

ODA A FRANCISCO SALINAS: UNA APERTURA METODOLÓGICA

por Eladio García C. *

El presente estudio se centra en el análisis de la poesía que Fray Luis de León dedicó al célebre organista de la Catedral de Salamanca, Francisco Salinas. Se ha tenido especialmente en cuenta a este propósito el pensamiento de Gastón Bachelard comprendido en varias obras, como *El aire y los sueños*¹, *El agua y los sueños*², *El psicoanálisis del fuego*³ y *La poética del espacio*⁴.

Vamos a intentar un análisis de la Oda "A Francisco Salinas", con el secreto afán de descubrir en esa estructura poética un conjunto de imágenes que se enriquecen en el desarrollo poético mismo. Trataremos de sorprender aquello que Bachelard llama la movilidad de las imágenes, organizadas en un "viaje". Sin embargo, para ahondar nuestra tesis sobre el poema recurriremos a una oposición que nos parece enriquecedora: confrontar a ratos la oda "Vida retirada" y la oda "A Francisco Salinas", ya que ellas denuncian dos actitudes diferentes del hablante lírico: la primera como recepción de un mundo terrenal inarmónico, inquietante, amenazante, doloroso, frente a la segunda, en que se despliega la evidencia de la existencia de la divinidad y de su carácter armonioso, feliz, tranquilo, eterno, celestial. De esta manera, podemos imaginarnos un mundo vital y físicamente limitado al cual obligatoriamente pertenece el poeta. Y la idea, a la vez, de que en actos fugaces se presenta la evidencia, la existencia de Dios. La aceptación de estos dos planos cualitativamente opuestos genera el desgarramiento del poeta, cuyo encadenamiento a este mundo es inevitable.

* Este trabajo se explica en el entusiasmo por un curso de Doctorado sobre Bachelard de una distinguida colega, Rossana Soriani. En reiteradas sesiones posteriores, tomó nota del análisis aquí propuesto. Preparó con paciencia admirable, también, un sumario de las ideas de Bachelard y se preocupó del correcto orden de las notas. Mi deuda y agradecimientos.

¹México, FCE (Breviarios), 1958.

²Citado reiteradamente en el *Aire y los sueños*.

³Madrid, Alianza Editorial, 1966.

⁴México, FCE (Breviarios), 1965.

1. *El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada*⁵.

La primera estrofa revela levemente la estructura del poema, y la empieza a crear mediante una oposición semántica entre las palabras "serena" y "suena". De la oposición "serena — suena", dependerá el ámbito del poema en su totalidad, ya que habrá que explicar de qué manera el sonido de la música produce la sensación de serenidad, a lo cual se agrega la hermosura y la luz, existencia etérea que se asocia al elemento aire y que es luz inusitada.

El aire está limitado por la predicación de tres⁶ cualidades, que serían la serenidad, la hermosura y su desacostumbrado carácter. Con la primera predicación entramos desde una microestructura a una macroestructura, ya que empezamos a sospechar que el término "sereno" (serenidad) no es una cualidad del hombre, como tranquilo, sino que es un atributo de los objetos. Adviértase que al decir "el aire se serena" se supone que previo al ejercicio magistral de Salinas, el aire es turbulento, caótico. Al afirmar que el aire se serena, no quiere decirse solamente que se aquieta, sino que la serenidad deviene de una forma de organización que el aire adquiere.

Esta idea aparece continuada en la predicación siguiente: "y viste de hermosura". Es curioso consignar que nosotros percibimos la belleza en la tarde o en un paisaje, pero es difícil que prediquemos que el aire es hermoso. El aire, que es una realidad incorpórea, inasible, se viste, adquiere un primer elemento de hermosura, de forma. Sin embargo, esta hermosura es tal, no a raíz de una percepción sensual, sino porque toma cierta corporeidad. El vacío, la nada, adquieren cierto contenido. Esta hermosura no pertenece al campo de nuestras sensaciones, sino pertenece a la idea de que la hermosura está más allá del ámbito mundano, que es turbulento, que no es sereno, pero que es capaz de organizarse como una armonía que llenará todo el límite de lo

⁵Seguimos la transcripción de Dámaso Alonso, *Poesía Española*, Madrid, Gredos, 1950, pp. 174-202. La haremos estrofa por estrofa para una lectura más directa.

⁶Véase, más adelante, la alusión al número tres. Adviértase que aire, materia turbulenta, a veces agresiva, aparece aquí aquietado. Bachelard, siguiendo a Nietzsche, dice que el aire es una especie de materia superada, adelgazada como materia misma de nuestra libertad (V. Cirlot, 5s. v.). Segn nuestro método, tal sensación se produce por la relación aire y tres.

que no es *el aquí y el ahora* que empieza a perderse con el ejercicio musical de Salinas.

