

La oda VIII de Luis de León

EMILIO ALARCOS LLORACH

Entre las odas de fray Luis de León asignadas al período posterior a su ab-solución, unas cuantas, según el contenido que las informa, se refieren a lo que se podría resumir con la etiqueta de “búsqueda de la serenidad”. Se sabe que Luis de León no fue un simple asceta, pero tampoco un místico como San Juan de la Cruz. Quedó a medio camino entre el *suelo* y el *cielo*, para decirlo con los términos antitéticos que él prefería. Su anhelo por la *alta esfera* divina, la *alma región luciente*, el *seguro puerto* de su *luengo error* (error que no hay que interpretar como ‘equivocación’ sino como ‘acción de vagar’), se redujo a ser mero conato de ascenso hacia la tranquilidad eterna y nunca culminó en las misteriosas experiencias inefables del carmelita.

La persecución de ese ideal es patente en la oda I (*Qué descansada vida*), que parece un compendio de las preocupaciones de Luis de León, según han indicado algunos estudiosos, y que acaso por ello casi siempre aparece como pórtico de las ediciones y de los manuscritos. En ella se canta el ocio escondido, lejos del ruido del mundo, “a la sombra tendido”, el oído atento “al son dulce acordado del plectro sabiamente meneado”. Vuelve a mostrarse esa actitud, y aun con más intensidad, en la oda III (*El aire se serena*): frente al mar tempestuoso de la vida mundanal, el poeta evoca un mar de dulzura sin accidente alguno, de lejos, con dolorida nostalgia (“durase en tu reposo, sin ser restituido jamás a aqueste bajo y vil sentido”). El sentimiento de añoranza también impregna otras odas: la X (a Felipe Ruiz: *¿Cuándo será que pueda*), la XII (*¿Qué vale cuanto vee*), la XIII (*Alma región luciente*), la XIV (*Oh ya seguro puerto*) y, en fin, la VIII (*Cuando contemplo el cielo*), que es la vamos a comentar ahora.

La fecha relativa de esta oda ha sido, como de costumbre en la cronología de fray Luis, bastante discutida. Datación temprana, anterior a los años de la prisión, le atribuye A. Coster, quien la sitúa entre 1570 y 1572. Su argumento se basa en que el año 1570 publicó Bartolomé Barrientos sus *Breussimae in Somnium Scipionis explanationes*. Como en los versos 35 sigs. de la oda el agustino coincide con el ciceroniano *Sueño de Escipión*, piensa el erudito francés

que la lectura del comentario de Barrientos sugeriría a fray Luis sus versos. Razonamiento endeble, por cuanto Luis de León pudo sin duda conocer el texto de Cicerón mucho antes y no utilizarlo hasta mucho después.

Pero, en general, los eruditos consideran la oda VIII más tardía. Recordemos algunas opiniones. El padre Félix García cree que pertenece a la plena madurez del poeta. Con algunas reservas, el padre J. Llobera también la atribuye al período 1577-1580, dada su “grandiosidad y perfección”. Por su parte, el padre Á. C. Vega señala puntos de contacto de la oda con la *Exposición del Libro de Job* (4, 13) y con *De los nombres de Cristo*. Lo primero no sirve para la fechación de la oda, ya que la redacción del comentario de Job fue muy lenta (desde 1570 hasta poco antes de morir en 1591) y por tanto las semejanzas no significan nada. En cuanto a *De los nombres de Cristo*, publicado en 1583, hay, en efecto, semejanzas fuertes. Por ejemplo, los versos finales del poema parecen difundirse en este pasaje:

... los campos de flor eterna vestidos, y los mineros de las aguas vivas, y los montes verdaderamente peñados de mil bienes altísimos, y los sombríos y repletos valles, y los bosques de la frescura...

Otra correspondencia se encuentra entre este otro pasaje:

aquí se imagina y allí se ve; aquí las sombras de las cosas nos atemorizan y asombran; allí la verdad asosiega y deleita; esto es tinieblas, bullicio, alboroto; aquello es luz purísima en sosiego eterno.

y los versos 66 sigs., donde el alma se libera al apreciar en la noche el concierto divino del cosmos. En el poema se actualiza la situación como si en ella participase el poeta (*Aquí vive el contento*, etc.), y este olvida, por la fuerza del deseo, la realidad áspera que le rodea. Pero, en la prosa, los dos planos (la realidad y el deseo: *aquí* y *allí*) quedan opuestos. Parece que se trata de una especie de prosificación parafrástica de la oda; en esta el poeta suprime el plano de la realidad, y en la prosa hace contrastar los dos planos, el real y el puramente imaginario. La oda deberá, pues, ser considerada anterior al tratado en prosa. Y, en fin, aunque para Oreste Macrí la oda VIII habría sido compuesta en la cárcel, Dámaso Alonso se muestra mucho más dubitante.

