



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Fray Luis de León y la poesía de las esferas

Carmen Castro Tejeiro

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Dirigido por Soledad Pérez-Abadín Barro

Grado en Lengua y Literatura Españolas
Curso académico 2024-2025



FACULTADE DE FILOLOXÍA

Fray Luis de León y la poesía de las esferas

Carmen Castro Tejeiro

TRABAJO DE FIN DE GRADO

Dirigido por Soledad Pérez-Abadín Barro

Grado en Lengua y Literatura Españolas

Curso académico 2024-2025

CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

Formulario de delimitación do título e resumo
Traballo de Fin de Grao curso 2024/2025

APELIDOS E NOME:	CASTRO TEJEIRO, CARMEN
GRAO EN:	LINGUA E LITERATURA ESPAÑOLAS
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	
TITOR/A:	SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	LITERATURA ESPAÑOLA DOS SÉCULOS XVI E XVII: MODELOS E RECEPCIÓN

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: Fray Luis de León y la poesía de las esferas

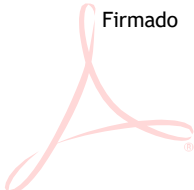
Resumo[na lingua en que se vai redacta-lo TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:

El presente trabajo se centrará en la concepción cosmológica de la lírica de Fray Luis de León, a través de un estudio enfocado tanto en la visión poética del autor como en la riqueza de las corrientes influyentes en su obra, desde una perspectiva diacrónica y universal.

El objetivo de este trabajo reside en estudiar la relación del lirismo del poeta-astrónomo con las contemplaciones del espacio. Para ello, la metodología planteada tundra en cuenta cuestiones como el viaje planetario del alma, el orden de los astros en el universo y la concepción lírica del cosmos, temas que han preocupado al ser humano a lo largo de los siglos que, como sucede en la literatura ascética del autor conquense, han sido frecuentemente explorados a través de la poesía. Así, se llevará a cabo un análisis de los tópicos poéticos más relevantes en lo que refiere a la lírica planetaria de Fray Luis desde la Antigüedad grecolatina, realizando un estudio acerca de la vida y obra del poeta, las posibles influencias literarias del autor y las correlaciones trascendentales de los símbolos utilizados en los poemas que abordan la armonía de los elementos espaciales.

Se tomarán como base las Odas III y VIII, teniendo en cuenta otras obras de carácter trascendental, como la Elegía I de Garcilaso. Al mismo tiempo, se seguirá un enfoque multidisciplinar a la hora de enlazar la poesía de las esferas con otros campos del arte y del conocimiento, como la música (especialmente, la obra de Francisco de Salinas) y la pintura.

Santiago de Compostela, 22 de NOVIEMBRE de 2024.

Sinatura do/a interesado/a	Visto e prace (sinatura do/a titor/a)	Aprobado pola Comisión do Traballo de Fin de Grao coa data
Carmen Castro Tejeiro	 Firmado	Selo da Facultade de Filoloxía

SRA. PRESIDENTA DA COMISIÓN DO TRABALLO DE FIN DE GRAO

Fray Luis de León y la poesía de las esferas

Fray Luis de León e a poesía das esferas

Fray Luis de León and the poetry of the spheres

A Soledad, por guiarme en este trabajo y en mi recorrido académico.

A mis padres, a mis abuelos y a toda mi familia, por su apoyo incondicional.

A mis amigas, que se interesaron desde el primer momento por este trabajo y me acompañaron con alegría durante su elaboración.

ÍNDICE

Introducción: objetivos y metodología.....	7
I. La bóveda renacentista de fray Luis de León: el contexto humanista del poeta.....	9
II. Fray Luis de León	
1. Vida y obra.....	14
2. En la Universidad de Salamanca.....	19
III. Las esferas.....	22
IV. La música de las esferas: Francisco de Salinas.....	26
V. El concepto de las esferas en las Odas de fray Luis de León	
1. Oda III.....	29
2. Oda VIII.....	34
VI. Garcilaso y fray Luis	
Elegía I.....	38
VII. La dimensión trascendental de la poesía de las esferas.....	42
Conclusión.....	44
Bibliografía.....	46
Anexos.....	52

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

La poesía de las esferas de fray Luis de León no solo recoge un eje fundamental de la tradición literaria clásica a través de la presencia de los tópicos planetarios primigenios, sino que supone un resurgimiento de motivos cosmológicos de carácter filosófico o trascendental mediante formas artísticas o musicales universales. Por ello, el objetivo de este trabajo es investigar la trascendencia del concepto de «poesía de las esferas», una cuestión para la que apenas existen referencias, en una búsqueda diacrónica a través de la literatura europea, a partir de la lírica de fray Luis de León y analizando las formas de enlace de los diferentes campos del conocimiento en un mismo plano. Siguiendo este enfoque plural entre poesía, música¹, astronomía y concepciones filosófico-morales desde esta perspectiva diacrónica, se estudian aspectos biográficos de fray Luis de León para hallar respuestas acerca de su inspiración lírica a la hora de la creación de la poesía planetaria. Del mismo modo, se observa la presencia de tópicos y motivos clásicos en la poesía de las esferas, incluyendo su concepción como poesía neoplatónica, tan importante en el Renacimiento. Además, se contempla desde una perspectiva de unión la obra del poeta con la de Garcilaso, así como con la figura de Francisco de Salinas, quien resulta clave en la inspiración musical de la producción lírica de fray Luis, debido a su cercanía personal con el poeta y a su condición profesional como organista en Salamanca. El enfoque universal mediante el cual se analizan las Odas III y VIII de fray Luis y la Elegía I de Garcilaso, obras que constituyen una base sobre la que fundamentar el estudio, trata de buscar, en última instancia, una línea de investigación en la lírica de las esferas desde este paradigma, desvelando el enlace de diferentes formas artísticas e intelectuales. Considerando este marco conceptual inicial, la metodología empleada para la realización de este trabajo comprende el planteamiento reflexivo de las relaciones entre campos del conocimiento propuestas para llevar a cabo el análisis de las obras mencionadas y situar la creación literaria de fray Luis de León en el entorno ideológico, cultural y artístico de la época, sin que los textos literarios analizados pierdan su centralidad.

¹La «música de las esferas» es un concepto misterioso que se remonta a la Antigüedad clásica y refiere lo que los pitagóricos denominaban como una especie de *armonía planetaria*, dada por las proporciones numéricas exactas presentes en el universo. Por ejemplo, la precisión cosmológica atribuida al número diez solamente podía justificarse mediante la existencia de la Antitierra o *Antichton*, que completaba el sistema planetario conocido hasta el momento. La vigencia de estas teorías, respaldadas y complementadas por Filolao y Platón, se mantendría con escasas modificaciones (principalmente las de Aristóteles y Tomás de Aquino) hasta la presentación de los estudios astronómicos de Copérnico en el siglo XVI.

En el curso de este trabajo se han manejado los textos poéticos de las Odas III y VIII presentes en las ediciones de Juan Francisco Alcina y Antonio Ramajo Caño de *Poesía* de fray Luis de León y el de la Elegía I de las ediciones de Juan Francisco Alcina e Ignacio García Aguilar de *Poesía* de Garcilaso de la Vega, para llevar a cabo el análisis que servirá como apoyo para la investigación. Estas antologías poéticas no solo recogen la producción lírica de cada uno de los autores, sino que aportan explicaciones contextuales relativas al ámbito histórico-literario en el que fueron creadas, nociones que resultan clave a la hora de comprender la problemática de las obras.

I. LA BÓVEDA RENACENTISTA DE FRAY LUIS DE LEÓN: EL CONTEXTO HUMANISTA DEL POETA

El siglo XVI es una centuria que pasó a la historia como un período en el que se llevaron a cabo importantes avances tecnológicos y se crearon numerosas e influyentes obras musicales, pictóricas, arquitectónicas y literarias². Fue, en definitiva, una época de esplendor, tanto para el desarrollo científico como el artístico, en la que se priorizó de nuevo el componente estético, con el regreso a los gustos de la Antigüedad clásica; el XVI se convirtió así en el *siglo de los genios*. De este modo, la concepción del mundo de los filósofos griegos y de los latinos sería retomada por los intelectuales del Renacimiento, que observaron el período de la Antigüedad clásica como una inspiración directa para abordar las cuestiones trascendentales de la existencia humana (Alcina, 1986: 18). Asimismo, el influjo bíblico y los modelos italianizantes tuvieron una gran influencia literaria (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2012: 79). Por eso, la época en la que fray Luis de León vivió se percibe en la diacronía como una etapa brillante en lo que respecta a la eclosión de genialidad artística e intelectual en Europa. El auge de las ideas humanistas y la fe en el progreso contribuyeron a la consolidación de una cierta estabilidad social, así como al gusto por la estética clásica en la pintura, la escultura o la literatura. Es este el caso del poeta, que, envuelto en la profundidad de pensamiento que conllevaba vivir en una atmósfera plenamente intelectual, se inspiró para la creación de una lírica cosmológica. Fray Luis de León logró la fusión entre lo abstracto del lirismo y lo preciso de la astronomía: una obra maestra caracterizada por la concepción de los planetas como símbolos divinos y la expresión del estado de inspiración del alma humana desde la *aurea mediocritas* (Pérez-Abadín, 2022: 145).

Es importante tener en cuenta, en primer lugar, que durante este período las concepciones filosóficas y vitales cambiaron circunstancialmente y el ser humano pasó a situarse como el centro de la vida cultural y científica. Frente a la visión teocéntrica medieval, el cambio de paradigma se reflejó en un momento de ebullición creativa que mostraba de nuevo formas que habían sido olvidadas durante la Edad Media. En este

² Como apoyo bibliográfico para este capítulo, se partirá de la edición de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres de *Las épocas de la literatura española* y de la edición de Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro de *Breve historia de la literatura española*.

contexto, se pueden mencionar varios nombres conocidos, como Nicolás Maquiavelo³ o Erasmo de Rotterdam⁴, quienes desempeñaron un papel fundamental en la redefinición social, concretamente en el plano político-ideológico y moral, respectivamente. Del mismo modo, Martín Lutero contribuiría notablemente a este cambio en la manera de pensar de la población, con el inicio de la Reforma Protestante en 1517. Sin embargo, la Iglesia católica respondería a las críticas promulgadas por Lutero con la Contrarreforma, a favor del dogma tradicional. Cabe destacar que, en el momento del concilio de Trento (1545-1563), las posturas entre católicos y protestantes resultaban ya irreconciliables (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2012: 77).

El lugar en el que se originó esta revolución del pensamiento y, en consecuencia, de la forma de vida, fue fundamentalmente Florencia, ciudad donde la población, impulsada por el capital de familias pudientes y bien relacionadas como los Medici —que, con su mecenazgo, también contribuyeron a la creación de obras de arte—, se sumergió en esta nueva concepción del mundo. Este antropocentrismo dio lugar a la corriente del Humanismo como forma de contemplar el universo desde todos sus ámbitos. A través del redescubrimiento de los ideales clásicos, se produjo el regreso a las formas armónicas primordiales, a la simetría, a la proporción artística y estética, así como a la elevada perfección formal, en todas las manifestaciones del arte de la época. La exploración de la Antigüedad grecolatina fomentó del mismo modo el interés por el equilibrio entre la belleza y el conocimiento, a menudo de manera transversal: un motivo inspirador podía dar lugar a diversas formas que quedaran armónicamente enlazadas. Un ejemplo de ello, en relación con la lírica de fray Luis de León, es el propio concepto poético de la música de las esferas. Teniendo en cuenta la visión pitagórica de esta imagen⁵, se puede apreciar que esta figuración comprende el desplazamiento de los cuerpos celestes (esferas perfectas) por órbitas circulares, generando la melodía de los planetas, la armonía celestial. A través de esta idea,

³*El príncipe* (Maquiavelo, 1532) trajo a la sociedad del siglo XVI una visión de la estructura social plenamente renacentista, pues el modelo estaba basado en ideas tomadas de Platón y Aristóteles dirigidas al gobierno adecuado de la *polis*, como la importancia del pragmatismo político, la virtud y sabiduría del líder. Véase Maquiavelo, 1939 y Sebrelli, 1997.

⁴*El elogio de la locura* (Rotterdam, 1511) supuso toda una revolución social debido a sus críticas hacia la corrupción en el sector eclesiástico, provocando la censura de la obra por parte de la Iglesia católica. En lugar del dogma tradicional, esta obra invitaba a la sociedad a ser partidaria de una fe de carácter humanista, una línea de pensamiento más próxima a la de fray Luis. Véase Voltes en la edición de 1953.

⁵El estudio sobre la obra de Pitágoras supone uno de los arcanos más enigmáticos de todos los tiempos. Si bien el carácter misterioso de los pitagóricos, su sabiduría y adelantado estudio sobre el espacio los situaron en una posición controvertida en la antigua sociedad griega, su producción intelectual conformaría una de las bases fundamentales para la creación de la obra de multitud de autores universales posteriores, como apunta Schuré en su estudio de 1909 sobre el filósofo.

reflejada en la poesía de fray Luis, sin ir más lejos, quedan enlazadas varias disciplinas: poesía, música, matemáticas, astronomía y filosofía cosmológico-existencial.