La tercera predicación de aire, "luz no usada", alude a que se viste de una luz que no es la habitual, una luz que por tal carácter se acerca a una realidad extraterrena. El adjetivo usado asume una doble significación: la de inhabitual, no acostumbrada, y la de original, en el sentido de que cada vez que aparece está revestida de novedad; no arrastra el lastre de lo anterior.

La estructura general de la oda a Salinas se encuadra dentro de lo que Kayser llama la "enunciación lírica de la canción"⁷. A primera vista el vocativo "Salinas" que es una apelación a una segunda persona, rompería dicha estructura. Sin embargo, si se lee el poema con más atención, Salinas aparece atenuado, por varias razones que son troncales: Salinas, en el desenvolvimiento de la poesía, no aparece en el centro de la intuición que Fray Luis desarrolla; el carácter, aunque genial, es el de esencial conductor. Tanto es así que Fray Luis lo presenta en una metonimia (no se percibe al *hombre*, Salinas). La mano es lo más sorprendente del hombre y cuya complejidad interpretativa es verdaderamente muy grande a la luz de las extensas reflexiones de Eleazar Huerta⁸. La mano, en esta oda de Salinas, es una metonimia que le pone a una parte biológica una cualidad metafísica y que concuerda con aquellos aspectos que llevan al poema desde lo terrenal tangible a la realidad de Dios. Adviértase que este camino de desmaterialización aparece en la sonoridad del vocativo Salinas que es eufónico y que casi puede leerse de atrás para adelante. Esto no hace sino adelantar la significación de la mano. Nótese que la palabra mano tiene una tradición riquísima en la evolución de la pintura religiosa. En el románico, Dios aparece con un gesto en que la mano juega un papel fundamental, que muestra hacia lo alto, y su mano aparece con el dedo índice más destacado que el resto de la mano. Podríamos decir que la mano simboliza lo etéreo, es como el camino indicado al alma para el encuentro con la Trinidad que suele simbolizar.

Este carácter espiritualizado de la mano es sumamente perceptible en el Greco, pintor en el cual aparece en una relación de sentido con la ascensión del fuego y del alma. La mano es, en fin, el

⁷Kayser, Wolfgang, *Interpretación y Análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1954, pp. 542-543. Sin embargo, la definición de Kayser no concuerda en el análisis de la posición específica que Fray Luis adquiere frente a la mística. La idea de Kayser es secularizante si pretendiéramos seguirlo: "La tercera actitud fundamental es la más auténticamente lírica, aquí ya no hay ninguna *objetividad* frente al yo y actuando sobre él; aquí ambos se funden por completo; aquí es todo interioridad".

⁸*El simbolismo de la mano en Bécquer*, Estudios Filológicos Nos. 6 y 7, 1970-1971.

poder conectar la materia con el espíritu, es el factor transformador de lo material con lo artístico y lo espiritual. Por último, la mano reemplaza al lenguaje, ya que, no sólo puede sustituirlo, sino enriquecerlo con connotaciones en que queda mucho más al vivo la interioridad profunda de quien mueve la mano.

Fray Luis le atribuye a la mano el adjetivo "sabia". Sabia es aquí, no sólo la capacidad técnica de la mano para producir música, sino es sabia, además, porque induce un contenido de música que es catártico y liberador de los dolores y asechanzas terrenales.

Es "sabia", además, porque es capaz de producir el contacto con la divinidad, porque es capaz de romper los límites del mundo, idea que aparece reforzada por la palabra que antecede que es "extremada", aunque ésta predique lógicamente de música; "extremada" rebasa psicológicamente a mano.

"Gobernada", última palabra de la estrofa, nos pone en el camino que tomará la música en las estrofas posteriores.

2. *A cuyo son divino
el alma que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primero esclarecida.*

La segunda estrofa revela el acceso del alma a la incitación de la música de Salinas, esto es, se coloca en el límite de un viaje que es paradójicamente una salida, pero a la vez una inmersión en la divinidad. Paradoja que resolverá Fray Luis en el clímax de su oda.

El movimiento que se advierte, tanto en la primera como en la segunda estrofa, es el de la diafanidad y el de la ascensión, se despoja no tanto del cuerpo, cuanto de un tipo de existencia.

El conocido tópico de la cárcel de amor, tan afecto a nuestros clásicos, adquiere aquí una dimensión diferente. La queja de que el cuerpo es una cárcel que impide la fusión con el amor divino aparece en Fray Luis extendida a la categoría de lo social-vital. Esto es así porque el alma está sumida en olvido. Nos parece clave la palabra *olvido* y muestra, en forma rotunda, la oposición entre dos esferas de la realidad: la primera esfera aparece con perfecta delimitación al calificarse la música de Salinas como un son divino. Una de las esferas es, pues, Dios. La otra es la realidad de las apariencias. De allí, *olvido*.

