REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA (RFE),
XCI, 2.º, 2011, págs. 309-328, ISSN: 0210-9174

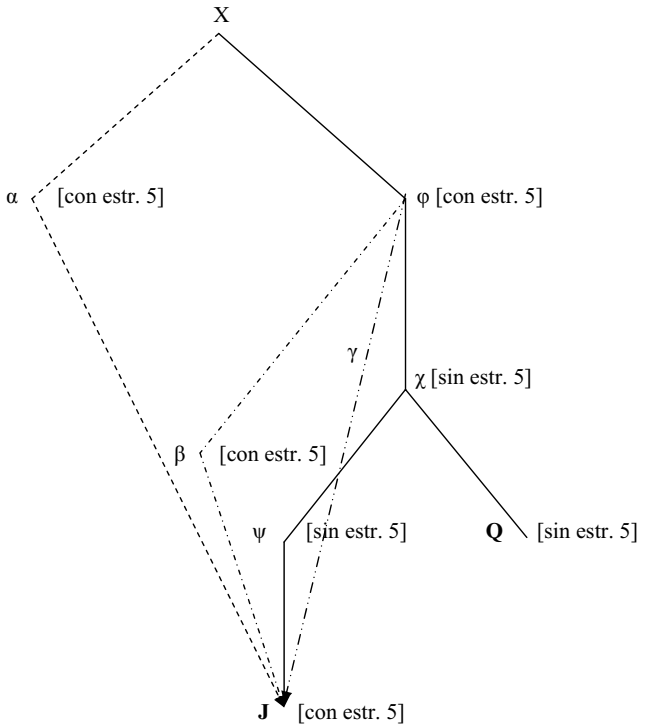
LA EDICIÓN DE LA QUINTA ESTANZA DE *EL AIRE SE SERENA* DE FRAY LUIS

AQUILINO SUÁREZ PALLASÁ
Universidad Católica Argentina - CONICET

A Ofelia, mi abnegada esposa, con amor y gratitud

1. TESIS

La quinta estanza de la oda de fray Luis de León «El aire se serena» [*Ve cómo el gran Maestro...*], que falta en la familia **Q** de la tradición textual, también faltaba en la familia **J**, pero fue restituida en el testimonio que la encabeza, y luego en toda su rama, por contaminación con portador de la misma, de acuerdo con el siguiente esquema estemático:



Los símbolos de este estema tienen los siguientes valores:

X representa el arquetipo —no necesariamente autógrafo, pero posiblemente apógrafo— que tiene la estrofa 5;

α representa cualquier testimonio —hipotético, pero necesario— distinto de Æ que procede directamente de X y tiene la estrofa 5;

β representa cualquier testimonio —hipotético, pero necesario— que procede de φ y tiene la estrofa 5;

γ representa la contaminación de J con el testimonio φ, del cual procede a través de los intermedios χ y ψ;

α, β y γ representan todas los casos posibles de contaminación en recensión con estema impuro, descartado el caso de variante de autor;

φ representa copia de X —hipotética, pero necesaria— que tiene la estrofa 5 y de la cual procede χ;

χ, representa la copia —hipotética, pero necesaria— de φ en la cual ha caído la estrofa 5;

ψ representa copia —hipotética, pero necesaria— de χ, en la cual, por caída de la estrofa 5, se introduce la enmienda *entrambas mezclan* por *entre ambos* [¿*entrambos*?] *se mezcla*;

Q representa la cabeza de la serie[1] de los testimonios que, entre otras cosas, no restituyen la estrofa 5, pero mantienen la lección genuina *entre ambos* [¿*entrambos*?] *se mezcla*, incongruente por la caída de la estrofa 5;

J representa la cabeza de la serie de los testimonios que restituyen la estrofa 5 por contaminación con α o con β, pero que al mismo tiempo mantienen la enmienda *entrambas mezclan* por *entre ambos* [¿*entrambos*?] *se mezcla*, devenida incongruente por presencia de la estrofa 5.

