



La poesía como un idioma divino:
Fray Luis de León y su *Noche serena*

Raymon Bedford Tanner, III

Wake Forest University
tannrb3@wfu.edu

ODA VIII

Noche serena

Cuando contemplo el cielo
de innumerables luces adornado,
y miro hacia el suelo,
de noche rodeado,
en sueño y en olvido sepultado, 5
el amor y la pena
despiertan en mi pecho un ansia
ardiente;
despiden larga vena
los ojos hechos fuente;
la lengua dice al fin con voz
doliente: 10

"Morada de grandeza,
templo de claridad y hermosura:
mi alma que a tu alteza
nació, ¿qué desventura
la tiene en esta cárcel baja,
oscura? 15

¿Qué mortal desatino
de la verdad aleja así el sentido,
que de tu bien divino
olvidado, perdido,
sigue la vana sombra, el bien
fingido? 20

El hombre está entregado
al sueño, de su suerte no
cuidando;
y con paso callado
el cielo, vueltas dando,
las horas del vivir le va hurtando. 25

¡Ay!, ¡despertad, mortales!
Mirad con atención en vuestro
daño.

Las almas inmortales,
hechas a bien tamaño,
¿podrán vivir de sombra y sólo
engaño? 30

¡Ay!, levantad los ojos
a aquesta celestial eterna esfera:
burlaréis los antojos
de aquesa lisonjera
vida, con cuanto teme y cuanto
espera. 35

¿Es más que un breve punto
el bajo y torpe suelo, comparado

a aqueste gran trasunto,
do vive mejorado
lo que es, lo que será, lo que ha
pasado? 40

Quien mira el gran concierto
de aquestos resplandores
eternales,

su movimiento cierto,
sus pasos desiguales
y en proporción concorde tan
iguales: 45

la luna cómo mueve
la plateada rueda, y va en pos de
ella

la luz do el saber llueve,
y la graciosa estrella
de Amor la sigue reluciente y
bella; 50

y cómo otro camino
prosigue el sanguinoso Marte
airado,

y el Júpiter benino,
de bienes mil cercado,
serena el cielo con su rayo
amado; 55

rodéase en la cumbre
Saturno, padre de los siglos de
oro;

tras dél la muchedumbre
del reluciente coro
su luz va repartiendo y su tesoro: 60

¿quién es el que esto mira?
y precia la bajeza de la tierra,
y no gime y suspira
por romper lo que encierra
el alma y de estos bienes la
destierra? 65

Aquí vive el contento,
aquí reina la paz; aquí, asentado
en rico y alto asiento,
está el Amor sagrado,
de glorias y deleites rodeado. 70

Inmensa hermosura
aquí se muestra toda, y
resplandece

clarísima luz pura,
que jamás anochece;
eterna primavera aquí florece. 75

¡Oh, campos verdaderos!
¡Oh, prados con verdad dulces y
amenos!

¡Riquísimos mineros!
¡Oh, deleitosos senos!
¡Repuestos valles, de mil bienes
llenos!"

[La poesía] sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres, para con el movimiento y espíritu de ella levantarlos al cielo, de donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino; y así en los profetas casi todos, así los que fueron verdaderamente movidos por Dios, como los que incitados por otras causas sobrehumanas hablaron, el mismo espíritu que los despertaba y levantaba a ver lo que otros hombres no veían, les ordenaba y componía y como metrificaba en la boca las palabras, con número y consonancia debida, para que hablasen por más subida manera que las otras gentes hablaron, y para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fueran conformes. [1]

-Fray Luis de León

Fray Luis de León (1527-1591) fue rebelde. “Rechazando la carrera jurídica de su padre, estudió hebreo en la Universidad de Salamanca, donde se hizo fraile agustino y llegó a ser catedrático” [2]. Igualmente, defendiendo “el texto del Antiguo Testamento contra los escolásticos dominicos...provocó enemistades teológicas y fue denunciado a la Inquisición” [3]. “Según Fray Luis, la versión hebrea de la Biblia representaba una versión superior a la de San Jerónimo” [4]. Paredes Méndez nos informa de que en “1572 la Inquisición encarceló a Fray Luis por haber escrito una versión en castellano del ‘Cantar de los cantares’, pues la traducción escrita a las lenguas vulgares del texto sagrado estaba prohibida durante esta época. Además se le acusaba de criticar una versión latina de la *Biblia* donde encontraba errores” [5]. Por otra parte, trató de reformar su orden agustiniana. Después de salir de la cárcel en 1576, en “1579 y 1582 Fray Luis volvió a tener problemas con la Inquisición” a causa de “su trabajo como reformador de la orden agustiniana” [6].

Sin embargo, además “de teólogo, Fray Luis era también humanista”. “Tradujo en versos castellanos odas selectas de Horacio”...y “también tradujo las *Églogas* y parte de las *Geórgicas* de Virgilio. Sus propios poemas originales, en gran parte odas estróficas en liras, suelen tener un lineal desarrollo horaciano de anécdota y argumento” [7]. En esta poesía vemos “una filosofía trascendental de armonía

universal, con resonancias pitagóricas, neoplatónicas y cristianas” [8]. Alcántara Mejía reitera esta idea de la obra de Fray Luis como un conjunto de dichos aspectos diciendo sucintamente que “él intentaba comprender el mundo desde la perspectiva del discurso poético, lo mismo el de la literatura clásica y la de los estilos nuevos, como la del texto bíblico. Y en este proceso, el ejercicio de la escritura fue orientándose, en cada una de las formas que adquiriría, a la integración de todas las dimensiones de la realidad, histórica, filosófica y literaria, en un acto de configuración poética” [9]. Tales elementos se pueden encontrar fácilmente en su ODA VIII, *Noche serena*, que asimismo se llama ‘Cuando contemplo el cielo’. En esta oda al lector se le permite ver una voz poética que lucha con lo que percibe como su existencia mortal sin sentido. Dicha existencia mortal, definida por “el suelo de noche rodeado, en sueño y en olvido sepultado”, que contrasta absolutamente con el “cielo de innumerables luces adornado”, provoca un deseo que le compele a la voz poética a aspirar a las alturas divinas [10]. Para lograr unión espiritual, la voz poética tiene que subir. En la primera lira de la oda, Fray Luis plantea un contraste lúcido entre la vida mortal “sepultad[a]”, que claramente evoca la tristeza y la oscuridad de la muerte, y el cielo que brilla con sus “innumerables luces”, que connota lo eterno y lo divino. Además, lo mortal olvidado connota un sentido de alguien que hace la acción de olvidar. Es decir, si algo es olvidado, tiene que existir alguien que puede olvidar ese objeto. Con este lenguaje, el poeta sugiere la existencia de un ser más alto que adicionalmente contrasta con la existencia mortal rodeada por la oscuridad. Por otra parte, aquí plantea el poeta un sentido de vacuidad y necesidad que provoca un gran deseo para salvación espiritual. La voz poética sigue contando cómo este contraste despierta en su “pecho” “un ansia ardiente” tan fuerte que las lágrimas dolorosas inmediatamente fluyen de sus “ojos hechos fuente” y “la lengua dice al fin” entre sollozos “con voz doliente” que quiere más que nada unirse con lo que habita en el “templo de claridad y hermosura”. Además, con sus palabras “mi alma que a tu alteza nació, ¿qué desventura la tiene en esta cárcel baja, oscura?”, la voz poética propone la noción de que su alma pertenece a lo que reside en el cielo, como un hijo que pertenece a su madre. Esta noción del nacimiento que establece el poeta connota una noción maternal que es complicada por la imagen de la cárcel, una estructura figurativa que obviamente expresa el impedimento de la unión destinada. La voz poética sigue lamentando su existencia terrenal desesperadamente preguntando:

¿Qué			mortal			desatino
de	la	verdad	aleja	ansí	el	sentido,
que		de	tu	bien		divino
olvidado,						perdido,
sigue la vana sombra, el bien fingido? [11]						

Aquí, por primera vez, el poeta oficialmente y explícitamente señala el aspecto divino del “ser” deseado. Con estos lamentos podemos ver la presencia clara del neoplatonismo donde tales menciones de la “hermosura” y el “bien divino” se fusionan elocuentemente [12]. Igualmente, vemos un amor frustrado que es caracterizado por el dolor. Esta yuxtaposición entre los dos elementos principales introduce un sentido paradójico que subraya la complejidad de la situación en la cual la voz poética se sitúa. Este amor, que se compone de la belleza unida con la crueldad, que se ve con tales palabras y frases como “desventura”, “cárcel baja”, “mortal desatino”, “olvidado” y “perdido”, refleja una técnica reminiscente de la de Fernando de Herrera y su Soneto XXXVIII en particular. La ausencia del ser deseado, que se menciona repetidas veces, asimismo nos recuerda de los temas predilectos de Garcilaso de la Vega. La mención de “las horas del vivir le va hurtando” por el poeta reitera la idea de que la experiencia humana simbólicamente le roba al ser humano de la oportunidad de vivir con lo divino. Cambiando su enfoque, la voz poética amplía la perspectiva hablando directamente a la humanidad y diciendo:

¡Ay!, ¡despertad, mortales!
Mirad con atención en vuestro daño.
Las almas inmortales,
hechas a bien tamaño,
¿podrán vivir de sombra y sólo engaño? [13]

En esta lira, la voz poética reitera la antedicha noción del alma eterno del ser humano y declara que tales almas simplemente no pueden vivir engañados en la tierra. Además, manda que sus hermanos levanten los ojos hacia la belleza de “aquesta celestial eterna esfera” y que reconozcan que esta vida terrenal no “es más que un breve punto el bajo y torpe suelo, comparado a aqueste gran trasunto” donde vive “lo que es, lo que será, lo que ha pasado”. Aquí, la voz poética le exige a su prójimo que “mirad con atención en vuestro daño” y adicionalmente sugiere que el ser humano necesita redención. El “daño” representa la imperfección humana que solamente se puede curar por lo que vive en ese “celestial eterna esfera”. Este mandato que hace el hablante se puede ver como una acción evangélica que sirve para realizar el mandato de Cristo que consiste en difundir el Evangelio a todo el mundo. Además, con estas referencias, la noción de lo eterno se reitera y el poeta provee la base de esta “eterna esfera” perfecta que tipifica lo armonioso. Los “resplandores eternos” con su “movimiento cierto” y su paso “en proporción concorde tan iguales” es la personificación del universo ideal de esta época en el cual todos los elementos armonizan y sugieren la presencia de un gran maestro que lo dirige todo. Tal tema se ve en la ODA III a Francisco Salinas en el cual “el gran maestro”, Dios, dirige la “inmensa cítara” para producir “el son sagrado” que se logra por medio de los “números concordes” perfectamente organizados [14]. Inmediatamente después de mencionar la luna, con su “plateada rueda”, un símbolo lúcido de la riqueza y la infinidad, el poeta introduce “la graciosa estrella de Amor” que brilla de luz sin paralelo. La presencia del nombre escrito con letras mayúsculas personifica este concepto abstracto, una noción que se desarrolla posteriormente. El poeta sigue viajando hacia arriba enumerando la serie de esferas concéntricas que incluyen Marte, Júpiter y Saturno, que son personificados de la misma manera del concepto del amor con tales palabras como “benino” y “padre”. Por fin, la voz poética encuentra “el Amor sagrado” que está sentado “en rico y alto asiento”. Este Amor está rodeado por “glorias y deleites” y vive en “eterna primavera” entre “clarísima luz pura”. Aquí, vemos la clara influencia cristiana en la poesía de Fray Luis. Este encuentro con el Amor sagrado, que provoca las exclamaciones jubilosas de la última lira, simboliza una experiencia tal vez mística en la cual la voz poética ha recibido la salvación espiritual. Este Amor, que es el Amor de Dios, se logra por medio de la alegoría planetaria en la cual la muerte de Cristo se cuenta y el regalo del Espíritu Santo se da. Estos dos conceptos mezclan armoniosamente y posibilitan el encuentro personal con el Amor o con Dios. A causa de este tema, ‘Cuando contemplo el cielo’ representa una oda de “la búsqueda de la serenidad espiritual individual” por excelencia [15]. Dentro de este tema hay una verdadera pléthora de imágenes, elementos estructurales y otros temas que se unen para lograr una poesía riquísima. Sin embargo, antes de analizar esta oda en más detalle, hay que considerar el trasfondo histórico del poema y las maneras en las cuales varios acontecimientos políticos y religiosos engendraron su contenido tan distintivo.

Según Alcántara Mejía, “Acercarse a Fray Luis de León implica ubicar su obra en el contexto de los debates literarios y religiosos de su época” [16]. Igualmente, estudiando el contexto histórico del poema podemos estudiar con más eficacia su forma, tema, estructura y procedimientos poéticos. Mejor dicho, teniendo en cuenta el ambiente histórico de la época en la cual Fray Luis escribió ‘Cuando contemplo el cielo’, podemos entender más claramente cómo tales históricas circunstancias políticas y culturales probablemente influyeron en su obra. La vida de Fray Luis de León corresponde a los dos reinados de Carlos V (1517-1555) y de Felipe II (1555-1598). Como ya hemos mencionado, durante la carrera de Fray Luis, la

Contrarreforma fue el tema central del ambiente político del día. Bennassar caracteriza el reinado de Carlos V como uno de la fusión entre lo católico y lo político, declarando: “Convertida en el reinado de Carlos V en el brazo secular de esta Contrarreforma y confirmada en esta tarea en el reinado de Felipe II, España fue antes que nada el laboratorio en el que el nuevo catolicismo forjó sus dogmas y la moral de un pueblo” [17]. Explicando este florecimiento del poder católico bajo el gobierno de Carlos V, Bennassar cita que “A partir de los años 1540-1550 las ediciones de catecismos populares se multiplican: es una verdadera floración” [18].