Entre los avances científicos que se produjeron durante el Renacimiento se puede destacar el progreso en el estudio de la aerodinámica, ya iniciado por Da Vinci en el siglo anterior, tanto en la maquinaria aérea como en la acuática. Las concepciones mecanicistas del planeta, o bien la contemplación de la Tierra como un conjunto armónico de engranajes, favorecieron literariamente el tópico de la máquina del mundo⁶; una cosmovisión plenamente renacentista. Esta idea literaria también se encuentra vigente en la poesía de las esferas: la Tierra se contempla como una entidad mecánica por sí misma, un engranaje que a su vez se encuentra en el interior de un mecanismo meticulosamente calculado, en un firmamento ingente al que se le imprime movimiento desde un nivel superior. En esta concepción, las esferas se comprenden como piezas giratorias en el sistema de galaxias, que se rigen por las leyes supremas. Sin duda, la labor de los maestros inventores renacentistas influyó notablemente en este pensamiento.

En el plano puramente astronómico, durante este período se vivió una época que se podría calificar como especulativa: si bien se presentaban las nuevas teorías heliocéntricas por un lado, por otra parte, la población se resistía a abandonar el geocentrismo. Teniendo en cuenta estos aspectos, la de esta época podría constituir el trazado de un puente conceptual hacia la astronomía moderna. Copérnico, como padre de la teoría que situaba al Sol como el centro del universo, promovió una revolución en el terreno científico y una transformación en el pensamiento de la sociedad occidental (Copérnico, 2009: 59). En todo caso, el interés social por el conocimiento del espacio iba en aumento. Fray Luis de León, en este sentido, realizó una minuciosa contemplación que quedaría plasmada en su lírica, basándose en los estudios de los filósofos clásicos, en la observación del cielo nocturno y en una mirada cosmológica orientada incluso a los aspectos más cotidianos durante sus días en Salamanca. Hoy se puede imaginar al poeta caminando bajo los frescos planetarios de la antigua bóveda de la biblioteca de la Universidad de Salamanca, que habría pintado el artista medieval Fernando Gallego (Ortega, 2010: 387), observando los motivos y recogiendo ideas para su poesía. Es sabido que dentro del ámbito artístico, precisamente, el Renacimiento se

⁶La presencia literaria del tópico de la máquina del mundo, es notoria desde el siglo XV en la tradición hispánica, se remonta a siglos atrás a través de concepciones abstractas en la literatura europea. Una de las obras emblemáticas que la refleja es *Os Lusíadas* de Luis de Camoens (véase al respecto Alves, 2011).

mostró enseguida como una etapa esplendorosa. Los maestros de pintura italianos de este período marcaron un punto de inflexión en la historia del arte, combinando una precisión técnica meticulosa con una sensibilidad inaudita, como muestra la obra de Miguel Ángel. En la arquitectura, con figuras como Brunelleschi, se retomaron los cánones estéticos grecolatinos, permitiendo la creación de cúpulas catedralicias que reflejaban la noción de orden y claridad propia de los patrones clásicos, como la de Santa Maria di Fiore en Florencia.

Si se atiende al campo literario, se puede decir que el siglo XVI fue testigo de una producción de elevada perfección formal y gran profundidad filosófica. El panorama literario europeo en esta época ya estaba marcado en países como Italia o Francia por la demanda de una incipiente sociedad burguesa, aunque este contexto no se presentará en España hasta la llegada de la Ilustración. Los grupos intelectuales humanísticos emergen durante este período formando núcleos en las ciudades privilegiadas, donde se busca una unidad poética, una labor prácticamente imposible que trata de equiparar las formas de las obras de autores como Homero, Cicerón, Horacio o Virgilio⁷, verbigracia, a la par que se realizan traducciones del griego al latín en busca de la inspiración clásica. Los humanistas intentan conformar una producción cultural actualizada que albergue las obras grecolatinas como base de una estética renovada, aunque no se pretenda propiamente una regresión al período antiguo.

Estos grupos sociales de intelectuales se ven afectados por el tribunal de la Inquisición, el cual encuentra en fray Luis de León un aliado común para ir en su contra. El poeta incluye en sus obras críticas subyacentes dirigidas al tribunal inquisitorial, unas críticas son lo suficientemente evidentes como para ser percibidas por los lectores, a pesar de que a menudo utilice un carácter ambiguo para no ser descubierto. Sin embargo, rechaza la doble moral de la sociedad para la que escribe y aboga por los valores éticos: una persona debe ser considerada por sus méritos, no por su linaje⁸. Es importante recordar que la mirada poética de fray Luis viene dada por una visión cosmológica de carácter ascético, comprendiéndolo como un ascetismo estoico en este caso, no exclusivamente cristiano (Alcina, 1986: 11). En todo caso, tanto su doctrina moral como su ideología pedagógica y considerablemente alejada del dogma,

⁷Alcina (1986: 18) se refiere a la dificultad a la que se enfrentan los autores renacentistas con su voluntad de reafirmarse en la estética de los clásicos. La traducción directa de la poesía, por otro lado, con la preservación del verso intacto, se contempla como un imposible (Picó, 2017: 29).

⁸ Para Alcina (1986: 13) la verdadera vocación moral de fray Luis se aprecia en su manera de pensar, pese a las contradicciones a las que la religión se enfrentaba a nivel institucional.

probablemente muy avanzada para la época en la que vivió, acabarán acarreándole un período de encarcelamiento que se prolongará durante casi cinco años.

Teniendo en cuenta este contexto, no es de extrañar la creación de una lírica de abstracción, de elevación del *yo* lírico hasta un plano alejado de la discordia y adversidad mundanas. En su poesía planetaria, fray Luis de León imprime una inmensa riqueza temática, que refleja una visión matizada del cosmos siguiendo algunas de las principales concepciones astronómicas vigentes en la época. Esta lírica ha constituido una cuestión primordial en el estudio de la obra del escritor conquense. Si bien es preciso tener en cuenta la inevitable vinculación de la humanidad con el cosmos desde la época primigenia del ser humano, conviene señalar que, en el ámbito de la lírica, los cuerpos celestes han supuesto un tema recurrente desde la Antigüedad clásica.

II. FRAY LUIS DE LEÓN

1. Vida y obra

Fray Luis de León es un autor clave en la historia de la literatura española, un poeta caracterizado por la creación de una lírica de influencia clásica cuyo estilo elevado y colmado de imágenes conforma un legado poético que pervive hoy. Tanto las vivencias como la producción literaria de fray Luis ilustran que poseía una gran capacidad de reflexión, una profundidad psicológica que le permitió enlazar diferentes ámbitos académicos y doctrinas filosóficas.

El hecho de que ya la fecha de nacimiento del poeta-astrónomo se sitúe hoy como objeto de debate resulta considerablemente significativo si se tienen en cuenta las vivencias posteriores del escritor. Fray Luis de León nació en Belmonte, en la provincia de Cuenca, seguramente en el año 1527, como apunta la mayoría de sus estudios biográficos, aunque esta fecha se puede extender ligeramente, situándose entonces entre 1526 y 1529 (Barrientos García, 1996: 19). Se crio en el seno de una familia hidalga de origen judío que se había convertido al cristianismo, habiendo sufrido las adversidades del Tribunal de la Santa Inquisición, un hecho que marcaría definitivamente el conflicto interno de fray Luis con la institución jurídico-religiosa. En la familia del poeta destacaban varias personalidades académicas e intelectuales, como su padre, que había sido abogado en la corte y en 1541 (Alcina, 1986: 11) obtuvo el nombramiento de Oidor de la Cancillería de Granada (cargo similar al de un juez, aunque los oidores contaban con más poder por ser directamente delegados del rey), o su tío, catedrático de Derecho Canónico en Salamanca.

Fray Luis inició sus estudios en Salamanca en 1541 y tres años después ingresó en la Orden de San Agustín. Estudió posteriormente en Alcalá de Henares para ampliar su formación, donde conoció a Cipriano de la Huerga⁹, quien influiría notablemente sobre él, y también en Toledo. En Salamanca se graduó en Teología en 1560 con los títulos de Licenciado y Maestro¹⁰, siendo este último muy difícil de alcanzar (Alcina, 1986: 11) y al año siguiente obtuvo la cátedra de Santo Tomás. Su docencia en la

⁹ Aunque desgraciadamente la mayor parte de la obra de Cipriano de la Huerga se ha perdido, se sabe que redactó tratados de crítica musical equiparables a los de Francisco de Salinas y los del propio fray Luis (Asensio, 1986: 57-72). No es de extrañar entonces que el poeta siguiera la línea de pensamiento neoplatónico de su maestro.

universidad se vio forzosamente interrumpida por su denuncia ante el tribunal inquisitorial, por parte del dominico Bartolomé Medina, y posterior entrada en prisión, que se prolongará casi un lustro, hasta finales de 1576 habiendo comenzado en marzo de 1572. El encarcelamiento de fray Luis estuvo motivado por su apoyo a la traducción directa del hebreo del *Cantar de los Cantares* y, sobre todo, de la Biblia, así como por su aprobación de esta versión (la Biblia de Vatablo, que procedía de la Vulgata). Tras la denuncia de fray Luis, junto a sus compañeros Gaspar Grajal y Martín Martínez de Cantalapiedra, el enfrentamiento interno entre las órdenes universitarias, agustinos y dominicos, quedó si cabe más acentuado. Se dice que, cuando regresó a las aulas, fray Luis comenzó su discurso ante el alumnado anunciando: «Decíamos ayer...» o «Como decíamos ayer...» (*Dicebamus hesternae die*), una cita que, sin embargo, no aparece documentada claramente en la época¹¹, por lo que es probable que su fama se deba más a la repercusión mediática de la referencia en la cultura popular que a su veracidad, presumiblemente cuestionable. Pedro Salinas diría sobre ello:

Aunque de esto no hay prueba histórica, está en perfecto acuerdo con su carácter y manera de ser. Queriendo así decir que se habían borrado de su conciencia los años de confinamiento, de adversidad y de injusticia, y que la vida seguía, sin dejar en él ninguna huella, ningún rencor contra nadie (Salinas, 1976:131).

Tras su intento de obtener también de la cátedra de Filosofía Moral en 1578 (período en el que aprovechó para estudiar la *Ética* de Aristóteles), al año siguiente consiguió la cátedra de Sagrada Escritura. A lo largo de toda esta etapa, fray Luis mantuvo una duradera y sólida amistad con Francisco de Salinas, organista y teórico musical que influyó notablemente en su obra. En los años siguientes el poeta se dedicó fundamentalmente a la publicación de comentarios críticos y obras en prosa, hasta su muerte en el año 1591, ocupando entonces el cargo de Provincial de la orden de los Agustinos en Castilla.

A la hora de abordar el numen en la obra de fray Luis de Leones preciso tener en cuenta, en primer lugar, el conocimiento de la tradición poética en la que estaba inmerso (Ramajo Caño, 2006), y este entorno poético concreto debe ampliarse hasta el horizonte de sus obras de influencia. Así, conviene señalar a Garcilaso (1503-1536) y Boscán (1490-1542) como algunos de sus referentes principales. Es importante recordar que la inspiración clásica ya había estado presente en la obra de estos autores, así como en

¹¹ La dudosa atribución de la cita a fray Luis se sostiene en una supuesta transmisión oral de la frase, debido a la total inexistencia de documentación correspondiente a la época del poeta. Recogen la anécdota Macrí (1982: 24-25) y Ramajo Caño (2006: XXII), entre otros.

otros predecesores, como Juan del Encina (1468-1529), que tradujo al castellano la poesía bucólica de Virgilio. Cabe destacar que fray Luis tradujo precisamente la Bucólica V (Ramajo Caño, 2011). Por otro lado, gracias a su situación privilegiada, Luis de León ya en su juventud era conocedor del *Cancionero general*, lo que le aportó una noción muy amplia de la lírica española medieval.

Es importante considerar entonces la incidencia de la filosofía renacentista neoplatónica en la obra poética de fray Luis de León. Las condiciones vitales del poeta lo condujeron hacia la contemplación del cosmos como un reflejo etéreo del orden divino, siendo este punto de vista de carácter moral, filosófico y astronómico que resultaría esencial. En este sentido, la conexión existente entre el alma y los astros se produce en una atmósfera lírica capaz de trascender los límites de la mera observación astronómica, convirtiéndose en un vehículo para el alma que permite la ascensión espiritual. La observación de los cielos y el estudio de su estructura física no servirían únicamente para entender las leyes universales, sino también para alcanzar un conocimiento que logra revelar la esencia divina del firmamento para quien realiza ese viaje. Para el poeta, la poesía ejerce como vehículo, como un hilo conductor de lo terreno con lo divino y, por tanto, la situación más cercana del alma humana de lo celestial; sostiene que el lenguaje puede incluir una cercanía al orden universal de las cosas, idea que apunta en la dedicatoria al Libro III de *Los nombres de Cristo (De los nombres de Cristo)*¹².

