

Tres odas de Luis de León

I. La oda a Grial

A José Manuel Blecua Teijeiro

El carácter horaciano de esta oda (y por lo demás, del conjunto poético luisiano) ha sido suficientemente reiterado por la crítica. Se pretende aquí señalar lo que de personal y único hay en ella en cuanto a eficacia expresiva y en cuanto a los recursos lingüísticos utilizados. ¿En qué consiste la sobria perfección del poema, admirado por tantos comentaristas?

Casi toda la poesía de fray Luis de León presupone una situación de coloquio. En veintiuna de las veintitrés composiciones sin discusión auténticas del maestro, éste se dirige a alguien, a un interlocutor conocido (y no sólo «al que leyere»): a sus amigos (Salinas, Felipe Ruiz, Olarte, Portocarrero...), a destinatarios concretos si bien ignotos (Querinto, Elisa, el juez avaro...), a seres celestiales (Cristo, María, los santos...), o a entidades abstractas o ideales (la región luciente, el seguro puerto, la virtud, el contento...). Fray Luis huye del solitario monólogo, sólo visible en la oda XXIII (*Aquí la envidia y mentira*) y en la I (*Qué descansada vida*, aunque aquí, versos 21-25, interrumpido por el apóstrofe al monte, a la fuente y al río). Se trata, pues, de una poesía esencialmente comunicativa que apela siempre a un *tú*, más o menos explícito, a quien quiere hacer partícipe de sus preocupaciones.

La oda XI, que interesa ahora, equivale en la sustancia de contenido a una breve epístola dirigida a su amigo Grial: «Ya es otoño y se acerca el invierno; el tiempo invita al estudio y la gloria espera a los cultores de la poesía; en consecuencia, amigo Grial, prosigue y alcanza tu meta apartándote del vulgo; pero no esperes que yo pueda equipararme contigo: traicionado, he perdido mis entusiasmos». ¿Cómo se ha convertido en poesía esa sustancia tan repetida en la historia humana: cambio de estaciones, consejos prudentes, queja de la adversidad? De otro modo: ¿cómo se han fijado esos elementos tan comunes en otros únicos, irrepetibles: un otoño concreto, una actitud ética determinada, una dolorosa adversidad intransferible, otoño, actitud y adversidad que se reviven en su esencia singular cada vez que se lee la oda?

Antes de intentar la búsqueda de respuesta, conviene refrescar el contexto de la oda y tener presentes sus aledaños extrapoéticos (de ambiente, de biografía) con objeto de entender bien el texto lingüístico y no resbalar en sus intenciones poéticas¹. El destinatario es el licenciado Juan de Grial, canónigo en Calahorra, editor de San Isidoro años después, anotador y comentarista de Lucrecio y Virgilio y amigo también de Portocarrero (a quien acompañó, según el mismo fray Luis dice en una carta de octubre de 1570², cuando don Pedro se hizo cargo de la Audiencia de Galicia). Escribió versos latinos, como los dísticos en elogio de la *Explanatio* del Cantar de los Cantares que publicó fray Luis en 1582³. Las alusiones

(1) Reseña de los trabajos y ediciones que se citan en el texto: Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid 1950; Dámaso Alonso, *Obras completas*, II, Madrid, 1973; A. F. G. Bell, *Luis de León*, Barcelona 1927; A. Coster, «Luis de León», *Revue Hispanique*, 53-54 (1921-22); F. García, ed., *Fr. L. de L., Obras completas castellanas*, 2.ª ed., Madrid, 1951; J. Llobera, ed., *Obras poéticas de Fr. L. de L.*, I, Madrid, 1932; O. Macri, ed., (a) *Fr. L. de L., Poesie*, Sansoni, Firenze 1950, (b) *Poesie*, Vallecchi, Firenze 1964; A. C. Vega, ed., *Poesías de fr. L. de L.*, Madrid 1955.

(2) A. Arias Montano, en 28 de octubre 1570, le dice: «Felipe Ruiz se ha ido a vivir con Alvaro de Lugo. Vivo solo, pero él vive contento y vive de veras, y así paso. Grial está con don Pedro Portocarrero que es agora Presidente de Galicia» (publicada por A. Rodríguez Moñino, *El criticón*, 2, Badajoz, 1935, y reproducida en F. García, p. 1.372). Esta carta obliga a adelantar la fecha que los editores atribuyen a la regencia de Portocarrero (1571) en un año, y en consecuencia la de la oda II de fray Luis, que será de 1570.

(3) También anima fray Luis la afición poética de Grial en su Imitación de la oda 12 del libro II de Horacio: *Al son de trompa clara, / y con heroico verso, a ti conviene, / Grial, cantar la rara / virtud del de Vivar, que par no tiene, / o, con más libre pluma, / hacer de nuestros hechos rica suma.* (Ed. Vega, p. 564-565).

personales de la última lira de la oda (*de un torbellino traidor acometido*) hacen pensar que la compuso fray Luis en sus años de pasión y encierro inquisitorial más bien que tras su absolución y libertad⁴. Algunos creen que se escribió ya en la cárcel (por tanto, entre 1572 y 1576), pero puede tener razón Llobera, que la asigna a los meses anteriores a su detención (y, así, sería del otoño de 1571). Ahora bien, incluso podría ser anterior. En efecto, la oda II (*Virtud, hija del cielo*), dedicada a Portocarrero en los inicios de su regencia en Galicia (según alusiones de sus dos últimas estrofas), no contiene referencia alguna a la persecución de fray Luis, aunque presenta en su lira V evidentes concomitancias con nuestra oda XI⁵. Si en octubre de 1570 está Grial con Portocarrero en Galicia, se puede pensar que las dos odas son de ese otoño: la II anterior (y más cortés y protocolaria) y la XI posterior (más personal e íntima). Según la carta de fray Luis, no hace falta esperar a su prisión, ni siquiera a las acusaciones de fray Bartolomé de Medina contra el maestro (que son de julio de 1571 y presentadas a la inquisición por el dominico Pedro Fernández en diciembre), para imaginar en el poeta el estado de abatimiento que refleja el final de la oda a Grial⁶. Sea de ello lo que fuere, la fecha exacta de la oda es poco pertinente para lo que aquí importa.

Respecto del texto hay bastante acuerdo entre mss. y ediciones. En lo puramente fonético apenas cabe hacer observaciones, sino sólo recordar que estos versos, leídos por fray

(4) Coster y Bell la creen escrita después de la cárcel (1577-78). F. García, Getino, Vega y Macrí la consideran del período de la prisión. Dámaso Alonso (*O. C.*, p. 800, nota 21) piensa con razón que «lo mismo puede atribuirse a los tiempos inmediatamente anteriores al proceso, cuando los odios ya acumulados no podían dejar serenidad alguna al poeta, y éste tenía que ver que el estallido era inminente, que a los meses inmediatamente posteriores a la absolución; cuando el poeta tenía que estar aún destrozado por la terrible prueba pasada», pero acepta «la primera de estas dos hipótesis».

(5) Compárese la estrofa V de la oda II: *Del vulgo se descuenta, / hollando sobre el oro; firme aspira / a lo alto de la cuesta; / ni violencia de ira, / ni blando y dulce engaño le retira* con los conceptos y aun los términos de las liras V y VI de la oda a Grial.

(6) En la carta citada a Arias Montano, de 1570 (*loc. cit.*, p. 1.372), escribe el maestro: «He tenido salud a Dios gracias, trabajo en esta atahona ocupado siempre en las letras de que menos gusto y cada día con más deseo de salir de ellas y de todo lo que es Universidad, y vivir lo que resta en sosiego y en secreto aprendiendo lo que cada día voy olvidando más».

Luis y sus coetáneos, sonarían algo diferentes de como suenan hoy: se habían cumplido los fenómenos típicos del español moderno (no se aspiraba la *h*- inicial, se confundían las viejas sibilantes sordas y sonoras y se identificaba *b*- y *v*), pero todavía no existían las articulaciones velar e interdental⁷. Puntos textuales discutibles son los siguientes.

En el verso 9, los mss. dan *ya el malo mediodía* frente a la lección del impreso de Quevedo *ya Eolo al mediodía*, que aceptan Llobera, García y Macrí. Aunque sin base manuscrita, parece preferible esta última variante por motivos internos, apoyados por otras menciones luisianas de Eolo⁸.

En el verso 14, los mss tipo «Merino» y «Alcalá» dan y *el cuello al yugo atados* (y a eso se ajusta Vega), mientras otros mss y Quevedo (y con ellos Macrí) ofrecen y *el yugo al cuello atados*. Sólo Llobera y García corrigen y *al yugo el cuello atados*. Si se tienen en cuenta ejemplos anteriores y posteriores de esta imitación del acusativo de relación griego, se verá que en todos ellos el sustantivo sin preposición que delimita el alcance del participio (o adjetivo) hace referencia a una parte corporal del ente calificado: así, en fray Luis mismo, «De púrpura y de nieve / florida, *la cabeza coronado*, /.../ el buen *Pastor...*» (oda XIII); así, en Garcilaso, «y acabo como *aquel* qu'en un templado / baño metido, sin sentillo muere, / *las venas dulcemente desatado*» (Eleg. II, 142-144), «por quien *los alemanes*, / *el fiero cuello atados*» (Canc. V, 18-19); así, en Góngora, «*Desnuda el pecho anda ella*» (Ang. y Med., 101). En nuestra oda, pues, se ha de pensar (según el esquema de Garcilaso: «los alemanes» - «atados» - «el fiero cuello») que hay «los bueyes» - «atados» - «el cuello» (y luego «al yugo»), y

(7) Hay sinalefa en el verso 2 (*el campo su hermosura...*); que haya hiato en otros pasajes no quiere decir que fray Luis aspirase la *h* (así en v. 4: *verdor*, y *hoja a hoja*). Riman sordas y sonoras en X, 56-60 (*hermosas: osas: medrosas*), en XXIII (*casa: compasa: pasa*), en una atribuida (Vega, p. 578: *ojos: rojos*), y *b* con *v* en XII, 52-55 (*cabe: sabe: llave*) y aquí en v. 31-33 (*Febo: nuevo*).

(8) Así en VII, 51-52 (*El Eolo derecho / hinche la vela en popa*), en XII, 26-28 (*Si resplandece el día, / Si Eolo su reino turba, ensaña*). Es verdad que en estos dos pasajes *Eolo* es trisílabo, mientras que en la oda XI hay que considerarlo bisílabo (*Eolo*) o efectuar sinalefa (*ya-E*). Pero el paralelismo con el verso 6 (*Ya Febo inclina el paso*) hace preferible en el 9 la lección *ya Eolo al mediodía*. Así, en ambos versos tenemos «*ya + deidad*» y el mismo ritmo acentual 2-4-6 (*ya-fé-boi-clí-nael-pá-so, yae-ó-loal-mé-dio-dí-a*).

así considerar correctas las lecciones y *el cuello al yugo atados*, y *al yugo el cuello atados* (aunque preferible la primera por el apoyo de los mss)⁹.

En los versos 27-28, los códices de la familia Quevedo y la mayoría de los editores transcriben *y va sediento / en pos de un bien fingido*, pero C. Vega (por consideraciones poco claras, p. 490), siguiendo a los otros mss, stampa *y va sediento / por un nombre fingido*. Es mucho mejor la primera lección: de un lado, es frecuente la expresión «ir en pos» (por ejemplo, en fray Luis, VIII, 46-48: «La luna cómo mueve / la plateada rueda, y *va en pos della / la luz do el saber llueve*»); de otro, hay casos de *bien fingido*¹⁰.

En el verso 33 los mss «Merino» y «Alcalá» (y con ellos Merino y Macrí) escriben *igual a y vence* frente a *igual a y pasa* de otros códices (que ofrecen Quevedo, Llobera y García). Ya opina Macrí (a, 184) que *igual a y vence es* «di gran lunga preferibile per il suono e il senso», pero, además, la conexión de esos dos verbos aparece en el mismo Luis de León. En un informe de 1588, escribe el maestro: «Demás de que sería negocio presuntuoso y muy insolente que seis académicos, por doctos que sean, habiendo tantos en la Iglesia que los *igualen y venzan*, se hagan censores de toda la santidad y doctrina antigua...» (ed. F. García, p. 1368).

