



La oda de fray Luis «A la Ascensión»

Ricardo Senabre

La oda «¿Y dejas, Pastor santo...?» participa de algunos de los problemas textuales que afectan a toda la obra poética de fray Luis. El cotejo entre las dos versiones conservadas proporciona, además de pequeñas variantes muy significativas, la desconcertante comprobación de que una de ellas añade al final cuatro nuevas estrofas que modifican sustancialmente el sentido global de la composición. No hay datos externos que permitan asegurar cuál de las dos versiones es posterior; ni siquiera puede aceptarse como absolutamente indudable que las cuatro estrofas del texto más extenso procedan de la mano de fray Luis. En 1919, Adolphe Coster escribía cautelosamente, a propósito de la oda: «Elle fut retouchée sans doute plus tard, et accrue de quatre strophes qui ne font que la gêner»¹. Al estimar que las adiciones pertenecen a una versión posterior y estropean la composición, Coster insinuaba una duda plausible acerca de la paternidad de las estrofas. Más abiertamente, O. Macri resume de este modo la cuestión: «En el ms. *Fuente/so!* hay cuatro estrofas añadidas en las que algún discípulo, si no el propio poeta, intentó templar la desolación, y agujonear el alma, de nuevo esperanzada, a seguir a su Amante, Parece un remedio a las perplejidades expresadas por un teólogo, a quien dejaba estupefacto que la Ascensión infundiese en el hombre cristiano tales

impulsos de dolor, tanta desesperación y añoranza inconsolada»². La posibilidad apuntada por Macrì de que las estrofas puedan ser de un discípulo y no del propio fray Luis es algo que ni siquiera se plantea el P. Vega, para quien las cuatro liras no sólo son «legítimas» del poeta, sino también «lo más sentido, más ardoroso y traspasado que salió de su pluma»³, todo lo cual no le impide afirmar que corresponden a una redacción primitiva y que fueron luego suprimidas por el poeta «con acierto indiscutible»⁴. A este parecer se adhiere Dámaso Alonso, siguiendo al P. Vega, al señalar que las estrofas «puedan muy bien ser de fray Luis. Según esta hipótesis, el poeta las habría suprimido más tarde (no hay ni que decir que con acierto)»⁵. Explícita o implícitamente, quienes se han ocupado de la composición coinciden en señalar la indudable primacía estética de la versión más breve. Aun a riesgo de simplificar un tanto el problema, podría establecerse esta disyuntiva: o las estrofas son de fray Luis -en cuyo caso la versión extensa correspondería, en efecto, a una redacción primitiva- o no lo son, y ni siquiera existe tal redacción primitiva, sino la diligente mano de un discípulo aplicado que pretendió enmendar la plana al maestro. Con todo, cualquier consideración acerca del posible valor poético de esas cuatro liras deberá tener presente su inserción en el conjunto y su carácter de parte de una totalidad; en suma, el grado de coherencia de esos veinte versos en relación con la oda. Es evidente que, con los datos que poseemos, no hay más remedio que acudir al examen interno del texto para llegar a conjeturas mínimamente fundadas. Aunque no es objetivo primordial de estas páginas dilucidar tan arduo problema textual, sí convenía recordarlo porque acaso el análisis de la oda pueda aportar hipótesis válidas.

Comenzaremos tomando como base la versión más breve, ya que, cualquiera que sea la postura adoptada -considerarla como exponente de la única redacción luisiana o como redacción última y definitiva-, tal versión debe constituir el obligado punto de partida. He aquí el texto de la oda⁶:

¿Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, oscuro,
con soledad y llanto,

y tú, rompiendo el puro
aire, te vas al inmortal seguro?

Los antes bienhadados

y los agora tristes y afligidos,
¡a tus pechos criados,
de Ti desposeídos,
¿a dó convertirán ya sus sentidos?

¿Qué mirarán los ojos

que vieron de tu rostro la hermosura,
que no les sea enojos?
Quien oyó tu dulzura
¿qué no tendrá por sordo y desventura?

Aqueste mar turbado

¿quién le pondrá ya freno? ¿Quién concierto
al viento fiero, airado?
Estando tú encubierto,
¿qué norte guiará la nave al puerto?