A partir de este contexto, se puede apreciar que la poesía de fray Luis posee una amplia variedad de recursos retóricos, y supone una fuente de metáforas, símbolos e imágenes que invitan a conformar una noción lírica del cosmos. En sus odas, mediante ese enfoque filosófico y trascendental, se refleja la búsqueda de la armonía espacial, el viaje por el espacio, la unión suprema del ser con los elementos. Todo ello tiene además una función estética en el ámbito técnico, que no queda limitada a lo ornamental, pues esta característica se puede observar en los símbolos empleados aun si se contemplan a nivel conceptual. Así, cada verso parece mostrar una reminiscencia luminosa de los inmensos destellos espaciales, a la que vez que se intuye la armonía formal a través de

¹²«Y destes son los que dicen que no hablo en romance porque no hablo desatadamente, y sin orden, y porque pongo en las palabras concierto, y las escojo, y les doy su lugar. Porque piensan que hablar romance es hablar como se habla en el vulgo, y no conocen que el bien hablar no es común, sino negocio de particular juicio [...]» (2023: 326-327). Fray Luis se ve obligado a justificar su elección de la lengua romance para escribir el libro debido a los estereotipos imperantes, alegando que el virtuosismo idiomático se encuentra en las palabras y no en la lengua. Paradójicamente, esta prosa es una de las muestras más elevadas a nivel formal del Renacimiento literario en España.

la exactitud métrica. Sin embargo, a nivel lingüístico la lírica (y, en general, la producción literaria prosística y también la crítica) se enfrentaban en esta época a una encrucijada entre el latín y la lengua romance. Es por ello que las traducciones de los textos clásicos resultan muy frecuentes y que el debate entre la lengua poética apropiada queda reflejado por la singularidad de los textos. Durante este período todavía son frecuentes los certámenes poéticos en latín o en griego clásico, pero a partir de este momento lo serán también en romance.

Blecua señala que la poesía de fray Luis de León aparece además en un momento de consolidación de la poesía italianizante (Blecua, 1981: 83), lo cual no es de extrañar teniendo en cuenta las circunstancias propiciadas por el contexto histórico renacentista. Se sabe que el poeta conocía la obra de Petrarca y que este hecho lo incitó a interesarse notablemente por la poesía italianizante.

Conviene señalar que la lírica de fray Luis de León se mantuvo oculta para el público lector mientras vivió el poeta y fue publicada de manera póstuma. Originalmente se difundió a través de manuscritos, con un gran éxito entre los intelectuales de la época, hasta que se editó en 1631 gracias a la labor de Quevedo, que imprimió ese mismo año la poesía de Francisco de la Torre, quien también había fallecido antes de que su obra poética hubiera visto la luz.

También en la poesía de fray Luis destaca el horacianismo, corriente especialmente influyente y visible en sus odas, que muestran una simetría y un «corte brusco» (D. Alonso, 1980) característicos, herederos de la obra poética de Horacio. Estos procedimientos guardan relación directa con las traducciones realizadas de la propia lírica del poeta latino, en las que fray Luis procuró reproducir con exactitud el equilibrio de las estrofas, una tarea ardua considerando el texto en verso. También se le atribuye al origen horaciano el entrecruzamiento de temas y la aparente falta de unidad en la línea poética (Alcina, 1986: 39) de fray Luis, concretamente en las odas que el poeta conquisó escribió, una cualidad que el Brocense¹³ critica de manera equiparable en la producción de odas de Horacio. Algunos títulos como la oda *A la vida retirada* (Oda I) o la *carmina* II, también de tradición horaciana (Pérez-Abadín, 2022: 186) han servido como claros ejemplos del tópico de la *aurea mediocritas* por poseer un *yo* lírico que encuentra la paz del espíritu en el estado de calma que le proporciona la cotidianeidad, mientras que otros, como la *Canción al nacimiento de la hija del Marqués de Alcañices*

¹³ En su obra de 1591 *In Artem Poeticam Horatii Annotationes*.

(Oda IV), menos elevado a nivel formal, celebran acontecimientos, en este caso dentro de lo que F. Rico refiere como el *genethliacon* clásico (Alcina, 1986: 85). De todas formas, sí se puede apreciar una línea de unión, no puramente temática, pero sí estilística y léxica a través de ideas colectivas, que se traducen en la intención espiritual y genuina del poeta, sin limitarse a la creación de una poesía pensada para el hedonismo. Igualmente, la repetición de epítetos épicos en diferentes odas (p. e. *Marte airado*) o las ideas centrales reflejadas con la adjetivación crean una noción común pese a la individualidad temática presentada; se intuye en todas las obras un matiz clave de inspiración mitológica y una cierta tendencia hacia el ambiente bucólico.

Sin duda, la producción literaria de fray Luis cuenta con una obra poética extensa, pero también con un conjunto prosístico que recoge obras de elevada perfección formal, entre las que destaca *Los nombres de Cristo* o *De los nombres de Cristo* (1583). Esta obra presenta un carácter complejo y en enfoque plenamente teológico, puesto que su objetivo reside en tratar de explicar la esencia de Jesús mediante un diálogo entre tres frailes agustinos, en un discurso de elevado registro y estética ciceroniana, características que aportan un claro sentimiento renacentista. En este texto de fray Luis de León se presentan los principios de retórica clásica (San José Lera, 2023: 10) en una prosa que denota un conocimiento ingente de la tradición bíblica: el poeta estudia de manera específica la diversidad de nombres atribuidos a Jesús y la repercusión de la revelación de las Escrituras en la historia del ser humano. Este estudio resulta muy evocador por incluir una investigación de carácter propiamente filológico en una obra aparentemente metafórica, bajo un halo temático teológico. Es, en cierto modo, una confluencia de los parámetros que conformaban la vida de fray Luis, tanto en el plano profesional como en el personal: el estudio académico, la moral, la religión, la filosofía.

Otra obra de prosa que se puede destacar en la producción literaria del autor es *La perfecta casada* (también publicada en 1583). Esta obra resulta especialmente esclarecedora a nivel temático, pues refleja el tópico de la mujer ideal, la *donna angelicata*¹⁴, heredado también del petrarquismo (en este caso, en un sentido más orientado a lo moral que al ámbito estético, mediante la utilización de ejemplos). Esta

¹⁴Literalmente, la «mujer angelical», la virtud poética de la mujer. Este tópico cuenta con una cierta tradición dentro de las manifestaciones líricas del amor cortés, si se realiza una búsqueda vinculante entre los paradigmas existentes.

prosa se basa en el capítulo último del Libro de los Proverbios¹⁵ y en ella se presentan las características propias del virtuosismo de la mujer de su tiempo: en primer lugar, asumiendo la máxima de conocimiento *Initium Sapientiae Timor Domini* («El inicio de la sabiduría es el temor a Dios»), tomada de la Biblia, y posteriormente siguiendo todos los roles asignados tradicionalmente a la mujer en el matrimonio, subyacente al hombre, y en el hogar, realizando las labores domésticas (hay que tener en cuenta la época, ídem). De todas formas, es posible que incluso para la sociedad del siglo XVI esta obra se considerara ligeramente arcaica, pues el fraile agustino recibió numerosas críticas tras su publicación, argumentadas principalmente bajo una postura que consideraba su intromisión en los deberes morales de las mujeres casadas como innecesaria.

En definitiva, la producción literaria de fray Luis de León se puede definir en líneas generales como una obra que mantiene en todo momento una exactitud estilística y estética, sin ocultar su perfección formal. La precisión técnica y la adecuación temática imprimen una notoriedad académica a sus textos, que se sitúan como una fuente de rigor filológico a la par que encarnan una concepción mundial renacentista. Su sabiduría teológica y su capacidad de introspección quedan plasmadas esencialmente en su producción narrativa, utilizando el procedimiento platónico del ejemplo como método de convicción moral para el lector, mientras que en su obra lírica se refleja un sentimiento de conexión profunda y universal con el entorno físico y divino. La sensibilidad del poeta respecto a la naturaleza también se puede vincular a esta filosofía de la virtud de la sencillez, del estado anímico calmoso contemplado como algo pleno: la felicidad de la dorada medianía.

2. En la Universidad de Salamanca

El largo y solemne vínculo profesional y personal que fray Luis de León mantuvo con la Universidad de Salamanca resultó fundamental en muchos aspectos de la vida del poeta. Por un lado, la trayectoria académica del autor se vio marcada por su estancia en la institución, reconocedora de sus logros, y a una labor docente que fue igualmente gratificante, impartiendo clases como un profesor pedagógico, muy querido

¹⁵ Su autoría se atribuye a Salomón, siendo este uno de los libros más importantes del Antiguo Testamento. Este libro forma parte de los que estaban escritos originalmente en hebreo en la Biblia, por lo que su referencia denota una vez más la predilección de fray Luis por estos pasajes (este hecho se puede contemplar también como una interpretación purista del texto bíblico original).

entre sus alumnos. Por otra parte, durante su período en Salamanca cultivó numerosas amistades y relaciones interpersonales con otros estudiosos de renombre, que también marcarían la producción literaria del poeta-astrónomo.

Su etapa como estudiante, de alguna manera –y como es frecuente en los autores intelectuales–, nunca terminó. Fray Luis, en un proyecto ambicioso, se propuso obtener cátedras a base de una labor de estudio ardua y prolongada, a la par que publicaba traducciones de poemas del griego y el latín y tratados críticos sobre temas diversos. Su consagración profesional ni siquiera se vio mermada por el escándalo que supuso en su entorno académico su denuncia y posterior encarcelamiento en el proceso inquisitorial; de hecho, su fama entre los agustinos se mantuvo en términos álgidos a lo largo de toda esta época, y así siguió cuando pudo salir de la cárcel y retomar su trabajo en la universidad.

En relación con la misión didáctica de fray Luis de León también cabe mencionar su difícil posición, en pleno debate doctrinal entre las formas ortodoxas y las novedosas (su conocimiento y defensa del hebreo incluso se consideraba herético). Así, su apoyohacia las traducciones hebraicas supuso una visión especialmente moderna y reveladora para el ámbito universitario, ante un cuerpo docente mayoritariamente tradicionalista. Su amistad con Francisco de Salinas, Gaspar Grajal, Martín Martínez de Cantalapiedra o Benito Arias Montano, afines al poeta en su forma de pensamiento y sus intereses principales, resultó igualmente significativa para la delimitación de una especie de «resistencia» a la imperante manifestación dogmática. Aunque no conste una enemistad directa, por otro lado, sí se sabe que León de Castro, célebre catedrático y teólogo en la Universidad de Salamanca, interpuso una denuncia contra Grajal y Cantalapiedra ante el tribunal inquisitorial por apoyar la Biblia de Vatablo junto a fray Luis, aunando su labor con la del dominico Bartolomé de Medina para abogar por el dogma preestablecido. Fray Luis de León clamaría en una de sus cartas¹⁶, dirigida al rector de la Universidad de Salamanca y datada el 9 de agosto de 1566, la necesidad de justicia ante una situación que se había dado precisamente con Bartolomé de Medina y que infligía un cierto agravio hacia fray Luis, al tratarse de una lectura de la sustitución de la cátedra Prima de Teología que había realizado, ya en presencia del maestro Mancio, quien ocupaba el puesto original en esta cátedra. En este episodio se observa una sutil animadversión dada por la tensión existente entre ambos, debido a sus visiones

¹⁶ Barrientos García (2001) recoge y edita un epistolario de fray Luis para la revista agustiniana, que incluye otros escritos de índole diversa que dejó el poeta.

filosóficas y académicas opuestas, que, como se puede apreciar en el transcurso de los acontecimientos, traerá consecuencias negativas para fray Luis tan solo unos años después de la emisión de esta carta.

Con todo, las relaciones interpersonales que entabló el poeta-astrónomo fueron generalmente favorables, de acuerdo con su carácter optimista a pesar de las adversidades (nótese su emblema horaciano por antonomasia *ab ipso ferro*¹⁷, que refiere su fortaleza de espíritu). En otra carta que data del 28 de octubre de 1570, en esta ocasión dirigida a su amigo Benito Arias Montano, fray Luis dice:

[...] halle una carta de V. M. hecha a tantos de agosto, que fue para my la causa mas deseada que me podia venir; porque después que V. M. salió deste reyno ny avia visto carta de V. M. ny sabido nueva que cierta fuese, lo qual me tenia mas penado de lo que puedo dezir y creya que la culpa estava en my. Bendito sea Dios que V. M. tiene salud y esos negocios a que V. M. fue, van tam adelante y con tam prospero sucesso. Siempre sea assi (2001:91)

Basta con observar los términos en los que Luis de León se dirige al también teólogo y filólogo para intuir la sensibilidad y la amistad latente en el poeta, logrando así un equilibrio entre el rigor crítico provisto por una moral sólida y el sentimentalismo puramente poético.

¹⁷Este motivo está tomado de unos versos de la Oda IV del Libro IV de Horacio: *duris ut illex tonsa bipennibus/nigrae feraci frondis in Algido,/per damna, per caedes ab ipso/ducit opes animum que ferro* (como la encina dura, cortada con hachas de doble filo/ de la negra y fértil fronda en Algido, / a través de daños y matanzas por él mismo / conduce riquezas y ánimo con la espada) (San José Lera, 1991: 173).