El reiterado juicio de que esta poesía tendría una huella neoplatónica apoya, con toda fuerza, la afirmación de que el alma está sumida en olvido. "Olvido" hay que tomarlo en relación a "tino", como desatino, como error de juicio, como desquicio.

Olvido es, por lo tanto, el mundo de las apariencias y se produce este olvido cuando el alma cree que lo real aparential es lo real absoluto, siendo que lo real absoluto se da sólo en su esencia divina.

3. *Y como se conoce,
en suerte y pensamientos se mejora,
el oro desconoce
que el vulgo ciego adora,
la belleza caduca engañadora.*

La estrofa propone la idea de que el alma puede ser motivo de una autorrevelación, esto es que el alma puede autorreconocerse en su esencia, ya que el contacto con la divinidad la eleva de categoría o de condición ("suerte"). El verbo "conocer" pierde aquí la connotación habitual de captación de lo objetivo, de percepción de lo real material, para adquirir un claro sentido neoplatónico, ya que significa la posibilidad de distinguir lo verdadero de lo falso, lo esencial de lo inesencial, lo físico de lo metafísico. Adviértase el carácter dramático que adquiere la fórmula "se conoce". La concisión, la brevedad de la fórmula que elude determinativos como el sujeto (ella) y (a sí misma), da la idea, no sólo de un brusco encontrarse del alma con su naturaleza más pura, sino se experimenta el gozo que este encuentro provoca. De allí que la transformación se produzca, y que ésta tenga un carácter cualitativo; por de pronto, el verbo *mejorar* significa pasar de una cosa peor a una mejor. El cambio afecta a la condición del alma, ya que "en suerte" significa, justamente, el cambio del alma desde su preocupación por lo terrenal a su contacto con lo divino. También se mejora su pensamiento: el uso del plural nos lleva a pensar, no tanto en la cualidad discursiva del alma, sino más bien en su capacidad de transformación moral como en la fórmula española "tener buenos o malos pensamientos".

Esta condición moral del alma está apoyada por la inmediata referencia a la más material de las atracciones humanas, "el oro", que para Fray Luis es el centro de la actividad equivocada, es el principio dinámico de la muerte puramente terrenal. La palabra oro siempre aparece en relación con una actividad, con movimiento de mar, amenazado por las profundidades, como queda claramente establecido en la oda a la "Vida Retirada".

Aquí el alma "desconoce" que es un verbo que propone el reverso del conocer anterior: esto es, el alma se aleja de lo material y de la agitación que lleva consigo y que es propia de la gente "no sabia", vulgar, que se deja llevar por la apariencia. El alma también "desconoce", no la belleza, sino a aquello que está su-

jeto a destrucción y que engaña con su brillo y falsedades, porque, naturalmente, la oda demuestra que el alma es capaz de conocer otras bellezas verdaderas y eternas.

4. *Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es de todas la primera.*

En la estrofa precedente, el sujeto continúa siendo el alma, que impulsada por la música, "traspasa" el círculo de lo terrenal. "Aire todo" parece ser la distancia que hay desde la esfera más pequeña a la más alta esfera. Quizás convendría aludir brevemente al carácter pitagórico de esta imagen que estudia convincentemente D. Alonso. Pero como nuestro interés está centrado en un análisis de las imágenes fundamentalmente aéreas, siguiendo los criterios de Bachelard, de esta imagen cósmica nos interesan justamente esos elementos que significan la oposición a lo terreno y un "viaje" hacia las alturas, que es un viaje hacia el gozo infinito del contacto con la divinidad.

Adviértase el tono enormemente frágil y delicado del vocabulario. Así el carácter de fluido que revela el hecho de que el alma traspase el aire como un pez traspasa el agua del mar. Conviene reiterar que no traspasa el aire solamente, sino "el aire todo", lo que implica una velocidad del alma para alcanzar la meta final.

En este contexto es imprescindible ver una conexión entre la ascensión del alma y la más alta esfera. Alta, no sólo en cuanto está más arriba, sino también significa lo mejor. Pero no termina allí, sino que vincula el alma con la figura más perfecta, esto es con una imagen, cuya rotundidad fue aceptada como una representación de la belleza estética y moral. No es difícil, aunque sería un tema aparte, referirse a la seducción que ha tenido la forma esférica, desde los tiempos pitagóricos, para el Renacimiento y para los Humanistas. Si es verdad que para los pintores del Renacimiento la esfera permitía una concepción armónica del cuerpo humano, no es menos cierto que tras esta concepción, que parece un frío antropocentrismo, está la divinidad y más aun la cara de Jesucristo⁹.