[1] Quizá mejor que denominar *cabeza de serie* a **Q** y a **J** habría sido emplear el nombre sencillo de *testimonio*. En todo caso, sería denominación de los testimonios en los cuales ocurren las innovaciones estudiadas y desde los cuales pasan ellas a los restantes de las familias de testimonios, cualquiera sea el modo como se constituyan estas familias. Estas familias de testimonios corresponden, en principio, a las que A. Ramajo Caño nombra con Q^+ y J^+. **Q** y **J** no son sino denominaciones arbitrarias y convencionales, con las cuales se refiere en realidad un estado textual anterior al de las ediciones de Quevedo y de Jovellanos de donde proceden las siglas. De todos modos, la simple polaridad de **Q** y **J** encubre una historia y una realidad textual extraordinariamente compleja. Vid. fray Luis de León, *Poesía*, edición, prólogo y notas de Antonio Ramajo Caño, estudio preliminar de Alberto Blecua y Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Círculo de Lectores, 2006. A. Ramajo Caño clasifica los testimonios de la tradición textual de la poesía de fray Luis de León en cinco familias: I.- Primitiva = P^+; II.- Jovellanos = J^+; III.- Quevedo = Q^+; IV.- San Felipe = *F* (ms. único); V.- Recensión de Alcalá de Henares = A^+. Define las siglas con $^+$ de la siguiente manera: «se refieren al conjunto o buena parte de la familia primitiva, de Jovellanos, etc.» (pág. CXV).

2. Hipótesis

Descartadas las variantes no significativas de las versiones **J** y **Q** de la estrofa 5 de «El aire se serena», la hipótesis consiste en las diferencias textuales que ellas presentan, las cuales se advierten bien por la siguiente confrontación de textos:

J	**Q**
4 Traspassa el aire todo hasta llegar a la más alta esfera, y oye allí otro modo de no perecedera música, que es la fuente y la primera.	Traspassa el aire todo hasta llegar a la más alta esfera, y oye allí otro modo de no perecedera música, que es la fuente y la primera.
5 Ve cómo el gran Maestro, a aquesta inmensa cítara aplicado, con movimiento diestro produce el son sagrado con que este eterno templo es sustentado.	
6 Y como está compuesta de números concordes, luego embía consonante respuesta, y entrambas a porfía mezclan una dulcíssima armonía.	Y como está compuesta de números concordes, luego embía consonante respuesta, y entre ambos a porfía se mezcla una dulcíssima armonía.

En resumen, las diferencias textuales constatadas son:

1. La estrofa 5 está en **J**, pero falta en **Q**.

2. En la estrofa 6 **J** tiene la lección *entrambas... mezclan una dulcíssima armonía*, pero **Q** tiene *entre ambos... se mezcla una dulcíssima armonía*.

3. En el plano sintáctico, *entrambas... mezclan... dulcíssima armonía* de **J** se interpreta como Sujeto + Predicado Verbal + Objeto Directo, pero *entre ambos... se mezcla... dulcíssima armonía* de **Q**, como Complemento Verbal + Predicado Verbal + Sujeto, respectivamente.

3. Demostración

A. En cuanto a **J**.

1. El sujeto pronominal *entrambas*, siendo femenino plural, solicita dos o más antecedentes en femenino y sólo en femenino.

2. El primer antecedente —no explícito, pero evidente— puede ser *alma*, doblemente referido en la expresión *como* [el alma] *está compuesta* | *de núme-*

ros concordes, luego [el alma] *embía* | *consonante respuesta*; pero también puede ser *consonante respuesta*.

3. El segundo antecedente en femenino parecería estar en la estrofa precedente y tratarse de *inmensa cítara*. Pero contra esto hay una grave objeción: siendo la *inmensa cítara* figura del λόγος ἐνδιάθετος y mundo arquetípico en él contenido[2], que por amor Dios tiene contra su corazón, el alma no envía consonante respuesta al mundo, sino al propio Dios en su sonido creador, es decir en *el son sagrado con que este eterno templo es sustentado*. Porque el *son sagrado* no es sino el Verbo como λόγος προφορικός, expresión del Padre y Sabiduría increada, en quien están comprendidos los arquetipos eternos de todas las cosas, por quien *omnia facta sunt* y sin el cual *factum est nihil, quod factum est* (Jo 1, 3), y porque el Verbo es además Cristo, causa de la racionalidad del hombre y de su comunión con Dios. Dios, Gran Maestro, es músico y arquitecto. Músico, tañendo la cítara engendra[3] el Son-Verbo-Sabiduría; arquitecto, engendrando el Son-Verbo-Sabiduría pone las columnas que sostienen la fábrica del mundo. Estando el alma en el cielo como está, contempla allí con sus propios ojos el acto de la generación eterna del Hijo-Verbo-Cristo por Dios Padre y el de la creación del mundo por Dios Creador mediante su Son-Verbo-Sabiduría-Columnas. Estando el alma fuera del mundo y estando como está en la presencia de Dios, ya no necesita del mundo para ver y conocer a Dios. Por el modo como se lee la estrofa 5 en los testimonios de **J**, no sin razón han juzgado algunos editores que está interpolada[4].