III. LAS ESFERAS

Para considerar la visión poética de una esfera es necesario señalar que su enfoque lírico comprende no solo su materialización física, en forma de orbe o como un astro que gravita en la inmensidad de la galaxia, sino su trascendencia hacia una concepción existencial: las esferas pueden ser espacios indefinidos de carácter divino, bóvedas o niveles celestiales, la expresión de la armonía musical (en general, artística) en su plano más elevado, o bien la explicación humana de la completitud universal a través de los números. Pero cabe preguntarse cómo es posible lograr la explicación mediante elementos mundanos de un concepto tan amplio y complejo como las esferas, y de ahí proviene la importancia de su presencia como eje temático en obras filosóficas y poéticas desde tiempos inmemoriales.

El estudio astronómico de los filósofos griegos incidió en el enfoque planetario de la poesía y la concepción del traslado de la psique a las esferas: en definitiva, la unión humano-cósmica en la atmósfera extraterrenal, alcanzando una conexión poética entre el ser y los astros. Este motivo de unión encontraría múltiples manifestaciones en las obras de los sabios de la época: La teoría de Pitágoras (ca. s. V a. C.) plasmaría la armonía existente entre los cuerpos celestes, así como su relación con la música y la poesía (Schuré, 1909: 83-105); esta idea influiría notablemente sobre Fray Luis o Francisco de Salinas. Por su parte, la teoría de Platón (ss. V-IV a. C.) expondría la idea del alma en una dimensión cósmica, la elevación divina hasta el mundo inteligible y Dios (Idea de Bien) como el fin último del conocimiento (Platón, 1986: 332-337). Aristóteles (s. IV a. C.) estudiaría la exploración del espacio, la idea de las esferas concéntricas que orbitan en un orden alrededor de la Tierra (Aristóteles, 1994: 489-501). Tomás de Aquino difundiría esta concepción (Rodríguez Arias, 2021-2022: 105-129) en la Edad Media, cuya vigencia permanecería hasta la aparición de las teorías de Copérnico (Copérnico, 2009) y Kepler (Kepler, 2015), respaldadas luego por Galileo (Galilei, 1997). Cicerón (s. I a. C.), por otro lado, formularía parte de su teoría planetaria a través de la visión de la Tierra como un punto lejano, contemplado desde un plano superior (Cicerón, 2007), siglos más tarde, el mismo motivo sería recogido por Fray Luis en la Oda VIII.

Las teorías planetarias tanto platónicas como aristotélicas conformarían a su vez la idea de los «niveles del cielo», que explicaría detalladamente Dante en su *Divina Comedia*, muy importante en la poesía de Fray Luis (especialmente en la Oda III, A

Francisco de Salinas) y en la garcilasiana (eje temático fundamental en la Elegía I, *Al Duque d'Alba en la muerte de Don Bernaldino de Toledo*). Estos niveles de cielo abarcarían las esferas de Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, Estrellas Fijas, Cristalino (y Empíreo) en la tradición occidental (Dante, 1988).

El estudio astronómico de los pitagóricos, por su parte, había adquirido si cabe más relevancia desde la presentación de las teorías de Filolao (s. IV a. C.) (Fouillée, 1901: 308-324), quien expuso que el sistema planetario estaba formado por esferas que guardaban entre sí una *armonía*. Si se entrelazara el estudio astronómico pitagórico con el modelo de la línea platónico-aristotélica, el resultado contemplaría la eliminación de los niveles de las Estrellas Fijas y del Cristalino en el plano del cosmos, mientras que se añadiría a los niveles de los planetas conocidos (de ahí que coincidan en ambos sistemas) la Antitierra o *Antichton*, contando a la Tierra como otro nivel, para alcanzar así el número diez. El concepto de Filolao, fundamental para la poesía planetaria, puede considerarse el predecesor directo de la «música de las esferas». Esta música no es producto únicamente de los instrumentos, sino que se debe a un conjunto de factores, a una interconexión que conduce al ser humano hacia un nivel de conocimiento más elevado: el enlace del alma con los planetas ocurre en un contexto armónico; de este modo, la música, la armonía, la poesía de las esferas debe ser idónea para la alineación del universo con el ser.

En este sentido, también adquiere relevancia en el plano simbólico el concepto del éter. Por un lado, teniendo en cuenta la etimología del término, es preciso remontarse a la Antigua Grecia, donde Éter era una deidad primordial del Antiguo Panteón Griego, representado en el friso de la gigantomaquia. Además, el éter se consideraba ya entonces como un elemento superior, de carácter divino, que conformaba a su vez un posible quinto elemento natural. Por tanto, designaba y conformaba simultáneamente un ente y una entidad, un procedimiento poco común. Aparece mencionado en el Canto XIX de la *Odisea*, en el pasaje en el que un águila baja a la Tierra a matar a veinte gansos para posteriormente subir al «divino éter», tal y como se menciona (Homero, 1983: 208)¹⁸. Así, se puede observar que en este caso se equipara al Olimpo o a un paraíso que no es terrenal, abarcando una especie de bóveda (u otro nivel de cielo): por tanto, el éter podría ser considerado en el ámbito literario como una

¹⁸«quedaron estos tendidos en montón y subiose él al divino éter» (Homero, 1983:208). En otra edición: «todos ellos quedan tendidos en un montón en mis salas, mientras ella remonta al claro cielo» (Homero, 2005: 407).

esfera primordial. Además, la concepción del éter como sujeto poético está presente de otras formas en la literatura clásica griega, a través de la obra de Safo de Lesbos o de Mitilene, puesto que en su archiconocida Oda a Afrodita se encuentra este término de manera similar, refiriéndose a este como una entidad abstracta que supone una barrera celestial: «cruzaron el éter» (v. 12). Teniendo en cuenta el adjetivo derivado del lexema, «etéreo», que define bien algunos pasajes poéticos de las odas de fray Luis, no es de extrañar que ya en la propia raíz se encuentren atribuciones relacionadas directamente con lo onírico y lo poético. Lo etéreo en la atmósfera poética alude por tanto a lo celestial, a lo aéreo y a lo trascendental, y esta concepción esencial del significado, como se puede apreciar en la poesía de fray Luis de León, ha trascendido hasta el día de hoy.

En cuanto a la visión puramente astronómica del concepto de «esfera», es importante tener en cuenta que hasta el año 1543 se creía que los planetas orbitaban en torno a la Tierra (siguiendo la teoría geocéntrica), y fue con la publicación de la obra de Copérnico cuando esta teoría astronómica se transformaría para siempre: había llegado el heliocentrismo (Copérnico, 2009: 59). Ese mismo año, fray Luis de León llega a Salamanca, como si ese momento supusiera un punto de inflexión para la vida y la obra de ambos. Tiene sentido, además, que este heliocentrismo encaje en la concepción ascética y estoica de fray Luis, pues, como señala Diego de Zúñiga en los *Comentarios a Job*, esta teoría no se contradice con las Escrituras (Romo Santos, 1994: 90).

Antes de este momento ya se sabía que las esferas trazaban órbitas en el espacio, pero fue, sin embargo, a partir de la publicación de la obra de Kepler, en torno al 1600, cuando se contempló que estas órbitas eran elípticas, pues no trazaban esferas perfectas. Platón y Ptolomeo habían formulado teorías acerca de la esfera como la forma de la perfección y por ello creían que los planetas giraban siguiendo esta forma, al igual que los pitagóricos y Filolao. El hecho de que fueran conscientes de que los cuerpos celestes giraban aporta una cierta noción de regularidad y orden en el cosmos que queda reflejada en la tradición poética (Kepler, 2015: 228).

En el ámbito artístico, si bien las representaciones planetarias son escasas durante el Renacimiento, existen algunos frescos que muestran bóvedas celestiales, como la ya mencionada cúpula de la antigua biblioteca de la Universidad de Salamanca. Podría sugerirse, asimismo, la conocida obra de Hieronymus Bosch, *El Bosco*, titulada *El jardín de las delicias* (pintada en torno al año 1500), que a mi juicio ofrece una significativa plasmación visual y simbólica de estas concepciones. *El Bosco* ilustró en la

cara exterior del tríptico –o sea, en la parte visible si se encuentra cerrado– una representación de la esfera terráquea (véase el apartado 1 del apartado de Anexos), según las concepciones existentes hasta la fecha de cómo se veía la Tierra en el tercer día de su creación, siguiendo la tradición bíblica. La simbología del número tres no es casual, ya que refiere la completitud en sí mismo al poseer principio y fin, y seguramente por ello es un tríptico, una representación de la Tierra el tercer día y, a su vez, todo forma una unidad: el cuadro, el mundo, como una entidad que abarca toda la existencia. Se aprecia en esta parte posterior una esfera grisácea perfecta, flotando en la inmensidad de la negrura espacial. En la representación de lo que conformaría la parte externa de la esfera, aparece una especie de atmósfera translúcida, que contiene la masa mineral o vegetal primigenia, todavía sin rastro de vida humana. En el tríptico abierto también se representan numerosas esferas, varias de ellas apenas visibles, como si el pintor hubiera querido dejar constancia de la fragilidad humana o del planeta. Así, esta obra pictórica es un claro ejemplo de la visión artística y astronómica renacentista, momento en el que la cosmología adquiere una relevancia simbólica, filosófica y poética además de la teológica preexistente¹⁹.

La esfera supone, por tanto, el símbolo de plenitud del cosmos, el todo universal, de manera que su utilización como vehículo pluridisciplinar a través de los diferentes campos de estudio evoca la unión del ser humano y el espacio.

¹⁹La obra homónima de Francisco Ayala (Arias, 1940), que se presenta como una dicotomía entre momentos tiernos y dolorosos, está inspirada en este cuadro.

IV. LA MÚSICA DE LAS ESFERAS: FRANCISCO DE SALINAS

Francisco de Salinas, organista y teórico musical salmantino, dedicó además gran parte de su vida a la labor humanista, resultando como una figura clave en la unión de ramas del saber y en el estudio filosófico y matemático de la música. Su amistad con fray Luis de León bien podría definirse a través de la definición aristotélica:

La amistad perfecta es la que se da entre las personas bondadosas y de igual virtud, porque se desean mutuamente el bien en función de su propia virtud y son bondadosas [...] pues lo desean por su propia naturaleza, no por causas circunstanciales. De ahí que esta forma de amistad perviva mientras los amigos sigan siendo virtuosos, y es sabido que la virtud es sólida y duradera (Aristóteles, Libro VIII, *Ética a Nicómaco*)²⁰.

Salinas, invidente, aunque no de nacimiento (había perdido la vista durante su niñez) vivió durante años en Italia, donde entró en contacto con músicos de renombre como Orlando di Lasso, antes de regresar a España y servir como organista al Duque de Alba, consiguiendo posteriormente la cátedra de Música en la Universidad de Salamanca. No se conserva ninguna muestra de su obra musical, pero sí de su producción teórica, el tratado *De musica libri septem*, extremadamente importante debido a su análisis preciso de los temperamentos musicales²¹. Así, Salinas demostró brillantemente una sabiduría transversal que enlazaba la precisión matemática con la sensibilidad armónica musical.

De su amistad y contacto profesional con fray Luis de León emergió su relación con la poesía cosmológica, de manera que la poesía de las esferas puede enunciarse como un concepto que enlaza la exactitud astronómica con el sentimiento lírico, como si se tratara de un conjunto que los incluye a ambos a través de la armonía existente entre los sonidos, entre los planetas: la música cosmológica.

La concepción musical de las esferas analiza no solo la armonía proporcional de los astros y las formas de exactitud matemáticas en relación con las escalas, sino que se extiende también a las líneas armónicas de los motivos considerados como celestiales. Es importante destacar, en este sentido, la etapa de puritanismo propiamente melódico que había inundado las cortes europeas, principales ambientes para la difusión musical desde la Edad Media (etapa en la que destacó la corte de Flandes) hasta el

²⁰ Precisamente, esta obra había sido estudiada por fray Luis, como se ha mencionado.

²¹ En la teoría musical, los temperamentos tratan relaciones de proporción numérica de escalas y afinación. Entre ellos, se encuentra el temperamento de afinación pitagórica, que sostiene el intervalo, la distancia tonal entre notas, de la quinta justa (distancia de Do a Sol) como el sonido de la perfección; por ello, ese sería el motivo más frecuente en los cantos gregorianos medievales.

Romanticismo, en las que se prohibió desde el siglo XV el uso del intervalo de la cuarta aumentada (parte de la estructura del acorde del tritono), por considerarlo herético debido a su disonancia. De hecho, este intervalo pasó a la historia con el sobrenombre de «cuarta del diablo». Es posible que Guido de Arezzo, padre de la notación escalar que todavía se conserva para el sistema europeo (el anglosajón utiliza un código alfabético) ya hubiera desaconsejado su utilización hacia el siglo XI, pero fue a partir de los siglos XV y XVI cuando este rechazo adquirió relevancia. Por tanto, toda la música sacra y el fraseo considerado divinal estaban exentos de acordes de cuarta aumentada, comportando fundamentalmente tonalidades neutrales y mayores²² (Do Mayor, Fa Mayor, Si b Mayor, etc.). Mientras, las obras profanas no contaban con patrones tan rigurosos, aunque también abogaban en su mayoría por un sistema tonal mayor, aunque con un empleo más libre de intervalos de tercera y sexta (Villanueva, 2019: 16).