Para los efectos de un análisis poético que se preocupa, según la dirección que hemos tomado, de hacer coherente la entidad

⁹Cfr. *The mystic spiral* (Tourney of the Saul Jill Purce Art and Imagination). General Editor, 1974. Debemos este alcance a nuestra distinguida colega Irma Céspedes.

del poema, lo que llevamos dicho, demuestra que en Fray Luis no hay externa y frívola adopción de corrientes culturales, no hay acumulamiento de teorías. Bachelard afirma algo semejante, aunque pensando, fundamentalmente, en el problema de la iluminación poética.

“Un movimiento que se vive totalmente por la imaginación se acompaña con facilidad de una música imaginaria. El gran movimiento celeste produce una armonía divina. Sin duda, una astronomía filosófica, como la astronomía pitagórica, debe provocar, meditando sobre la conveniencia de los números y de los tiempos de las revoluciones celestes, todas las metáforas de la armonía; pero la contemplación poética, si es sincera y profunda, oirá naturalmente las mismas armonías. Y porque actúa de un modo natural en la imaginación, el filósofo cree encontrarlas de nuevo en los números. Todo verdadero poeta contemplando el cielo estrellado oye el curso regular de los astros. Oye “los coros aéreos”, la noche, “la dulce noche que camina”.

Para oír a los seres del espacio infinito, hay que acallar todos los demás ruidos de la tierra: es preciso también —¿hay que decirlo?— olvidar todas las lecciones mitológicas y escolares. Entonces se comprende que la contemplación es esencialmente, en nosotros, una potencia creadora. Sentimos nacer una *voluntad de contemplar*, que es también una voluntad de ayudar al movimiento de lo que se contempla. La Voluntad y la Representación no son ya dos potencias rivales como en la filosofía de Schopenhauer. *La poesía es verdaderamente la actividad*. Expresa la voluntad de lo bello. Toda contemplación profunda es necesariamente, naturalmente, un himno. La función de este himno consiste en *rebasar* lo real, proyectar un mundo sonoro allende el mundo mudo”.

Bachelard, en la página siguiente, agrega, en una línea tan estricta con nuestro análisis: “Mientras para un *terrícola* todo se dispersa y se pierde al abandonar la tierra, para un aéreo todo se reúne, todo se enriquece al ascender”¹⁰.

Pocos se han resistido a la tentación de aludir a los orígenes neoplatónicos y, más aun, pitagóricos de la oda “A Francisco Salinas”. Esto que se ha dicho, es cierto, y ha sido agudamente pesquisado por D. Alonso; pero no tiene eficacia, carece de imaginación dinámica, sólo la tendrá en la medida en que la palabra y la construcción poética toda, libere el desgarró histórico que significa enunciar lógicamente los contenidos de un poema. El mismo D. Alonso demuestra, desde su concepción de la estilística, esta necesaria interdependencia. Es verdad que nosotros pretendemos avanzar un poco más y con ello enajenar en la palabra la imagen

¹⁰Bachelard, *El aire*, pp. 66-67.

que hace posible. La palabra es absolutamente necesaria, pero para los efectos de un análisis puramente poético es su fuerza la que nos preocupa. La estilística resulta demasiado probatoria de procedimientos de lenguaje y nos deja apenas en el umbral de la creatividad. De esta manera, para nosotros los términos "traspasar", "aire", "alta esfera", se han vuelto hacia sí mismos y han mostrado la faz del esfuerzo profundamente poético de Fray Luis. Por eso a partir de la palabra "esfera" comienza el contacto con la divinidad.

La disposición de ánimo que Fray Luis hace posible poéticamente nos ha conducido al desprendimiento paulatino de las cosas terrenales en la sospecha de la divinidad. El camino de este desprendimiento, si bien paulatino, debe, a raíz de este encuentro, cambiar la simple sucesividad de las cosas. El contacto con Dios, en efecto, conduce a una inversión de nuestra concepción de los objetos. No es una escala que vaya de lo menor a lo mayor, sino, en el contacto, hay una transformación, es necesario un salto; de allí que Salinas nos ha desprendido del mundo y nos ha inducido a la divinidad. Su música ha prestado este servicio. Pero ya en contacto con Dios, ha cesado la música de Salinas para encontrar otra cualitativamente diferente.

La ponderación de Dios que hay en estos versos puede pasar inadvertida si no insistimos en las estrofas "y oye allí otro modo / de no precedera música", donde "modo" marca la diferencia cualitativa entre el casi hacer divino de Salinas y la divinidad misma.

D. Alonso, refiriéndose a la forma interior de la poesía, afirma para las primeras cinco estrofas, una gradación que tiene la forma de una escalera que suponemos ascendente. Si consideramos la poesía desde esta visión, podrían encontrarse cuatro estados del alma que podrían parangonarse con las gradas a que alude la escalera de D. Alonso.