Por último, convendrá repetir las referencias y connotaciones del texto luisiano que eran obvias en el ambiente de entonces (clichés y tópicos renacentistas, muy transparentes para el conocedor del mundo clásico) y no tanto en el de hoy.

(9) Nótese de paso que la construcción está precisamente en la canción V, *A la Flor de Cnido*, el famoso primer ejemplo español de «liras» en el sentido actual métrico (cfr. Dámaso Alonso, *PE*, p. 649 sigs.), y que además en ella hay bastantes elementos léxicos y rítmicos asimilados por fray Luis: *las fieras alimañas* (v. 8 y León XX, 2), *el fiero Marte airado* (v. 13 y León IV, 29 y XXII, 27), *de polvo y sangre y de sudor teñido* (v. 15 y León XX, 80: *en sangre, en llanto y en dolor bañado*). Por otra parte, Vega, puntuando y, *el cuello al yugo atados* (p. 489), parece eliminar el acusativo griego pensando en un inciso de construcción absoluta. Algo así hay también en la canción de Garcilaso, v. 76: *y al cuello el lazo atado*, cuyo sonsonete léxico pudo recordar fray Luis.

(10) En VIII, 16-20, opone *bien fingido* a *bien divino*: «¿Qué mortal desatino / de la verdad aleja así el sentido, / que de tu *bien divino / olvidado, perdido, / sigue la vana sombra, el bien fingido?*».

Así, los nombres mitológicos, las perífrasis elusivas, las alusiones al ascenso por el monte de la poesía (verdad y belleza), etc.¹¹. Sólo insistiremos en la penúltima lira, cuyos versos 32-34 parece que no siempre se entienden correctamente. Dice el maestro León a su amigo Grial que escriba de acuerdo con sus gustos, *que lo antiguo / iguala y vence el nuevo / estilo*. No está, en efecto, para el lector actual, muy claro lo que ahí se pretende decir: 1) Puede interpretarse el *que* del verso 32 como un relativo reproductor de «lo que Febo dicta y escribe Grial» y, en ese caso, considerarlo sujeto de *iguala* y de *vence* (cada uno con su propio objeto: *lo antiguo* y *el nuevo estilo*), con lo cual el sentido sería: «lo que tú escribes iguala en valor a lo antiguo y supera a lo nuevo». 2) Puede creerse, lo que es más probable, que ese *que* no es relativo, sino una conjunción de referencia causal (análoga a otros muchos pasajes de fray Luis, como en la misma oda los versos 29 *que no así vuela el viento* y 36 *que yo de un torbellino...*), y, entonces, considerar los dos verbos unificados con un sujeto único y un solo objeto, con lo cual caben dos sentidos: a) «lo antiguo iguala y supera a lo nuevo» y b) «lo nuevo iguala y supera a lo antiguo». La ambigüedad se habría deshecho mediante la preposición *a*. Como no aparece en ningún mss, ha de decidirse la cuestión recurriendo a datos extratextuales. El problema consiste en descubrir las referencias concretas de *lo antiguo* y de *el nuevo estilo*. Algunos piensan que se trata de la polémica entre los partidarios de la vieja versificación castellana (*lo antiguo*) y los nuevos módulos italianizantes. Si,

(11) He aquí un recordatorio conciso: v. 6 *Febo* = el sol; v. 7 *resplandor egeo* = la constelación de Capricornio (por tanto: «se aproxima el invierno, cuando en su aparente curso el sol se acerca [o, en rigor, se acercaba] a ese signo zodiacal»); v. 9 *Eolo* = el viento; v. 10-11 *el ave vengadora del Ibico* = las grullas (cuya presencia obligó a delatarse a los asesinos del poeta de Samos); v. 19 *del sácro, monte* = no el Parnaso (F. García) ni el templo de la gloria (Vega), sino el Helicón, monte de Beocia sagrado a las Musas, cuya *fuelle* (v. 25) es la Caballina (la *Caballina*, que cita León en XXII, 10-11) o Hipocrene, donde Grial ha de satisfacer su *ardiente gana*, y a la que no llegará *la postrer llama* (v. 20) de la «*aspirazione sensuosa e volgare*» (como dice Macrí, *a*, p. 184); v. 26-28 *el perdido error que admira el oro* y va *en pos de un bien fingido* = la afición a los bienes materiales del mundo y la ambición del poder y la gloria mundanal (cfr. otros pasajes de fray Luis: Portocarrero «*del vulgo se descuesta / hollando sobre el oro*», II, 21-22; el alma «*el oro desconoce / que el vulgo vil adora*», III, 13-14; el poeta desea que no le falte el «*seguro puerto*» y, en cambio, «*falte cuando amado, / caunto del ciego error es cudiado*», XIV, 64-65); v. 31 *Febo* = Apolo, el dios de los poetas.

en lugar de Grial, el destinatario de fray Luis hubiera sido por ejemplo Castillejo, no habría aquí duda alguna. Pero Grial no era poeta en romance (ni tradicional ni petrarquista); de su actividad poética sólo se conocen versos latinos. En consecuencia, parece evidente que *lo antiguo* es la poesía en latín, y que debe asumirse para el texto de fray Luis la interpretación 2.^a: «Escribe a tu gusto en latín, porque la poesía latina iguala y supera a la romance»¹².

Aclarada así la situación en que el maestro escribe la oda XI, y entendidas las referencias y alusiones del texto, se puede pasar al examen de cómo brota de todas esas sustancias dispares (sentimientos, ideas, conocimientos librescos tradicionales y experiencias vividas del autor) la forma poética que las organiza y las fija en una expresión lingüística definitiva y única.

AL LICENCIADO JUAN DE GRIAL

Recoge ya en el seno
 el campo su hermosura, el cielo aoja
 con luz triste el ameno
 verdor, y hoja a hoja
 5 las cimas de los árboles despoja.

Ya Febo inclina el paso
 al resplandor gegeo; ya del día

(12)) Se podría prosificar la oda, eliminando las expresiones hoy poco explícitas, de esta manera: «El campo oculta ya en el seno su hermosura, el cielo marchita con luz triste el verdor ameno, y hoja a hoja desnuda las cimas de los árboles. Ya el sol se acerca a Capricornio, ya va acortando escaso las horas diurnas; ya el viento, soplando al mediodía, nos envía espesas nubes. Ya las grullas emigran a través de los nublados y graznan, y los bueyes con el yugo al cuello aran los sembrados. El tiempo es propicio al estudio, y la gloria espera, Grial, a los que se esfuerzan en el cultivo de la poesía, a donde no accederá la inspiración trivial. Prosigue tu buen camino, y, solo, alcanza tu meta, y satisfaz tu sed ardiente en la fuente pura de la inspiración. No te cuides del vulgo que admira el oro y anhela bienes fingidos, porque su gozo es tan vano y fugaz como el vuelo del viento. Escribe lo que tu inspiración te dicta, porque tus versos latinos igualan y superan a los romances. Pero, caro amigo, no esperes que pueda yo seguir tus pasos, porque yo, acometido por un torbellino traidor, y derrocado al hondo desde el medio del camino, he perdido mis entusiasmos y mi capacidad».

- las horas corta escaso;
 ya Eolo al mediodía
 10 soplando espesas nubes nos envía.

 Ya el ave vengadora
 del íbico navega los nublados
 y con voz ronca llora;
 y, el cuello al yugo atados,
 15 los bueyes van rompiendo los sembrados.

 El tiempo nos convida
 a los estudios nobles, y la fama,
 Grial, a la subida
 del sacro monte llama,
 20 do no podrá subir la postrer llama.

 Alarga el bien guiado
 paso y la cuesta vence, y solo gana
 la cumbre del collado;
 y, do más pura mana
 25 la fuente, satisfaz tu ardiente gana.

 No cures si el perdido
 error admira el oro, y va sediento
 en pos de un bien fingido;
 que no así vuela el viento
 30 cuanto es fugaz y vano aquel contento.

 Escribe lo que Febo
 te dicta favorable, que lo antiguo
 iguala y vence el nuevo
 estilo; y, caro amigo,
 35 no esperes que podré atener contigo:

 Que yo, de un torbellino
 traidor acometido, y derrocado
 del medio del camino
 al hondo, el plectro amado
 40 y del vuelo las alas he quebrado.

La sustancia de contenido de la oda está distribuída en cuatro partes:

I. (Liras I-III) «Se acerca el invierno».

II. (Lira IV) «El tiempo invita al estudio y la gloria espera a los cultores de la poesía».

III. (Liras V-VII) «Amigo Grial: prosigue y alcanza tu meta, sin esperarme».

IV. (Lira VIII) «Porque yo he perdido mis entusiasmos».

El poeta analiza y conforma esas sustancias con intención en principio objetiva. La primera parte se convierte en una descripción demorada y esencial del otoño; la segunda, fríamente, expone una opinión de alcance general; en la tercera, pormenoriza los consejos a su amigo dentro de las normas ético-estéticas del ámbito cultural en que viven; en la cuarta, abruptamente, estalla la intimidad que justifica el propósito de la oda.

Las tres lirás de la primera parte y las tres de la tercera, con su diverso sentido, se configuran dentro de los módulos de origen clásico (referencias mitológicas, sapiencia y moral tradicionales). Las otras dos partes (con una sola estrofa cada una) contrastan entre sí violentamente, porque la segunda constituye una imperturbable constatación impersonal, mientras la cuarta irrumpe (y cierra la oda) con incontentida pasión subjetiva.

El diferente carácter de las cuatro partes puede apreciarse desde luego en la selección de elementos gramaticales que ha efectuado el poeta. Observemos, solamente, la distribución de los valores de «Persona» en la oda reflejados en las formas verbales y pronominales. En las tres estrofas de la primera parte, de acuerdo con su designio objetivo-descriptivo, no hay más que «Terceras personas» (y en presente de indicativo). Por el contrario, las tres lirás de la tercera parte se desarrollan a base de imperativos (y fórmulas equivalentes negativas) en «segunda persona», puesto que los consejos van dedicados al destinatario, Grial. En la segunda parte (la lira IV), que es el centro del mensaje, persiste la objetividad de la «Tercera persona», pero se introducen la «Segunda persona» (en el vo-

cativo, *Grial*, del verso 18) y la «Primera persona» (en el plural *nos* del verso 16), abarcando a los agonistas de la situación (el poeta y el interlocutor). En la cuarta parte, el *yo* del verso 36, anunciado en el precedenté con la «Primera persona» de *podré*, inunda íntegramente la lira final. Ajustándose a las funciones bühlerianas, se podría decir que la primera parte es «representativa»; la tercera, «apelativa», y la cuarta, exclusivamente «manifestativa», y que la segunda parte combina las tres funciones («el tiempo convida» - representación, «*Grial*» = apelación y «*nos*» = manifestación)¹³. En esquema:

<i>Partes</i>	<i>Tercera pers.</i>	<i>Segunda pers.</i>	<i>Primera pers.</i>	
I. (I)	recoge, aoja, despoja	—	—	} Representación
(II)	inclina, corta, envía	—	—	
(III)	navega, llora, van	—	—	
II. (IV)	convida, llama	<i>Grial</i>	<i>nos</i>	Todas
III. (V)	—	alarga, vence,	—	} Apelación
(VI)	—	satisfaz	—	
(VII)	—	no cures	—	
		escribe, no esperes	<i>podré</i>	
IV. (VIII)	—	—	yo, he quebrado	Manifestación

Nótese, además, que cada una de las partes se enlaza con la precedente mediante leves transiciones: la segunda prosigue con las «Terceras personas» de la primera; la tercera desarrolla en «Segunda» el vocativo de la segunda; la cuarta, amplía y aclara la «Primera persona» del verso 35.

El poeta ha plasmado en la oda un proceso paulatino de interiorización subjetiva. Ha comenzado objetivando una si-

(13). No se ha tenido en cuenta el *nos* del verso 10 (*soplando espesas nubes nos envía*), porque ahí se trata más bien de una alusión sin trascendencia a la humanidad toda, y no a los que intervienen en la situación, autor y destinatario, incluidos en el verso 16 (*El tiempo nos convida*).

tuación en lo externo (el otoño), ha pasado a incluir a su amigo en la actitud deseada dándole consejos, y, de pronto, emerge su intimidad dolorida. El aparente mensaje general e impasible se transforma en una desolada lamentación. Por debajo de una corteza fría e impersonal, laten sustancias pasionales que sólo se hacen explícitas al final, pero que sutilmente se han ido anunciando desde el comienzo de la oda¹⁴.