Si nos basamos en los criterios internos de fechación expuestos en otro momento, que son motivos métricos y sintácticos, observaremos que en la oda VIII no aparece ningún encabalgamiento violento entre estrofa y estrofa como los que ocurren en las odas anteriores a 1569, ni tampoco se da en ella el hipérbaton de tipo fuerte que perdura en los poemas luisianos compuestos antes de 1570 o 1571. La *Noche serena*, pues, es más tardía. ¿Será, como piensa Macrí, del tiempo de la prisión (1572-1576)? No lo creemos. Desde luego, la cárcel mentada en el verso 15 es solo metafórica, la consabida referencia a la vida terrena, al cuerpo. Además, si en verdad la oda se hubiese escrito durante la carcelería, se explica uno con dificultad cómo se podía contemplar el cielo nocturno desde el encierro. Cabe naturalmente pensar que fray Luis contemplaba el cielo en su memoria. De todos modos, nos parece que la oda proviene del período siguiente a la liberación del agustino. Aunque el poeta configure en ella vivencias personales suyas (¿cómo no se iba a acordar de su

propia prisión cada vez que mencionase *cárcel*, por metafórica que fuese su referencia?), aquí no se refiere solo a sí mismo, sino al hombre en general, a todos los hombres, a *las almas inmortales* del verso 28, y por ello, en el verso 13 se dice *el alma* y no *mi alma*.

La oda, como muchas otras, está dedicada a un amigo: Diego de Olarte, que fue arcediano de Ledesma. Fray Luis lo conoció cuando Olarte tenía veinte años en 1559. Depuso en favor de Luis de León durante su proceso en 1573. Respecto del apellido, tanto los manuscritos como las ediciones lo transcriben variadamente. En la edición de Quevedo en 1631 figura *Oloarte*, con lo cual el verso resulta hipermétrico. Fue el padre Llobera quien restituyó la forma *Olarte*, guiándose por lo que consta en los folios del proceso. Macrí corrige *Loarte*, y le siguen otros editores (Alcina, Senabre, Serés). En el libro de Luis Michelena, *Apellidos vascos*, no se consigna ni *Loarte* ni *Oloarte*, solo aparece *Olarte*, que aceptamos.

Se han señalado muchas fuentes parciales de la materia incluida en la oda, y hasta alguna reminiscencia transparente en la expresión. Como es sabido, la fidelidad a las autoridades clásicas y su reelaboración no significaba falta de originalidad en la poesía de la época. Puntualizan esas huellas en sus ediciones Macrí y Alcina (entre otros, desde Menéndez Pelayo). Vale la pena recordar solo la que, en los versos 36, 38 y 40, procede de los versos 280-285 de la Elegía I de Garcilaso, poeta tan presente siempre en fray Luis:

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

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

La versión que elegimos de la oda es la que reproducimos en las páginas 39 y 40. Las decisiones adoptadas sobre las variantes del texto son las siguientes:

-Verso 10. Algunos mss. eliminan el vocativo *Olarte* (ya discutido) y ponen: *la lengua dice al fin con voz doliente*. Parece redundante y torpe la construcción “la lengua dice con voz”.

-Verso 30. La lección de *sombra* y solo *engaño* deriva de *sombra y dolo, engaño*. Es superior la que aceptamos.

-Verso 38. En lugar de *este*, otros mss. ponen *aqueste* (que resulta largo) y *esse* (Quevedo). Aceptan *esse* otros editores (Macrí, Alcina, Senabre, Serés). Creo preferible *este*, de acuerdo con la deixis de *aquesta celestial eterna esfera* del verso 32 y de *aquestos resplandores* del 42, y en contraste con *aguesa* del verso 34. El poeta, imaginativamente, ya se ha elevado, y el *trasunto* del v. 38 y los *resplandores* del 42 quedan en el ámbito de la primera persona, mientras la *lisonjera vida* de 34-35 se aparta al dominio de la segunda persona.