¡Ay!, nube envidiosa

aun deste breve gozo, ¿qué te aquejas?
¿Dó vuelas presurosa?
¡Cuán rica tú te alejas!
¡Cuán pobres y cuán ciegos, ay, nos dejas!

A primera vista parece, en efecto, insólito que la ascensión de Cristo genere sentimientos y expresiones de tan desoladora e inequívoca pesadumbre. Pero, como advierte muy justamente Macri⁷, los textos evangélicos son más bien parcos y no denotan con claridad júbilo alguno por parte de los discípulos. Habría que añadir que el carácter jubiloso aparece en los escritos de los Padres de la Iglesia que sientan las bases para el establecimiento de festividades litúrgicas. La Ascensión se convierte en una conmemoración alegre *a posteriori*, al serle asignada una determinada significación simbólica en el calendario cristiano. Así, por ejemplo, se lee en San Agustín: «Glorificado Domini nostri Iesu Christi resurgendo et ascendendo completa est. Resurrectionem ipsius Paschae Dominico celebravimus: ascensionem hodie celebramus. Festus nobis dies uterque. Ideo enim surrexit, ut nobis

exemplum resurrectionis ostenderet: et ideo ascendit, ut nos desuper protegeret»⁸. No obstante, hay otra corriente, constituida sobre todo por textos de carácter sermionario, cuyo objetivo esencial es menos teológico que divulgador y suasorio y que, por esta razón, se tiñen fácilmente con tonos sentimentales que tratan de reproducir la aflicción de las criaturas al verse privadas de la presencia del Padre. En esta línea se halla el siguiente texto de San Bernardo:

Pero si bien lo pensáis, hermanos, ¡cuánto dolor y temor ocuparía los apostólicos pechos cuando le vieron desviarse de ellos y levantarse sobre los aires! [...] Bendiciéndoles, caminaba al cielo, estremeciéndose acaso aquellas entrañas de singular misericordia al dejar a los suyos afligidos [...]. ¿Cómo me dejaste sin despedirte de mí, cuando hermoso en tu gala, Rey de la gloria, te retiraste a las alturas de los cielos?⁹

Es en esta vertiente más afectiva y dramática -y de ningún modo ajena a la tradición- donde se sitúa la oda de fray Luis. Lo que el poeta canta no es una fiesta conmemorativa y gloriosa; por el contrario, evoca un desposeimiento, una pérdida especialmente significativa que vuelve a poner de relieve la existencia de los dos polos entre los que se debate el cristiano -el cielo y la tierra, lo sobrenatural y lo natural- y que delimitan la tensión permanente que sirve de sustento a la literatura mística.

En consonancia con el tema anunciado ya por el título, la oda ofrece sus cinco estrofas organizadas en función de la necesidad de plasmar un movimiento progresivo de ascenso. La composición se inserta, así, entre un punto de partida, representado por el «valle hondo, oscuro» de la lira inicial, y el punto de máximo alejamiento que supone la «nube» distante de la última estrofa. De este modo, la trayectoria de la oda adquiere un dinamismo ascendente -desde el «valle hondo» hasta la «nube»- y crea un espacio en

cuyo interior se ordenan los sentimientos del sujeto lírico. A la imagen terrena se asocia la noción «dejar» del verso primero (con el valor semántico de «abandonar»), mientras que la imagen correlativa de la «nube» desarrolla predicados contiguos: *vuelas, te alejas*. Los paralelismos semánticos delatan una voluntad constructiva indudable, reforzada por la cuidadosa similitud parcial de los versos primero y último de la oda, gobernados por la misma forma verbal (*dejas*), que abre y cierra significativamente la composición. El poeta mantiene a lo largo de la oda el mismo punto de vista, que es el del primer lugar mencionado (*este valle*). Obsérvese, en este sentido, el uso de la noción «alejarse» en el verso 24 -sólo comprensible si se tiene en cuenta que el contemplador permanece en el «valle hondo»- y la presencia en el verso postrero del predicado *nos dejás*, cuyo núcleo reitera, como ya se ha dicho, el del verso inicial, pero incluye ahora, además, al contemplador («*nos dejás*»), encubierto al principio en el colectivo *grey*. También aquí hay una progresión: el «yo» lírico, oculto en las cuatro primeras estrofas por sujetos colectivos o genéricos (*grey, los antes bienhadados, los ojos, quien, etc.*), aflora explícitamente al final de la composición, diríase que acuciado y hasta exigido por las reflexiones cada vez más apremiantes y angustiosas que van invadiendo los versos. Asistimos casi insensiblemente a un abandono progresivo de la serenidad -paralelo al creciente desasosiego de la expresión- que desemboca en la irrupción súbita, ya en el último segmento, de la forma personal delatora: *nos dejás*.