La equilibrada (y calculada) disposición del poema en cuatro partes se percibe también en la estructura interna de cada una de ellas. Analicemos las tres liras de la primera parte, que se refieren al otoño. Ya se ha visto que están unificadas por el uso exclusivo de la «Tercera persona»; pero, además, el repetido adverbio *ya* las funde en un conjunto homogéneo, a la vez que sus variaciones singularizan cada una de las tres estrofas: la primera tiene un solo *ya*; en la segunda hay tres, y en la tercera uno; simétrica distribución (1-3-1) que separa los tres aspectos que en las sustancias otoñales ha seleccionado el poeta, preocupado ante todo por reflejar el proceso lento y continuo del tiempo. Esa continuidad inevitable, sugerida por la reiteración de los *ya*, se intensifica mediante otros procedimientos: *hoja a hoja* (verso 4) y los gerundios *soplando* (v. 10) y *rompiendo* (v. 15). Insiste así el poeta en el sentimiento de la caducidad incesante.

Los tres aspectos atendidos son la desnudación de la tierra, la proximidad del solsticio invernal y los comportamientos animales, fijados en unos pocos datos concretos. El poeta los ve todos como actividades externas a él ejercidas por determinados agentes (que funcionarán como sujetos gramaticales). Para ello vivifica los elementos que selecciona; si en la lira tercera son ya entes animados («las grullas» y «los bueyes»), en la segunda los reanima sustituyéndolos por sus mitológicas correspondencias (el sol → «Febo», el viento → «Eolo») y en la primera echa mano de la prosopopeya («El campo recoge su hermosura», «El cielo aoja»). Así, en cada lira, un actor

(14) El sentido de la oda XI queda claramente expuesto por Maeri (a, p. LXIV-LXV y 183-184; b, p. 67 sigs.) y por Dámaso Alonso (OC, p. 800-802).

desarrolla una actividad y otro dos. Un esquema mostrará más rápidamente esta medida distribución de elementos:

I. (Lo vegetal)	{	el campo....	oculta su hermosura.
		el cielo	apaga el verdor.
			hace caer las hojas.
II. (Lo astral-atmosférico) .	{	el sol	se acerca a Capricornio.
		el viento....	acorta los días.
			arrastra las nubes.
III. (Lo animal)	{	las grullas .	cruzan los nublados.
		los bueyes .	graznan.
			rompen los sembrados.

Existe, así, en las tres liras un riguroso paralelismo, sabiamente variado por leves contrastes rítmicos (de contenido y, claro es, de expresión). Porque en la primera, los tres componentes van reunidos por el procedimiento habitual enumerativo de colocar la copulativa y ante el último segmento; en la segundá, se unen por yuxtaposición asindética, y en la tercera, con reiteración de la copulativa. Si se designan los sujetos por *A*, *B*, y las actividades por *m*, *n*, *o*, se tendrían estos símbolos:

I/. *A-m*, *B-n* y *o*. II/. *A-m*, *n*, *B-o*. III/. *A-m* y *n* y *B-o*.

De otra parte, todas las oraciones de las tres liras están constituídas (salvo dos) por tres segmentos (aparte del sujeto): verbo-objeto-adyacente vario. Así:

I.	{	el campo	recoge	su hermosura	en el seno
		el cielo	aoja	el verdor	con luz triste
		(y)	despoja	los árboles	hoja a hoja
II.	{	Febo	inclina	el paso	al resplandor
		—	córta	las horas	escaso
		Eolo	envía	nubes	soplando al mediodía
III.	{	(El ave	navega	los nublados)	—
		(y)	llora	—	con voz ronca)
		los bueyes	rompen	los sembrados	atados el cuello.

El poeta ordena estos elementos de modo variado en cada lira¹⁵. Empleando *S* para sujeto, *V* para verbo, *O* para objeto y *A* para adyacente, tenemos:

I/. (Ya) V-A-S-O / S-V-A-O y A-O-V.

II/. (Ya) S-V-O-A / (ya) O-V-A / (ya) S-A-O-V.

III/. (Ya) S-V-O y A-V / y A-S-V-O.

Se observa, de un lado, que la posposición del verbo a sus elementos adyacentes sirve para cerrar más consistentemente tanto la lira primera (que así empieza y termina en verbo: *Recoge-despoja*) como la segunda (*envía*); de otro lado, esa misma posposición se utiliza para unificar dos grupos verbales copulados que se relacionan con un solo sujeto: *el cielo aoja...y...despoja, el ave vengadora navega...y...llora*. Estas minucias demuestran la clara concatenación de los esquemas de contenidos referenciales con la organización gramatical sintagmática, reflejada en el paralelismo y en la diversificación contrastiva de las tres liras. El único *ya* de la primera, junto con la abrazadera del verbo inicial (*recoge*) y el verbo final (*despoja*) y con la normal enumeración (*recoge, aoja y despoja*), configura en unidad cerrada los contenidos, cuyas referencias se van desarrollando con pausado ritmo. En la segunda lira, el triple *ya* (como un *staccato*), junto con la asíndeton, introduce un par de silencios que cortan el ritmo. Y en la tercera, aunque el único *ya* podría hacer pensar lo mismo, la polisíndeton, que va añadiendo nuevas referencias no esperadas (*y llora, y van rompiendo*), desarrolla la estrofa en un lentísimo *decrecendo* (casi *morendo*), cuyas resonancias se apagan poco a poco en el último verso (*los bueyes van rompiendo los sembrados*). El ritmo acentual es análogo en los versos finales de cada lira (*las cimas de los árboles despoja 2-6-10, soplando espesas nubes nos envía 2-4-6-10, los bueyes van rompiendo los sembrados 2-4-6-10*); pero en los dos primeros, el verbo que los cierra (y que el lector aguarda) les comunica mayor rapidez, mientras que el orden habitual en

(15) La ordenación de elementos está exigida a veces por la rima, pero no siempre. Por ejemplo, el poeta podía haber escrito «Ya recoge en el seno / su hermosura el campo...» y, sin embargo, no lo hizo.

el último produce un avance sosegado y casi penoso (apoyado en la aliteración de labiales: *bueyes, van, rompiendo, sembrados*).

Con este ritmo de contenidos y de expresión que fray Luis adopta en las tres liras, ya ha comunicado algo más que la simple alusión al otoño: nos transmite un sentimiento desazonante del paso opresivo del tiempo. Y, en efecto, si se observa la selección léxica que ha efectuado el poeta, la impresión de oscuridad y presagios se acentúa. ¿Por qué el cielo *aoja* y no simplemente «marchita»? ¿Por qué la luz es *triste* y no sólo «débil» o «pálida»? ¿Por qué las nubes son *espesas*? ¿Por qué las grullas *lloran* roncamente y no sólo «graznan»? Todas las connotaciones agoreras de esas palabras se suman a los valores negativos o privativos de otras (*recoge, despoja, corta, escaso, vengadora, nublados, yugo*) para imponernos ese ambiente de dejación, de abandono, de lamentable inminencia de lo funesto. Y, con sutiles indicaciones, anuncian el final de la oda y predisponen el ánimo para recibirlo más intensamente. Toda la ecuanimidad externa de las alusiones y elusiones clásicas y de los cultos tópicos tradicionales, con que el poeta se esconde tras máscara estoica de entereza, se resquebraja en imperceptibles grietas por donde fluye subrepticia y pudorosa su emoción: no es un otoño cualquiera, es el otoño real y doloroso en que la tranquilidad de fray Luis se va desmoronando, mientras sus enemigos roturan la sementera de la persecución que amagaba.

En la segunda parte de la oda (esto es, la estrofa IV), el poeta prosigue la voluntaria y buscada ocultación de sus sentimientos y comunica al interlocutor el contenido intelectual de su mensaje: con el tiempo desapacible, puede uno recogerse en el estudio y tratar de escalar la gloria cultivando el propio espíritu. Como en la primera parte, también aquí el autor personifica en entes externos a los responsables de las actividades a que se refiere (*el tiempo convida y la fama llama*) y configura los contenidos con paralelismo y ordenación inversa, unificando los segmentos enlazados con y mediante la posición del segundo verbo:

El tiempo	—	convida	a los estudios	(S-V-A)
La fama	a la subida	llama	—	(S-A-V)

Igualmente, el ritmo es pausado, con cesura interna en el endecasílabo segundo de la lira, lo cual (junto con el verso precedente) produce la falsa impresión de dos heptasílabos seguidos (como en las liras I y II de la parte anterior):

Recoge ya en el seno Ya Febo inclina el paso El tiempo nos convida
 el campo su hermosura... al resplandor egeo... a los estudios nobles...

Hay, pues, una continuidad de tono respecto a la primera parte («Tercera persona», indicativos presentes, etc.), pero, según se ha indicado, transformada ya por la introducción de las personas del coloquio (el vocativo: *Grial*, y la «Primera persona»: *nos*). Y aun dentro del cliché clásico, ya aparece una opinión personal: el vulgo no puede acceder a la poesía (*do no podrá subir la postrer llama*). La exigencia de impersonalidad en la expresión se refleja en el uso de adjetivos asépticos como *nobles*, *sacro*, *postrera*. Pese a su fría metafórica de raigambre clásica, esta lira es el núcleo racional de la oda. De sus dos elementos, *tiempo* y *subida*, son desarrollo descriptivo y moral, respectivamente, la primera y la tercera parte. El *tiempo*, aquí, se carga de los contenidos de las tres liras iniciales; la *subida* del monte (a que llama la fama) resume el desarrollo de las tres líneas de la tercera parte.

También en la apelación de ésta (estrofas V-VII) se observa cuidadosa y estudiada organización de los contenidos. Según lo dicho más arriba, las tres liras se ajustan a una serie de exhortaciones con imperativos (o sus equivalentes negativos) y se desenvuelven sobre la «Segunda persona». La «Primera persona», que con el plural *nos* aparecía en la estrofa anterior (englobando al autor y al destinatario), se reduce ahora al puro singular de la «Segunda». Sin duda, el poeta podría haber seguido aferrado a los plurales de «Primera» (escribiendo: *alarguemos*, *venzamos*, etc., en lugar de *alarga*, *vence*...), pero, por su cuenta y razón, se retira, y deja, a lo largo de esta tercera parte, que campee exclusivamente la «Segunda» (y así, los imperativos reforzados con el *solo*

del verso 22: «Tú solo, yo no»). El ritmo general apelativo que unifica las tres estrofas queda variado con el hábil contraste de lo positivo y lo negativo: en la lira V sólo hay imperativos positivos, en la VI sólo el negativo, y en la VII se oponen ambos: *alarga, vence... / no cures / Escribe - no esperes*. El polisíndeton de la V hace que se sucedan trabajosamente, como indicando el esfuerzo de la subida, cuatro imperativos con su objeto (y otros adyacentes cuya anteposición contribuye al ritmo acezante):

alarga	el paso	(bien guiado)	= V-A-O
y vence	la cuesta	—	= O-V
y gana	la cumbre	(solo)	= A-V-O
y satisfaz	tu gana	(do... mana)	= A-V-O

En la VI, como contraste, hay un solo consejo negativo, un solo verbo y dos objetos complejos enlazados con copulativa:

No cures { si el error — admira — el oro
 — (y) — va en pos de — un bien fingido

Pero ahora se inserta una justificación moral del inventario estoico tradicional (encabezada por la conjunción *que*). Y en lira VII se combinan el imperativo afirmativo y el negativo, enlazándose en fuerte e inesperada oposición con la copulativa y (que equivale a un contundente «pero») en dos segmentos paralelos:

Escribe lo que Febo te dicta
 No esperes que podré atener contigo.