Es importante recordar que la época renacentista coincide con el desarrollo de la polifonía, que en un principio se tradujo en la composición de canciones sacras (aunque también profanas) y motetes, de índole clásica, pues estas piezas a menudo contaban con textos elegíacos latinos. Destaca, por ejemplo, la labor de William Byrd (1540-1623), uno de los primeros compositores polifónicos, cuya vida coincide aproximadamente con la de fray Luis. Cabe señalar también el desarrollo de la música de cámara durante el Renacimiento, o música de instrumentos considerados «suaves» (arpa, laúd, lira o viola de gamba, entre otros), que incluía ocasionalmente a mujeres intérpretes, especialmente en las cortes italianas (Pajares Alonso, 2014: 13-14).

Seguramente, Salinas interpretaba en su órgano este tipo de motivos sacros, pues se sabe además que era conocedor de la teoría de Boecio²³, de nuevo en relación con el pitagorismo y las proporciones armónicas musicales. Comprendía así la tripartición boeciana de la música, que se refiere a las concepciones esenciales de la armonía universal, necesarias para la creación artística: la música mundana (o, directamente, «música de las esferas»), la música humana y la música instrumental. Dentro de estas categorías, la primera incluiría la música directamente producida por los planetas, como una danza celestial, en un registro inaudible para el ser humano; la segunda, la noción

²² Entiéndase por «tonalidad» la nota fundamental de la escala sobre la que se basa una obra musical. (para más información al respecto véase Pajares Alonso, 2014).

²³ Boecio (s. V-VI d. C.), escolástico y seguidor de las doctrinas de Platón y Aristóteles, abogaba por una melodía que respetara los patrones armónicos de afinación pitagórica. Con este argumento, el canto gregoriano se comprendió durante siglos como la perfección armónica formal al ser monofónico, y no fue hasta la llegada del Barroco musical cuando se comprendió que las armonías medievales rompían las principales leyes de la asonancia.

de armonía interna del ser, la unión entre cuerpo y alma, entre lo terrenal y lo etéreo o divinal; la tercera sería la música sensible, la única que el ser humano puede escuchar o percibir de forma física e interpretar mediante la utilización de instrumentos musicales.

Estas concepciones de la teoría musical resultan también esenciales para la lírica de fray Luis, pues conciernen directamente a la temática de algunas de sus odas. La división entre proporciones naturales y divinas en el ámbito musical por parte de Salinas recuerda a la habilidad literaria del poeta a la hora de situar una dualidad humana y cósmica en su poesía. Así, para los dos estudiosos, partiendo de la base teórica, ya sea de índole aritmética, astronómica o filosófica, se puede alcanzar la expresión artística del alma en el proceso de creación intelectual.

V. EL CONCEPTO DE LAS ESFERAS EN LAS ODA DE FRAY LUIS DE LEÓN

Las esferas suponen un eje central en la poesía planetaria de fray Luis, pues constituyen un motivo lírico presente a través de distintos planos, lo que lo convierte en un tópico ubicuo a la vez que propio respecto a los poemas en los que se puede observar. Además, esta paradoja del lenguaje místico encarna una serie de nociones de carácter filosófico relevantes en lo que se refiere a la elevación del alma hasta los planetas. A continuación, se presenta un análisis de la concepción poético-astronómica de las esferas en las Odas III y VIII.

1. Oda III

La tercera de las odas de fray Luis de León está dedicada a Francisco de Salinas. Se dice que la oda pudo haberse escrito con motivo de la publicación del tratado de Salinas *De musica libri septem*, aunque Alcina encuentra esta opción poco probable (1986: 80). En esta composición poética, de cincuenta versos agrupados en liras, el yo lírico refiere lo que se podría calificar como un despertar (no solo poético, también espiritual), a partir de la percepción de la música interpretada por Salinas. La conjunción de la armonía y la melodía consiguen que el alma humana escale desde el plano terrenal hasta el divino, alcanzando las esferas. Parece adecuada la cita de fray Luis citada por Torres Salinas al comienzo de su ensayo sobre el poeta: «Luce autem quid non dico dulcius», «¿Qué no digo más dulce que la luz?» (León, 1992: 337) (Torres Salinas, 2013: 93), pues esta composición lírica logra iluminar incluso la mirada de un ciego, como lo era Salinas: se revela así que es capaz de ver mucho más allá del sentido físico, pues posee la capacidad de ver el alma humana²⁴.

De hecho, la oda constituye, en cualquier sentido posible, un halago de las cualidades musicales del organista invidente, al que se le atribuye la capacidad de hacer sentir el sonido más allá de la concepción de la música instrumental, para encontrar la armonía entre cuerpo y alma, que produce la elevación del espíritu. La música de

²⁴Según la investigación realizada, esta dicotomía entre luz inteligible y oscuridad sensible no parece casual. Podría incluso equipararse a la alegoría del carro alado del *Fedro* (sección 246a-254e) de Platón: el caballo blanco, el alma recta y dócil, como la poesía; el caballo negro, alma concupiscible, como la invidencia, las barreras físicas; el auriga, entonces, como la música que conduce el alma humana hacia las esferas.

Salinas actuaría entonces como un vehículo para el alma o una herramienta para conseguir llegar a las esferas. Por tanto, se comprende la concepción de la música en los tres ejes boecianos: música mundana, humana e instrumental.

Es importante destacar las atribuciones que recibe la música de Francisco de Salinas en cada uno de estos paradigmas. En un comienzo, respecto a la música instrumental, en la oda se menciona directamente la cítara (v. 22), instrumento de cuerda pulsada muy común durante la Alta Edad Media y el Renacimiento en Europa, aunque ya se usaba en tiempos de la Antigua Grecia. Hay que recordar que, en el poema, titulada en uno de los códices *Vida Retirada*²⁵, Luis de León ya se había referido al «plectro», que puede agrupar un doble significado en forma de juego retórico por aludir al instrumento y a la propia inspiración poética, siendo en todo caso la guía empleada para producir música: el instrumento supone entonces el medio físico para la creación del puente poético y musical que permite dejar el alma alineada con el cosmos. O sea, la música instrumental es clave para la llegada del conocimiento humano a la música mundana. Por tanto, esta concepción conformaría la base requerida para llevar a cabo la producción de la música, a partir de la cual se genera la reacción sensible humana:

Para la música humana, entonces, se exalta principalmente la anulación de los sentidos físicos que provoca la música: es decir, este plano queda de por sí anulado de igual modo, dando paso a la concepción ya no sensible, únicamente inteligible, y de nuevo se puede apreciar el diálogo platónico²⁶. Es posible que el mismo fray Luis estuviera identificándose a sí mismo con el *yo* lírico mientras escribía la oda, de forma que creyera que la música de Salinas realmente tuviera la capacidad de anularle los sentidos debido a su perfección técnica y su sensibilidad interpretativa (también se evocan proporciones numéricas, «números concordés», v. 27). De esta forma, el sujeto poético tendría la posibilidad de entrar también en un estado de inteligencia superior, un plano de ideas más elevado que permite intuir la verdadera armonía de la música («¡Oh desmayo dichoso!», v. 36)²⁷. Este estado se evoca incluso a través de oxímoros: «¡oh muerte que das vida!» (v. 37). Todo ello parece recordar al proceso platónico de la

²⁵Nótese que falta cualquier título en la edición y los códices de Quevedo. Aparte de *Vida retirada*, otros testimonios la encabezan como *Vida solitaria*, *Canción I a la vida solitaria*, *Alabanza de la vida solitaria*, *Vida rústica*, *Vida descansada*, e incluso *Desprecio del mundo. Al recogimiento de Carlos Quinto* (véase Pérez-Abadín Barro, 2022: 184-185).

²⁶En este caso, la alegoría de la línea (*República*, VI), que separa los dos hemisferios fundamentales para alcanzar el conocimiento. Una vez superados los niveles del plano sensible, tan solo queda el inteligible. (Ver (2) en Anexos).

²⁷ El poeta sugiere así que abandona el estado de consciencia.

*anamnesis*²⁸, el alma recordando el origen divino: la música se contempla como una auténtica revelación para el alma.

En el último eje se encuentra, finalmente, la música mundana, la armonía del cosmos, de los planetas. Es posible que fray Luis, dentro de esta autoidentificación con el *yo*, se hubiera imaginado a sí mismo como un sujeto poético que iría entre las esferas, flotando a través de un viaje en la inmensidad del espacio, mientras escuchaba la música celestial que lo ha conducido a ese estado de éxtasis. Esta música podría ser en su origen la del instrumento de Salinas, para ser sustituida en última instancia por la de las esferas giratorias universales si se sigue la estructura de la línea temática del poema; el *yo* lírico percibiría en ese momento la música producida por el movimiento de los planetas. De este modo, se purgan los aspectos banales del alma, desprendiéndose esta de todo lo mundano.

En este poema, como señala la crítica, se aprecia de nuevo la influencia de Horacio; así lo apuntan Macrí (1982: 285) y Alcina (1989: 73) (Pérez-Abadín, 2022: 199). Además, este hilo enlazaría las odas I y III, a través de la alusión indirecta a la musa Piplea (Pérez-Abadín, 2022: 199). Así, se puede observar que la temática mitológica, todavía subrepticamente, está presente en las odas. Por ejemplo, la representación del mundo como una gran cítara proviene del mito órfico, en el que la lira de Apolo preside el universo gobernado por la música (Ramajo Caño, 2006), cuyo epíteto sería el de «gran Maestro» (v. 21)²⁹. El sonido de esa cítara podría equipararse al contrapunto musical, aplicando la descripción de esta práctica que ofrece Fiorentina (2014). Macrí describe dicha consonancia como «sonido formado de intervalos desiguales, pero correspondientes entre sí de un modo determinado, que producen el impulso y el movimiento de las esferas: las notas agudas producen, al mezclarse con las notas graves, un acorde armónico» (Macrí, 1982: 97).

Siguiendo con los recursos retóricos, hay que señalar las anáforas y las interjecciones como figuras novedosas en la poesía renacentista. El léxico también resulta muy evocador, puesto que cuenta con una simbología relevante: en primer lugar, la anáfora del aire en dos momentos clave de la oda, en el primer verso («El aire se serena») y en el verso 16 («Traspasa el aire todo»). Estas dos situaciones en las que se

²⁸Este proceso y su relación con la mística cristiana es tratado en la obra de Guillermo Serés *La literatura espiritual en los Siglos de Oro* (2003).

²⁹La imagen del Gran Maestro remite al mito órfico que representa a Apolo presidiendo un universo regido por la música de su lira. Para esta estrofa y su problemática transmisión, ya que fue suprimida de la familia Q y de la edición de Quevedo, véanse Lázaro Carreter (1979), López García y Siminiani Ruiz (1997: 138-145), Orozco (2004: 213-229), Ramajo Caño (2006: 540).

produce la personificación del elemento meteorológico aportan una noción de continuidad a partir de las ideas expuestas anteriormente; así, primero se produce la tranquilidad del alma al escuchar la música, posteriormente se eleva, pero todo se realiza en el mismo medio. En el segundo caso, la expresión recuerda ligeramente a las referidas al éter en la literatura griega clásica, señaladas anteriormente. Según Rico (1970: 184), esta convergencia no es fortuita, dado que ese es precisamente el sentido que el poeta deseaba atribuirle, de modo que, según se interprete, ese traspaso del aire por parte del sujeto lírico podría designar su paso por una primera esfera encubierta. Además, el hecho de que fray Luis se refiera al aire tampoco es casual, puesto que, al igual que ocurre con la luz, menciona en un principio elementos sensibles, que en los versos finales de la oda son sustituidos por ideas (carácter inteligible, no perceptible para los sentidos): «Bien» (vv. 41, 48), posiblemente aludiendo a la idea platónica del Bien, el conocimiento más álgido para el ser humano, o construcciones sintácticas como «que todo lo visible es triste lloro», es decir, prefiere lo conceptual, lo invisible a lo visible y sensible, o «vuestro son en mis oídos/ [...] /despiertan los sentidos/ quedando a lo demás adormecidos» (los sentidos del yo lírico ya solamente se sujetan a la música divina que logra su elevación al plano celestial, quedando inservibles para el resto). En general, la dicotomía entre elementos mundanos y divinos se une mediante la admiración de la naturaleza (el campo) y la *aurea mediocritas*, conformando los atributos de la virtud estoica y cristiana (Pérez-Abadín, 2022: 26-27). Todo ello se puede abarcar asimismo en la corriente del neoplatonismo.