-Versos 56-60. Varios editores, desde Macrí, encierran entre rayas esta lira como si se tratase de un segmento parentético. En todo caso, sería inciso todo el pasaje, entre paréntesis, desde el v. 46 al 60. Es solo un desarrollo enumerativo de lo insinuado en los versos 41-45, referente a los movimientos di-

versos y ordenados de los astros. Dentro de la enumeración, el hecho de que la construcción sintáctica varíe de las dos primeras estrofas (vv. 46-55, con grupos oracionales encabezados por *cómo* indirecto) a la tercera (en que se prescinde de *cómo*, vv. 56-60) no implica que esta lira constituya un nuevo inciso. Me parece que Macrí no acierta al interpretar la función de estos cinco versos en su contexto. Dice que “La quarta strofa (vv. 56-60) è come tra parentesi, una tregua psicologico-sintattica alla corrente d’entusiasmo e d’ansia, corrispondente in qualche guisa alla terza strofa (vv. 21-25) del primo punto di vista («L’uomo rimane avvinto al sonno ... »)”. Insisto en creer que las tres estrofas astronómicas están entre paréntesis explicativo, y no veo que la lira 56-60 se diferencie de las dos precedentes por ninguna variación en el ritmo ni en la actitud psicológica. Sí que hay ruptura y detención en la lira quinta del poema (vv. 21-25), situada entre las interrogaciones retóricas de los vv. 16-20 y las exclamaciones apelativas de los vv. 26 y siguientes. Pero en el caso presente, las tres liras del paréntesis descriptivo (vv. 46-60) forman clara unidad.

-Verso 60. El padre Vega, no alcanzo a saber por qué, cierra aquí las comillas, sin darse cuenta de que el v. 61 recoge lo que empieza en el v. 41. Las comillas deben ir hasta el fin de la oda.

Para terminar con los detalles filológicos de entendimiento del texto, aludiré brevemente a algunas particularidades léxicas. Puede resultar poco claro el verso 33 *Burlaréis los antojos*. De las acepciones de *burlar* (‘chasquear, engañar, esquivar, evitar, despreciar’) aquí parece lo más adecuado interpretar ‘evitaréis’. En cuanto a *antojo*, que significa ‘deseo vivo; juicio sin fundamento’, también equivale a ‘anteojo’. Por tanto, aunque se suele entender el pasaje así: “evitaréis los deseos engañosos de esa lisonjera vida”, no puede descartarse la otra interpretación: “evitaréis las anteojeras que os pone delante la vida lisonjera”. En el verso 56 (Saturno) *rodéase en la cumbre*, no hay referencia alguna a los anillos de ese planeta (como parece entender Llobera); quiere decir simplemente que Saturno “gira en lo más alto (del sistema ptolemaico)”, que es el planeta más alejado de la Tierra en aquella concepción. En el verso 80, la expresión *repuestos valles* no significa ‘con abundancia de bienes’ (Alcina) o ‘abastecidos, abundantemente proveídos’ (Serés), lo cual sería redundante con el resto del verso (*de mil bienes llenos*); el *DRAE* define bien ese adjetivo: ‘apartado, retirado, escondido’; está tomado del sentido del italiano *riposto* y el latín *repositus*. Lo usa fray Luis también en el pasaje citado arriba en *De los nombres de Cristo*. En su versión italiana, Macrí lo traduce correctamente “valli segrete d’infiniti beni”.

NOCHE SERENA

- Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo
de noche rodeado,
5 en sueño y en olvido sepultado,
- el amor y la pena
despiertan en mi pecho un ansia ardiente;
despiden larga vena
los ojos hechos fuente,
10 Olarte, y digo al fin con voz doliente:
- “Morada de grandeza,
“templo de claridad y hermosura,
“el alma, que a tu alteza
“nació, ¿qué desventura
15 “la tiene en esta cárcel baja, oscura?
- “¿Qué mortal desatino
“de la verdad aleja así el sentido
“que, de tu bien divino
“olvidado, perdido
20 “sigue la vana sombra, el bien fingido?
- “El hombre está entregado
“al sueño, de su suerte no cuidando,
“y con paso callado
“el cielo, vueltas dando,
25 “las horas del vivir le va hurtando.
- “¡Oh, despertad, mortales!
“¡mirad con atención en vuestro daño!
“Las almas inmortales,
“hechas a bien tamaño,
30 “¿podrán vivir de sombras y de engaño?
- “¡Ay, levantad los ojos
“a aquesta celestial eterna esfera!
“Burlaréis los antojos
“de aquesta lisonjera
35 “vida, con cuanto teme y cuanto espera.
- “¿Es más que un breve punto
“el bajo y torpe suelo comparado
“con este gran trasunto
“do vive mejorado
40 “lo que es, lo que será, lo que ha pasado?