Además, en esta estrofa se reitera el procedimiento (inaugurado en la lira anterior) del agregado justificativo del consejo: «No te cuides de la preocupación vulgar por los bienes mundanos, porque son vanos y fugaces como el viento». Ahora, el *escribe* se justifica mediante un segmento iniciado también con *que*: *que lo antiguo iguala y vence el nuevo estilo* (allí, razones éticas; aquí, motivos estéticos): «Escribe lo que gustes, que el latín iguala y supera al romance». Y, en fin, como cerrando la apelación de las tres liras, reaparece el vocativo

introducido en la parte segunda, pero afectivamente variado (*caro amigo*), contribuyendo a la ruptura que presenta en el contenido el verso 35. Podría haber acabado así la oda (si bien carecería de la intensidad poética que posee en realidad) y, entonces, la interpretaríamos como cortés adulación al amigo o como mera expresión de modestia por parte del autor: «Yo no soy capaz de igualarte en el cultivo de la poesía». Sería una bella composición sobre materiales muy conocidos de los cultos y adornada de tópicos librescos sin relación con la intimidad del poeta, y de tan poco efecto sobre el lector como los descoloridos adjetivos que aparecen en esta tercera parte (la fuente siempre es *pura*, la gana es *ardiente*, el vulgo es *perdido*, sus ambiciones *fingidas*, *fugaces*, el amigo es siempre *caro*).

Nos quedaríamos decepcionados. Lo que, según se ha visto, se presagiaba oscuramente en la primera parte habría quedado oculto. La «Primera persona» (difusa en el plural *nos* de la lira IV, y ahora singularizada en el verbo *podré* del verso 35) quedaría sin relieve. Resultaría truncada tras este verso (*no esperes que podré atener contigo*) la serie de justificaciones iniciada en la lira VI:

No cures si... que no así vuela el viento... (en lo moral)
Escribe lo que... que lo antiguo iguala... (en lo estético).

¿Por qué «No esperes que podré...»? ¿Cuál sería la justificación íntima y personal de esta última admonición?

En efecto, la IV parte (la lira VIII) resulta necesaria y esperada, como razón profunda del *no esperes* y como desarrollo de la «Primera persona» de *podré*, y concluye la serie: *No cures... que, Escribe... que, No esperes... que*. A la vez, es la aclaración de todos los brumosos presentimientos de la primera parte, y la iluminación total y plena del sentido y la belleza de la oda. Su contundencia queda reflejada en su densa trabazón sintáctica y la ordenación rigurosa y simétrica de sus componentes: como una tenaza, el *yo* sujeto inicial y el *he quebrado* final abrazan todo el dolor y la pasión del contenido englobado por los elementos complementarios de am-

bos. En frígido simbolismo (donde S=sujeto, V=verbo, O= objeto, A=adyacente, C=otros complementos) tendríamos:

S — (C-A y A-C) — (O-C y C-O) — V.

O bien, en gráfico más explícito:

YO	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="padding: 2px 10px;">de un torbellino</td> <td style="padding: 2px 10px;">—</td> <td style="padding: 2px 10px;">acometido</td> <td style="padding: 2px 10px;">—</td> <td style="padding: 2px 10px;"></td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px 10px;"></td> <td style="padding: 2px 10px;"></td> <td style="padding: 2px 10px; text-align: center;">y</td> <td style="padding: 2px 10px;"></td> <td style="padding: 2px 10px;"></td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px 10px;"></td> <td style="padding: 2px 10px;">—</td> <td style="padding: 2px 10px;">derrocado</td> <td style="padding: 2px 10px;">—</td> <td style="padding: 2px 10px;">del camino</td> </tr> </table>	de un torbellino	—	acometido	—				y				—	derrocado	—	del camino	
de un torbellino	—	acometido	—														
		y															
	—	derrocado	—	del camino													
	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="padding: 2px 10px;"></td> <td style="padding: 2px 10px;">—</td> <td style="padding: 2px 10px;">el plectro</td> <td style="padding: 2px 10px;">—</td> <td style="padding: 2px 10px;">amado</td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px 10px;"></td> <td style="padding: 2px 10px;"></td> <td style="padding: 2px 10px; text-align: center;">y</td> <td style="padding: 2px 10px;"></td> <td style="padding: 2px 10px;"></td> </tr> <tr> <td style="padding: 2px 10px;">del vuelo</td> <td style="padding: 2px 10px;">—</td> <td style="padding: 2px 10px;">las alas</td> <td style="padding: 2px 10px;">—</td> <td style="padding: 2px 10px;"></td> </tr> </table>		—	el plectro	—	amado			y			del vuelo	—	las alas	—		HE QUEBRADO
	—	el plectro	—	amado													
		y															
del vuelo	—	las alas	—														

Por último, esta lira VIII se ajusta a un procedimiento reiterado por fray Luis. Con cierta frecuencia, utiliza una estrofa entera como desarrollo y explicación de algo consignado en el verso anterior. Aquí, se trata del *yo* implícito en el verso 35. El pasaje más parecido, porque también cierra el poema, es el final de la oda I. En el verso 80 manifiesta el poeta: *...tendido yo a la sombra esté cantando*. Y en la lira que sigue lo desarrolla el poeta concluyendo: *A la sombra tendido, / de hiedra y lauro eterno coronado, / puesto el atento oído / al son dulce acordado / del plectro sabiamente meneado*¹⁶.

En resumen, la evidente eficacia poética de la oda a Grial no reside en la originalidad de los contenidos (en su mayoría, lugares comunes clásicos), ni en la brillantez de las metáforas, ni en la rebuscada selección del léxico, ni en un rico aprovechamiento del material fónico, sino más bien en la sabia disposición sintagmática con que se suceden y combinan, con que se anuncian y resuenan las piezas lingüísticas más idóneas para comunicar los sentimientos del poeta. Hay como una

(16) Otros casos análogos: oda VI v. 45-46: *...las llamas apagó del fuego ardiente. Las llamas del malvado amor...*; v. 85 sigs.: *y lo que me condena te presento. Preséntote un sujeto...*; oda IX, v. 50 sigs.: *...que todo navegante hace otro tanto. Todos de su camino...*; oda XIII, 25 sigs.: *...con dulce son deleita el santo oído. Toca el rabel sonoro...*; oda XXII, v. 6 sigs.: *...detiene nuestros gozos y alegría. Los gozos que el deseo...*; v. 36 sigs.: *...teñimos para nuestro mayor daño. Para que el nombre, amigo...*

calculada construcción, sobria y equilibrada, que se basa en el paralelismo y el contraste (perceptibles tanto en lo fónico como en lo semántico) y que utiliza recursos de lengua tan menguados como son las personas gramaticales, el adverbio *ya* o la conjunción copulativa y el orden de los componentes de la oración. Una vez más, se observa que en poesía todo puede ser significativo.

Oviedo, 1976.

2. La oda XXII

A Ignacio Aguilera

Fray Luis de León mantuvo constante afecto por don Pedro Portocarrero, hombre de familia prestigiosa, que, hasta su muerte en 1599¹, ocupó altos cargos en la administración y la iglesia durante los reinados de Felipe II y Felipe III. Desconocemos con precisión el origen de su amistad y lo que en favor del agustino haría el prócer, que, mientras fue rector de Salamanca (por última vez hasta 1567), procuraría apoyarle en sus negocios universitarios. Lo que resulta extraño es que don Pedro no figure activamente en el largo proceso del maestro León, que, claro es, lo había incluido en su copiosa lista de testigos. Sin embargo, podemos suponer que el entonces regente de Galicia intentaría defender, más o menos

(1) Casi todos los comentaristas y editores de fray Luis sitúan la muerte de Portocarrero en 1600; pero Garma, en su *Theatro universal de España*, IV (perdida la cita, imposible precisar la página), da la fecha de 1599. Los datos biográficos, que se repiten de una en otra edición de fray Luis, proceden de los que acopió Morel-Fatio, *Bulletin Hispanique*, 3 (1901), p. 80, y, en última instancia, de lo que escribió Juan Gómez Bravo en su *Catálogo de los Obispos de Córdoba*, II (1778), p. 548-551, que, por su parte, transcribe el P. Llobera, *Obras poéticas de fr. L. de L.*, I (1932), p. 51-53.

subrepticamente, a su amigo, ya que éste, después del encierro, sigue dándole muestras de agradecimiento. No sólo le dedicó su gran libro *De los nombres de Cristo* (en 1583) y su tratado latino *In Abdiam Prophetam Explanatio* (en 1589), sino el prologuillo a su colección de poesías y, lo que aquí importa, nada menos que tres de sus odas originales, las que en la numeración corriente son II, XV y XXII.

Cronológicamente la más antigua es la XXII («La cana y alta cumbre»), de la cual nos vamos a ocupar ahora, y la más reciente —posterior a la absolución inquisitorial del poeta en diciembre de 1576— la oda XV («No siempre es poderosa»). Para los gustos actuales las odas XXII y II² parecen un poco frías y de encargo, especialmente la primera, puesto que en su origen y fundamento son —como los que así tituló Antonio Machado— meros *elogios*, si bien sinceros, del destinatario. Sobre todo la XXII, pese a ciertas virtudes, es un hábil y brillante ejercicio retórico encaminado a mostrar las ventajas de la paz sobre la guerra, del estado eclesiástico sobre el de la milicia, no sin encomiar los altos valores y méritos de ésta, apoyándose en el tópico clásico del «ocio santo» intelectual y el hispánico y religioso de la lucha contra el «infiel» (el que resuena en otras odas: VII «Folgaba el rey Rodrigo» y XX «Las selvas conmoviera»).

La datación de la oda no ofrece problemas, puesto que la referencia circunstanciada a la toma de Poqueira (el 13 de enero de 1569, en las campañas contra los moriscos rebeldes de las Alpujarras) hace sospechar que fray Luis la redactara en fecha inmediatamente posterior, en los primeros meses de ese año. En cuanto al texto, no se presentan graves dificultades de fijación ni interpretación. No obstante, en cuanto a la puntuación, nos apartamos algo de las versiones generalmente transcritas, y, por ello, aquí lo reproducimos³:

(2) De esta oda II («Virtud, hija del cielo») nos ocupamos en otra parte (*Archivum*, 27).

(3) Las discrepancias de nuestro texto pueden cotejarse con la edición y aparato del P. Vega, *Poesías de fr. L. de L.*, Madrid 1955, p. 496-500. En el v. 6 tan buena lectura puede ser nuestro gozo como la que se adopta. En el 72 tampoco es muy significativa la vacilación entre *de valor* y *del valor*. No hay tampoco ninguna razón de peso para preferir *despreciando* a *aventurando* en el v. 60. En cuanto a la

- La cana y alta cumbre
 de Ilíberi, clarísimo Carrero,
 contiene en sí tu lumbré
 ya casi un siglo entero,
 5 y mucho en demasía
 detiene nuestros gozos y alegría:
 los gozos que el deseo
 figura ya en tu vuelta y determina,
 a do vendrá el Lieo
 10 y de la Cabalina
 fuente la moradora
 y Apolo con la cítara cantora.
 Bien eres generoso
 pimpollo de ilustrísimos mayores;
 15 mas esto, aunque glorioso,
 son títulos menores,
 que tú, por ti venciendo,
 a par de las estrellas vas luciendo
 y juntas en tu pecho
 20 una suma de bienes peregrinos,
 por donde con derecho
 nos colmas con divinos
 gozos con tu presencia
 y de cuidados tristes con tu ausencia.
 25 Porque te ha salteado
 en medio de la paz la cruda guerra
 que agora el Marte airado
 despierta en la alta sierra
 —lanzando rabia y sañas
 30 en las infieles bárbaras entrañas—,
 do mete a sangre y fuego
 mil pueblos el morisco descreído,
 a quien ya perdón ciego
 hubimos concedido,

puntuación, preferimos dos puntos para el enlace de la primera y la segunda estrofa; suprimimos el punto de la estrofa 3 y así la unimos a la siguiente, pues nos parece que *vas luciendo* y *juntas* no deben separarse; creemos que el sentido obliga a englobar en un solo período las estrofas 5 a 8, y, de igual modo, las estrofas 9 y 10 van sintácticamente enlazadas: «don Alfonso se lanza como el libico león».