La mención directa de las esferas, por otro lado, se produce en el verso 17, cuando el sujeto lírico sugiere la idea de «llegar a la más alta esfera» para poder oír la música «no percedera» (v. 19), que constituiría la música mundana, como se ha podido comprobar. Esta reflexión se traduce en el deseo del sujeto poético, seguramente del propio fray Luis, de alcanzar la abstracción musical idónea, la de carácter místico, lo cual supondría la escucha de la música de las esferas, o bien, directamente, la revelación divina del conocimiento absoluto, lo que se podría situar, en esta sucesión de raíz platónica y matices pitagóricos³⁰ –pese a que Salinas no era propiamente pitagórico– como la llegada a la morada de Dios. De hecho, podrían encontrarse algunas alusiones

³⁰Para las divergencias de las teorías musicales de Salinas frente a los conceptos pitagóricos, véase Goldáraz Gaínza (2014). Han reparado en la dimensión musical de esta oda estudios anteriores (Rico, 1970: 170-179; Morales Oliver, 1980; Rico, 1981; O'Reilly, 1984; Lumsden-Kouvel, 1986; Prieto, 1987, II: 314; Cilveti Lekunberri, 1989; López García y Siminiani Ruiz, 1997; Pérez-Abadín Barro, 2022: 215-218, entre otros).

relativas a esta idea en la oda, como la adjetivación de «sagrado» para referirse al sonido producido por la cítara (v. 24) y la mención inmediatamente posterior del «eterno templo» (v. 25), que se correspondería con ese lugar que alberga a Dios, o el Empíreo.

También es importante remarcar la concepción de la belleza terrena presente en el poema, puesto que se expone como un bien pasajero (v.15: «belleza caduca engañadora»), como algo que no puede durar frente a la belleza trascendental: esta última es la invocada por la música, que supone un medio para el despertar del alma, atrapada en la prisión corpórea, siguiendo la idea platónica,³¹ y temporalmente anulada por los sentidos: la belleza material es efímera frente a la belleza divina. Sintetizándolo de forma escalar, el movimiento de las manos de Salinas permite la interpretación de la música instrumental, que induce al éxtasis de los sentidos y la posterior unión de cuerpo y alma, formando la música humana, para así alcanzar la música del mundo en el plano más elevado.

Con todo, no hay duda de que la Oda III de Fray Luis de León constituye una expresión puramente precisa de la teoría musical y supone una muestra plenamente ilustrativa de la época del Renacimiento en España, no solo de carácter literario. Esta oda puede contemplarse como un microcosmos renacentista por su unión del eje astronómico, cosmológico y planetario con el discurso poético y el teológico, las concepciones filosóficas clásicas, la música y las proporciones matemáticas subyacentes en todas las disciplinas anteriores. Supone la manifestación de la *harmonia mundi*³² y el entrelazamiento de los campos de estudio humanistas. Fray Luis se detiene en describir la estructura necesaria para la elevación musical y moral a través del arte, transformando la contemplación de lo meramente estético en una vía que sirve para alcanzar el conocimiento trascendental. Se proyecta una dimensión vaticinadora, la del sonido que hace navegar el alma (v. 31) en una ascendencia de transiciones suaves hacia la bóveda celeste: Salinas es la figura que media entre lo terreno y lo divino, entre lo efímero y lo eterno, como lo que representa el barquero Caronte para el Hades, pero en este caso para el Paraíso.

De esta forma, la música instrumental de Francisco de Salinas pasa a convertirse en un símbolo poético dentro del alma humana, y luego dentro de un plano armónico

³¹ En la concepción platónica, el cuerpo se presenta como la cárcel del alma.

³² Comprendiéndose como un tópico heredado de las concepciones boecianas que representa la sintonía plena del universo, la interconexión dada por la armonía del cosmos.

del universo. Se trata de un sonido, una melodía divina que acompaña al *yo* lírico en su viaje hasta las esferas más altas. La sensibilidad mística y la revelación del conocimiento adquieren relevancia en una conjetura únicamente alcanzable para quienes contemplan la música pasando por los tres ejes hasta llegar al éxtasis armónico que alinea el alma con el universo, apreciando la melodía de las esferas.

2. Oda VIII

La octava oda de fray Luis de León destaca por su carácter introspectivo y profundo dentro de las que compuso el poeta. Esta obra lírica, con ochenta versos agrupados en liras, está dedicada a don Loarte, cuyo nombre real era Diego Loarte, que desempeñaba el importante cargo eclesiástico de arcediano de Ledesma y posiblemente estaba emparentado con el doctor Loarte, al que Lucio Flaminio Sículo le dedicó un epigrama (Alcina, 1986: 106).

En este poema se ofrece una visión de la muerte de forma indirecta, aunque el tema también podría llegar a interpretarse de manera similar al mensaje de la Oda III, como un viaje cósmico producido por un estado de éxtasis en una circunstancia específica. Sin embargo, todo apunta hacia un enfoque más solemne para este caso, si se tiene en cuenta el campo semántico fúnebre: «olvido sepultado», «sombra», ciertas dicotomías como «templo de claridad» frente a «cárcel baja, oscura» o la invocación que se realiza hacia los mortales frente a la casi inmediata referencia a los inmortales. La contemplación del cielo nocturno supone un momento de inspiración para el *yo* lírico, que asciende hasta un plano superior al terreno mediante un estado meditativo y de reflexión moral.

En esta oda se da un viaje abstracto relacionado con la noche de los sentidos: el despertar del alma humana se produce en un estado de introspección, en un ambiente reflexivo, en el que se puede apreciar notablemente la faceta filosófica de fray Luis. El *yo* lírico, que, al igual que ocurría en la Oda III, podría llegar a identificarse con el autor, se encuentra en un estado de inspiración propiciada por la *aurea mediocritas*. A partir de este estado de calma parece alcanzar la posibilidad de adquisición de una revelación existencial, la verdad absoluta sobre la muerte, sobre un estado etéreo divinal para el alma humana.

Fr. Luis parte de una supuesta —o auténtica— experiencia personal y de un particular estado de ánimo; por tanto, la motivación es presentada como eminentemente lírica[...]. La oposición «cielo-suelo», que se da en la primera estrofa[...], funcionará como fórmula ordenadora de las distintas partes del poema (Orduna, 1982: 335-336).

Esta interpretación también tiene sentido para la concepción de la música de las esferas: al margen de la preparación anímica y moral necesaria para llegar a escuchar la melodía de los planetas, expuesta anteriormente, la armonía puede establecerse como una metáfora para su alcance: esto sería, en realidad, equiparable a la construcción de la estructura tonal de la música, en lo que supondría una unión más entre la obra de fray Luis y Salinas. Hay que recordar que el poeta conoció la teoría de la música por influencia de su amigo organista (Barrientos García, 1996: 354). De este modo, siguiendo la imagen metafórica propuesta, el viaje comenzaría de forma ascendente, igual que un acorde de tríada común, para posteriormente alcanzar las esferas, que podrían equipararse a las cabezas de las notas: como si el ser humano subiera hasta la melodía en un pentagrama aéreo invisible.

Así, al principio de la oda se alude a la contemplación del cielo nocturno estrellado («de innumerables luces adornado», v. 2) por parte del sujeto lírico, una visión que da lugar al viaje del alma a través de los planetas, al igual que ocurría en la Oda III con la subida al plano de las esferas mediante la escucha de la música cósmica. En ambos casos se puede apreciar que es un sentido físico, humano (la vista, el oído), lo que conduce al alma hacia un conocimiento intangible, divinal. En el verso 32 se realiza una referencia directa a la bóveda celeste, «celestial eterna esfera», y a partir de ese momento comienza a producirse la elevación planetaria del sujeto.

De este modo, el *yo* poético va subiendo por los niveles del cielo, pasando de una esfera a otra: primero, la Luna, luego Mercurio (al que llama «la Luz» por ser el padre de la elocuencia y de la retórica) (Alcina, 1986: 111), posteriormente Venus («graciosa Estrella»), Marte («Marte airado»), Júpiter («Júpiter benino») y, por último, Saturno. Como se puede apreciar, las personificaciones de los planetas se manifiestan a través de atributos que vienen dados por las características de los dioses homónimos. Tras esta travesía planetaria, la voz poética parece trascender hacia un nivel del cielo más alto, en un plano donde se encuentra «la muchedumbre del reluciente coro» (vv. 58 y 59), lo que podría corresponder a los coros celestiales, la entrada al noveno cielo

según la tradición clásica³³. Parece no entrar en ese nivel, sobrepasando el coro, pues únicamente se alude a su permanencia entre las estrellas, de forma que se queda en un entorno luminoso desde el que contempla la inmensidad del espacio en un plano superior: está, por tanto, en el octavo cielo, donde se encuentran las estrellas fijas. El hecho de observar la pequeñez de la Tierra desde una dimensión espacial elevada (idea presente entre los versos 61 y 62, especialmente) es un motivo ciceroniano.

El poeta expresa un anhelo de unión divina con el cosmos, una voluntad que no es un deseo real, pues lo relega a una dimensión hipotética: se trata más bien de una intuición, un querer intuitivo que lo traslada hacia la alineación cósmica que permite el enlace con el amor divino, conduciéndolo hacia el saber o el conocimiento trascendental.

Respecto a los tópicos existentes en esta oda, cabe destacar la posible presencia del *locus amoenus* en forma de expresión de la *aurea mediocritas*. Así, la tranquilidad de espíritu viene dada por la plenitud del ambiente nocturno, y viceversa, pues el panorama de la noche aporta una perspectiva que se podría equiparar a un lugar propio para la inspiración lírica y el viaje celestial, que llega justo en el momento de la contemplación del cielo. Aparentemente, esas horas de la noche albergan tranquilidad, pero también ocultan el misterio. En este caso, el eterno misterio vital: la muerte. En la oda, queda manifestado como una concepción abstracta que está plenamente presente a lo largo de la composición, pero no cuenta con un sentido funesto ni claustrofóbico, como su concibiera la imagen de un mausoleo oscuro y opresivo, que sería más propia del Romanticismo³⁴, sino que se presenta como un viaje eterno, apasionante y onírico a través de las esferas, en un plano abierto, como el ágora divina de los planetas.

Estos cuerpos celestes se encuentran flotando armónicamente en una dimensión superior, a la que solo se puede llegar mediante la muerte, que se contempla como un estado lleno de paz y amplitud. Sin embargo, la música de estos planetas sí podría llegar a escucharse durante la vida, como se sugiere en la Oda III, si se alcanza un estado propio para el éxtasis del alma.

El léxico que se presenta en la Oda VIII abarca varios campos semánticos que evolucionan de diferente manera a lo largo del poema, una cuestión que no parece

³³ Estos niveles de cielo son los presentados en la *Divina comedia* de Dante Alighieri. Para la concepción de la estructura del universo según la teoría tolemaico-escolástica, véase Green (1969, II: 43-60), que también constata la acogida de la ciencia renacentista y su reflejo en la literatura (60-64).

³⁴ Por ejemplo, en la poesía de Charles Baudelaire, como en la imagen evocada en el poema *Remordimiento póstumo*, perteneciente a *Las flores del mal*.

casual. Por ejemplo, en un principio se evocan sensaciones corpóreas, que aluden a la percepción sensible del *yo* lírico: «contemplo», «miro», «despiertan en mi pecho», «digo». Llama la atención que, tras la invocación a don Loarte en el verso 10, la voz lírica adopta un monólogo que se extiende hasta el final del poema, en el que ya no se mencionan estas sensaciones, centrándose en un enfoque descriptivo de esa subida del alma a las esferas. Entre los versos 11 y 20, a través de dos interrogaciones, se inquieren cuestiones retóricas con finalidad enfática, que parecen recalcar las dudas del sujeto poético sobre el sentido de la vida y la existencia humana. El *yo* lírico se encuentra en un estado expectante, y a partir de ese momento pasa a ser un monólogo del alma; ya no es la voz en un sentido físico, sino una expresión del significado verdadero de la virtud humana. Se trata de la búsqueda de la revelación de las incógnitas divinas, la contemplación de los aspectos mundanos desde la perspectiva esencial del ser, en una atmósfera planetaria superior. Ya no se contempla el cielo desde abajo, sino la Tierra y los demás planetas desde arriba, y este cambio de espacio supone también un cambio de paradigma, en el sentido de la dualidad humana y divina, la división entre los aspectos terrenales y los celestiales.

El tono, fundamentalmente de índole meditativa, favorece la serenidad de espíritu y a la contemplación nocturna apacible, y las imágenes creadas comprenden la expresión de la poesía de las esferas: el cielo no es solamente una muestra de belleza natural y orden armónico universal, sino una entrada al saber divino y a la morada de Dios. Por ello, esta oda imprime la gran emoción espiritual y filosófica de fray Luis, y permite entrever una trascendencia iluminadora, la posibilidad de alcanzar las luces del conocimiento máximo en el nivel más alto de las esferas.

VI. GARCILASO Y FRAY LUIS

Garcilaso de la Vega (1501-1536) entró en contacto desde muy temprana edad con los grandes filósofos e intelectuales griegos, seguramente Virgilio y Horacio (Alcina, 1989: 14), que influirían en sus futuras composiciones poéticas³⁵. Las elegías de Garcilaso constituyen ese reflejo sentimental y nostálgico de inspiración grecolatina que tratan momentos vitales trascendentales a través de la belleza formal y la precisión técnica, mediante la creación de una atmósfera de símbolos universales e imágenes de inspiración mitológica.

Fray Luis de León y Garcilaso constituyen dos figuras fundamentales de la poesía renacentista, puesto que heredaron motivos clásicos de Horacio o Cicerón, entre otros, como se ha podido comprobar³⁶. Además, el tema de las esferas se encuentra presente en muestras poéticas de ambos, lo que se contemplará para este caso como un hilo conductor. A continuación se realiza un análisis de la Elegía I de Garcilaso en torno a este motivo lírico.