---

[2] Gregorio Nazianzeno, *Orationes theologicae*. Ed. A. J. Mason, Cambridge, 1899, pág. 29, ll. 11y sigs. (= Migne PG XXXVI 12, cols. 32 D s.); XXVIII 6.

[3] Fray Luis de León emplea el verbo *engendrar* cuando refiere sin tropo la generación del Hijo por Dios Padre; pero emplea *producir* cuando la refiere metafóricamente. Cf. el símil del sol y el rayo de sol aplicado al Padre y al Hijo en el comienzo de la explicación del nombre «Hijo de Dios» de *De los nombres de Cristo*.

[4] La contemplación del acto de la creación está más por extenso en la oda «A Felipe Ruiz». La asociación de la sabiduría con las columnas, en la oda «Vida retirada» («ni del dorado techo | se admira, fabricado | del sabio moro, en jaspes sustentado»), pero aquí como sabiduría humana aprendida. Imita este lugar de fray Luis, haciendo hincapié en el verbo *sustentar*, Miguel de Cervantes en el Discurso de la Edad de Oro de don Quijote (I, 11) para referir la sabiduría innata y primordial del hombre de aquella edad. La relación simbólica de Apolo, cítara, plectro, etc. con el mundo, su creación y gobierno, es tema antiguo. Cf. Skythinos de Teos, quien imita a Heráclito en su Ἰαμβοι περὶ φύσεως, como es citado por Plutarco (*De Pythagorica oratione*, 17, pág. 402 A): περὶ τῆς λύρας, ἥν ἁρμόζεται Ζηνὸς εὐειδὴς Ἀπόλλων πᾶσαν, ἀρχὴν καὶ τέλος (*Die Fragmente der Vorsokratiker*. Griechisch und Deutsch von Hermann Diels. Elfte Auflage herausgegeben von Walther Kranz, 3 Bde., Zürich/Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1964, I, pág. 189, ll. 30-33 (= 22. C 3: Heráclito). También, Clemente de Alejandría: Κλεάνθην τὸν φιλόσοφον ὅς ἄντικρυς πλῆκτρον τὸν ἥλιον καλεῖ. ἐν γὰρ ταῖς ἀνατολαῖς ἐρείδων τὰς αὐγὰς οἷον πλῆσσων τὸν κόσμον ἐς τὴν ἐναρμόνιον πορείαν τὸ φῶς ἄγει, ἐκ δὲ τοῦ ἡλίου σημαίνει καὶ τὰ λοιπὰ ἄσλλαβών, ἔχει δε λαμπρὸν πλῆκτρον ἡλίου φάος (*Strom.*, V 8, 48 [II 358, 12 Stählin]).

4. Refutado que *inmensa cítara* sea el segundo antecedente femenino de la forma pronominal *entrambas*, hay que remitirse a la estrofa 4 para hallar otro en principio conveniente. Se trata de la que allí es denominada como *otro modo* | *de no perecedera* | *música, que es la fuente y la primera*. El alma, como armonía y como compuesta de números concordes, de acuerdo con la doctrina antigua[5] o la consonante respuesta que envía bien pueden mezclar junto con una música del cielo, que es imperecedera, fontal y primordial, *dulcíssima armonía*.

5. Aceptable desde el punto de vista doctrinal que los femeninos referidos por *entrambas* sean *alma* o *consonante respuesta* (estrofa 6) y *música* (estrofa 4), surge, empero, nueva dificultad gramatical que hace improbable y, más que ello, imposible esta catáfora. El pronombre *entrambas* se hace insostenible-mente ambiguo o simplemente erróneo cuando el nombre femenino *cítara* se interpone entre [*alma*] o *consonante respuesta* de la sexta estrofa y *música* de la cuarta.

6. En conclusión, el segundo nombre femenino referido por *entrambas* no puede ser *cítara* por doctrina ni *música* por gramática. Luego, si se mantiene el pronombre *entrambas*, la única forma del texto que permite establecer una referencia doctrinal y gramaticalmente correcta del mismo consiste en una que carezca de la estrofa 5. Pero, por el contrario, si se mantiene en el texto la estrofa 5, luego el pronombre *entrambas* debe ser modificado para evitar la incongruencia predicha.

B. En cuanto a **Q**.

1. El complemento pronominal *entre ambos* solicita dos o más antecedentes, de los cuales uno al menos debe ser masculino.