- “Quien mira el gran concierto
 “de aquestos resplandores eternals,
 “su movimiento cierto,
 “sus pasos desiguales
 45 “y en proporción concorde tan iguales
- “(la Luna cómo mueve
 “la plateada rueda, y va en pos della
 “la Luz do el saber llueve,
 “y la graciosa Estrella
 50 “de Amor la sigue reluciente y bella;
- “y cómo otro camino
 “prosigue el sanguinoso Marte airado,
 “y el Júpiter benino,
 “de bienes mil cercado,
 55 “serena el cielo con su rayo amado;
- “rodéase en la cumbre
 “Saturno, padre de los siglos de oro;
 “tras él, la muchedumbre
 “del reluciente coro
 60 “su luz va repartiendo y su tesoro),
- “¿quién es el que esto mira
 “y precia la bajeza de la tierra,
 “y no gime y suspira
 “y rompe lo que encierra
 65 “el alma y destos bienes la destierra?
- “Aquí vive el contento,
 “aquí reina la paz; aquí, asentado
 “en rico y alto asiento,
 “está el Amor sagrado,
 70 “de glorias y deleites rodeado;
- “inmensa hermosura
 “aquí se muestra toda, y resplandece
 “clarísima luz pura
 “que jamás anochece;
 75 “eterna primavera aquí florece.
- “¡Oh, campos verdaderos!
 “¡Oh, prados con verdad frescos y amenos!
 “¡Riquísimos mineros!
 “¡Oh, deleitosos senos!
 80 “¡Repuestos valles de mil bienes llenos!”

Es común señalar que la *Noche serena* comienza con un introito de dos liras (vv. 1 - 10), al que sigue el cuerpo de la oda (vv. 11 -80). En el introito el poeta expone una situación -la noche estrellada- que suscita su emoción y lo impulsa a prorrumper con “voz doliente”. No se refiere a una situación única y concreta, sino habitual o reiterada, según manifiesta la organización sintáctica (“cuando contemplo” y “miro”, esto es, “siempre que contemplo”) y confirma lo que el propio fray Luis atribuye a Marcelo en *De los nombres de Cristo* (II, *Rey*): estaba -dice- “usado a hablar en los oídos de las estrellas, con las cuales comunico mis cuidados y mis ansias las más de las noches”. La doble actitud opuesta (“contemplo el cielo”; “miro hacia el suelo”) se resuelve en las tres acciones del actor lírico (“el ansia”, “el llanto” y “la palabra”) consumadas no en soledad íntima, sino transmitidas a un interlocutor (el vocativo “Olarte”). Se trata, pues, de la confidencia de un Yo a un Otro específico. Después desaparecen los dos personajes. Instaladas las condiciones para que surja la confidencia, emisor y destinatario quedan sumidos, implícitos, en el mero mensaje de “la voz doliente”, ya único protagonista en el resto del poema y representante de un agente generalizado, ni yo, ni tú, sino todos los hombres (como ya apuntamos: “el alma”, “el hombre”). Desde estos versos ya no vuelve a aparecer en el poema ninguna alusión a la primera persona (patente en los verbos “contemplo”, “miro” y “digo” de las liras introductorias, donde comienza ya la despersonalización al escribir “los ojos” y no “mis ojos”). Al mismo tiempo que introducen la situación, ambas estrofas presentan el tema fundamental de la oda: la oposición, subrayada por la rima, entre “cielo” y “suelo”, que a partir de ahora comporta, con sus términos adyacentes, doble serie de connotaciones, positivas unas, negativas las otras. Se ordenan en estructuras binarias y paralelas:

cielo	–	adornado	–	de luces
suelo	{	rodeado	–	de noche
	{	sepultado	{	– en sueño
			{	– en olvido