Desde nuestra perspectiva, la interpretación de D. Alonso tiene la desventaja de detener, poniéndose tramos a una expansión, a una ascensión y a una transformación del alma que nos parece más ligera sin estar sujeta a golpes o a cadencias significativas y que tradujeran la ascensión del alma del poeta. Lo que nosotros advertimos sí, es una transformación de tal naturaleza al llegar a la más alta esfera que el contacto con el mundo ha dejado en absoluto de existir. El olvido del contorno, la materialidad, incluso el espíritu apegado a la tierra no se advierte en las estrofas que comentamos, porque ya el aire no es el aire atmosférico; la esfera no es una figura meramente retórica, sino es la representación de la perfección divina. La tradición y el lugar común son reasumidos en esta divina ascensión del alma que va

transformando cada vez más los objetos en puros y desensorializados. Y si nos referimos a la expresión "otro modo" y también "no perecedera música", habría que insistir en las expresiones "fuente" y "primera".

Dámaso Alonso no consigna *fuentes*. Sin embargo, el P. Félix García (BAC.) la acepta. Si así fuese, tendríamos que pensar que la idea de fuente es aquí también un arquetipo. Es origen de vida; lo curioso es que también son arquetipos de vida el árbol y las rocas; pero Fray Luis elige la palabra fuente que es fácil de asociar, no sólo a origen, como es específicamente en este caso, sino que aprovecha también su ámbito semántico, éste es, fuente como agua cristalina, y agua como amor. Este carácter se refuerza ya que es "música primera", en el sentido de sin contaminación.

Hemos consultado los textos del Padre Félix García, de D. Alonso y del Padre A. C. Vega para fijar la grafía correcta del primer verso de la 5ª estrofa: "Ve cómo el gran maestro"; así, el texto del Padre A. C. Vega nos parece el más atendible. No quiere decir esto que no hayamos dudado profundamente del acento de la palabra "cómo", ya que la textura del poema pierde cierta diáfana continuidad. Desechamos la posibilidad de que aquí haya un vocativo implícito de la palabra "alma" en el sentido, "ve tú, oh alma, cómo el gran maestro", lo que le daría un carácter apostrofico a una estructura que, hemos visto, es fundamentalmente de canción. De allí que interpretemos el "cómo" más bien como el grado de suprema admiración ante el descubrimiento de la presencia del gran maestro y de esta lira cósmica, imagen verdaderamente estremecedora. Advirtamos de inmediato que Fray Luis no habla de Dios, ni del Señor, sino del gran maestro, y que tal mención está estructuralmente conectada con el tipo de realidad cósmica como un orden de los espacios. Nótese la distancia que Fray Luis establece entre la corriente renacentista que propugna Nicolás de Cusa, en la cual Dios es el mayordomo de la naturaleza; y más aun, Dios resumido en la naturaleza según la fórmula que Dios es explícitamente a la naturaleza lo es implícitamente a sí mismo.

Para tal concepción, la naturaleza termina por transformarse en la divinidad misma, y participar de los atributos, particularmente, ya que comprender (*intellegere*) es (*intus legere*), es decir, un simple leer dentro.

"Nicolás de Cusa dará el paso decisivo en el campo del puro pensar filosófico, y la literatura seguirá afanosa las vicisitudes del trascendental problema. El Cusano parte (cf. Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig-Berlin, 1927, págs. 56-58) de la postura mística "la na-

turalidad como reflejo de Dios, espejo, enigma; pero aun cuando el espíritu divino nos sea inaccesible y sólo nos aparezca en la imagen sensible y en símbolos, hay que exigir al menos que esta imagen sensible no encierre nada dudoso o poco claro, pues el camino para lo incierto tiene que partir de lo cierto y lo seguro. Esto es lo nuevo, que los símbolos, en los cuales no es perceptible lo divino, se les pide no sólo plenitud y fuerza sensibles, sino precisión y seguridad pensables. La clase de relación entre el mundo y Dios, lo finito y lo infinito, experimenta un enérgico cambio. En la disposición del pensar místico, todo punto del ser es sin más punto de enlace para aquella relación, puesto que en lo individual se reconoce la huella de Dios, y (El se deja contemplar en el reflejo de lo finito. El Cusano repite este giro, pero lo coloca en una nueva dependencia universal. Para él, la naturaleza no es sólo el reflejo del ser divino y de la fuerza divina, sino que se torna *libro escrito por Dios con su dedo*. Esto todavía es firmemente religioso; pero inmediatamente (para decirlo con Schelling) se produce la penetración en el libre y abierto campo de la ciencia objetiva. Porque el sentido del libro de la naturaleza no puede amoldarse meramente al sentimiento subjetivo y a la corazonada (*Ahnung*) mística, sino que ha de ser investigado, descifrado, palabra por palabra, letra por letra. El mundo no debe seguir siendo un jeroglífico divino, un signo santo, sino que necesita ese signo una sistemática interpretación. *Según el camino que tome esta interpretación, llevará a una nueva metafísica, o a una ciencia de la naturaleza*. La filosofía natural del Renacimiento siguió el primer rumbo, tomando como base que la naturaleza sea el libro de Dios, pensamiento que va siempre sufriendo cambios. Campanella edifica sobre este fundamento su teoría del conocimiento y toda su metafísica. *Conocer no es sino leer en los signos escritos en la naturaleza: *intelegere* no es sino *intus legere**. Frente a esto se halla la actitud mágico-mística"¹¹.