Específicamente, a partir del tiempo en que se escribió este poema encontramos una España que está gozando del pináculo de su poder. El imperio español está aumentando. Perú y las Filipinas están sintiendo la presencia española. El catolicismo está floreciendo. La Contrarreforma es una auténtica fuerza a tener en cuenta y ha sido oficializada en 1545. Durante estos tiempos, “el arte religioso con el fin de fomentar la fe católica peninsular” predomina [19]. Paredes Méndez adicionalmente nos informe de que “La poesía de Fray Luis de León y la de San Juan de la Cruz son un ejemplo de este tipo de arte” [20]. Además, “los conflictos políticos exteriores en contra de reformistas religiosos crearon un ambiente interno donde la espiritualidad personal se vio ligada a las campañas militares afuera de la Península. Este fervor se ve representado en los escritos autobiográficos de Santa Teresa de Jesús quien de niña expresó deseos de morir luchando contra infieles en el extranjero” [21]. Más que nada, la Contrarreforma vio cambios con respecto a la fe católica que representaron la necesidad lógica por parte de la iglesia de promover una fe más personal que podía “competir” contra la de los protestantes. Paredes Méndez nos informa de que la publicación de las obras de San Juan de la Cruz, “muchas veces representaciones de la unidad del alma con Dios, muestra un clarísimo ejemplo del uso de la literatura, durante la Contrarreforma, para promulgar la fe católica” [22]. Paredes Méndez adicionalmente menciona que dicha “escritura de los autores místicos se convierte en una herramienta espiritual que intenta confrontar los retos que sufre la Iglesia Católica durante las reformas religiosas del siglo XVI” sin embargo igualmente declara que “los representantes del poder eclesiástico no siempre estuvieron a favor de las tendencias místicas” y que durante esta época “surge nuevamente el peligro del místico, quien puede lograr una conexión directa, individual, con Dios, sin necesidad de la mediación de la Iglesia o un interlocutor religioso” [23]. Éste es el contexto en el cual este poema se escribe. A partir de la fecha en que Fray Luis escribió esta oda, España católica había aplastado a los protestantes, que fue un evento que señaló la culminación de un esfuerzo contra los “príncipes luteranos de Europa” que había durado décadas [24]. En Italia, la influencia política española se vio también. “En los primeros años del siglo XVI, aragoneses y castellanos terminan la conquista del reino de Nápoles, a pesar de la competencia francesa. De esta manera, España ejerce sobre Italia un dominio político que se reforzará en el transcurso del siglo XVI: en 1535, a la muerte del último Sforza, el futuro Felipe II se convierte en duque de Milán y el rey de España añadirá después de 1556 el ducado de Milán a la lista de sus títulos” [25]. Además, la fecha 1550 marca el principio del fin con respecto al reinado de Carlos V. En cinco años, Felipe II llegará al trono para continuar el legado de su padre. Bajo el reinado de Felipe II “la grandeza imperial de España y sus convicciones espirituales y culturales” serán subrayadas. [26] Él intervendrá “en Francia y en los Países Bajos en contra de reformistas religiosos” y su triunfo más glorioso ocurrirá en Lepanto en 1571, contra los turcos.[27]. Más que nada, lo más relevante de todo esto historia con respecto a la obra de Fray Luis de León es el tema de la amalgama muy fuerte de lo político y lo religioso. Como ya hemos mencionado, Fray Luis de León sintió directamente los efectos de la Inquisición. Sin embargo, al mismo tiempo su género de obra fue utilizado por el estado, como hemos dicho, “con el fin de fomentar la fe católica peninsular”. Por eso, cuando estudiamos la poesía de Fray Luis hay que tener en cuenta cómo “En ese siglo obsesionado por la salvación, hambriento de espiritualidad, la ciencia de Dios, el conocimiento de Dios se convierte en el objetivo primero del estudio y de la investigación” [28]. Más que simplemente

un objetivo de estudio, dicho hambriento en el caso de Fray Luis de León se convierte en “la búsqueda de la serenidad espiritual individual” [29]. De esta manera, el trasfondo histórico que subraya la oda ‘Cuando contemplo el cielo’ puede ayudarnos entender cómo el deseo de encontrar a Dios de manera tan íntima nace de la Contrarreforma, que fue engendrada por el deseo política primordial de unificar el estado por medio de la religión católica.

Empezamos nuestro análisis con los elementos prácticos del poema que forman la base estructural desde que los elementos temáticos se pueden desarrollar. Por ejemplo, Alcántara Mejía nos demuestra claramente cómo la técnica poética a menudo enriquece el contenido del texto:

El contraste entre lo ‘más bajo’ y ‘lo más alto’, como motivo configurativo del Poemario, se manifiesta en otro poema: el VIII, ‘Cuando contemplo el cielo’, donde el ascenso tampoco es físico sino visual. El poeta levanta la vista y cuando ésta llega a las estrofas centrales, que en este caso son dos por tener un diseño estrófico par, éstas se bifurcan para ofrecer una comparación entre ‘el bajo y torpe suelo’ de la estrofa 8, y ‘el gran concierto / de aquestos resplandores eternos’, de la estrofa 9 [30].

Aquí, el poeta logra un efecto estético que elocuentemente provee un contraste temático por medio de un esquema estrófico que lo posibilita. Igualmente, la estructura de la lira influye mucho en los conceptos centrales del poema. El poema se compone de una serie de 16 liras que fluyen elegantemente para lograr una armonía espectacular. La unidad poética de la lira es definida por Paredes Méndez como una “estrofa de cinco versos, tres heptasílabos y dos endecasílabos con el siguiente esquema de rima consonante: ABABB. Fue inventada por Bernardo de Tasso (1493-1569) y llevada a España por Garcilaso de la Vega” [31]. Estas liras, que tienen su origen con Petrarca, tipifican lo clásico con su estricto orden. Tal orden tan rígido refleja la influencia obvia del estilo clásico en la obra de Fray Luis. Más que nada, la lira representa una armonía del verso y un sentido de que la estructura poética es bien organizada. Esta noción de la armonía se ve tanto estructuralmente como temáticamente y podemos decir que los dos usos se alimentan a uno al otro. Dicha armonía se ve temáticamente, como ya hemos mencionado, con la aspiración de la voz poética y mortal de llegar a la unión espiritual con Dios y además se ve con la descripción del universo, que es un tema en el cual la “dulcísima armonía” de su ODA III se repite fuertemente. Hablamos de este asunto de manera más detallada subsiguientemente. Otro elemento fundamental y técnico de este poema tiene que ver con la pausa métrica y los efectos tanto estéticos como temáticos que dicha pausa logra. Hablando de la técnica del encabalgamiento, que Paredes Méndez describe elocuentemente como una estructura formal que “ocurre en poesía cuando, para completar el significado, el final de un verso tiene que enlazarse al verso siguiente”, Senabre cita las *Anotaciones de Herrera* (1580) como la “piedra fundamental de la poética española” en que declara que dicho encabalgamiento fue racionalizado de manera casi filosófica [32]. Senabre adicionalmente reconoce que según el juicio de Herrera, el hecho de que el final del verso no coincida con el final del enunciado