Obsérvese el mayor desarrollo de la serie negativa (la de “suelo”) en progresión creciente de intensidad, lo cual parece reflejar la intención peyorativa (“rodeado” → “sepultado”; “noche” → “sueño” → “olvido”). Los dos núcleos léxicos resuenan en los términos del verso 6: “amor” y “pena” (amor al cielo; pena del suelo), y en los datos opuestos (y de nuevo en rima) del verso 7 y el v. 10: “ansia ardiente” y “voz doliente”. La ordenación de los elementos léxicos en la segunda lira se asemeja a la de la anterior: el “amor” (realzado sobre la “pena”) genera un “ansia ardiente”; la “pena” (sobreponiéndose al “amor”) se desata en “voz doliente”, y, producto del conflicto, se sitúa en el centro de la estrofa el “llanto” impotente (*despiden larga vena los ojos hechos fuente*). El poeta, entre el “amor” y la “pena”, entre el “cielo” y el “suelo”, queda reducido a esa “voz doliente” que, ya impersonalizada, discurre, entre emoción y reflexión, a lo largo del cuerpo de la oda.

Este, aun dentro de su trabada unidad, no consiste solo en un apóstrofe a los cielos. Se disciernen partes sucesivas, de estructura e intención distintas,

a través de las cuales la “voz doliente” recorre con esfuerzo el camino de ascenso desde el “suelo” al “cielo”. No se logra, sin embargo, el propósito de fusión última en el empíreo. Es más bien una ascensión voluntarista e imaginaria. Según veremos, la última lira del poema establece un corte suspensivo, indefinido, nostálgico.

I. (Versos 11-20). La voz lírica, subyugada por la contemplación, apela al cielo (ahora “morada de grandeza, templo de claridad y hermosura”) y desde la tierra (“esta cárcel baja, oscura”) cuestiona las causas por las cuales el alma, forjada en la “alteza” celeste, se debate derrumbada en la bajura del “suelo”. Sobriamente se sugiere el paraíso perdido con el mero sentido pretérito de la única forma verbal (“que a tu alteza *nació*”). Se continúan las dos series de términos positivos y negativos. Por un lado, el léxico connotador referente a “cielo”: *morada de grandeza, claridad, hermosura, alteza, verdad, bien divino*; y por otro, la serie encabezada por *cárcel: baja, oscura, aleja, olvidado, perdido, vana sombra, bien fingido*. En particular, es significativa la oposición entre “morada” o “templo” y “cárcel”, entre “bien divino” y “bien fingido”, entre “verdad” y “sombra vana”. Los dos enunciados interrogativos (que, claro es, carecen de respuesta explícita) transcurren paralelos, pero con desarrollo creciente el segundo:

¿qué desventura – tiene – el alma – (desde tu alteza) – en cárcel ... ?
 ¿qué desatino – aleja – el sentido – de la verdad,... – en sombra ?

Hábilmente el poeta ha colocado en el mismo verso 19, para que choquen en contraste, las dos actitudes del alma o el sentido: *olvidado, perdido* (olvidado de lo positivo; perdido en lo negativo). Después de este apóstrofe al “cielo”, patente en su doble vocativo (“morada, templo”) y en los posesivos de segunda persona (“tu alteza”, “tu bien divino”), y expresado desde el “suelo” (según indica el demostrativo de “esta cárcel”), el tono de la voz, vivo y emotivo hasta ahora, se reposa en el siguiente segmento.

II. (Versos 21-25). Parece una constatación objetiva; como una opinión ponderada que respondiera indirectamente a las interrogaciones previas. El “alma” y el “sentido” quedan fundidos ya en “el hombre” (verso 21), sujeto activo de la “desventura” y el “mortal desatino” precedentes. Puesto que “el hombre” es “el alma” en el “suelo”, la oposición de los contenidos centrales de la oda sigue funcionando ahora entre los términos “hombre” y “cielo”. Se reitera el paralelismo:

el hombre – entregado al sueño – no cuidando de su suerte
 el cielo – con paso callado, vueltas dando – hurtando horas del vivir.

Y de este modo se realiza la irreflexiva actitud humana frente a la impávida ordenación del “cielo”. Las dos notas que en el introito acompañaban a “suelo” (es decir, “sueño y “olvido”, v. 5) siguen presentes; “olvidado” en v. 19, ahora en 22 “sueño”. El “hombre” “rodeado de noche” (como el “suelo” en v. 4) no cuida de su suerte (la “alteza” de 14); la alta esfera, el “cielo”, gira implacable, lento y seguro como el ritmo de los versos 23-25.