Fray Luis se aleja de esta posición que, en una de estas vertientes, sedujo a muchos místicos. No olvidemos que el alma se ha desprendido de una conciencia terrenal, que ha emprendido un viaje, y, en una transformación esencial, se ha puesto en contacto con Dios, un Dios también armónico, pero alejado del mundo terrenal. Junto con esto, Fray Luis elude concebir a la divinidad como una entidad paternal, ya sentado en el cenit, recibiendo a las almas; este gran maestro está tocando una inmensa cítara que el alma presencia desde muy cerca (aquesta). Veamos la estrofa.

¹¹Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972. Lo transcrito es la nota N^o 10 del Cap. IV, y se debe, casi toda, a Julio Rodríguez Puértolas.

5. *Ve cómo el gran maestro
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado.*

Dios mueve con destreza el cosmos, pero este mover con destreza es un poner en movimiento la armonía matemática del todo, no es un quehacer artístico personal, sino una forma de orden total, de manera que "diestro" anuncia y desencadena una columna semántica que parte de "diestro" pasa a "son", a "templo", a "compuesto", a "concorde", a "consonante" y a "armonía".

El "movimiento diestro" propone el cosmos de un modo dinámico. Suponemos que los elementos del cosmos están en un ordenado movimiento y esta proporción, en que se encuentra, produce una música que es sagrada, y no es tanto por ser una música hecha por Dios, sino más bien es un "modo" de la realidad diferente al modo terrenal. Este "son sagrado" sirve de base a este enorme templo de pureza y de goce en el cual está involucrado el propio Dios; porque esta música no tiene principio ni fin, es eterna, lo que significa una nueva oposición entre lo sagrado y lo terrenal, lo eterno y lo caduco, la morada vital y el templo.

6. *Y como está compuesta
de números concordés, luego envía
consonante respuesta,
y entrambas a porfía
mezclan una dulcísima armonía.*

Se puede advertir la confianza de Fray Luis en la armonía del mundo y la falta de sensualidad con que concibe la realidad esencial. La predicación de esta realidad universal es de carácter fundamentalmente abstracto y objetivo, y el único adjetivo que implica cierta sensualidad es "dulcísima". Lo que Fray Luis afirma ya aquí es la posibilidad de un goce del espíritu en consonancia con una belleza casi pura. Así esta cítara está métricamente dividida, compuesta: puesta en proporción. D. Alonso ha estudiado con singular agudeza esta relación entre la totalidad y el número en relación a la música, "Si la cuerda se fija a un tercio de su longitud, los dos tercios restantes emiten un sonido una quinta más alta que el de la longitud total, y así establecen la quinta en 2:3; y la cuarta en 3:4¹². La cítara está compuesta de números que están relacionados, lo que produce un efecto de consonancia.

¹²D. Alonso, *Poesía española*, p. 179.

Como el ensayo de D. Alonso aclara suficientemente la tradición pitagórica de tal concepción del Universo, nos remitimos a él para estos efectos. Sin embargo, conviene destacar el tipo de imaginación que esta adopción de Fray Luis supone: el cosmos está confundido con una realidad que es música, puro movimiento; desde el punto de vista de Bachelard estaría en funcionamiento una casi absoluta imaginación dinámica.

Esto aparece confirmado en el "viaje" de poema. En verdad, si un poema es una estructura que supone un despliegue coherente de imágenes, la reiteración de las mismas impone un obligado camino.

El poeta culmina entonces la visión de este cosmos liberado, con la alusión al alma que navega en esta totalidad que es mar de dulzura.

7. *Aquí el alma navega
por una mar de dulzura y, finalmente,
en él así se anega
que ningún accidente
extraño peregrino oye o siente.*

Fray Luis usa el mostrativo "aquí", como asumiendo una perspectiva de otro universo frente a este en que vivimos y padecemos. Antes, Fray Luis puso *allí* que es levemente más distante y muestra el acercamiento. Este "aquí" supone una consonancia del alma con la realidad, lo que la hace sentirse en una felicidad extrema, ya que hay una consumación mística. Adviértase que Fray Luis no dice que el alma vuela o se desplace, sino que el alma navega como si fuera un barco. Con esto da un vuelco a su reiterada noción de la existencia humana como mar tenebroso, como vida sin destino. Fray Luis invierte de tal manera esta noción que la libera de todo lastre terrenal. La dulzura de este mar es la misma dulcísima armonía de la estrofa anterior, de manera que no es raro que diga que aquí el alma se sumerge en ese mar, se hunde hasta confundirse con él.