El dinamismo de la construcción se manifiesta igualmente en otros artificios formales. La primera estrofa está constituida por una larga y pausada interrogación; en la segunda, la interrogación es también única y alcanza estrictamente al último verso. A partir de aquí, los esquemas interrogativos aumentan su frecuencia: la tercera lira ofrece ya dos; la cuarta, tres, y en la última estrofa se acumulan exclamaciones, interrogaciones y formas interjectivas para traducir un grado máximo de turbación. Claro está que no nos hallamos ante una mera muestra retórica; se trata, muy al contrario, de una sapientísima adecuación entre expresiones y contenido. Al recrear imaginativamente la escena -no la festividad- de la ascensión de Cristo, la

aflicción del sujeto crece a medida que la figura del Salvador va alejándose del «valle hondo» terrenal en el que permanecen los desolados fieles. El movimiento ascendente y la distancia que paulatinamente va estableciéndose entre Cristo y su «grey», se reflejan asimismo en el cambio que sufre la mención del destinatario del mensaje. Si durante casi toda la composición el poeta se dirige exclusivamente a Cristo (*Pastor santo, tú, tus pechos, de Ti, tu rostro, tu dulzura*), en la estrofa final el destinatario es la «nube» (*te aquejas, vuelas, te alejas, etc.*) y sobre ella recaen las invocaciones. La razón es obvia: al principio, la figura de Cristo es aún visible y cercana; en cambio, al final del proceso únicamente se distingue ya la nube que lo envuelve, de acuerdo con la escueta narración contenida en los *Hechos de los Apóstoles* (1, 9): «Et cum haec dixisset, videntibus illis, elevatus est: et nubes suscepit eum ab oculis eorum». La transformación de la segunda persona ayuda, pues, a traducir el movimiento, y, como recurso expresivo, se halla en el mismo plano que los otros artificios constructivos ya señalados.

Entre los dos puntos extremos -el «valle» y la «nube»-, que coinciden, y no por azar, con la apertura y el cierre de la oda, se inscribirá el soliloquio del poeta. La dualidad es aquí un factor estructural de extraordinaria importancia que repercute decisivamente en la contextura de la composición, marcada por la presencia continua de oposiciones binarias: *valle hondo / puro aire, antes bienhadados / agora tristes, rica / pobres* y otras duplicaciones en las que habrá que insistir más adelante. Por el momento convendrá descender a ciertos pormenores en el análisis.

¿Y dejas, Pastor santo,
tu grey en este valle hondo, oscuro,
con soledad y llanto,
y tú, rompiendo el puro
aire, te vas al inmortal seguro?

Como corresponde a su posición inicial, la lira plantea ya todo el proceso, a manera de esquemática obertura, y sienta las bases del plan constructivo general: la oposición *Pastor / grey* -y su correlato *inmortal seguro* («cielo») / *valle hondo* («tierra»)- y la noción de «abandono» (*dejas, te vas*). La imagen del Pastor es de origen bíblico¹⁰, y reaparece con cierta frecuencia en fray Luis, que le dedica, además, un prolongado comentario en el libro II de los *Nombres de Cristo*, donde recuerda que «los que han de ser apascentados por Dios, han de desechar los sustentos del mundo, y salir de sus tinieblas y lazos a la libertad clara de la verdad»¹¹. Y concluye:

Nascido ya hombre, con su espíritu y con su carne apascenta a los hombres; y luego que subió al cielo, llovió sobre el suelo su cevo; y luego y agora y después, y en todos los tiempos y horas, secreta y maravillosamente y por mil maneras los ceva; en el suelo los apascenta, y en el cielo será también su *pastor* quando allá los llevare, y en quanto se rebovieren los siglos y en quanto bivieren sus ovejas, que bivirán eternamente con él, bivirá en ellas, comunicándoles su misma vida, hecho su *pastor* y su *pasto*¹².