III. (Versos 26-35). La “voz” se agita impetuosa, reaccionando. Su apelación se dirige ahora al hombre, a los “mortales”; se revuelve emotivamente instando al cambio de actitud. El realce de lo afectivo se acusa en las interjecciones que encabezan las dos liras: “Oh”, “Ay”. La conminación se acentúa en los tres imperativos acuciantes y bien graduados: “despertad”, “mirad”, “levantad”. El contenido del primero se opone al de los versos 21-22 (*está entregado al sueño*); el de “mirad con atención” se enfrenta al verso 22 (*de su suerte no cuidando*). El hombre se descompone en sus elementos, dejando “el sentido” aparte. Para justificar su admonición, la “voz” explica con reflexión interrogativa el “daño” que amenaza a los “mortales” en su otro componente (“las almas inmortales”). La coincidencia en rima aumenta el contraste entre los contenidos de ambos términos (el vocativo a quien se apela, “mortales”, y lo celeste del hombre, “almas inmortales”, “hechas a bien tamaño”, es decir, a un bien tan grande como es el “bien divino” del v. 18). La oposición de los vv. 18-20 (“bien divino” - “bien fingido”) se recoge aquí en la de ese “bien tamaño” y las “sombras” y el “engaño” de 29-30. La segunda estrofa de este segmento presenta estructura similar entre conminación y exposición. Aquí, los vv. 31-32 son de admonición exigente; los tres siguientes exponen la consecuencia favorable si se cumple lo aconsejado. Pero entre las dos liras hay una diferencia importante. En la segunda, la voz lírica se ha elevado; al contraponer el “cielo” y el “suelo”, el punto de vista, que venía siendo la mirada al “cielo” desde el “suelo”, ha cambiado de sentido: al instigar a los “mortales” a dirigir los ojos al “cielo”, la “esfera celestial” queda incluida dentro del círculo deíctico de la primera persona de la voz (se dice precisamente “a *aquesta* celestial eterna esfera” de 32). Y el término opuesto (“suelo”, “hombre mortal”) se sitúa en el campo deíctico de los interpelados: “burlearéis los antojos de aquesa lisonjera vida” (“aquesa” y no “aquesta”).

IV. (Versos 36-40). Ya elevado imaginativamente el poeta a la “celestial esfera”, a la que ha instado a los “hombres” a levantarse, se olvida de ellos y se recluye en reflexión interior. La cual, con interrogación retórica, resalta las notas negativas del “suelo”, visto con desdén en el impulso ascendente hacia el “cielo”. Los términos de la oposición nuclear siguen variándose: “el bajo y torpe suelo” es ahora “breve punto” al cotejarlo con “este gran trasunto” del “bien divino”, de la eternidad, que incluye, mejorándolos, el pasado, el presente y el futuro. Y obsérvese ahí el contraste adicional de los adjetivos “breve” y “gran (de)”.

V.a. (Versos 41-45). Prosiguiendo las consideraciones encarecedoras del “gran trasunto” visible de la ordenación de los astros, comienza el poeta un período que, interrumpido al final de esta lira, se recoge luego en la pregunta retórica de los versos 61-65. El demostrativo “aquestos”, inequívoco en su deixis, que acompaña a “resplandores”, comprueba el ascenso imaginativo del poeta. Desaparece el “suelo” hasta que en la continuación de 61-65, queda definitivamente despreciado. A partir de esta estrofa, por otro lado, parece que la impresión contemplativa de la bóveda estrellada se ve sustituida por la versión erudita del cosmos ptolemaico, con sus connotaciones mitológicas.