Y al contrario de otras poesías, en este mar, no hay ningún acaso, no hay ninguna amenaza. Al decir que no hay "ningún accidente extraño o peregrino" el poeta afirma la total tranquilidad del goce del alma, ya que aún los más extraños acontecimientos están fuera de este ámbito. Fray Luis deja suponer su terrible temor a las circunstancias concretas, pues parece pendiente de las constantes amenazas e intranquilidades a la paz del alma.

Tampoco nos parece lejana del poema la idea de que el alma es barco. Con ello se reafirmaría la noción de que ella sigue los

movimientos de un barco, los que no son necesariamente con dirección a un fin, sino que también el movimiento, abstractamente considerado, de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, o de lado a lado, asemejándose a una cuna.

Fray Luis devela en esta imagen un tipo más de búsqueda de armonía y de tranquilidad, y aquí, como Bachelard afirma, la imagen de la cuna acerca a la imagen de la madre y la tranquilidad de su regazo. "En nuestro libro *El agua y los sueños* hemos estudiado los temas poéticos de la barca. Hemos demostrado que esos temas tenían una gran pujanza porque implicaban el recuerdo inconsciente de la dicha acunada, de la cuna donde el ser humano está enteramente sujeto a una felicidad sin límites. También hemos indicado que para ciertos soñadores, la barca del sueño, que se balancea sobre las olas, abandona insensiblemente el agua por el cielo. Sólo una teoría de la imaginación dinámica puede advertir la continuidad de tales imágenes, que ningún realismo de las formas, que ninguna experiencia de la vida en vigilia podría justificar. El principio de la continuidad de las imágenes dinámicas del agua y del aire no es otro que el vuelo onírico. Así, desde que se comprende el sentido profundo de la dicha acunada, desde que se relaciona con la dulzura de los viajes oníricos, el viaje aéreo aparece como una trascendencia fácil del viaje sobre las olas: el ser mecido en su cuna, muy cerca de la tierra, es ahora mecido por los brazos maternos. Experimenta el grado superlativo de la dicha acunada: la dicha transportada. Se explica, entonces sin dificultad que todas las imágenes del viaje aéreo son imágenes llenas de dulzura. Si hay en ellas voluptuosidad, es una voluptuosidad dulce, difusa, lejana. El Soñador aéreo no es nunca atormentado por la pasión ni arrebatado por las tempestades y el aquilón, o al menos se siente siempre bajo una mano tutelar, entre unos brazos protectores"¹³.

Con esta estrofa se ha alcanzado un clímax, tanto por la ascensión permanente de las imágenes como por la "unio" repentina que se consigue, y el placer de esta maravillosa conjunción. A partir de este instante, Fray Luis utiliza las paradojas místicas que son el punto de suspensión entre el clímax de felicidad y la anticlimática vuelta a la tierra y la existencia mundana.

8. *¡Oh desmayo dichoso!,
¡oh muerte que das vida!, ¡oh dulce olvido!
Durase en tu reposo
sin ser restituido
¡jamás a aqueste bajo y vil sentido!*

¹³Bachelard, *El aire*, p. 58.

Las paradojas muestran la contradicción a la que inevitablemente está sujeto el poeta. Es verdad que la paradoja conecta al hablante con la felicidad de la unión con Dios, por eso el "dichoso", pero también a la sujeción del hombre con la tierra, de allí que el "desmayo", hecho terrestre, pueda ser "dichoso", que es cualidad divina; que la "muerte", casi pérdida del sentido, humana, pueda ser "vida", aspecto divino; "olvido", que es una amenaza humana, puede ser "dulce", connotación divina.

Conviene dejar consignado no sólo la brevedad de la expresión de esta dicha paradójica que ocupa menos de la mitad de la estrofa, sino además el goce de una despedida. Si siguiéramos el pensamiento de Eleazar Huerta, podríamos decir que esta dicha se ha consumado en la perfección del número tres, número de las paradojas¹⁴.

Para nuestro efecto, es importante recalcar la necesidad semántica de estas exclamaciones. La infinitud del gozo puede expresarse sólo de esta manera, porque el goce pleno significa el total anonadamiento, el contacto con el infinito, lo que ningún lenguaje puede alcanzar. A su vez demuestra la sujeción del hombre a lo terreno, su dimensión finita. Igualmente, aparece en perfecta consonancia con la estructura del poema la suerte de racionalización que se advierte en la estrofa en la que el hablante aparece no viviendo, sino ya añorando y recordando la dicha, la vida, la dulzura. Advirtiéndose que tal dicha, dulzura, es la condición de la vida concreta ya que su prolongación, la de la dicha, sería la muerte terrena que él parece, con el *jamás a aqueste*, anhelar con sinceridad.