Elegía I

La Elegía I de Garcilaso representa una expresión literaria lírica del Humanismo renacentista. Se trata de un lamento a la muerte de don Bernaldino de Toledo, que posiblemente había fallecido a causa de una enfermedad venérea (Morros, 2001). La elegía está dedicada al duque de Alba, amigo y protector de Garcilaso y hermano del fallecido, a quien el poeta invoca en varias ocasiones a lo largo del poema. Garcilaso pretende ofrecer un consuelo al duque de Alba en una expresión pura de poesía y amistad, que contempla el lenguaje lírico como una forma de esperanza en momentos vitales adversos.

A lo largo del poema se deplora la muerte como el destino inevitable, por lo que pueden situarse como algunos de los tópicos centrales la importancia de la conciencia de la condición mortal del ser humano, *memento mori*, y la *mors immatura* o muerte

³⁵ La fecha de nacimiento del poeta es una de las más discutidas entre los teóricos, pudiendo situarse en cualquiera de los años de un intervalo de aproximadamente cinco años, entre los últimos años del siglo XV y los primeros del siglo XVI. Es probable que naciera en 1501, como apunta Herrera, uno de los primeros en estudiarla y el primero en fijar una fecha exacta (Pérez López, 2000: 45). Para la biografía de Garcilaso, véanse, entre otros, Morros (1995: XXV-LIX) y Gargano (2023).

³⁶ Para un análisis de las analogías y diferencias entre ambos poetas, resulta fundamental el estudio de Lapesa (1977).

precoz, pues don Bernaldino era todavía joven. Además, están presentes los tópicos propios de la poesía neolatina, esa ambientación del *locus amoenus* situado en el contexto celestial también propio de las odas luisianas, como se apuntaba anteriormente.

En primer lugar, para contextualizar el género elegíaco, conviene señalar que las elegías no constituyen poemas evanescentes, esto es, sin posible localización geográfica ni datación, puesto que hay elementos que permiten enmarcarlos³⁷. En el caso de la elegía propuesta, algunos elementos que ayudan a situar la obra en un marco histórico o contextual son las apelaciones a Fernando, el duque de Alba: «Tú, gran Fernando...» (v. 181) «d'allá arriba t'está, Fernando, mira» (v. 187) o al propio Bernaldino, a quien se invoca en el verso 101. Estas vocaciones suponen elementos de unión entre el plano divino y el terreno, al igual que sucede en la poesía de Luis de León.

La poesía neolatina es un elemento que está siempre presente en las elegías, especialmente la inspiración procedente de las bucólicas. Para este caso se puede observar una influencia notable de la Bucólica V de Virgilio (Ramajo Caño, 2013) (Pérez-Abadín, 2019), por el tono utilizado: un discurso de glorificación o apoteosis, al igual que en este poema. Se emplea este ensalzamiento del difunto porque se entiende como el mejor medio para consolar y dar ánimos al destinatario, el duque de Alba, casi a modo de epicedio (forma poética clásica que evoca el consuelo). Cabe destacar que por ello hay carácter epistolar, pues el texto está escrito y dirigido directamente a un destinatario. Además, se produce la implicación emocional del *yo* lírico en el poema, que se encuentra afectado ante la situación, debido a esa relación de amistad que posee con el duque de Alba: «con tanto sentimiento el alma mía» (v. 2), «quise, pero, probar si me bastase el ingenio a escribirte algún consuelo» (vv. 7-8). Este tipo de detalles le confieren un cierto convencionalismo al discurso fúnebre, pues crea una dualidad entre la solemnidad y la expresión sentimental, que puede equipararse a la existencia de los dos planos comprendidos en la elegía. Esta expresión se muestra en su punto culminante en el momento descriptivo de la travesía de don Bernaldino hasta las esferas más elevadas del cielo, una visión esperanzadora para el hermano del difunto que demuestra el afecto que el poeta siente hacia ellos.

Para analizar la presencia del tema cosmológico en la elegía, conviene analizar primero su estructura, puesto que los dos parámetros están vinculados. Respecto a la estructura de la obra, cabe destacar la presencia de varios núcleos temáticos, que se

³⁷Para las características de la elegía clásica y renacentista, véase Casas Agudo (2010).

podría traducir en la división en cuatro motivos argumentales principales, con la posible incorporación de un quinto núcleo presente en los últimos versos, a modo de epílogo metapoético. Es importante tener en cuenta la prolijidad de la elegía (307 versos), de modo que se van sucediendo diferentes espacios hasta llegar al pasaje en el que se comprenden las esferas. Aparece en todo momento una inspiración clásica muy notable, especialmente en los versos que aluden directamente a criaturas mitológicas y deidades griegas: «Sátiros, faunos, ninfas» (v. 169), «fiero Aquiles» (v. 219), «Venus» (v. 224), «Adonis» (v. 224). Estas referencias coinciden con el momento de ascenso a los cuerpos celestiales, acción que resulta especialmente relevante en la segunda mitad de la elegía, a partir del tercer núcleo poético. Hay elementos que están tomados del Libro III de Horacio que también serán incluidos en la Oda XII de Fray Luis, en la que aparece un héroe estoico, al igual que en este caso: don Bernaldino se presenta como una figura magna y moralmente pura, lo que le permite el ascenso a las esferas más altas en el momento de su muerte. Sin embargo, esta inclusión de motivos dualistas ha obtenido críticas ocasionalmente adversas:

La primera mitad del poema está demasiado ablandada por la mitología de ninfas llorosas y ríos entristecidos, y es brusco el contraste con el viril estoicismo o la contemplación platónica dominantes en la mitad segunda. En ésta, además, resulta inoportuna la pintura de Venus, con su plástica sensualidad (Lapesa, 1948: 152-153).

Así, la estructura de esta elegía comienza con un primer núcleo que consta de una introducción que abarcaría hasta el verso 75, a lo largo de la cual el *yo* expone sus sentimientos y las motivaciones circunstanciales que lo llevan a escribir, además de presentar la situación que vive mediante un *exemplum* mitológico (v. 37-57). El segundo núcleo comienza con una exposición sobre la concepción de la muerte en el poema desde el enfoque del duelo universal y el tópico de *mors immatura*: «¿qué hará la madre que tú amabas, de quien perdidamente eras amado...?» (vv. 130-131) y posteriormente se realiza la presentación de los seres mitológicos (hasta el v. 180). En el tercer núcleo se apela al duque de Alba para animarlo y se proponen varios ejemplos mitológicos más. Es en este punto, entre el tercer y cuarto núcleo (siendo este último el más abstracto), cuando se muestra propiamente el viaje de don Bernaldino por el cosmos:

La travesía comienza con el pasaje en el que se implora a los sátiros, ninfas y faunos para que consuelen a Fernando y posteriormente se alude a su virtud. También se realiza una caracterización del cielo a través de varias imágenes (se enumeran elementos

como «sol», «cielo», «luna» en el v. 192) y a continuación la mención relativa al tópico de la máquina del mundo: «máquina del cielo» (v. 196). Luego se recurre al *exemplum* mitológico de Héctor y Aquiles, que comprende el método para superar el dolor mediante el uso de la razón y el paso del tiempo. El *yo* poético cita a las deidades y hace numerosas referencias al acto del llanto desconsolado, propiamente fúnebre, pero con la visión optimista de la superación del duelo (vv. 223-234).

A continuación se produce una promesa de que el destinatario, Fernando, acompañará a su hermano en el noveno cielo, la esfera donde se queda don Bernaldino, junto a su familia. El noveno cielo es el cristalino y se considera el primer móvil por pertenecer a una bóveda superior, más elevada que el nivel de las estrellas fijas (octavo cielo). Este nivel del cielo alberga los círculos de ángeles, donde se encuentran los coros celestiales, según se describe en el Canto XVIII de la *Divina Comedia*. Así, Bernaldino se encuentra en uno de los niveles más altos, pues por encima solamente quedan los niveles del cielo que imprimen movimiento al resto del universo y albergan el Empíreo (Dios). Desde el noveno cielo, don Bernaldino contempla la Tierra como un «pequeño punto» (v. 281), motivo tomado de Cicerón que ilustra la insignificancia de los mortales en el planisferio celestial, que pueden ser juzgados por los niveles superiores. Así, se produce, finalmente, la divinización del difunto.

El breve epílogo presente en los últimos versos (295-307) es también un llamamiento optimista para el duque de Alba y don Bernaldino, pues el *yo* infiere en su trascendencia, en que el recuerdo del difunto no se olvidará mientras él pueda difundir su obra poética (y, en cierto modo, Garcilaso realizó un vaticinio acertado, pues el recuerdo de don Bernaldino ha trascendido hasta el día de hoy)³⁸. En definitiva, el discurso general de esta elegía esemocional, por lo que no sigue un esquema definido debido a la explosión de la sensibilidad mostrada y el consuelo ofrecido a Fernando. Esto conduce a que la muerte sea tratada como un tema existencial y divinal en el ámbito de las esferas, que se encuentra por encima del plano terreno, sugiriendo un destino prometedor.

³⁸«entretanto / que el sol al mundo alumbre y que la escura / noche cubra la tierra con su manto, / y en tanto que los peces la hondura / húmida habitarán del mar profundo / y las fieras del monte la espesura, / se cantará de ti por todo el mundo, / que en cuanto se discurre, nunca visto / de tus años jamás otro segundo / será, desde el Antártico a Calisto» (elegía I de Garcilaso, vv. 298-308). Aplica aquí la figura de duración temporal (*dum*) para proclamar su misión como propagador de la fama e inmortalidad de su destinatario, para recrear el *topos* clásico de la inmortalidad poética, que la oda III 30 de Horacio, *Exegi monumentum aere perennius*, enuncia al cierre de su obra.

VII. LA DIMENSIÓN TRASCENDENTAL DE LA POESÍA DE LAS ESFERAS

Se ha expuesto que la concepción renacentista de la poesía de las esferas implica el transporte del alma humana hacia un plano superior, pudiendo obtener en ese momento la revelación divina, lo que conllevaría alcanzar el conocimiento verdadero siguiendo el orden neoplatónico. Esta perspectiva cuenta con una relevancia existencial y trascendental, teniendo en cuenta que la lírica planetaria ha supuesto un eje de diálogo abstracto y escolástico.

Así, por un lado, la poesía de las esferas comprende la dicotomía de la existencia humana: el deseo del ser humano por conocer la verdad sobre el eterno misterio de la muerte, frente a la necesidad de vivir, de permanecer bajo el aparente engaño de los sentidos sin poder acceder a la verdadera percepción inteligible, de no ser por un estado de éxtasis, como el provocado por la música divina. La noción de futuro, del destino inevitable, que se traduce en la conciencia de la muerte por parte del ser humano, en el conocimiento de su fragilidad frente a la inmensidad cósmica, acarrea la necesidad de creencia en un fin esperanzador, en un plano etéreo en el que se conozca el estado de la armonía del alma.

Por otra parte, la trascendencia de la poesía de las esferas integra la unión entre el alma y el cosmos, la esencia celestial presente en el ser humano. Sin embargo, la elevación de la experiencia humana hacia la eternidad, en forma de abstracción lírica, no elimina la angustia ni la materialidad del dolor, limitándose a sobrellevarlo en forma de consuelo poético. En este sentido, la poesía de las esferas permite al alma la permanencia, el traspaso de los límites de lo terrenal para, en última instancia, reintegrarse en el orden divino (el original).

De este modo, lo existencial queda resuelto en lo trascendental: la conciencia de la muerte se resuelve en la esperanza de elevación cósmica hasta un paraíso planetario extraterrenal. Se produce así la posibilidad de una armonía superior, una música inteligible, una existencia abstracta permanente. En el viaje del alma a través de las esferas, la contemplación de los astros supone el reconocimiento de la virtud, como un momento de éxtasis dado por la amplitud, que amortigua el sentimiento de pequeñez y vulnerabilidad en la inmensidad del cosmos.

Esta dualidad actúa a su vez como una fuente de inspiración para la creación de la lírica o de la música, de forma que el poema en sí se transforma en esa herramienta que ejerce como vehículo entre lo humano y lo divino, en lo que sería un proceso

similar al de la catarsis dramática griega. La poética se enlaza así con las formas renacentistas hasta alcanzar una estética sublime que refleja la magnificencia del cosmos y la expresión máxima de la armonía universal.

CONCLUSIÓN

La poesía planetaria de fray Luis de León constituye una manifestación de la ideología renacentista y el Humanismo cristiano, la muestra literaria de una época de esplendor para el conocimiento, pero también un medio sensible e inteligible de expresión artística: la exaltación de la proximidad entre el ser humano y el cosmos.

Mediante esta lírica, el poeta no se limita a escribir acerca de la bóveda celeste nocturna que contempla, sino que la habita poéticamente. De esta forma, trasciende el ámbito literario y alcanza la inspiración propia de la música de las esferas: invita a la interpretación del universo como un sujeto lírico en el que los planetas y las notas musicales quedan unidos a partir de una armonía divina. Así, en la poesía de fray Luis queda reflejada la tradición neoplatónica, que comprende el universo como un todo armónico y mecánico, en el que los principios morales pueden elevar el alma hasta una dimensión superior a la terrena desde esa conjunción cosmológica con el ser humano. Las concepciones pitagóricas se unen a este enfoque para así conformar un planteamiento que supone la revelación de la obra poética –o musical– como vehículo entre dos planos que pueden comunicarse utilizando el lenguaje poético.