no es vicio, sino virtud, y uno de los caminos principales para alcanzar la alteza y hermosura del estilo; como en el heroico latino, que romper el verso es grandeza del modo de decir. Refiero esto porque se persuaden algunos que nunca dicen mejor que cuando siempre acaban la sentencia con la rima; e oso afirmar que ninguna mayor falta se puede casi hallar en el soneto que terminar los versos de este modo, porque aunque sean compuestos de letras sonantes y de sílabas llenas casi todas, parecen de muy humilde estilo y simplicidad, no por flaqueza y desmayo de letras, sino por sola esta igual manera de paso, no apartando algún verso; que yendo todo entero a acabarse

en su fin, no puede tener alguna cumplida gravedad, ni alteza, ni hermosura de estilo, si bien concurriesen todas las otras partes. Pero cuando quiere alguno acompañar el estilo conforme con la celsitud la belleza del pensamiento, procura desatar los versos, y muestra con este deslazamiento y partición cuánta grandeza tiene y hermosura en el sujeto, en las voces y en el estilo, porque lo hace levantado, compuesto y bellísimo en la forma y figura del decir esta división, y lo aparta de la vulgaridad de los otros; mas este rompimiento no ha de ser continuo, porque engendra fastidio la perpetua semejanza [33].

Haber proveído la base lógica de las ventajas poéticas del encabalgamiento gracias a Herrera, Senabre nos ofrece un ejemplo de dicha técnica en nuestra oda, ‘Cuando contemplo el cielo’:

¿Qué			mortal			desatino
de	la	verdad	aleja	ansí	el	sentido,
que		de	tu	bien		divino
olvidado,						perdido,
sigue la vana sombra, el bien fingido?						

Senabre resume la función de esta técnica poética en este fragmento notando que su presencia reitera el tema del aislamiento:

El ‘olvido’ del ‘bien divino’ obliga a colocar ambas nociones en dos versos sucesivos. La aparición inmediata de *perdido*, que inicia un nuevo encabalgamiento, deja los dos adjetivos en el mismo verso, es decir, los iguala, sugiriendo así que quien está *olvidado* de la divinidad está *perdido*. Sólo después de la pausa métrica es preciso someterse a los imperativos de la sintaxis, pero resulta ya imposible anular por completo el significado desprendido de la métrica, que se une así al que proporcionan las palabras y su articulación sintáctica [34].

Con este encabalgamiento podemos decir sin dudas que la hermosura de que habló Herrera se ve claramente. La presencia de la técnica posibilita, con su pausa métrica, la consolidación del tema como ya ha sugerido Senabre. Además, con el encabalgamiento, al lector se obliga a ralentizar literalmente que simbólicamente respalda la idea temática del deseo frustrado. Tal impedimento de la voz poética afecta al lector logrando el gran efecto de forzar al lector leer más despacio, y de ese modo incorpora al lector al mundo de la voz poética, que sufre mientras espera la realización de su esperanza.

Afirmando que “Rimas y asonancias internas refuerzan...la cohesión de la estrofa” de Fray Luis, Senabre utiliza su ejemplo fónico la ‘Profecía del Tajo’ de Fray Luis para introducir tal fenómeno en ‘Cuando contemplo el cielo’. [35] Senabre nos ofrece el análisis siguiente sobre la complejidad de la rima de Fray Luis y cómo dicha complejidad fónica funciona como una trabazón que nítidamente expresa la armonía de los divinos bienes enumerados:

Algo similar en la última lira de la oda ‘Cuando contemplo el cielo’, con su jubilosa exaltación de la bienaventuranza soñada:

¡Oh,		campos		verdaderos!
¡Oh,	prados	con	verdad	dulces y amenos!
¡Riquísimos				mineros!
¡Oh,		deleitosos		senos!
¡Repuestos valles, de mil bienes llenos!				

De nuevo, la vecindad entre los dos primeros versos, recalcada mediante su análoga configuración exclamativa, se refuerza en virtud de la relación semántica entre los términos *campos* y *prados*, que se integran, además, en segmentos isosilábicos ligados por la rima asonante. Pero los rasgos identificadores no concluyen aquí. Si el atributo de *campos* en el verso inicial es *verdaderos*, los *prados* del siguiente serán calificados de *frescos* y *amenos*, pero el eco de *verdaderos* se percibe en la fórmula adverbial *con verdad*. Y todavía hay un detalle más que aproxima el segundo verso al heptasílabo anterior: la variación de la rima no es completa, ya que, aun respetando el principio de la no consonancia, la elección de *amenos* provoca una rima asonante, subrayada, además, por su repetición en la pareja de calificaciones -*frescos* / *amenos*-, cuando tan fácil era, para evitar la concurrencia, sustituir el adjetivo *frescos* por otros frecuentes en el vocabulario luisiano, como **dulces*, **ricos* o **puros*. Esta circunstancia autoriza a conjeturar que las asonancias son deliberadas, y que su función es la de trabar íntimamente los elementos léxicos seleccionados a fin de expresar con mayor nitidez la esencial unidad de los bienes celestiales. La misma técnica se aplica en los versos siguientes, en que *mineros* (= ‘manantiales’) y *senos*, vinculados merced a la asonancia, subrayan con la rima su contigüidad semántica. Por otra parte, esta identidad parcial de la rima permite relacionar cada uno de los elementos nucleares de estos dos versos con la pareja de calificaciones del anterior, que actúan casi como prolepsis. Así, *frescos* es un atributo anticipado de *mineros*, mientras que *amenos* prepara la aparición de *senos*, de acuerdo con un procedimiento ya examinado. La innovación en este caso ha consistido en ampliar la relación marcada por la rima consonante (*amenos-senos*) a otro término (*mineros*), aun a costa de incurrir, dentro del mismo verso, en la asonancia *frescos-amenos*, cuya función parece ahora clara. En cuanto al último verso, es indudable su carácter de síntesis, ya que ‘repuestos valles’ subsume las menciones locativas anteriores (*campos*, *prados* etc.), mientras que ‘de mil bienes llenos’ trata de reunir y potenciar, mediante una cuantificación indefinida, las cualidades de frescor, riqueza y lozanía atribuidas a los lugares enumerados. Por último, en esta fusión postrera, las semejanzas fónicas contribuyen a la amalgama entre los dos segmentos del verso: asonancia entre repuestos / llenos y aliteración valles / llenos [36].