Conviene recordar que estas reflexiones siguen de cerca la doctrina de los Padres de la Iglesia, los cuales suelen presentar la ascensión de Cristo como anuncio o promesa de la bienaventuranza eterna: Cristo sube a los cielos a fin de preparar allí la acogida de los justos¹³. En la oda, sin embargo, se ha omitido toda alusión tranquilizadora. El cuadro queda reducido a la más absoluta desnudez; de la teología se pasa a la lírica, y lo que destaca es la queja de un huérfano angustiado. La historia se presupone, queda fuera del texto. Éste recoge únicamente el soliloquio. El nexo entre los datos extratextuales y el espacio poético está marcado por la conjunción que inicia la oda -«¿Y dejas...?»-, signo de una conexión y, a la vez, de una distinción

tajante entre los hechos de la historia «oficial» y los sentimientos personales derivados de un acercamiento puramente afectivo al suceso evocado.

Los demás elementos de la estrofa inicial poseen también filiación conocida. La asociación entre *valle* y *llanto* remite al consabido *lacrimarum vallis* con que se designa la vida terrena¹⁴, si bien fray Luis ha deshecho el lugar común separando sus componentes en dos versos distintos y asignando a cada uno sus propias expansiones: el valle es «hondo, oscuro» y el llanto va unido a la soledad, lo que modifica esencialmente el sentido de las «lágrimas» originarias; el *llanto* no es aquí circunstancia constitutiva de la vida, sino consecuencia de la soledad producida por el alejamiento físico del Salvador. En cuanto al *valle*, la calificación «hondo» contribuye a destacar la situación de quienes se ven desposeídos de la presencia divina, y, a la vez, recalca la distancia entre ellos y la «nube» que se aleja. Por otra parte, la mención de la oscuridad establece una contraposición con el término implícito *luz*, anejo a la persona de Cristo («Ego sum lumen mundi», *Juan*, 8, 12), y, por consiguiente, a la «nube» que lo representa¹⁵. Como se ve, la red de estructuras binarias, con sus paralelismos y contrastes, se tiende ya desde el comienzo de la composición. A la vista de ello cabe preguntarse acerca del sentido atribuible al sintagma «inmortal seguro» que cierra la estrofa. Podría entenderse un significado de *seguro* deducible de la caracterización que ofrece el *Diccionario de Autoridades* al consignar la locución *en seguro*: «Modo adverbial que significa en parte donde no hai que temer ni rezelar daño». *Seguro* equivaldría, por tanto, a «lugar libre de todo peligro», acepción que ya recogen algunos léxicos modernos. No obstante, ciertos indicios parecen apuntar en otra dirección. En primer lugar, el hecho de que el término *seguro*, asociado a la noción «cielo, salvación», aparece habitualmente en el sintagma *puerto seguro*, tanto en fray Luis como en otros muchos escritores religiosos¹⁶; en segundo lugar, la hipótesis *seguro* = «puerto» (con valor metafórico, claro está) permitiría establecer una conexión entre esta primera estrofa y la cuarta, construida a base de imágenes náuticas; de este modo, Cristo ha llegado al «puerto» eterno, pero la «nave» de los fieles no logrará, sin la asistencia divina, arribar al mismo sitio. Por último, no es arriesgado postular que nos hallamos ante un cultismo semántico¹⁷: el

sustantivo *seguro* traduce el latín *tutum*, que ocasionalmente puede adquirir la significación de «puerto», como en el texto de Nepote (*Chabrias*, 4): «Id ceteri facere noluerunt, qui nando in tutum pervenerunt».