Las paradojas muestran, pues, justamente la brevedad en la tierra del goce divino; es una demostración artísticamente muy bien concebida por Fray Luis de León, esos tres golpes que marcan otra forma de existencia, y que en el contexto aparecen muy escasamente. El poeta quiere durar en la felicidad, pero sabe que no puede, y que se sentirá "restituido a questo bajo y vil sentido", a la tierra y a la desesperación. La estrofa termina, sin duda, en una atmósfera de melancolía, ya que su línea imaginativa es la línea de la caída, y "...la imaginación de la caída (es) como una especie de enfermedad de la imaginación de la subida, como la nostalgia inextinguible de la altura"¹⁵. Pero el poema no termina aquí.

9. *A este bien os llamo,
gloria del Apolíneo sacro coro,*

¹⁴Eleazar Huerta, *Indagaciones épicas*, Estudios Filológicos, Anejo N^o 2, 1970.

¹⁵Bachelard, *El aire*, p. 60.

*amigo, a quien amo
sobre todo tesoro,
que todo lo visible es triste lloro.*

Llama la atención que en esta estrofa, Fray Luis se acerque aparentemente a una línea un tanto mundana, desasosegante para quien quiera interpretarlo así. Parece repetir las dos últimas estrofas de "Vida retirada", que muchos, no nosotros, han interpretado de una manera hedonista¹⁶. Lo que nos preocupa es que si esto es así, podría haber una resquebrajadura en la maciza intuición que encierra esta hermosísima oda.

Desde este punto de vista, el vocativo "gloria del Apolíneo sacro coro", que correspondería a un coro de poetas, habría que interpretarlo como la invitación de Fray Luis a los poetas a que gocen lo que él mismo ha descubierto a través de la música de Francisco Salinas. De modo que tenemos derecho a pensar que es una incitación a que vinculen su quehacer artístico, no a los artificios terrestres, no al canto de las cosas materiales, sino a la de transformar la poesía y el lenguaje a un grado de máxima espiritualización, esto es, a forzar el duro instrumento de la palabra y a acercarlo a las vibraciones divinizantes de la música de Francisco Salinas. Tal interpretación parece apoyada en la enfática entrega de experiencias que supone esa apelación a los "amigo, a quien amo", tan cálidamente reduplicada, casi tautológica, ya que amigo es sinónimo de amor y a quienes les advierte sobre el engaño de todo lo terrenal, que sólo es motivo de tristeza frente al bien que acaba de vivir, que, como está demostrado, es motivo de eterna felicidad.

Podríamos pensar que, justamente con esto, hay una delicada alusión a la ceguera de su amigo Salinas (todo lo visible es triste lloro), recalcando no sólo la inutilidad de una percepción de lo humano contingente sino el continuo entorpecimiento que esto trae aparejado. Esta breve alusión a la visibilidad permite la conexión con la estrofa final.

10. *Oh suene de continuo,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos
quedando a los demás adormecidos*

En efecto, Fray Luis da el remate estructural a la oda con la invocación a Francisco Salinas, ya que Salinas es sólo nombrado

¹⁶Cfr. Eladio García, *Lírica Clásica Española*, Valparaíso, Edic. Universitarias de Valparaíso, 1975.

en la primera y en la última estrofa. Este recurso de Fray Luis envuelve la estrofa y la oda entera. La oda adquiere un movimiento circular con la doble invocación a Salinas. Su mención en la primera y la última estrofa da la idea del retorno de las cosas. El mismo sentido adquiere la estrofa, en particular, con la frase "suene de continuo / Salinas, vuestro son en mis oídos", ya que en la medida de la reiteración de la música de Salinas, estará la posibilidad de una vuelta a la experiencia del alma, objeto intuitivo de la oda.

Fray Luis no abandona su profundo sentido de la polisemia, ya que en esta estrofa usa la palabra "sentidos", en una significación diferente a su uso en el contexto anterior. Aquí "sentidos" se vincula con el contacto con la divinidad y no con lo vil terrenal. Fray Luis espera que los demás sentidos queden adormecidos. Hay en esto una esperanza redentora, y también deja flotando la idea de una cierta transformación interior que se irá acrecentando en la medida de un contacto con lo musical, aquí sinónimo de un mundo espiritual esencial.

Si pudiéramos convencer que en esta anáfora —el vocativo Salinas— quiere repetir el orden espiritual superior del cosmos concertado y el ascenso del alma a él, podríamos decir que Fray Luis llega en esta oda a transformar el lenguaje en materia casi etérea, en imaginación pura, en levitación casi. Daría así una muestra de maestría universal.