Con este análisis lírico aprendemos que tales técnicas poéticas como la variación de rima y el uso de aliteración logran metas que nunca nos habríamos imaginado. Por ejemplo, la rima específica posibilita la relación entre los “elementos nucleares” de “mineros” y “senos”. Además, las calificaciones de los versos inmediatamente anteriores que actúan “casi como prolepsis” tienen una función que se compone de elocuentemente unir los versos y crear una fluidez que subraya el tema de la armonía que encontramos repetidas veces durante el desarrollo del poema. Igualmente, la asonancia y la aliteración que utiliza el poeta armonizan para potenciar la gloria del amor, que, como menciona Senabre, se reitera explícitamente con una cuantificación que además evoca una noción de la infinitud. Tales infinitudes de bienes transitivamente y elocuentemente connotan lo divino mientras ninguna referencia directa a Dios se hace durante esta lira final. Sólo nos ofrece Fray Luis una alusión a dicha divinidad por medio de una voz cargada de emoción en que la expresa. Las exclamaciones de la voz poética, que se repiten cinco veces con regocijo, tanto logran un sentido de pasión cada vez más fuerte como realizan un sentido de ascensión hacia a Dios. El paralelismo de los versos 76 y 79, que se logra con la repetición de “Oh!”, sirve para reiterar y firmemente establecer la felicidad absoluta que está experimentando la voz poética en este momento de armonía. La mención de los “deleitosos senos” en el verso 79, que se encuentra entre otras menciones de bienes celestiales, connota el pecho que alimentó a ese redentor cuya muerte logró el amor

espléndido y “sagrado”. Sin embargo, este tema de redención sólo se puede realizar después del establecimiento de la necesidad de dicha liberación.

Hablando de las bases metafóricas de la poesía de Fray Luis, Senabre discute la complejidad de las metáforas luisianas y la confusión que han provocado entre varios estudiosos. Senabre concluye que “No obstante, la lectura atenta de la composición suscita numerosas dudas acerca de su significado” [37]. A pesar de la antedicha complejidad de las bases metafóricas, podemos ver bastante fácilmente cómo

La composición prisión/Cielo del segundo verso introduce a conferir a la imagen de la cárcel el significado de ‘vida terrena’; en cambio, la presencia del verbo *volar* -que apunta, naturalmente, hacia el ‘vuelo’ místico del alma- y el sentido general de la estrofa, favorecen la hipótesis de una igualdad prisión = ‘cuerpo’. Los dos tópicos clásicos convergen en los versos luisanos. Más nítido es el uso de la imagen en la oda ‘Cuando contemplo el cielo’, donde el orbe celeste, ‘de innumerables luces adornado’, se contrapone al suelo de ‘noche rodeado’:

Mi alma que a tu alteza
nació, ¿qué desventura
la tiene en esta cárcel baja, oscura?

No hay que insistir en que esta ‘cárcel baja, oscura’ en que se halla encerrada el alma es, de acuerdo con la línea platónica, el cuerpo. Más adelante ofrecerá el poeta una variante de la imagen:

¿quién es el que esto mira?
y precia la bajeza de la tierra,
y no gime y suspira
por romper lo que encierra
el alma y de estos bienes la destierra? [38]

Aquí Senabre plantea una cuestión que nos compele a considerar los aspectos místicos del poema. Según Paredes Méndez, “uno de los temas que se observan en la obra de Fray Luis...es el misticismo” [39]. Si la cárcel que se menciona simbólicamente representa el cuerpo y encierra el alma, la única manera en la cual el alma podría volar hacia la “alteza” sería por medio de la destrucción del cuerpo o por medio de la redención divina. Sin embargo, más que nada, esta selección de Senabre nos ayuda establecer el tema de la búsqueda del alma de la voz poética a lo divino. Relacionado a este asunto de interés es la idea de la transformación espiritual. Esta idea bíblica se refleja poéticamente en la naturaleza que se describe en la oda. Senabre explica este fenómeno de la manera siguiente:

Convendrá tener en cuenta este dato ‘irreal’ que se añade a un contexto cuyas conexiones con la realidad son también sumamente problemáticas y dudosas. Porque la lectura de fray Luis ofrece numerosos pasajes en que los elementos de la naturaleza sufren continuas transmutaciones metafóricas para expresar otras realidades. Puede recordarse, sin ir más lejos, la oda ‘Cuando contemplo el cielo’. En ella el poeta se exalta ante esa ‘morada de grandeza’ luminosa que se opone al ‘suelo/de noche rodeado’. La confrontación desemboca en una queja:

Mi alma que a tu alteza
nació, ¿qué desventura
la tiene en esta cárcel baja, oscura?

Después de una prolongada reflexión, fray Luis vuelve a cantar el reino celestial, donde ‘está el Amor sagrado/de glorias y deleites rodeado’. Y concluye:

Inmensa
aquí se muestra toda, y hermosa
clarísima luz pura,
que jamás anochece;
eterna primavera aquí florece.
¡Oh, campos verdaderos!
¡Oh, prados con verdad dulces y amenos!
Riquísimos mineros!
¡Oh, deleitosos senos!
¡Repuestos valles, de mil bienes llenos! [40]

Estas liras del poema reiteran el tema de la transformación espiritual que sufre el hablante. Al principio del poema el hablante desesperadamente anhela a lo divino y al final del poema le ha unido con Él. Por otra parte, podemos entender este proceso reflejado por medio de metáforas naturales. Los “prados” “amenos” del verso 77 evocan la idea del *locus amoenus*, que Paredes Méndez define elocuentemente como un “lugar ideal o paisaje embellecido que se describe siguiendo ciertas pautas de la literatura greco-latina y especialmente de la estilística virgiliana” [41]. Tal esquema literario virgiliano nos recuerda de que Fray Luis tradujo las *Geórgicas* de Virgilio y por eso poseía un conocimiento inmenso de las técnicas poéticas de este autor clásico. Más que nada, esta alusión sutil al mundo clásico logra el propósito de mostrar el desarrollo lúcido del poema. Al principio del poema el poeta eficazmente y figurativamente crea, con las palabras “los ojos hechos fuente” del verso 9, la clave del *locus amoenus* que es la fuente, que según Paredes Méndez “era el sitio de reunión de los enamorados”. [42] Esta fuente del comienzo del poema es unida al “ansia ardiente” de la voz poética, que simboliza su deseo de unirse su “alma” con el Amor sagrado [43]. Asimismo, la exclamación de júbilo de la voz poética en la lira final repite esta noción de deseo unido a la imagen de la fuente, que simboliza la unión de los amantes. Aquí, el poeta alude a la antedicha fuente con delicadeza por medio de mencionar “campos verdaderos” y “repuestos valles, de mil bienes llenos”, solamente sugiriendo la fuente que posibilita tal paisajes majestuosos. Además, aquí el poeta logra una evolución completa en la cual esta segunda fuente tipifica la unión de la voz poética con su Amor deseado. En esta última lira, el poeta se une con el Amor; su repetición de la palabra “aquí” cinco veces en diez versos, lúcidamente connota el sentido de que el poeta está muy próximo o en la presencia del Amor [44]. Igualmente, podemos ver un uso muy parecido al *locus amoenus* en la oda ‘Alma región luciente’. En este poema, “Todos los rasgos característicos del paisaje, del locus amoenus clásico, se añan para colaborar en la metamorfosis (que ya hemos mencionado). Volvamos al ‘huerto’ situado ‘del monte en la ladera’. La base metafórica es de origen bíblico, de acuerdo con las habituales interpretaciones de textos sagrados que ofrecen los exegetas cristianos”. En tanto la oda ‘Alma región luciente’ como en la oda ‘Cuando contemplo el cielo’ el autor le guía al lector y “vuelve a experimentar vehementes deseos de alzarse a tal bienaventuranza desde la ‘prisión’ terrena”:

¡Oh, son! ¡Oh, voz!
pequeña parte alguna Siquiera
en mi sentido, y fuera
de sí la alma pusiese
y toda en ti, ¡oh, Amor!, la convirtiese.