- 35 a quien en santo baño
teñimos para nuestro mayor daño:
para que el nombre amigo
—¡ay piedad cruel!— desconociese
el ánimo enemigo,
- 40 y ansí más ofendiese;
mas tal es la fortuna,
que no sabe durar en cosa alguna:
ansí la luz que agora
serena relucía, con nublados
- 45 veréis negra a deshora,
y los vientos alados
amontonando luego
nubes, lluvias, horrores, trueno y fuego.
Mas tú aquí solamente
- 50 temes del caro Alfonso, que, inducido
de la virtud ardiente
de pecho no vencido,
por lo más peligroso
se lanza discurriendo vitorioso
- 55 como en la ardiente arena
el líbico león las cabras sigue:
las haces desordena
y rompe y las persigue
armado, relumbrando,
- 60 la vida por la gloria aventurando.
Testigo es la fragosa
Poqueira, cuando él solo, y traspasado
con flecha ponzoñosa,
sostuvo denodado,
- 65 y convirtió en huída,
mil banderas de gente descreída.
Mas, sobre todo, cuando
—los dientes de la muerte agudos fiera
apenas declinando—
- 70 alzó nueva bandera,
mostró bien claramente
del valor no vencible lo excelente.

El, pues, relumbre claro
 sobre sus claros padres; mas tú en tanto,
 75 dechado de bien raro,
 abraza el ocio santo;
 que mucho son mejores
 los frutos de la paz y muy mayores.

No merece la pena detenerse en las claras alusiones geográficas o clásicas de la oda (como «La cana y alta cumbre de Ilíberi» = Sierra Nevada v. 1-2; «el Lieo» = Baco v. 9; «la moradora de la fuente Cabalina» = una de las musas v. 10-11 etc.) o en ciertas perífrasis elusivas (como «infielos entrañas» = moriscos v. 30; «santo baño» = bautismo v. 35 etc.).^{3 bis}. Sólo convendrá fijarse en la estrofa primera, particularmente en los versos 3-4: «contiene en sí tu lumbre ya casi un siglo entero». Los comentaristas, en su mayoría, piensan que la locución temporal *ya casi un siglo entero* hace referencia concreta al período en que Portocarrero permaneció retenido en Granada por el accidente bélico de su hermano Alfonso. Alguno interpreta siglo como «año»⁴ y, en consecuencia, calcula que la oda se escribiría «casi un año» después de la acción de Poqueira, por tanto a fines de 1569. Otros, creyendo escrito el poema a raíz de las heridas de don Alfonso, puntualizan que don Pedro, entonces canónigo de Sevilla, no llevaba un año con sus familiares de Jaén y Granada, y, por tanto, consideran que se trata de una «Expresión muy castiza para indicar un tiempo largo, sobre todo para el que espera con an-

(3 bis) De pasada, señalemos que el rodeo elusivo en *santo baño teñimos* (v. 35-36) parece reflejar el intento de latinización del helenismo que ha prevalecido, hecho por autores cristianos como Tertuliano, que para «bautismo» utiliza *tinctio*.

(4) Así Llobera, *ed. cit.*, p. 347, a quien siguen los más (Macrí, Vega, etc.). El sabio jesuita cree que la ecuación *un siglo* = *un año* queda corroborada por la traducción de la égloga VII de Virgilio, donde «Si mihi non haec lux toto iam longior anno est» (v. 43) es trasladado así por fray Luis (v. 77-78): «Si no se me figura haber crecido / *un siglo* aquesta luz odiosa y fea». En este pasaje la hipérbole está justificada, puesto que el poeta estima subjetivamente el tiempo, y tanto más da decir «año» que «siglo» (además se insiste en ello; fray Luis dice «figura»). En nuestra oda; en cambio, si fuese hipérbole el *siglo* (y por tanto estimación vaga), no tendría sentido la puntualización *casi*. Hay que aceptar que *ya casi un siglo entero* es una mención objetiva, si bien poco precisa, del tiempo transcurrido desde las campañas de conquista de Granada (ca. 1484) hasta la lucha de las Alpujarras (1569).

sia una cosa»⁵. En efecto, los versos 7-8 de la oda permiten imaginar que a fray Luis y demás amigos del «apolíneo sacro coro» salmantino se les hacía larga la ausencia de Portocarrero. Pero con el modo solemne y respetuoso de la oda se compadece mal que el maestro León hubiese adoptado aquí el mismo tono hiperbólico y familiar con que se interpela a un amigo no frecuentado durante largo tiempo («¡Hace un siglo que no nos vemos!»). Rechazamos, pues, esta interpretación. El meollo consiste en determinar a qué quiso referirse fray Luis con «tu lumbre»⁶. ¿Cuál es la «lumbre» asignada a Portocarrero, la que hace brillar la cumbre de Sierra Nevada? En primer lugar, tengamos en cuenta que la estrofa no enfoca globalmente un solo hecho (la ausencia de Portocarrero), sino dos, copulados (y por ello discernidos) gramaticalmente con y: «Sierra Nevada contiene en sí tu lumbre» y además «demora largamente con tu ausencia nuestros gozos» (los que se van a especificar en la estrofa 2). Contrastes análogos se vuelven a encontrar más adelante en la oda: «Bien eres generoso pimpollo de ilustrísimos mayores» (v. 13-14) frente a «tú, por ti venciendo,... vas luciendo» (c. 17-18), y «sus claros padres» (v. 74) frente a «tú..., dechado de bien raro» (v. 74-75). Parece, pues, que la «lumbre» del verso 3 no es la propia de don Pedro, sino la de sus antepasados («ilustrísimos mayores» v. 14, «claros padres» v. 74), y que en cierto modo se oponen a lo largo de la composición para que, al ensalzar los méritos de los familiares, queden aún más por encima («muy mayores» v. 78) los del amigo y protector. Por consiguiente, no hay por qué buscarle sentidos especiales figurados a la expresión *ya casi un siglo entero* del verso 4: cuando escribe fray Luis, hacía casi un siglo que los Portocarrero se habían distinguido en la conquista de Granada (el conde de Medellín, los señores de Moguer y de Palma, todos Portocarrero de una u otra rama, habían sobresalido en aquellas acciones; uno de ellos, Luis, señor de Palma, fue capitán

(5) Vega, *ed. cit.*, p. 496, nota 4.

(6) No vale aducir aquí los v. 34-35 de la oda II: «enciende lumbre / valiente a ilustrar más alta cumbre», que tienen otro sentido.

en Alhama y alcaide de Almuñécar)⁷; y ahora, en 1569, es Alfonso, hermano de don Pedro, el que brilla en las fragosidades alpujarreñas. Si es plausible lo expuesto, el contenido de la estrofa 1 consiste en lo siguiente: «Carrero: Sierra Nevada hace casi un siglo que brilla con la lumbre del mérito de tus antecesores, y ahora detiene nuestros gozos impidiendo tu regreso».

A la primera lectura la oda XXII puede dar la impresión de poco unitaria y digresiva, ya que se suceden temas de contenido diferentes. Pero considerada con atención, se apreciará el rigor con que al final quedan unidos todos los aparentes cabos sueltos. Lo que ocurre es que fray Luis utiliza en esta oda un procedimiento de exposición de los contenidos que pudiéramos llamar de concatenación por contigüidad: los contenidos se desarrollan linealmente con el supuesto desorden con que salen enredadas de un cesto las cerezas. Los temas así enlazados son, según hemos apuntado antes, los siguientes: a) encomio de las virtudes de don Pedro Portocarrero (a quien se dirige), b) méritos de la familia (particularmente del hermano don Alfonso), c) ensalzamiento de la «guerra santa», d) sentimientos del emisor, e) elogio del «ocio santo». Estos temas se combinan en la situación concreta de las circunstancias de emisor y destinatario: el primero se manifiesta nostálgico y preocupado por la ausencia de don Pedro, y éste aparece en el reino de Granada retenido por la heroica adversidad de su hermano. Fray Luis conforma la oda en tres partes claramente diferenciadas: I, introductoria, en que se exponen esas circunstancias de situación (estrofas 1 y 2, versos 1-12); II, central, donde se desenvuelven los temas a) y b) (con la digresión del tema c)), esto es, el elogio de Portocarrero y de su hermano (estrofas 3-12, versos 13-72), y III, conclusión, en que se recogen los encomios y se exhorta al destinatario conforme a los sentimientos del emisor (temas d) y e) estrofa 13, versos 73-78). Esquema de la sustancia del contenido de la oda podría ser éste: «Portocarrero: estás en Granada, y nosotros aquí esperando el gozo de tu regreso. Tienes ilustres

(7) Véanse referencias en Hernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. Carriazo, II, 1943, índices.

ascendientes, pero vales más por tus propios méritos; por ello nos entristece tu ausencia motivada por la guerra. Y ello es lamentable. Pero tú te preocupas por tu heroico hermano. Admirable su comportamiento. Pero es preferible que vuelvas y, apartado de guerras, cultives el espíritu en la paz, cuyos frutos son los tuyos».

La introducción consta de dos estrofas. La primera expone los dos términos de la situación del interlocutor (Portocarretero está *en Granada*, escenario de la «lumbre» de sus familiares, y *lejos* de sus amigos salmantinos). La segunda, con procedimientos típicos de fray Luis, es pura amplificación especificadora de los gozos de que se ven privados el autor y sus amigos, y se configura con la imaginaria mitológica clásica. Una y otra estrofa discurren con la habitual elusión metafórica en el léxico empleado y presentan muy medida construcción sintáctica de base paralelística, junto con un escalonamiento hipotáctico, que se corresponden con el contraste de los temas manejados y con la ya señalada concatenación de los contenidos por contigüidad. Así, no solo la primera estrofa se escinde en un esquema sintáctico doble

	contiene	—	tu lumbre	—	ya casi un siglo
la cumbre	y				
	detiene	—	nuestros gozos	—	mucho en demasía,

sino que sus unidades internas también aparecen compuestas de dobles elementos copulados: *cana* y *alta* (v. 1), *gozos* y *alegría* (v. 6). En la estrofa segunda, esos *gozos* se especifican con estructura análoga:

		figura		
(los gozos que) el deseo	y		en tu vuelta.	
		determina		

Y de nuevo la hipotaxis desarrolla este último elemento (*vuelta*), ahora con triple referencia de ornamentación clásica y desgranada polisíndeton:

		el Lico		
(a do vendrá)	y	la moradora de la...		
	y	Apolo con la...		

Pero, además, estas estrofas (cuyo contenido tan poco nos afecta, aunque resuenen placenteramente en nuestros sentidos) ofrecen en su secuencia fónica una serie de concordancias y contrastes que se corresponden con la organización de lo designado. Así, los cuatro primeros versos, que constituyen el primer segmento sintáctico, están fónicamente unificados con la frecuente aparición de /k/: *cana, cumbre, clarísimo, Carre-ro, contiene, casi*; mientras el segundo segmento está totalmente desprovisto de esa consonante. Y, por otra parte, quedan reunidos con la rima interna de los dos núcleos verbales, situados en la misma posición inicial de verso (*contiene, detiene*). Esta especie de consolidación fónica se observa en la segunda estrofa, donde, más levemente, concuerdan las /f/ de *figura* (v. 8) y *fuelle* (v. 11), y las /d/ de *a do* (v. 9) y *de* (v. 10), junto con las aliteraciones *-polo, con la; con la, canto- y -tara, -tora* del casi rubeniano verso 12: *y Apolo con la cítara cantora*.