Las tres liras centrales presentan una organización coherente -apoyada, como se verá, en el principio de la dualidad- y con un designio claro: expresar la trayectoria de los hombres hacia el infortunio. Tres planos temporales alternan en el discurso: el pasado feliz, el presente desdichado y el futuro incierto. Un examen atento revela que, más que de alternancia, se trata de un encadenamiento. La reflexión se inicia con la contraposición entre pasado y presente, que ocupa casi toda la segunda estrofa de la oda:

Los antes bienhadados
y los agora tristes y afligidos,
a tus pechos criados, de Ti desposeídos...

Los elementos de los versos primero y tercero se refieren al estado anterior (*bienhadados*, *criados*), mientras que los otros dos versos reflejan circunstancias actuales (*tristes*, *afligidos*, *desposeídos*). Las correspondencias se refuerzan gracias a la trabazón de la rima, cuya forzosa distribución alternante ha sido hábilmente aprovechada por el poeta para hacerla coincidir con los contrastes semánticos. Pero la serie no se encuentra aún completa; en el último verso brota el prelude de los futuros posteriores:

¿a dó convertirán ya sus sentidos?

A partir de aquí desaparece la oposición pasado / presente. La tercera lira contrapone tan sólo pasado / futuro: *vieron*, *oyó* / *mirarán*, *sea*, *tendrá*. Pero las referencias al pasado acaban por esfumarse también, a medida que crece la

incertidumbre de los hombres ante un porvenir que temen de su exclusiva responsabilidad; en consecuencia, la estrofa cuarta posee ya únicamente formas temporales prospectivas: *pondrá, guiará*. Hay, pues, una ordenación de los sentimientos que afecta a los rasgos expresivos más visibles. La conciencia del pasado feliz va perdiéndose y es progresivamente desplazada por la inquietud angustiosa que inspira un futuro alejado de la divinidad. Y este movimiento del ánimo es rigurosamente paralelo -advírtase la solidez constructiva- a la paulatina desaparición del «Pastor» del ámbito visual, proceso que, según quedó indicado, comportaba asimismo una palpable aceleración de los módulos retóricos. Con un notable sentido de la economía expresiva, fray Luis pone en funcionamiento todos los recursos imaginables. La articulación entre la estrofa primera y la segunda se logra mediante la conexión semántica y rítmica entre «soledad y llanto» del verso 3 y «tristes y afligidos» del 7. El paso de la estrofa segunda a la tercera se apoya en el gozne del último verso, con su tiempo futuro, que anuncia el comienzo de la lira siguiente (*convertirán / mirarán*), y gracias a las relaciones semánticas y sintácticas de contigüidad que contraen los versos entre sí: *convertirán* («dirigirán») ¹⁸ *sus sentidos / mirarán los ojos*. Por otra parte, si ya se vio cómo la rima entraba en juego con los contrastes temporales, su utilización en las estrofas segunda y tercera es aún más compleja. Dejando aparte el último verso de ambas, cuya función predominante es de índole conectiva, los otros distribuyen sus elementos de modo que la rima sea también un signo de equivalencia referencial. Así, en la estrofa segunda *los bienhadados* son los mismos que fueron «a tus pechos *criados*», y los *afligidos* lo están por verse *desposeídos*. En la tercera estrofa la técnica de composición opera en el mismo sentido: los *ojos* de los fieles sólo verán *enojos*, y la *hermosura* del verso segundo pertenece a Dios, lo mismo que la *dulzura* del cuarto. La estrofa siguiente, que no mantiene ya oposiciones temporales, se somete al mismo canon:

Aqueste mar turbado

¿quién la pondrá ya freno? ¿Quién concierto
al viento fiero, airado?
Estando tú encubierto,
¿qué norte guiará la nave al puerto?

Es evidente que el mar está *turbado* por el viento *airado*, y que el único ser capaz de poner al viento *concierto* es el mismo que puede conducir «la nave al *puerto*», es decir, Dios. De nuevo, la rima sustenta relaciones que no son meramente fónicas, sino también significativas¹⁹. El mantenimiento férreo de las dualidades corrobora que nos hallamos ante un recurso estructural cuya necesidad es fácilmente comprensible si se tiene en cuenta cómo ha enfocado fray Luis el tema de la oda.