VI. (Versos 46-60). Ya nos hemos referido antes a este inciso descriptivo en que se incluyen los astros que, en la vieja concepción, giraban en torno a

la Tierra, con la excepción evidente del Sol, el cual (se me ha sugerido) es lógico que no aparezca en una visión nocturna del firmamento como la de la oda VIII. Suele insistirse en el modelo ciceroniano del *Somnium Scipionis*; pero la semejanza es levísima, y además Luis de León adoptó el orden inverso (la enumeración de Escipión comienza por el planeta extremo de los conocidos, Saturno). Los astros se mencionan por su nombre o por perífrasis elusivas y alusivas a sus atributos, en variación concorde con la sintáctica de la enumeración y con la léxica de los verbos sucesivos, como queriendo sugerir lo expresado en la lira precedente: los *pasos desiguales y en proporción concorde tan iguales* de los astros. Así, el “movimiento cierto” y “desigual” de cada uno de estos se denota con verbos diferentes: “mueve”, “va en pos”, “sigue”, “prosigue”, serena “rodéase”, “va repartiendo”. Las tres estrofas dependen del “mira” del verso 41 mediante la estructura indirecta introducida por “cómo”, elemento solo explícito en las dos primeras. El “concierto” de los astros se refleja en la relación que se establece entre las siete unidades referenciales (los astros) y las siete estructuras sintácticas (manifestadas con cinco oraciones copulativas y dos yuxtapuestas, todas con orden alternativo de sus componentes sujeto y verbo):

(46-60)	cómo	–	Luna	–	mueve	(S-V)
	y	–	va en pos	–	Luz do el saber llueve	(V-S)
	y	–	Estrella de Amor	–	sigue	(S-V)
(51-55)	y cómo	–		–	prosigue	– Marte airado (V-S)
	y	–	Júpiter benino	–	serena el cielo	(S-V)
(56-60)		–		–	rodéase	– Saturno (V-S)
	tras él	–	reluciente coro	–	va repartiendo	(V-S).

V. *b.* (Versos 61-65). Después del demorado desfile astral (Luna, Mercurio, Venus, Marte, Júpiter, Saturno y las estrellas), se reanuda la construcción sintáctica reasumiendo el verso 41 con mayor ímpetu: “¿Quién es el que esto mira...”. El demostrativo *esto* es brevísimo compendio anafórico de las tres liras del inciso, y con violencia destructora *esto* (“el gran concierto”) se opone a la “bajeza de la tierra”. Se justifica así el “gemir” y el “suspirar” (términos donde resuenan el “llanto” y la “voz doliente” del introito) y la invitación a borrar los torpes sentidos (*lo que encierra el alma y destos bienes la destierra*). La pasión introduce en los versos polisíndeton acezante y concluyente. El contenido “cielo”, tácitamente, enmarca la lira, con su pregunta sin respuesta, entre el “esto” anafórico del v. 61 y la mención “destos bienes” del 65. Entre ellos, se corresponden “bajeza de la tierra” del v. 62 con “lo que encierra” en el 64. En el centro de la estrofa, en el verso 63, “gime y suspira” el “alma”, el “hombre”, pugnando entre los dos polos. Aquí habría podido concluir la oda, con la afirmación implícita de que quien ve “el gran trasunto” desprecia “el torpe suelo”. Pero como la voz lírica que anima el poema se ha remontado entre tanto en su ascenso, se olvida de todo lo negativo y debe proseguir con las impresiones positivas.

VII. (Versos 66-75). Con transición sintáctica abrupta y con seguro tono se afirma la verdad serena de la “celeste esfera”. La imaginación transporta al poeta hasta un “aquí” luminoso y perfecto. La reiteración del adverbio y el

asíndeton contribuyen a la contundencia. La alternancia de construcción que vimos arriba (vv. 46-60) entre el orden “sujeto-verbo” y el de “verbo-sujeto” vuelve a aparecer ahora de otro modo: en la primera lira hay tres unidades con “verbo-sujeto”; en la segunda, son dos unidades con orden “sujeto-verbo” y entre ellas una tercera con orden inverso:

aquí	–	vive	–	el contento			
aquí	–	reina	–	la paz			
aquí	–	está	–	el Amor sagrado			
			–	hermosura	–	aquí	– se muestra
(y)	–	resplandece	–	luz			
			–	eterna primavera	–	aquí	– florece