La parte central discurre a través de diez estrofas construidas con la técnica indicada de la contigüidad de contenidos, dando la impresión de que las sustancias se desparraman como, en terreno muy llano, las aguas de un río se escinden y estancan por numerosos brazos. En dos estrofas (v. 13-24) domina el tema a) del encomio a Portocarrero; en las cuatro siguientes (v. 25-48) se pasa a la lucha de las Alpujarras, tema c); en el resto de las estrofas, hasta el final de esta parte (v. 49-72), tras retorno fugaz al destinatario (v. 49-50), se centra la atención en el tema b), alabanza de don Alfonso, aunque en relación con el tema c). Pero el poeta se cuida bien de que estos contenidos, aparentemente dispersos, queden en la sintaxis rigurosamente enlazados. El elogio, pues, de Portocarrero se reduce a las dos sextinas 3 y 4, justificado como aclaración de los sentimientos del poeta y sus amigos, esos gozos anunciados en la parte introductoria. Se establece aquí con claridad la separación entre la «lumbre» heredada y la propia luz de las virtudes del destinatario: «eres generoso pimpollo» (v. 13-14), pero eso «son títulos menores» (v. 15-16). ¿Por qué? Comienza ahora la serie de especificaciones y aclaraciones de contenido: «porque tú, por ti ven-

ciendo, a par de las estrellas vas luciendo» (v. 17-18), y, a la vez, se introduce el contraste entre los méritos guerreros de la familia y los espirituales de don Pedro: *por ti venciendo*, no venciendo materialmente a los enemigos, sino venciendo a través del propio ánimo las dificultades del ascenso moral de la virtud. El dualismo señalado en la introducción persiste: *vas luciendo y juntas* (v. 18-19), mezclado con el contraste: *eres - mas esto son* (v. 13-16), *nos colmas de gozos - y de cuidados, con tu presencia - con tu ausencia* (v. 22-24). Quedan así explicados los gozos de la introducción. Pero ¿por qué los cuidados *tristes*? Nuevo bandazo y nueva serie de derivaciones: «porque te ha salteado la cruda guerra» (v. 25-26). ¿Qué guerra? La «que agora el Marte airado despierta en la alta sierra» (v. 27-28), donde «mete a sangre y fuego el morisco» (v. 31-32), morisco «a quien perdonamos y bautizamos para nuestro daño» (v. 33-35), consistente en ignorar y menospreciar nuestra amistad y así ofendernos (v. 37-40). No debe extrañar este hecho: así de inconstante es la fortuna (v. 41-42), como lo es el día que se turba con nublados y el viento que de pronto aporta lluvias y tempestades (v. 43-48). Estas cuatro estrofas (v. 25-48) siguen marcadas con el ritmo léxico y sintáctico binario: «*rabia y sañas* (v. 29), *sangre y fuego* (v. 31), *a quien hubimos concedido - a quien teñimos* (v. 33-36), *para que desconociese - y ofendiese* (v. 37-49), *la luz - y los vientos* (v. 43-46).

Hasta este momento, desde la misma introducción de la oda, los contenidos se han ido manifestando desde la perspectiva de los sentimientos del poeta y sus amigos (*nuestro* v. 6, *nos* v. 22, *hubimos* v. 34, *teñimos* v. 36, y la afectiva exclamación *¡ay piedad cruel!* del v. 38): Ahora pasa el poeta, de los propios cuidados, a los particulares del interlocutor Portocarrero (*tú temes del caro Alfonso*, v. 49-50) y desarrolla el mismo tema c) de la guerra en lo que afecta al destinatario, desviando el encomio hacia el tema b), la hazaña bélica del hermano, que queda expuesta con doble visión: una actualizada (con los verbos en presente: *se lanza, sigue, desordena, rompe, persigue*, en las dos sextinas 9 y 10), otra más objetiva y de testimonio (con los verbos en pasado: *sostuvo, con-*

virtió, alzó, mostró, en las estrofas 11 y 12), y ambas unificadas por la mención inicial y final del mismo contenido: *la virtud ardiente de pecho no vencido* v. 51-52, y *del valor no vencible lo excelente* v. 72. La acumulación de términos adyacentes de los núcleos verbales, la profusión de adjetivos asignados a los nombres, la reiterada polisíndeton y el uso insistente de los gerundios con su valor durativo contribuyen a dar la impresión de lentitud, que comunica despacioso realce a los méritos de Alfonso, y, a la vez, con el retorcido avance sintáctico (intrincado aún más con el hipébaton, que alcanza su mayor complejidad en el v. 68 *los dientes de la muerte agudos fiero*), connotan las dificultades de la lucha en el abrupto terreno de las Alpujarras. Véase en esquema:

		inducido de...	
Alfonso	se lanza	por lo más peligroso	como el león...
		discurriendo vitorioso	
	desordena		armado
»	y rompe	las haces	relumbrando
	y persigue		aventurando
solo			
(cuando) traspasado	sostuvo	mil banderas	
denodado	y convirtió		
(sobre todo)	cuando alzó	mostró lo excelente	
	declinando		

La tercera parte de la oda se limita a la estrofa conclusiva (v. 73-78), donde fray Luis recoge y condensa oponiéndolos los temas a) y b) («relumbre él sobre sus claros padres» frente a «tú en tanto, dechado de bien raro»), y mezclándolos con los propios sentimientos sobrepone el tema e) al c) e invita al amigo al ocio santo de la paz. La configuración opositiva de contenidos, reflejada sintácticamente en estructuras de tipo adversativo, reúne ahora los antecedentes dispersos a lo largo de la oda: «eres, mas son» (v. 13-16), contraste entre la familia y Portocarrero; «nuestros cuidados» (v. 24 y siguientes), frente a «lo que tú temes» (v. 49 y siguientes), resuenan en la estrofa final oponiendo con *más* los dos sujetos

de las formas verbales yusivas *relumbre (él)* y *abrazo (tú)*, y las dos atribuciones «claro sobre sus claros padres» y «dechado de bien raro». Y las dos referencias meritorias indicadas en la primera estrofa (la «lumbre» de la virtud guerrera de los Portocarrero; los «gozos» espirituales y pacíficos que procura don Pedro a sus amigos, v. 3 y 6), ensalzadas sucesivamente (los «gozos» en el segmento inicial de la segunda parte, estrofas 3 y 4; el «valor no vencible» bélico en su segmento final, sextinas 9 a 12), se hacen al cabo explícitas con la alusión al «ocio santo» (v. 76) y a «que son mucho mejores los frutos de la paz» (v. 77-78).

3. La oda VI

A Francisco Yndurain

Escribe Dámaso Alonso (p. 796) que la oda dedicada a Elisa tiene «pasajes inolvidables», si bien no comunica nada sobre los asuntos personales del poeta agustino. Ello es cierto, pero por eso resulta muy interesante como producto casi «objetivo» de las intenciones de Luis de León al configurar en poema sus vivencias. No se trata aquí de ninguna circunstancia biográfica del maestro salmantino, sino de una manifestación de su modo de pensar ante algo que se nos escapa totalmente y que, por otra parte, dado su alcance general, no debe preocuparnos demasiado. Quién fuera Elisa, cuáles los acontecimientos que llevaron al poeta a componer esta oda son cuestiones en el fondo impertinentes¹. Indudable-

(1) Se hace referencia a la siguiente bibliografía:

Dámaso Alonso, *Obras completas*, II, Madrid, Gredos, 1972.

R. Lapesa, «Las odas de fray Luis de León a Felipe Ruiz», *Studia Philologica* (Homenaje a D. Alonso), II, Madrid 1961, p. 301-318.

J. Llobera, *Obras poéticas de fr. L. de L.*, I, Madrid 1932.

mente hubo una «situación» real que sugirió a Luis de León la escritura de estas liras, pero al ponerse a ello adoptó la suficiente distancia respecto del motivo concreto y vertió en poema su postura personal ante actitudes típicas.

Esta generalización, esta huida de la particularidad única, se produce mediante la transposición de los hechos reales —que no interesan— a dos planos siempre presentes en la poesía de Luis de León. Uno es el molde expresivo de la tradición clásica —especialmente horaciana—: todo hecho real se clasifica dentro de los esquemas librescos consagrados (no hay nada nuevo, todo es ejemplo de lo ya consignado). Otro es la norma moral de conducta que aconseja el cristianismo, cuyos testigos (o cuyos mártires) proponen el modelo que se debe seguir. Este es el esquema desarrollado por la oda que consideramos: unos hechos que desconocemos se insertan en las pautas consignadas por los clásicos y se convierten en enseñanza tipificada en un héroe cristiano. Se produce, pues, el paso de lo particular a lo general clásico, y se propugna la ejemplaridad con un caso particular cristiano. Así, en la oda VI, la ignorada Elisa se ensarta en el conjunto de las antiguas Gallas, Lydias o Lyces, tan comunes y tan poco personales todas, y, de entre ellas, se extrae el modelo único e imitable que aporta el cristianismo: la Magdalena. No nos dice por tanto Luis de León nada de sí mismo, pero sí de su manera de pensar, de los asuntos que le preocupaban: en resumen, de cómo en la vida lo importante eran los fines trascendentes de la salvación (naturalmente cristiana) y no las apariencias efímeras sujetas al corrosivo desgaste del tiempo. En ello, lo único personal y auténtico es la propia creencia. Lo demás son puros materiales que ofrece la observación de la vida y la experiencia libresca.

La mayor parte de los elementos de contenido que ofrece la oda es repetición de cosas conocidas. Las fuentes ya fue-

O. Macrí, *Fr. L. de L.: Poesie*, Firenze, Sansoni, 1950. (a)

O. Macrí, *Fr. L. de L.: Poesie*, Firenze, Vallecchi, 1964. (b)

M. Menéndez y Pelayo, *Poesías de fr. L. de L. con anotaciones inéditas de...*, Madrid, RAE, 1928.

A. C. Vega, *Poesías de fr. L. de L.*, Madrid 1955.

ron señaladas por Menéndez Pelayo en sus anotaciones publicadas en la edición de la Academia (p. 147); las repiten y precisan Llobera (p. 121 sigs.) y Macrí (*a*, p. 156-157): Garcilaso (Soneto XXIII), Ausonio (Epig. XIII), Horacio (I, 25; I, 2; IV, 13) y toda la tradición procedente de Lucas (7, 38). Sólo su elaboración —dosis y combinación de sus componentes— concede a la oda su unicidad original: el proponer un modelo de actitud ética y trascendente en vista de la salvación del alma. Poco importa que hoy día este fin no esté en el primer término de las preocupaciones de los lectores; aunque los tiempos cambian, ese fin sigue siendo válido llamándolo «mantenimiento de la dignidad humana» a través de los varios condicionamientos de la vida. El tiempo pasa, y si la insensatez conduce al hombre a cometer múltiples dislates, siempre llega un momento en que la conciencia del arrepentimiento restablece el equilibrio de la moderación vital. Esta es en el fondo la enseñanza de la oda del agustino, aparte de las circunstancias concretas de su época y de su formación personal. Y por ello podemos gustar todavía su mensaje, independientemente de nuestra relativa aquiescencia a los datos de sustancia que utiliza.

El texto que establecemos, entre las diferentes variantes de los códices y las propuestas de los editores, es el siguiente:

Elisa, ya el preciado
cabello, que del oro escarnio hacía,
la nieve ha variado.

¡Ay! ¿Yo no te decía

5 «Recoge, Elisa, el pie, que vuela el día»?

Ya los que prometían
durar en tu servicio eternamente,
ingratos, se desvían

por no mirar la frente

10 con rugas afeada, el negro diente.

¿Qué tienes del pasado
tiempo si no dolor? ¿Cuál es el fruto
que tu labor te ha dado,

- si no es tristeza y luto,
15 y el alma hecha sierva a vicio bruto?
¿Qué fe te guarda el vano
por quien tú no guardaste la debida
a tu Bien soberano,
por quien mal proveída
20 perdiste de tu seno la querida
prenda, por quien velaste,
por quien ardiste en celos, por quien uno
el cielo fatigaste
con gemido importuno,
25 por quien nunca tuviste acuerdo alguno
de ti mesma? Y agora,
rico de tus despojos, más ligero
que el ave huye: adora
a Lida el lisonjero;
30 tú quedas entregada al dolor fiero.
¡Oh cuánto mejor fuera
el don de hermosura, que del cielo
te vino, a cuyo era
habello dado en velo
35 santo, guardado bien del polvo y suelo!
Mas hora no hay tardía
—tanto nos es el cielo piadoso—
mientras que dura el día;
el pecho hervoroso
40 en breve del dolor, saca reposo,
que la gentil señora
de Magdaló, bien que perdidamente
dañada, en breve hora
con el amor ferviente
45 las llamas apagó del fuego ardiente:
las llamas del malvado
amor con otro amor más encendido,
y consiguió el estado

- que no fue concedido
50 al huésped arrogante en bien fingido.
- De amor guiada y pena
penetra el techo extraño, y atrevida
ofrécese a la ajena
presencia, y sabia olvida
55 el ojo mofador. Buscó la vida
- y toda derrocada
a los divinos pies que la atraían,
lo que la en sí fiada
gente olvidado habían
60 sus manos, boca y ojos lo hacían:
- Lavaba larga en lloro
al que su torpe mal lavando estaba,
limpiaba con el oro
que la cabeza ornaba.
65 a su limpieza, y paz a su paz daba.
- Decía: «Solo amparo
«de la miseria extrema, medicina
«de mi salud, reparo
«de tanto mal, inclina
70 «a aqueste cieno tu piedad divina.
- «¡Ay! ¿Qué podrá ofrecerte
«quien todo lo perdió? Aquestas manos
«osadas de ofenderte,
«aquestos ojos vanos
75 «te ofrezco y estos labios tan profanos.
- «Lo que sudó en tu ofensa
«trabaje en tu servicio, y de mis males
«proceda mi defensa:
«mis ojos (dos mortales
80 «fraguas) dos fuentes sean manantiales.
- «Bañen tus pies mis ojos,
«límpienlos mis cabellos; de tormento
«mi boca y red de enojos

- «les dé besos sin cuento;
 85 «y lo que me condena te presento:
 «preséntote un sujeto
 «tan malamente herido, cual conviene
 «do un médico perfeto
 «de cuanto saber tiene
 90 «dé muestra, que por siglos mil resuene».