La transición entre la estrofa segunda y la tercera no descansa únicamente en el portentoso hallazgo formal ya señalado, esto es, la semejanza estructural y semántica entre los dos versos contiguos (*convertirán [...] sus sentidos / mirarán los ojos*), sino que también se produce en virtud de un sutil desarrollo temático. La mención de los *sentidos* que los fieles no sabrán ya a qué aplicar, desencadena la aparición de los versos que ocupan la estrofa siguiente, dedicados exclusivamente al tema de la percepción sensorial, simbolizada por la vista y el oído. Al margen de la función conectiva que desempeñan estos elementos, el hecho de que se hayan seleccionado tan sólo dos sentidos, así como el orden en que se presentan, son factores que invitan a pensar en la obediencia a fuentes ajenas. Y, en efecto, fray Luis está una vez más utilizando ideas consabidas y arraigadas en la tradición patristica. Ya San Bernardo había advertido: «En los sentidos del cuerpo, la vista es más digna que todos los demás, y el oído, que los otros tres»²⁰. Una vez establecida la primacía, el Santo añade: «El sentido de la vista parece apropiarse la semejanza del amor divino, porque es más excelente que todos los demás, de una naturaleza singular, más perspicaz que todos ellos y discierne cosas mucho más lejanas»²¹. En cuanto al oído, es un sentido que, por sus especiales características, «parece convenir a aquel amor cuyo motivo total es la obediencia»²². San Bernardo no es una excepción. El influyente San Agustín afirma tajantemente: «Oculorum est in quinque sensibus principatus»²³. Es indudable que ideas, como éstas tienen peso en las creaciones de fray Luis, y

que la poesía del agustino no puede ser explicada sin tener en cuenta su estirpe. La *hermosura* de Cristo va aquí unida a la *dulzura* de su voz, hermana del «dulce son» que produce el «Pastor» en la oda, sin duda muy cercana, «Alma región luciente»:

Y de su esfera, cuando
la cumbre toca altísimo subido
el sol, él sesteando, de su hato ceñido,
con dulce son deleita el santo oído.
Toca el rabel sonoro,
y el inmortal dulzor al alma pasa...

Claro está que todos estos elementos, en la oda que nos ocupa, se inscriben en el mismo entorno pastoril que el verso «a tus pechos criados», de acuerdo con la imagen polar Pastor / grey que define en las tres primeras estrofas al destinatario y al emisor del discurso. Pero esta metáfora básica desaparece con la tercera lira para ser sustituida por otra más dramática: la del «mar» de la existencia, por el que la «nave» de la vida humana navega zarandeada por un «viento» amenazador²⁴. Si la primera parte de la oda giraba en torno al motivo central de la orfandad y el desposeimiento, esta segunda introduce el tema del peligro y la incertidumbre. Hay que repetirlo de nuevo: tal disposición no es casual; responde a la progresión desde la consideración del pasado y del presente hasta la visión temerosa de un futuro oscurecido por el abandono de Dios. La súbita dramatización de las imágenes corrobora, así, lo que ya hemos visto expresado mediante diversos artificios compositivos. El acortamiento, la ruptura de los enunciados provocada por la sucesión de tonemas interrogativos que se precipitan uno tras otro para transmitir la sensación de angustia, no merman la cohesión de la estrofa, mantenida gracias a la reiteración de estructuras similares, asonancias internas e isotopías fónicas (*quién, pondrá, quién, concierto, viento, estando, encubierto; mar, turbado, concierto, encubierto, norte, puerto*) que delatan una cuidadosa construcción.

La lira que cierra la oda, cuyo significado en el conjunto de la misma quedó ya indicado, se basa en la apelación a la nube, que «envidiosa» del «breve gozo» de la contemplación, envuelve y oculta la figura de Cristo, haciéndose por ello acreedora a la queja del contemplador. El carácter de cierre que posee la estrofa se materializa en la serie de contrastes que establecen sus componentes frente a todo lo anterior. Los elementos connotadores de felicidad (*bienhadados, criados, hermosura, dulzura*) se resumen ahora en el «breve gozo» de la Ascensión; el sema «abandono», que había presidido las cuatro estrofas anteriores, adquiere en esta última su máxima densidad expresiva, con la acumulación de las formas verbales *vuelas, te alejas* y *dejas*. La pérdida «riqueza» de los desposeídos se transfiere a la «nube» fugitiva; quienes antes «vieron de tu rostro la hermosura» quedan ahora «ciegos»²⁵. El cierre se completa reconstruyendo en los dos últimos versos la misma relación entre sujetos que encabezaba los dos primeros: (*tú*) *dejas / tu grey* («nosotros») al comienzo de la oda; *tú te alejas, deja / nos (otros)* al final. La simetría es, sin duda, rasgo característico de la composición.