Todo el léxico es positivo y sus elementos evocan las notas asignadas a “morada” y “templo” en los versos 12-13, esto es, “grandeza, claridad y hermosura”. Aun hay otra resonancia entre los dos pasajes: en el v. 13 *templo de claridad y hermosura*, las dos notas de “claridad” y “hermosura” están unificadas por la copulativa; la misma unidad aparece en 71-74, puesto que los dos términos “hermosura” y “clarísima luz” quedan dominados por un único “aquí”: *inmensa hermosura aquí se muestra toda y resplandece clarísima luz pura*. De la escueta configuración de cada miembro de este grupo de oraciones yuxtapuestas, solo escapan los términos “Amor sagrado” y “luz pura”. En el último caso, el adyacente relativo “que jamás anochece” insiste en la inmarcesible claridad. En el otro caso, las expansiones sintácticas (y léxicas) son más amplias:

el Amor sagrado	—	está	–	$\left\{ \begin{array}{l} \text{asentado} \quad - \quad \text{en rico y alto asiento} \\ \text{rodeado} \quad - \quad \text{de glorias y deleites.} \end{array} \right.$

Este “rodeado” recuerda por antífrasis el del v. 4. Allí era lo negativo lo que recibía dos adyacentes en progresión intensiva de contenido (*de noche rodeado, en sueño y en olvido sepultado*). Resalta el contraste entre los dos pasajes inicial y casi final de la oda en perfecto paralelismo:

el suelo	–	rodeado de noche	➔	sepultado en sueño y en olvido (vv. 3-5)
el Amor	–	rodeado de glorias	➔	asentado en rico y alto asiento (vv. 66-70)

Y, en fin, el segmento VIII del poema (versos 76-80) es el cierre emocional, sin trabas, en lo máximo del ascenso imaginado. Casi como en la sintaxis de San Juan de la Cruz bajo el arrobamiento místico, en esta lira se instalan el clamor alterno de las interjecciones y la ausencia total de verbos. Son, verso a verso, cinco frases exclamativas, desahogo arrebatado del espíritu, hechas de meros sustantivos matizados por adjetivos: *campos, prados, mineros* (manantiales), *senos, valles* con las notas propias del tradicional “locus amoenus”, pero tejidos con cuánta sabiduría y cuánta emoción por el poeta. Podemos preguntarnos: ¿son expresión inspirada del gozo? ¿O suspensiva interrupción fogosa de añoranza dolorida?

Más bien esto. A pesar de sus afanes denodados y conscientes, el agustino (a diferencia del carmelita) no alcanza nunca a romper “lo que encierra el alma”. La serenidad que perseguía fray Luis solo la goza, mediante la contemplación intelectual y afectiva, en el plano imaginario. Reino alejado, allí, inaccesible cielo, mientras amagan las graves y sólidas preocupaciones del bajo mundo, aquí, en el suelo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, E., “Una oda de fray Luis de León”, *Castilla* (Univ. de Valladolid), 15 (1990), pp. 7-17.
- ALCINA, J. F. (ed.), *Fray Luis de León, Poesía*, Madrid, Cátedra, 1986.
- ALONSO, Dámaso, *Obras completas II*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 769-842.
- BLECUA, J. M., *Fray Luis de León Poesía completa*, edición de..., Madrid, Gredos, 1990.
- COSTER, A., *Luis de León (1528-1591)*, 2 vols., Nueva York-París, 1921-1922.
- ENTWISTLE, J.W., “Fray Luis de León’s life in his lyrics”, *RHi*, 71 (1927), pp. 176-224.
- GARCÍA, F.(ed.), *Fray Luis de León, Obras completas castellanas, Madrid*, BAC, 1951.
- LLOBERA, J., *Obras poéticas de fray Luis de León*, Madrid 1932.
- MACRÍ, O., *Fray Luis de León Poesie...*, a cura di..., Firenze, Sansoni 1950.
- MACRÍ, O., *Fray Luis de León, Poesie*, a cura di.... Firenze, Vallecchi 1964.
- MACRÍ, O., *Fray Luis de León, Poesías*, Estudio de..., Barcelona 1982.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Poesías de fray Luis de León*, con anotaciones de Madrid, *RAE*, 1928.
- MICHELENA, L. H., *Apellidos Vascos*, San Sebastián 1955.
- RIVERS, Elías L., *Fray Luis de León: The original Poems*, Londres 1893.
- SENABRE, R., *Tres estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca 1978.
- SERÉS G. (ed.), *Fray Luis de León, Poesía completa*, Madrid, Taurus, 1990.
- VEGA, A. C., *Poesías de fray Luis de León*, ed. crítica, Madrid 1955.
- VEGA, A. C., *Fray Luis de León, Poesías*, ed de.... Barcelona, Planeta, 1980.