Además, el “Pastor celestial” de este poema “conduce a sus ovejas a un singular redil”:

Ya dentro a la montaña
del alto bien las guía; ya en la vena
del gozo fiel las baña... [45]

Podemos ver lúcidamente cómo el *locus amoenus* funciona en el sentido de la ‘metamorfosis’ que menciona Senabre. Dicha metamorfosis actúa como un vehículo que representa el viaje del alma desde la cárcel mortal hasta el cielo divino. Con la presencia del arquetipo clásico del *locus amoenus* nuestro viaje desde el deseo ferviente al cumplimiento jubiloso se hace más claro. La voz poética ha deseado al Amor sagrado y finalmente, se ha unido con Él. Para entender este proceso espiritual más eficazmente, tenemos que entender el contexto explícitamente bíblico en que dicho proceso nace.

Según Alcántara Mejía “Es de notar que...Fray Luis es sumamente cuidadoso en arraigar la interpretación espiritual en el sentido literal. De hecho, muestra en este ejercicio el mismo rigor para construir imágenes metafóricas” [46]. Cuando examinamos el texto, vemos que esta declaración es muy válida. Encontramos en este poema varias referencias muy parecidas a las de la Biblia y una alegoría únicamente evangélica que surge de tales referencias bíblicas. Por ejemplo, las palabras de Fray Luis que dicen “lo que es, lo que será, lo que ha pasado”, del verso 40, que contrastan lúcidamente con “el bajo y torpe suelo” que es efímero y “un breve punto” en el espectro de la eternidad, se pueden ver como una referencia bíblica a Cristo. En el libro de Hebreos, del Nuevo Testamento de la Biblia, se dice que “¡Jesucristo es el mismo ayer, hoy y por los siglos!” [47]. Tales palabras bíblicas casi idénticas a las que utiliza Fray Luis se utilizan para caracterizar la inalterable naturaleza de Cristo. De la misma manera, estas palabras de Fray Luis caracterizan “aqueste gran trasunto do vive mejorado” lo eternal. Este trasunto refleja el “Amor sagrado” que se sienta “en rico y alto asiento” “rodeado” “de glorias y deleites” donde “clarísima luz pura” reina. Tal imagen de esplendor divino también evoca otra imagen bíblica del libro de Ezequiel. En el primer capítulo del libro de Ezequiel, el profeta prevea el trono de Dios que está rodeado por una serie de seres alados. En esta escena luminosa tales seres vuelan alrededor del trono de Dios de manera sorprendentemente semejante a las “glorias y deleites” que rodean el “rico y alto asiento” donde “está el Amor sagrado”. En estos pasajes del libro de Ezequiel empezamos a ver varios rasgos sorprendentemente similares a los de la oda. Vemos lúcidamente cómo el “rico y alto asiento” del Amor sagrado representa el trono bíblico de Dios:

Entonces hubo un estruendo por encima de la bóveda que estaba sobre la cabeza de ellos. (Y cuando se detenían, bajaban sus alas.) Por encima de la bóveda que estaba sobre sus cabezas, había la forma de un trono que parecía de piedra de zafiro. Y sobre dicha forma de trono estaba alguien semejante a un hombre. (25-6)

La “piedra de zafiro”, que Ezequiel menciona, reitera la noción del “rico” asiento que menciona Fray Luis. Asimismo, la noción de la alteza del trono se puede ver lúcidamente en la descripción bíblica del trono de Dios, en la cual dicho trono levita sobre la bóveda, que está sobre las cabezas de los seres, que ya están volando. Asimismo, podemos ver los deleites y glorias representado por los seres alados, y de la misma manera, el Espíritu o Dios sería análogo al Amor sagrado. Igualmente, en las escenas bíblicas y en las de la poesía, existe una luz muy brillante que lo engloba todo de la misma manera en que la “clarísima luz pura” engendra “eterna primavera”. En estos pasajes bíblicos notamos las semejanzas tan únicas:

Miré... y venía del norte un viento huracanado y una gran nube con un fuego centelleante y un resplandor en torno de ella. En su interior había algo como metal resplandeciente, en medio del fuego. De su interior aparecía una forma de cuatro seres vivientes. El aspecto de ellos tenía la

forma de hombre, pero cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas. (capítulo 1, versos 4-6)

Sus aros eran altos y aterradores, y los aros de las cuatro ruedas estaban llenos de ojos alrededor. Cuando los seres vivientes se desplazaban, también se desplazaban las ruedas que estaban junto a ellos. Cuando los seres se elevaban de sobre la tierra, las ruedas también se elevaban. Iban adondequiera que el Espíritu fuese, y las ruedas también se elevaban junto con ellos, pues el Espíritu de cada ser viviente estaba también en las ruedas. Cuando ellos se desplazaban, también ellas se desplazaban; cuando ellos se detenían, también ellas se detenían. Y cuando ellos se elevaban de la tierra, también las ruedas se elevaban junto con ellos, porque el Espíritu de cada ser viviente estaba también en las ruedas. Sobre las cabezas de los seres vivientes había una bóveda semejante a un cristal impresionante, extendido por encima de sus cabezas. Debajo de la bóveda, sus alas se extendían rectas, la una hacia la otra. Y cada ser tenía dos alas con que cubrían sus cuerpos. (capítulo 1, versos 18-23)

Las ruedas que se mencionan en el texto bíblico reiteran el sentido de movimiento circular que encontramos en el texto de Fray Luis donde tales palabras como *rodear* se utilizan para enfatizar la forma del círculo, que representa lo perfecto, lo eterno y lo armonioso, como se ve en el caso de la “plateada rueda” de la luna [48]. Estas tres cualidades de Dios igualmente son cualidades del Amor sagrado, y tales rasgos además se ven claramente en la descripción planetaria.

La discusión de los tres planetas de Marte, Júpiter y Saturno respalda la idea de la forma circular como la forma eternal. Es importante recordar que durante esta época, el universo se concibe como una serie de círculos concéntricos cuyo movimiento planetario simboliza lo armonioso. Esta idea se ve especialmente con las elogias que el poeta les confiere a cada uno de los tres planetas. Las tres caracterizaciones laudatorias reiteran nociones de la armonía, de la perfección y de la eternidad y se pueden ver como representaciones alegóricas del Padre, Hijo y Espíritu Santo de la Santísima Trinidad. Alcántara Mejía transitivamente apoya esta noción diciendo que frecuentemente en la poesía luisiana “la naturaleza actúa como un símbolo cuya referencialidad es el Cristo; a través de sus diversos nombres, Cristo da un significado preciso a los diferentes aspectos de la naturaleza” [49].