Rápidamente vamos a señalar los motivos de nuestras preferencias de lectura. En el verso 3 no vemos la ventaja de *demudado* por *variado*, aunque lo adoptó Vega (p. 462). Más complicado es el v. 10 que en la edición de Quevedo reza *con rugas y afeado el negro diente*; aunque *facilior*, parece mejor la lectura propuesta por Merino, Llobera y Vega (p. 462-463); Macrí duda de una a otra de sus ediciones, y aún aceptando sus razones sobre el aire luisiano de la construcción más rara y en cierto modo apoyada por el modelo horaciano (a p. 156-157, b p. 307; *Quia luridi dentes te, quia rugae turpant et capitis niue*, 4, 13, 10 - 12), no parece convincente que un singular (*afeada*) se esté refiriendo a la vez a la *frente* y al *diente*; en efecto, el *turpant* horaciano se conecta tanto con los *luridi dentes* como con las *rugae*, pero incide sobre *te* (los dientes negruzcos y las arrugas te afean), mientras en la oda VI, que no es traducción literal, *afeada* no puede afectar más que a *frente*, porque de hacerlo sobre *diente* sería redundancia con *negro*. Las ediciones suelen escribir *sino*, como adversativa, en los v. 12 y 14; tratándose de construcciones interrogativas, no está muy claro que tenga ese valor; más bien parece que ahí tenemos el valor condicional, y por ello puntuamos consecuentemente, sobre todo en el v. 14. Poco importante es la decisión en el v. 15 entre *a vicio* - *al vicio*. En el verso 28 muchas ediciones traen *y adora*, con lo cual queda hipermétrico, pues *huye* hay que leerlo con *h* aspirada; sintácticamente no hay copulación de *huye* y *adora*; al contrario, hay entre ellos pausa: se enuncia un hecho, la huída del antiguo amante, y sus dos consecuencias contrapuestas: él adora a Lida, ella queda entregada al dolor. En el v. 32 hay que rechazar por análogas razones fonéticas la lectura *el don*

de la hermosura. El v. 35 ofrece variantes: *de santidad, ajeno al polvo, al suelo* (que acepta Vega, p. 464), *guardándolo del polvo y suelo*; no veo por qué renunciar al texto quevediano. En el v. 38 algunos mss. dan *en cuanto dura*, que adopta Vega (p. 464) pensando en una correlación *tanto* (del v. 37) - *cuanto*, y sin embargo puntúa como inciso afectivo ese verso (*¡tanto nos es el cielo piadoso!*); eso mismo nos induce a aceptar la otra lección e interpretar «gracias al cielo, nunca es tarde mientras vivimos». Las ediciones ponen punto en el verso 40; creemos que la lira siguiente, iniciada con *que*, es pura consecuencia ejemplificadora de los versos anteriores (como en otros muchos pasajes de Luis de León). Suele acentuarse *Mágdalo* en el v. 42 «por razón del acento del verso» (Vega p. 464), a pesar de lo cual «resulta algún tanto duro»; en efecto, para que el verso conste o hay que suponer tónico el *que* de la sexta sílaba o, lo que es más probable, considerar tónicas las sílabas cuarta y octava: sospechamos que el poeta acentuaría *Magdaló* como en griego *Magdalá*, con lo cual el esquema acentual no se desvía: *de Magdaló bien que perdidamente*. Creemos que no hace falta coma en el v. 50: Simón el fariseo, a que se alude, era en efecto «arrogante en bien fingido», es decir, «presumía de unas cualidades que fingía». Varían las lecciones del v. 55 entre *buscó* y *busca*, y en consecuencia hay puntuaciones diferentes; dado el desarrollo de la oda, donde no siempre concuerdan la secuencia métrica y la sintáctica, parece preferible separar la actualización en presente de los v. 51-55 y cortar con punto antes de *Buscó* enlazando éste con los pasados de la lira siguiente, con lo cual se establece un mayor contraste de los contenidos: la decisión interna —actualizada— de la pecadora, y el comentario objetivo del poeta y la descripción pretérita subsiguiente. En el v. 57 se lee *que la traían*; se trata, sin duda, como en el v. 70 (*aqueste cieno*), de la fusión de dos aes sucesivas. No es necesario insistir en las razones que aporta Llobera (p. 130) para considerar unitaria la combinación *miseria extrema* en el v. 67 y desechar otras puntuaciones. Aunque generalmente se lee en el v. 76 *La que sudó*, tiene razón el P. Vega (p. 466) en preferir *Lo que sudó*: alude al conjunto de elementos men-

tados previamente (las manos, los ojos y los labios, v. 72-75). También convence, en los v. 79-80, al considerar *dos mortales fraguas* como aposición de *ojos* y no otro atributo del *sean*: en efecto, los ojos de la Magdalena fueron fraguas en que se forjaron mortales dardos de perdición, y ahora van a ser fuentes manantiales de arrepentimiento. No hace falta recordar el hipérbaton, explicado bien por Llobera (p. 131), *de tormento mi boca y red de enojos* = «mi boca, red de tormento y de enojos», ni tampoco discutir la preferencia entre *mala mente* o *mortalmente* en el v. 87.

Respecto a la fecha de composición de esta oda suelen coincidir los críticos en considerarla anterior al proceso de Luis de León (Macrí, *a* p. 156 «viva e fresca esercitazione giovanile», *b* p. 278 «probabilmente anteriore al carcere»; Vega p. 42), y aunque Llobera siente la tentación de atribuir la al «período de madurez», se decide finalmente «por los años de 1570 ó 71» (pág. 420). En otra parte hemos señalado que ciertas semejanzas de esta oda con la IX dedicada a Querinto hacen probable su asignación a una misma época, indudablemente anterior a las composiciones en que afloran referencias más o menos directas a los problemas personales del agustino, lo cual no sucede antes de 1570.

Intentando mayor precisión podríamos fijarnos en algún detalle de la estructuración métrico-sintáctica. Notemos que la oda VI ofrece unos cuantos casos en que la secuencia sintáctica rompe las unidades estróficas, con un tipo de encabalgamiento más radical que el que se da a menudo entre verso y verso de una misma estrofa. Así, entre las estrofas 4 y 5 (esto es, entre los versos 20-21) tenemos *la querida / / prenda*, entre las 5 y 6 (versos 25-26) *acuerdo alguno / de ti mesma*, o —si se acepta nuestra puntuación— entre las 11 y 12 (v. 55-56) *Buscó la vida / y toda derrocada*. Pues bien, esta deleción del límite estrófico (generalmente respetado por el poeta) sólo se da en unas pocas odas, todas de fecha anterior al proceso de Luis de León: la IX, a que ya nos hemos referido (*el postrero / asensio* v. 5-6); la V (*En vano el mar fatiga*), que Lapesa (p. 304) sitúa tempranamente (*afligido /*

/ *de sed está* v. 15-16); la XIX (*¿Qué santo o qué gloriosa*), cuya primera parte los críticos asignan a época primeriza (*que retira / el sol* v. 5-6; *a porfía / repetirá* v. 10-11), y la XVI (*Aunque en ricos montones*), que, a pesar de sus contenidos concordantes con el estado de ánimo del poeta durante sus años de desgracia (D. Alonso, p. 825-828), puede ser también antigua (*ni el espanto / no velará* v. 12-13, *en compañía / del gozo* v. 16-17, *la alta y fiera / y diestra mano* v. 20-21, *volidora / del tiempo* v. 24-25).

Esta particularidad métrica ya no se da en los poemas posteriores, ni siquiera en los que tienen una fecha prácticamente segura como son la oda XXII (escrita en 1569, después de la batalla de Poqueira), la IV (del mismo año, cuando nace la hija del marqués de Alcañices), la II (dedicada a Portocarrero, cuando en 1570 va de regente a Galicia) y probablemente la XI (dirigida a Grial en ese otoño y en que ya asoman las preocupaciones de la amenaza inquisitorial). Podríamos, pues, concluir que todas esas odas en que la secuencia sintáctica desborda los límites estróficos proceden de una época anterior a 1569, durante la cual Luis de León se había apartado poco de los modelos horacianos. Desde ese año, parece que el poeta se va ciñendo a considerar cada estrofa como una unidad de sentido y de estructura sintáctica, porque en los casos donde dos estrofas sucesivas se enlazan por el sentido, ya nunca los segmentos sintácticos quedan rotos por la pausa rítmica tal como sucede en los ejemplos de las odas que debemos considerar más antiguas.

Según este criterio (claro que combinado con otros datos), podríamos agrupar las veintitrés odas auténticas de Luis de León del siguiente modo:

1) Odas anteriores a 1569, cuyos contenidos siguen más de cerca los modelos horacianos, y que presentan la mentada borrosidad de las fronteras estróficas (V, VI, IX, XVI y XIX en su primera parte).

2) Odas de 1569, menos conformes a un modelo clásico, motivadas por hechos coetáneos (IV y XXII), grupo al que

—con dudas— podrían pertenecer las de tema «patriótico» (XX, más antigua, y VII, más reciente).

3) Odas de 1570 (II y XI, y acaso la I y la VIII).

4) Odas del período de la carcerería inquisitorial (XVII, XXI, XXIII, segunda parte de la XIX y acaso XVIII).

5) Odas posteriores a la liberación del poeta (XV, XII, XIV, XIII, X, III).

Naturalmente, esta distribución cronológica de la lírica del maestro no excluye, como es patente en el caso de la XIX (D. Alonso p. 805-809), que las odas fuesen rehechas o corregidas en momentos posteriores, incluso que fuesen adaptadas a las circunstancias personales del poeta, como pudo ocurrir con la oda XI, que suponemos más o menos coetánea de la II (en el otoño de 1570): la oda a Grial hubiera podido terminar en su versión hipotética primitiva con los versos 34-35: «y, caro amigo, no esperes que podré atener contigo», y sólo más tarde —cuando comienza el proceso— habría agregado el autor la última estrofa, tan personal e íntima, que modifica el sentido total del poema: «Que yo de un torbellino...».

El P. Llobera (p. 119) vio bien la estructura general de la oda a Elisa, dividida «en dos partes casi iguales: en la primera exhorta a Elisa a dejar la vida mundana y a abrazarse con la cristiana 1-40; en la segunda le propone el ejemplo de la Magdalena 41-90». Discrepamos sólo en cuanto a los límites de ambas. Más bien, la primera parte termina con la lira 7 (v. 1-35) y toda ella se caracteriza por fórmulas alocutorias (vocativos, formas verbales de segunda persona, y pronombres correspondientes). La partícula adversativa *Mas* (v. 36) indica el giro nuevo de la oda en la segunda parte, que es exposición del ejemplo que se aduce. Sin embargo (como sucede también en la oda IX), dentro de la segunda parte se introduce una nueva alocución (con sus rasgos gramaticales oportunos), cuyos agonistas no son los generales de la oda: en lugar del poeta y de Elisa, ahora el hablante y el interlocutor son la Magdalena y Cristo, y así la admonición de la primera parte queda reforzada por la súplica rendida de la

segunda (procedimiento, por lo demás, aprendido también en Horacio).

