencia mística puede ser un componente argumental de la escritura mística, en la que confluyen el relato y la doctrina, y que debe valorarse en función de su capacidad de dotarse de una expresión específicamente mística y literaria. De forma natural, esta expresión puede ser más verosimil en relación a una efectiva experiencia personal, pero no siempre ocurre así, y su logro es obra de un buen poeta y no de un místico experimentado.

Tal es el caso de Fray Luis, quien, especialmente en sus sonetos, se plantea una escritura de carácter místico, producto de una tensión, más o menos resuelta, por lograr la unión de su alma con Dios. La consecución de este objetivo por el fraile agustino no es una cuestión literaria, sino que ésta ha de centrarse en su elección de una fórmula expresiva adecuada para la comunicación poética deseada. Las claves estilísticas de sus sonetos responden a la búsqueda de esta fórmula, sin que en lo esencial se aparte de los caminos seguidos por otros grandes escritores, sobre todo la simbolización espiritual a partir de códigos poéticos de una tradición secular, preferentemente erótica. Esta tradición es la que le proporciona el soneto petrarquista, y en su transcodificación se emplea el poeta de las odas. Si éstas le mostraron un camino más apropiado para lograr su culminación expresiva y su perfección lírica[26], los sonetos no dejaron de ser el ensayo de una vía que resulta complementaria en el dibujo del perfil del poeta, una vía en la que también se manifiestan las claves literarias y el mundo temático de un alto poeta.

PEDRO RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba

[25] H. Hatzfeld, "Problemas fundamentales del misticismo español", en *Estudios literarios sobre mística española*, 19.

[26] Véanse las conclusiones del reiteradamente citado artículo de A. Blecua.