Encontramos un ejemplo de esta idea en el verso 52 donde Fray Luis caracteriza a Marte como “sanguinoso” y “airado”, expresando un sentido de la cólera justificada de Dios y la sangre de Jesucristo que nos perdona el alma de dicha ira. Tal fusión de ira y sangre se ve lúcidamente en el libro bíblico de Romanos 5:9 que hace una referencia a la figura expiatoria de Cristo frente a la cólera de Dios, diciendo, “Luego, siendo ya justificados por su *sangre*, cuánto más por medio de él seremos salvos de la *ira*” (énfasis mía). [50] Esta salvación que provee Jesucristo, que se logra por medio de su muerte, representa un puente figurativo desde la humanidad a Dios y subraya el tema del poema reiterando el viaje desde el “suelo” y “cárcel baja” hasta la “Inmensa hermosura” donde “eterna primavera” “florece” [51]. Describiendo a Júpiter en los versos 53-55 como “benino, de mil bienes cercado” cuya perfección “serena el cielo con su rayo amado” Fray Luis elocuentemente connota los valores de bondad y de amor. Este gran amor, un rasgo lúcido del Dios bíblico, se ve en 1 Juan 4:7 donde el apóstol Juan manda, “Amados, amémonos unos a otros, porque el amor es de Dios” [52]. Asimismo, tal amor divino se ve en los versos siguientes donde se dice, “Y nosotros hemos conocido y creído el amor que Dios tiene para nosotros. Dios es amor. Y el que permanece en el amor permanece en Dios, y Dios permanece en él” [53]. Este verso eficazmente fusiona las dos entidades de Dios y amor para que el lector pueda ver la complejidad del carácter de Dios. Dios no sólo es iracundo sino también lleno de amor. Esta fusión preciosa de las dos cualidades, en apariencia

contradictorias, clarifica adicionalmente la caracterización previa de Marte reiterando el hecho de que Dios amó al mundo tanto que sacrificó a su propio hijo para salvarlo del pecado que igualmente odia tanto. Esta noción se encuentra en Juan 3:16-18, que dice lo siguiente, “Porque de tal manera amó Dios al mundo, que ha dado a su Hijo unigénito, para que todo aquel que en él cree no se pierda, mas tenga vida eterna” [54]. Adicionalmente, la mención del Júpiter que “serena el cielo con su rayo amado” además nos recuerda de ese momento en el libro de Marcos 4:35 en que Jesús serenó el mar tempestuoso con su mera palabra, un acontecimiento que simbolizó su poder y el amor que los creyentes puedan recibir si tengan fe en Él. Fray Luis sigue personificando a los planetas y con su descripción de Saturno completa su alegoría del Altísimo comparando las acciones del tercer planeta con las del Espíritu Santo. Caracterizando al planeta Saturno con su plétora de anillos como “padre de los siglos de oro” cuya “luz va repartiendo” “tras dél la muchedumbre del reluciente coro”, el poeta evoca lo eterno y lo puro [55]. Además, este planeta se puede ver simbólicamente como el Espíritu Santo de Dios que guía a los que han recibido la antedicha salvación de Jesucristo. Vemos esta noción de un “padre de los siglos de oro” en las palabras de Cristo antes de su ascensión en Juan 14:16: “Y yo rogaré al Padre y os dará otro Consolador, para que esté con vosotros para siempre” [56]. Igualmente, el “tesoro” de Saturno que da “tras dél la muchedumbre del reluciente coro” con su luz “repartiendo” se puede ver como el tesoro del Espíritu Santo que consta de milagros, maravillas y prodigios que fue repartido entre los apóstoles y los judíos del gentío durante el Día de Pentecostés. En los versos siguientes vemos el “tesoro” y la “luz”, que se reparten entre los judíos:

Al llegar el Día de Pentecostés, estaban todos reunidos en un mismo lugar. Y de repente vino un estruendo del cielo, como si soplara un viento violento, y llenó toda la casa donde estaban sentados. Entonces aparecieron, *repartidas* entre ellos, lenguas como de fuego, y se asentaron sobre cada uno de ellos. Todos fueron llenos del Espíritu Santo y comenzaron a hablar en distintas lenguas, como el Espíritu les daba que hablasen [57]. (énfasis mío)

Este tesoro del Espíritu Santo que se presenta con la luz brillante de “lenguas como de fuego” posibilita los milagros de los Apóstoles: “Por las manos de los Apóstoles se hacían muchos milagros y prodigios entre el pueblo”. [58] Asimismo, tales dones del Espíritu Santo se enumeran en 1 Corintios 12 donde vemos otra vez el Espíritu repartiendo su poder: “Pero todas estas cosas las realiza el único y el mismo Espíritu, *repartiendo* a cada uno en particular como él designa”. (énfasis mío). Más que nada, en el verso 31 del capítulo 12 al lector se le permite ver el bien más significativo de Dios, que se presenta en la oda de la misma manera. En los dos versos siguientes el tesoro divino del amor se introduce inmediatamente después de la pausa gramática para enfatizar su importancia:

Con todo, anhelad los mejores dones. Y ahora os mostraré un camino todavía más excelente: [59]

Su luz va repartiendo y su tesoro: [60]

Este Amor que aparece inmediatamente después de estas introducciones representa la salvación eterna que provee Jesucristo. Representa el amor de Dios y representa a Dios mismo, porque como hemos discutido, Él es amor. Debido al encuentro con este Amor, la voz poética grita una serie jubilosa de “Oh!” que contrasta claramente con la serie de quejas dolorosas de “Ay!” de los versos que aparecen antes de la descripción de la Santísima Trinidad, en la cual la salvación eterna se provee y el Consolador personal del Espíritu Santo se recibe. En estas últimas liras, la búsqueda y el viaje son realizados. Más que nada, el hablante experimenta la intimidad del Cielo. No es claro si la voz poética ha llegado al Cielo por medio de su propia muerte o si

simplemente ha alcanzado a ver el Cielo brevemente en su momento de redención mientras vive en la tierra. Esa cuestión no realmente importa. Lo más importante, sin embargo, es que la unión divina ha sido lograda. Además, tal unión sólo es lograda por medio de la muerte propiciatoria de Jesucristo, un hecho que cumple con la voluntad de Dios. Éste es el Amor más precioso que se pueda imaginar porque posibilita la vida eterna con Dios.

Después de analizar este poema, vemos fácilmente que para Fray Luis de León, “la verdadera poesía es...la poesía bíblica” [61]. Entendemos mejor su cita al principio del texto en la cual declara que la poesía es la inspiración de Dios. Por medio de la poesía, según Fray Luis, el hombre puede subir al cielo. Puede subir porque la poesía sirve para unir el hombre con Dios con su “comunicación del aliento celestial y divino” [62]. Aquí, con esta idea, podemos ver la poesía misma como la salvación que posibilita la unión del alma con Dios. De esta manera, el mero Amor de Dios es poesía. ¡Qué imagen tan bellísima!