Después de estas consideraciones podemos ya examinar, siquiera brevemente, las estrofas añadidas en la versión que se considera primitiva o apócrifa, según los comentaristas. Su texto es el siguiente:

Tú llevas el tesoro
que solo a nuestra vida enriquecía,
que desterraba el lloro,
que nos resplandecía
mil veces más que el puro y claro día.
¿Qué lazo de diamante,
ay, alma, te detiene y encadena
a no seguir tu amante?
¡Ay, rompe y sal de pena!
Colócate ya libre en luz serena.
¿Qué temes la salida?
¿Podrá el terreno amor más que la ausencia
de tu querer y vida?
Sin cuerpo, no es violencia
vivir; mas lo es sin Cristo y su presencia.
Dulce Señor y Amigo,
dulce Padre y hermano, dulce Esposo;
en pos de ti yo sigo,

o puesto en tenebroso
o puesto en lugar claro y glorioso.

Sin negar que el tono y el vocabulario resultan familiares a cualquier lector de fray Luis, lo cierto es que la adición desdramatiza el texto y rompe el proceso cuidadosamente escalonado que culminaba en las exclamaciones finales de la oda. El enlace con aquella parte se produce de un modo que podría calificarse de mecánico: se reitera la apelación a la nube y al «tesoro» que ésta oculta, en conexión con el verso «¡Cuán rica tú te alejas!». Ahora bien: la mera repetición de nociones o términos no garantiza por sí sola que nos hallemos ante un texto coherentemente articulado. La imagen de la riqueza de la nube parecía haber agotado ya sus posibilidades de funcionar en el contexto sin riesgo de redundancia, puesto que se había producido como conclusión, rodeada de elementos enfáticos -el tonema exclamativo, la forma *cuán*- e incluida en el juego antitético (nube) *rica* / (fieles) *pobres*. Su artificial y forzada reaparición está en contradicción con el designio constructivo que parece presidir la oda. Los continuos cambios de destinatario en estas cuatro estrofas -la nube en la primera; el alma en las dos siguientes, y Cristo en la última- están habilidosamente realizados, pero introducen una movilidad meramente externa, basada en los cambios de enfoque y no, como en las estrofas de la versión auténtica, en la progresión de ideas e imágenes. Hay fórmulas que, a pesar de reunir vocablos característicamente luisianos, delatan cierta inseguridad lingüística y producen sintagmas muy distintos de los habituales en fray Luis: «Salir de pena», «colocarse en luz serena»; en otras ocasiones aparecen elementos claramente desconectados del conjunto -así, el «lazo de diamante», motivado sin duda por exigencias de la rima- o cargados de imprecisión, como sucede en el verso segundo o en los dos últimos, que, desde un punto de vista estrictamente lingüístico, podrían afectar a cualquiera de las dos personas gramaticales presentes en el verso anterior. Por otra parte, la concentración expresiva de la imagen inicial del Pastor, desarrollada luego sobriamente en otros elementos de la oda, se diluye aquí con la acumulación de apelaciones

convencionales y hasta heterogéneas -*Señor, Amigo, Padre, hermano, Esposo*- sin función clara en el contexto. Todos estos hechos, unidos a la desmaña evidente que muestran las variantes²⁶, inducen a rechazar la hipótesis de que la versión amplia pueda ser de fray Luis. El agustino no se propuso en esta ocasión expresar afán alguno de «ascensus», al contrario que en muchas otras composiciones. Le preocupó sobre todo -tal vez acuciado por la experiencia real e inmediata del encarcelamiento- transmitir la sensación de desamparo personal, enmascarada tras el velo de una conmemoración litúrgica.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese 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