Las siete liras alocutivas de la primera parte se desarrollan mezclando el punto de vista del poeta —mentado explícitamente en el v. 4 (*¿Yo no te decía?*)— con los hechos presentes que lamenta. Los sentimientos del emisor enmarcan el conjunto, desde la exclamación dolorida de la primera estrofa (*¡Ay!* v. 4) y el desoído consejo de antaño (*Recoge el pie* v. 5) hasta la lira 7, nostálgico y quejumbroso recordatorio de lo que hubiera debido hacer la destinataria (*¡Oh cuánto mejor fuera* v. 31-35), es decir, guardar del «polvo y suelo» la hermosura procedente del «cielo». Este contraste *suelo / cielo* se combina con los tres elementos que se barajan: Elisa (sucesivamente aludida por las formas gramaticales de 2.^a persona y los vocativos), el vano amante infiel y el inevitable «vuelo del día», condicionante de los resultados presentes (el envejecimiento de la interlocutora, la huída de sus admiradores). Y así estos dos hechos se contraponen a la efímera felicidad de un pasado aferrado al suelo y olvidado del cielo: «como el día vuela, es vano confiar en la eternidad de las cosas del suelo; pues sólo del cielo proviene la hermosura eterna». Los dos puntos de vista, el acertado y consecuente del poeta (pendiente del *cielo* invariable) y el frívolo e ingenuo de Elisa (atenta sólo al *suelo* perecedero), se exponen en sus resultados actuales desde la primera lira. Se consignan despaciosamente las consecuencias que el tiempo ha introducido en la situación primitiva y se resalta su contraste con la alternancia de formas verbales en perspectiva de presente y de pasado, brevemente subrayadas por la contundencia de los dos adverbios *ya*:

(ahora)

1.^a lira (Elisa) *Ya la nieve ha variado*
(v. 3)

(antes)

el cabello que *hacía* escarnio del oro
(v. 2)

(ahora)

2.^a lira (amantes) *Ya ingratos se desvían*

(v. 8)

(antes)

los que *prometían* durar eternamente

(v. 6-7)

Y nótese cómo las dos liras se configuran en el contenido de modo paralelo, aunque la expresión varíe sintácticamente: en el primer verso de cada estrofa, *ya*; en el segundo, las engañosas apariencias del pasado (cabello más valioso que el oro; amantes eternamente perdurables); en el tercero, el núcleo del paso del tiempo (la nieve ha variado; los ingratos se desvían); en los v. 4-5 y 9-10, los motivos de esas transformaciones (porque el día vuela; porque tu frente está arrugada y tu dentadura denegrida).

El doble enfoque —a Elisa y al amante— se reproduce en las esfrotas siguientes. La lira 3 (v. 11-15) se centra en la dama (*¿Qué tienes...?* v. 11), y la 4 se orienta al amante (*¿Qué fe te guarda el vano* v.16). Pero ahora el sentimiento del poeta se vierte en un movimiento interrogativo *in crescendo* al hurgar retrospectivamente en las causas de la situación actual que le duele. Las respuestas implícitas de tales preguntas retóricas son todas negativas: Elisa no tiene nada más que dolor, su labor no le ha producido más que tristeza, luto y servidumbre del alma. Sin embargo, si en los v. 11-15 el núcleo designativo es la actitud de Elisa (y así ésta aparece configurada como sujeto léxico), en los versos siguientes 16-26 (aunque el sujeto léxico sea paralelamente el amante voluble) la designación enfoca de nuevo las inconscientes acciones de la interlocutora, mientras el amante queda marginado como mero agente involuntario. Es Elisa y no el amante el destinatario de la admonición del poeta. Y éste, frente a la lentitud de los primeros diez versos, se deja llevar de la intensidad de su queja y precipita la larga ristra de referencias al comportamiento errado de Elisa, con una acezante enumeración configurada en sucesivos perfectos en *-aste* e *-iste*

que alternan como en rima interna (*guardaste, perdiste, velaste, ardiste, fatigaste, tuviste*), mazazos recriminatorios apoyados en la reiteración obsesiva del *por quien*, y en la entrecortada disconformidad de la secuencia semántica con la rítmica, que llega a desbordarse, entre dos liras, del v. 25 al 26.

Aquí se corta la apasionada rememoración interrogativa del pasado, y, en violento contraste, lenta y sobriamente, se introduce el penoso presente: *Y agora* (v. 26) *huye* el amante (v. 28): éste *adora a Lida / tú quedas entregada al dolor fiero*. El lamento del poeta se cierra con la lira siguiente (v. 31-35), donde el sentimiento personal se cobija sólo en la entonación exclamativa y donde se disuelve la constante referencia previa a la interpelada en el simple complemento *te* del v. 33, última alusión en segunda persona. Se prepara así la transición a la segunda parte, propiamente «didáctica» y «ejemplificadora», en el cual el «yo» del emisor y el «tú» del destinatario desaparecen totalmente, diluídos en la breve referencia del plural *nos* (v. 37).

En esta segunda parte hay que separar las liras 8 a 13 (v. 36-65), que son expositivas, de la configuración en estilo directo de las últimas cinco estrofas (el parlamento de la Magdalena, v. 66-90). La primera lira introductoria (v. 36-40), desde su *Mas* inicial, manifiesta la otra cara de la moneda: hubiera sido *mejor* consagrar al *cielo* lo que de él proviene (v. 31-35), pero el cielo nos es *piadoso* (v. 37); *el día vuela* (v. 5), pero no hay *hora tardía* para el arrepentimiento *mientras que dura el día* (v. 38); la pecadora queda entregada *al dolor fiero* (v. 30), pero el arrepentimiento *en breve del dolor saca reposo* (v. 40). He aquí el caso de la Magdalena (v. 41 sigs.) que también *en breve hora* aplacó el dolor del *malvado amor* y *consiguió el estado* de reposo de un *amor más encendido*. Estas dos liras (v. 41-50) se introducen con el procedimiento común de Luis de León de un *que* explicativo y desarrollan con amplificación los contenidos aludidos condensadamente en el verso precedente (40); la expresión se hace elusiva, perifrástica y antitética. Así, se sustituyen los nombres de los personajes: *la gentil señora de Magdaló* (v. 41-42: María Magda-

lena), *al huésped arrogante en bien fingido* (v. 50: Simón el Fariseo); se eliminan las referencias a los contenidos concretos mediante rodeos metafóricos: *con el amor ferviente las llamas apagó del fuego ardiente* (v. 44-45 y su variación intensificadora: *las llamas del malvado amor con otro amor más encendido* v. 46-47 = «con el arrepentimiento borró sus pecados»).

Se ve que el intento del poeta, forzosamente sujeto a los datos evangélicos, se orienta, más que a adornar el breve relato tradicional, a repristinarlo, a intensificar sus valores éticos mediante un realce expresivo meditado, vario y sugerente, aunque, claro es, con recursos heredados (tales como el juego de connotaciones del *fuego*, de las *llamas* y el *amor*). Del conciso texto de Lucas (7, 38) «et stans retro secus pedes eius, lacrymis coepit rigare pedes eius, et capillis capitis sui tergebat, et osculabatur pedes eius...», Luis de León se fija (eliminando la alusión al unguento) sólo en las tres actividades de «llorar», «secar» y «besar» y reconstruye la escena hábilmente, apuntando con sobriedad a los datos del contexto, variando la perspectiva verbal entre los presentes de actualización (que se refieren a los propósitos íntimos de la pecadora: *penetra, ofrécese, olvida* v. 51-55) y los imperfectos demorados y descriptivos de las actitudes externas (*hacían, lavaba, limpiaba, daba, decía* v. 56-65). La lira 11 (v. 51-55), con enorme concisión, presenta la entrada de la Magdalena en casa de Simón; tres notas se suceden con perfecto paralelismo: la intención interna de la mujer, sus acciones y el ambiente opuesto que ignora o desafía:

Guiada de amor y pena	penetra	el techo extraño
atrevida	ofrécese	a la ajena presencia
sabia	olvida	el ojo mofador.

Con esa disposición de ánimo, concluye el poeta, la pecadora *buscó la vida* (v. 55, = Cristo). En las liras siguientes continúa el desarrollo de los tres elementos tomados de Lucas fundidos con la condensada y elusiva referencia a la actitud de Simón (Luc. 7, 44-45): *lo que la en sí fiada gente olvidado habían* (v. 68-69). El maestro salmantino construye sobre ellos

el resto de la oda. Queda implícita la mención de la pecadora, y de igual forma se elude la referencia directa a Jesús, aludido por metáforas, perífrasis y otros recursos: *la vida*, v. 55, *los divinos pies* v. 57, *al que su torpe mal lavando estaba* v. 62, *su limpieza, su paz* v. 65, procedimiento que se prosigue a lo largo de la deprecación de la Magdalena (*amparo, medicina, reparo, piedad* v. 66-70, *médico perfeto* v. 88).

Los tres datos evangélicos se introducen mediante la mención de los agentes reales de las actividades mentadas (*manos, boca y ojos* v. 60), y éstas, aludidas globalmente como «lo olvidado por los fariseos», se van desglosando en la lira 13 (v. 61-65) en triple contraste de las acciones externas de la Magdalena con las correspondientes y figuradas gracias absolutorias de Jesús; de manera que unos mismos significantes se reiteran mientras sus referencias propias y figuradas entran en juego opositivo con concisión creciente:

(Magdalena)

(Jesús)

Lavaba en lloro

al que su torpe mal *lavando* estaba

Limpiaba con el oro

a su *limpieza*

Daba *paz*

a su *paz*.

El carácter durativo de los imperfectos (en correspondencia con la permanente enseñanza del arrepentimiento de la pecadora) persiste en las últimas cinco liras deprecatorias, en estilo directo, mediante la utilización de la perspectiva verbal de presente. Como ya indicamos, esta zona final de la oda ofrece manifiestas analogías con la configuración de la primera parte. Allí el poeta había apelado a Elisa (*Recoge* v. 5), aquí la Magdalena implora a Cristo (*inclina* v. 69); el sentimiento de uno y otro emisor se escapa en sendas interjecciones doloridas (*¡Ay!* v. 4 y 71); en ambos casos aparece el movimiento interrogativo retórico (aquí evidentemente más conciso, v. 71-72). Pero lo esencial es la estructura triple que, basada en los tres elementos del v. 60, se reitera sabiamente. Por un lado, las «manos, boca y ojos» se varían con amplificación en los v. 72-75: *aquestas manos osadas de ofenderte, aquestos ojos vanos, estos labios tan profanos*, y luego, con las

actividades desarrolladas, en los v. 81-84: *bañen mis ojos, limpienlos mis cabellos* (implícitas *las manos*), *mi boca les dé besos*. Y por otro lado, la estructura triple aparece en condensado contraste de los pecados de la Magdalena y del perdón divino en los v. 66-70: *amparo / de la miseria extrema; medicina / de mi salud; reparo / de tanto mal*; y nótese la contrapuesta situación rítmica de lo referente a la pecadora (en comienzo de verso) y a Jesús (en final de verso). De igual modo, el contraste *cielo / suelo* de la primera parte viene a resonar en la contraposición del v. 70: *a aqueste cielo tu piedad divina*. Los tres elementos diseminados aparecen fundidos globalmente en el v. 76 *Lo que sudó en tu ofensa* (=manos, ojos, boca) y en el 85 *y lo que me condena te presento*. Análogamente, la triple alusión a las cualidades de Jesús en los v. 66-68 (*amparo, medicina, reparo*), se comprime unitariamente al final: *un médico perfeto* (v. 88).

La última lira de la deprecación acumula todos estos contrastes (*suelo / cielo, cielo / piedad*) junto con resonancias no explícitas del texto evangélico (Luc. 7, 47-50: «Remittuntur ei peccata multa... Quis est hic, qui peccata dimittit?... Fides tua te saluam fecit...»): *un sujeto tan malamente herido... do un médico perfeto de cuanto saber tiene dé muestra* (v. 86-90).