Fuentes citadas:

Ricardo Senabre. *Estudios sobre Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

José Ramón Alcántara Mejía. *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.

Fray Luis de León. “ODA III, Noche serena” en *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers. 21ª edición. Madrid: Cátedra, 2004. (Todos los datos corresponden a esta edición)

Bennassar, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. 2ª edición. Barcelona: Crítica, 2004. (Todos los datos corresponden a esta edición)

Voces de España, ed. Francisca Paredes Méndez, Mark Harpring y José Ballesteros. Boston: Heinle, 2005.

Notas:

[1] José Ramón Alcántara Mejía. *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. Pág. 233

[2] *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers. 21ª edición. Madrid: Cátedra, 2004. Pág. 111

[3] *Ibid.* Pág. 111

[4] *Voces de España*, ed. Francisca Paredes Méndez, Mark Harpring y José Ballesteros. Boston: Heinle, 2005. Pág. 108

- [5] Ibid.
- [6] Ibid.
- [7] *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers. 21ª edición. Madrid: Cátedra, 2004. Pág. 111
- [8] Ibid.
- [9] José Ramón Alcántara Mejía. *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. Pág. 9-10
- [10] Versos 1-2 del poema; se pueden encontrar en *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers. 21ª edición. Madrid: Cátedra, 2004. Pág. 119
- [11] Versos 16-20 del poema; se pueden encontrar en *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers. 21ª edición. Madrid: Cátedra, 2004. Pág. 119
- [12] Versos 12 y 18 del poema; se pueden encontrar en *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers. 21ª edición. Madrid: Cátedra, 2004. Pág. 119
- [13] Versos 26-30 del poema; se pueden encontrar en *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers. 21ª edición. Madrid: Cátedra, 2004. Pág. 120
- [14] *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers. 21ª edición. Madrid: Cátedra, 2004. Pág. 115-16
- [15] *Voces de España*, ed. Francisca Paredes Méndez, Mark Harpring y José Ballesteros. Boston: Heinle, 2005. Pág. 109
- [16] José Ramón Alcántara Mejía. *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. Pág. 13
- [17] Bennassar, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. 2ª edición. Barcelona: Crítica, 2004. Pág. 163
- [18] Ibid. Pág. 164
- [19] *Voces de España*, ed. Francisca Paredes Méndez, Mark Harpring y José Ballesteros. Boston: Heinle, 2005. Pág. 63
- [20] Ibid.
- [21] Ibid.
- [22] Ibid. Pág. 122
- [23] Ibid.
- [24] Ibid. Pág. 61

- [25] Bennassar, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. 2ª edición. Barcelona: Crítica, 2004. Pág. 15
- [26] *Voces de España*, ed. Francisca Paredes Méndez, Mark Harpring y José Ballesteros. Boston: Heinle, 2005. Pág. 61
- [27] Ibid.
- [28] Bennassar, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. 2ª edición. Barcelona: Crítica, 2004. Pág. 159
- [29] *Voces de España*, ed. Francisca Paredes Méndez, Mark Harpring y José Ballesteros. Boston: Heinle, 2005. Pág. 109
- [30] José Ramón Alcántara Mejía. *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. Pág. 260
- [31] *Voces de España*, ed. Francisca Paredes Méndez, Mark Harpring y José Ballesteros. Boston: Heinle, 2005. Pág. 722
- [32] *Voces de España*, ed. Francisca Paredes Méndez, Mark Harpring y José Ballesteros. Boston: Heinle, 2005. Pág. 719 y página 120 de *Estudios sobre Fray Luis...*
- [33] Ricardo Senabre. *Estudios sobre Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998. Pág. 120-21
- [34] Ibid. Pág. 126
- [35] Ibid. Pág. 115
- [36] Ibid.
- [37] Ibid. Pág. 39
- [38] Ibid. Pág. 60
- [39] *Voces de España*, ed. Francisca Paredes Méndez, Mark Harpring y José Ballesteros. Boston: Heinle, 2005. Pág. 109
- [40] Ricardo Senabre. *Estudios sobre Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998. Pág. 29
- [41] *Voces de España*, ed. Francisca Paredes Méndez, Mark Harpring y José Ballesteros. Boston: Heinle, 2005. Pág. 722
- [42] Ibid.
- [43] *Ansia ardiente* aparece en el verso 7 y la referencia al alma del poeta se ve en el verso 13
- [44] La repetición de “aquí” se ve en los versos 66, 67 (2x), 72 y 75

- [45] Estas referencias y los fragmentos del texto se pueden encontrar en la página 30 de *Estudios sobre Fray Luis de León*
- [46] José Ramón Alcántara Mejía. *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002. Pág. 141
- [47]
<http://www.mit.edu:8001/afs/athena.mit.edu/activity/c/csa/www/documents/Spanish/nuevo/hebrews.html> (Hebreos 13:8)
- [48] Verso 47; se puede encontrar en *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers. 21ª edición. Madrid: Cátedra, 2004. Pág. 120
- [49] José Ramón Alcántara Mejía. *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002 Pág. 203
- [50]
<http://www.mit.edu:8001/afs/athena.mit.edu/activity/c/csa/www/documents/Spanish/nuevo/romans.html>
- [51] Versos 3, 15, 71, 75 respectivamente
- [52]
<http://www.mit.edu:8001/afs/athena.mit.edu/activity/c/csa/www/documents/Spanish/nuevo/john1.html>
- [53]
<http://www.mit.edu:8001/afs/athena.mit.edu/activity/c/csa/www/documents/Spanish/nuevo/john1.html>
- [54]
<http://www.mit.edu:8001/afs/athena.mit.edu/activity/c/csa/www/documents/Spanish/nuevo/john.html>
- [55] Versos 57-60; se pueden encontrar en *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers. 21ª edición. Madrid: Cátedra, 2004. Pág. 121
- [56]
<http://www.mit.edu:8001/afs/athena.mit.edu/activity/c/csa/www/documents/Spanish/nuevo/john.html>
- [57]
<http://www.mit.edu:8001/afs/athena.mit.edu/activity/c/csa/www/documents/Spanish/nuevo/acts.html> Actos 2:1-4
- [58]
<http://www.mit.edu:8001/afs/athena.mit.edu/activity/c/csa/www/documents/Spanish/nuevo/acts.html> Actos 5: 12
- [59]
<http://www.mit.edu:8001/afs/athena.mit.edu/activity/c/csa/www/documents/Spanish/nuevo/corinthians1.html>

[60] Verso 60 de la oda; se puede encontrar en *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers. 21ª edición. Madrid: Cátedra, 2004. Pág. 121

[61] José Ramón Alcántara Mejía. *La escondida senda: poética y hermenéutica en la obra castellana de Fray Luis de León*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002 Pág. 233

[62] Ibid.

© *Raymon Bedford Tanner, III 2006*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