El tópico de las esferas abarca, en síntesis, los paradigmas que enlazan poesía, música, filosofía y cosmología con una estética común que se rige por los principios de la astronomía. A través de la obra de fray Luis, Francisco de Salinas y Garcilaso, dentro de la exploración de este concepto, se puede observar que se encuentra en un mismo plano intelectual que los sabios grecolatinos, en una cosmovisión de conocimiento transversal. La música de las esferas y su mirada boeciana transmiten la noción pitagórica de la armonía planetaria en una forma de expresar la sensibilidad humana primigenia en lo que respecta a la relación de la humanidad con los sonidos, y lo mismo se puede aplicar para la poesía: La creación e interpretación de los versos o de los pasajes musicales se convierte así en una herramienta para elevar el alma en la atmósfera poética, accesible desde la intuición de la esencia divina y el estado meditativo de contemplación, propiciado por la *aurea mediocritas*. El plano inteligible se reserva a quienes logran observar los destellos divinos de esa belleza celestial mediante el conocimiento.

En definitiva, fray Luis de León muestra con sus odas cómo el alma humana puede alcanzar esa musicalidad trascendental en el espacio, a partir de la representación de una experiencia estética que va más allá de lo terrenal, en un viaje por las esferas

donde se produce el culmen de la experiencia ascética. La creación de la lírica planetaria se traduce en una convergencia del mundo sensible y el inteligible, del ámbito terreno y el celestial; supone una conexión entre las diferentes dimensiones intuitivas del ser humano en el todo universal.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante, *Divina Comedia*, edición de Giorgio Petrocchi y Luis de Merlo, Madrid, Cátedra, 1988.
- Alonso, Dámaso, *Historia y crítica de la literatura española*, coordinado por Francisco Rico Manrique, Vol. 2, Tomo 1, Siglos de Oro, Renacimiento, coordinado por Francisco López Estrada, 1980, 391-394.
- Alvar, Carlos, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 1997.
- Alves, Hélio J. S., «Máquina do mundo n' Os Lusíadas (A)», *Dicionário de Luís de Camões*, edición de Vítor Aguiar e Silva, Alfragi de, Editorial Caminho, 2011, 555-559.
- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, edición de José María Micó, Barcelona, Austral, 2005.
- Aristóteles, *Metafísica*, libro XII, traducción de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos, 1994, 469-501.
- Asensio, Eugenio, «Cipriano de la Huerga, maestro de Fray Luis de León», en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, vol. III, Madrid, FUE, 1986, 57-72.
- Barrientos García, José, *Fray Luis de León y la Universidad de Salamanca*, Madrid, Ediciones Escorialenses, 1996.
- Blecua, Alberto, «El entorno poético de Fray Luis de León», Fray Luis de León, actas de la I Academia Literaria Renacentista, Salamanca 10-12 de diciembre de 1979], coordinado por Víctor García de la Concha, 1993, 77-99.
- Casas Agudo, Ángel, *Teoría de la elegía: de la antigüedad al Renacimiento. Las elegías de Fernando de Herrera*, Universidad de Granada, 2010 [Tesis Doctoral].
- Cicerón, *De la naturaleza de los dioses*, traducción de José María Díaz, Madrid, Gredos, 2007.
- Cilveti Lekunberri, Ángel, «Poesía y tradición musical en Fray Luis de León», en Ciriaco Morón Arroyo y Manuel Revuelta Sañudo (eds.), *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y a su obra*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1989, 135-167
- Copérnico, Nicolás, *De revolutionibus orbium coelestium*, traducción de Carlos Mínguez Pérez, Madrid, Tecnos, 2009.

- Egido, Aurora, «Eugenio Asensio, un humanista singular», *Pensamiento literario español del siglo XX*, Túa Blesa eds., Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2011, 75-102.
- Fiorentina, Giuseppe, «Canto llano, canto de órgano y contrapunto improvisado: el currículo de un músico profesional en la España del Renacimiento», en Amaya García Pérez y Paloma Otaola González (coords.), *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2014, 147-160.
- Fosalba Vela, Eugenia, «La senda poética de Garcilaso en Europa», *Clásicos Hispánicos*, 36, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2024.
- Fouillé, Alfred, «El principio de los números intermediarios», *La España Moderna*, 7, «La filosofía de Platón», traducción de Edmundo González-Blanco, 1901, 308-324. [Consultado en la página web de la UNAM].
URL <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/2/628/21.pdf>
- Galilei, Galileo, *Diálogos sobre los sistemas del mundo (Diálogos sobre los dos máximos sistemas del mundo)*, traducción de José San Román Villasante, Madrid, Akal, 1997.
- Gargano, Antonio, *Con aprendido canto: tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2023.
- GoldárazGaínza, J. Javier, «La teoría armónica después de Francisco de Salinas», en Amaya García Pérez y Paloma Otaola González, coords., *Francisco de Salinas. Música, teoría y matemática en el Renacimiento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2014, 45-60.
- Green, Otis H., *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, 4 vols.
- Homero, *Odisea*, traducción de Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2005.
- Homero, *Odisea*, traducción de Luis Segalá, Barcelona, Austral, 1983.
- Iglesias Feijoo, Luis, «La *Dispositio* de la *Oda a Salinas*», en Víctor García de la Concha y Javier San José Lera (eds.), *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996, 395-411.
- Kepler, Johannes, *Astronomia nova*, traducción de William H. Donahue, Santa Fe, Nuevo México, Green Lion Press, 2015.

- Lapesa, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Revista de Occidente, 98, Madrid, 1948.
- Lapesa, Rafael, «Garcilaso y fray Luis de León: coincidencias temáticas y contraste de actitudes», en *Poetas y prosistas de ayer y de hoy*, Madrid, Gredos, 1977, 146-177.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Más observaciones sobre la estrofa quinta de la *Oda a Salinas*», en *Estudios dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, vol. 2, 279-286.
- León, Fray Luis de, *Epistolario. Cartas, licencias, poderes, dictámenes*, edición y estudio de José Barrientos García, Madrid, editorial Revista Agustiniana, 2001.
- León, Fray Luis de, *Poesía*, edición de Antonio Ramajo Caño, estudio preliminar de Alberto Blecua y Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2006.
- León, Fray Luis de, *Poesía*, edición de J. Francisco Alcina, Madrid, Cátedra, 1986.
- López García, David y Rosario Siminiani Ruiz, *Y como está compuesta de números concordantes. Números y emblemas en la poesía de Fray Luis de León*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997.
- Lumsden-Kouvel, Audrey, «El gran citarista del cielo: el concepto renacentista de la «música mundana» en la “Oda a Francisco de Salinas” de Fray Luis de León», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, 2, 219-228.
- Macrí, Oreste, *Fray Luis de León. Poesías. Estudio, texto crítico, bibliografía y comentario*, Barcelona, Editorial Crítica, 1982.
- Maquiavelo, Nicolás, *El príncipe*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1939.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, 2 vols. (*Obras completas*, tomo I), Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria-Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012.
- Morales Oliver, Luis, «La música de Salinas en la poesía de Fr. Luis de León», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 2-3, 1980, 411-430
- Morros Mestres, Bienvenido, *Garcilaso de la Vega: Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 2001.
- O'Reilly, Terence, «The Ode to Francisco Salinas», en Salvador Bacarisse *et al.* (eds.), *What's Past is Prologue. A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, Edinburgh, Scottish Academic Press, 1984, 107-113.

- Orduna, Germán, «La poesía de Fray Luis de León: persistencia de la concepción del mundo y de procedimientos retóricos medievales en la lírica renacentista castellana», *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, celebrado en Salamanca, agosto de 1971, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, 335-346. [Consultado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes].
- Orozco Díaz, Emilio, *Grandes Poetas Renacentistas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz)*, ed. e introd. de José Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2004
- Ortega, Jorge, «Fray Luis de León y el cielo de Salamanca», *Poesía y Astronomía*, editado por Juan Carlos Villegas, 2010.
- Pajares Alonso, Roberto, *Historia de la música para conservatorios*, Madrid, Visión Libros, 2014.
- Pedraza Jiménez, Felipe y Milagros Rodríguez Cáceres, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 2012.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad, *La poesía española del siglo XVI en el BBMP. Un siglo de aportaciones*, volumen monográfico con motivo del centenario del *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1995, 2019, 87-148.[Consultado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes].
- Pérez-Abadín Barro, Soledad, *Iberae fidicen lyrae. Anotaciones de poética peninsular*, Madrid, Iberoamericana, 2022.
- Pérez López, José Luis, «La fecha de nacimiento de Garcilaso de la Vega a la luz de un nuevo documento biográfico», *Criticón*, 78, 2000, 45–57.
- Platón, *Fedro*, traducción de Patricio de Azcárate, tomo 2, Madrid, Akal, 1871. [Consultado digitalmente en filosofia.org].
- URL: <https://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf02257.pdf>
- Platón, *República*, traducción de Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1986.
- Prieto, Antonio, *La poesía española del siglo XVI. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra, 1987, 2 vols.
- 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 forschungent*, 106, 1994, 84-117.
- Ramajo Caño, Antonio, “Las églogas pastoriles de Pedro de Padilla en la tradición bucólica: un diálogo con Soledad Pérez-Abadín”, *Boletín de la Biblioteca de*

- Menéndez Pelayo*, 1989, 2, enero-diciembre 2013, 291-302. [Consultado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes].
- Rico, Francisco, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1970.
- Rico, Francisco, “Tradición y contexto en la poesía de fray Luis”, en Víctor García de la Concha (ed.), *Academia Literaria Renacentista. I: Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 245-248
- Rodríguez Arias, Jesús M., «El Universo De Santo Tomás De Aquino», *Estudios Filosóficos*, 35, 2021-2022, 105-129.
- URL <https://estudiosfilosoficos.dominicos.org/ojs/article/view/54>.
- Rodríguez Díez, José, *Quaestiones variae. Fr. Luisii Legionensis*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 1992.[Consultado en el Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes].
- Romo Santos, Concepción, «El resurgir de las Matemáticas durante el siglo de Fray Luis de León», *Suma*, 17, 1994, 90-93.
- Rotterdam, Erasmo de, *El elogio de la locura*, edición, traducción y estudio de Pedro Voltes Bou, Madrid, Espasa Calpe, 1953.
- García Pérez, Amaya S., «Francisco de Salinas y la teoría musical renacentista», en Amaya S. García Pérez y Bernardo García-Bernalt (eds.), *De musica libri septem*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2013, 45-92.
- Salinas, Pedro, *La realidad y el poeta*, Barcelona, Ariel, 1976.
- San José Lera, Javier, «Creación y recreación: los versos 31 a 35 de la Oda XII “Qué vale quanto vee” de fray Luis de León», *Analecta Malacitana*, 14, 1, 1991, 173-179.
- San José Lera, Javier, “Fray Diego de Zúñiga y fray Luis de León frente al «Libro de Job»”, *Ciudad de Dios*, vol. 204, 2-3, mayo-diciembre, 1991, 967-983.[Consultado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes].
- Schuré, Edouard, «The order and the doctrine», *Pythagoras and the Delphic Mysteries*, 63-161, Nueva York, The Theosophical Publishing Co., 1909. [Consultado en Internet Archive].
- URL https://archive.org/details/pythagorasdelphi00schu_0/page/n1/mode/2up
- Sebreli, Juan José, *Actualidad de Maquiavelo*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 559, enero 1997, 45-49. [Consultado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes].

- Serés Guillén, Guillermo, *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- Torres Salinas, Ginés, «Luz no usada y música estremada: poética neoplatónica de la luz en la Oda a Francisco de Salinas», *Castilla, Estudios de Literatura*, 4, Valladolid, 2013.
- Vega, Garcilaso de la, *Poesía*, edición de Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra, 2020.
- Villanueva Diz, Isaac, *Ampliaciones de la historia de la música*, edición de Isaac Villanueva Diz, 2019.
- Virgilio, *Bucólicas*, traducción de fray Luis de León y edición de Antonio Ramajo Caño, Madrid, Castalia, 2011.

ANEXOS

(1) Tríptico de *El jardín de las delicias* (El Bosco, c. 1500) cerrado. Imagen tomada de la web oficial del Museo del Prado.

URL <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>



(2) Representación gráfica de la Alegoría de la línea. En el Libro VI de la *República* de Platón. Imagen de M. J. en Platón, Filosofía, en GoConqr.com.

URL <https://www.goconqr.com/mapamental/2911493/platon-2>

MUNDO SENSIBLE		MUNDO INTELIGIBLE	
Imágenes	Entes naturales y artificiales	Entes matemáticos	Ideas
<i>eikasia</i> (conjetura)	<i>pistis</i> (creencia)	<i>dianoia</i> (verdad deducida)	<i>noesis</i> (verdad intuitiva)
imaginación	sentidos	razón discursiva	intuición intelectual
...	Física	Matemáticas	Dialéctica
DOXA (opinión)		EPISTEME (verdad o ciencia)	