2. Como en el razonamiento precedente, el primer antecedente —no explícito, pero evidente— de (*entre*) *ambos* puede ser el nombre femenino *alma*, doblemente referido en la expresión *como* [el alma] *está compuesta* | *de números concordes, luego* [el alma] *embía* | *consonante respuesta*, o el nombre también femenino *consonante respuesta*.

3. Dado que la estrofa 5 falta en el texto de la familia **Q**, hay que remitirse a la estrofa 4 para hallar el segundo antecedente, necesariamente masculino porque el primero, cualquiera sea el que se considere, es, como queda dicho, femenino.

4. El masculino *modo* de la expresión *otro modo* | *de no perecedera* | *música* podría sugerir a primera vista que él más *alma* de la sexta estrofa forman

[5] Vid. W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, 5 vols., Cambridge, Cambridge University Press, reprinted 1971, I, págs. 306-319 (donde trata sobre la doctrina del alma entre los pitagóricos, i. e. la naturaleza del alma, el alma como armonía, el alma como armonía de números, etc.).

los antecedentes que la concordancia de (*entre*) *ambos* requiere; pero ello no es más que una ilusión. El alma no envía respuesta a un abstracto *modo* ni puede armonizar con una abstracción, sino a la *música* que es de otro modo. No armoniza con *otro modo de música*, sino con *música de otro modo*. La concordancia es necesariamente por el sentido[6].

5. Luego, el único antecedente masculino aceptable está en la estrofa 5 y es, ni más ni menos, *el son sagrado con que este eterno templo es sustentado*. El alma formada de números concordes hace armonía con el sonido sagrado —el Verbo— que sustenta —Sabiduría— el templo —el Cielo y el Mundo— eterno —porque procede de arquetipo eterno y porque procede a su propia transfiguración final y eterna *in ultimissimis* con la resurrección y deificación del hombre—[7]. Pero la estrofa 5, que es absolutamente necesaria para el buen sentido del texto —*conformatio textus*— no está en **Q**.

C. En cuanto a **J** y a **Q** en conjunto.

1. Las variantes *entrambas* —sujeto gramatical en **J**— y *entre ambos* —complemento verbal en **Q**— son solidarias con la presencia o ausencia de la estrofa 5. Con ella el sentido de la variante de **J** es incoherente, y sin ella, por

---

[6] En la cuarta estanza, A. Ramajo Caño, siguiendo a O. Macri, interpreta «*modo*: 'ritmo, canto', como *modus*, en latín», y en el aparato crítico afirma que «Macrì [1982:160] ha justificado perfectamente la validez de la primera lectura [*sc.* entre ambos]: se produce la mezcla de la música del alma y el «otro *modo* de... / música». Es necesario, pues, el masculino» (*op. cit*., pág. 449a). Yerra O. Macri en el sentido de *modo*, buscando justificar la lección *entre ambos* de la sexta estanza, porque no advierte que después de *otro modo* hay pausa virtual (según la denominación de A. Martinet) o juntura (según la denominación más utilizada), por la cual pausa *modo* vale 'manera' 'clase' y es conmutable con *suerte*, como dice fray Luis en este mismo poema, y el segmento *de no perecedera música que es la fuente y la primera* funciona como complemento epexegético de *modo*. El encabalgamiento de *música* en el último verso de la estanza es hiperbático y complica la lectura. El lugar, en conclusión, tiene que interpretarse de la siguiente manera: *otro modo de no perecedera música, que es la fuente y la primera = otro modo de música,* sc. *no perecedera, que es la fuente y la primera.* Considérese, a modo de ejemplo probatorio, el siguiente lugar de *Amadís de Gaula* (Libro Primero, Cap. 8): «**A**quel día folgaron allí con mucho plazer, ~ **e** otro día caualgaron · **e** anduuieron tanto que llegaron a Palingues, ~ **v**na buena villa que era puerto de mar, frontera de Gaula. **E** allí entraron en las naos de Agrajes, ~ **e** con el buen viento que fazía passaron presto la mar. **E** llegaron a otra villa,. de Gaula, ~ **q**ue Galfán auía nombre». La villa de Palingues, donde se embarcan los personajes, está en Escocia y no en Gaula, como podría hacer creer el segmento *llegaron a otra villa de Gaula* al lector que inadvertidamente lo leyese sin pausa virtual después de *villa*. En el cual error, sin embargo, han incurrido algunos *scholars*. Tomo la perícopa amadisiana de mi edición crítica inédita del Libro Primero de *Amadís de Gaula*. Cf. Oreste Macrí (Ed.), *Fray Luis de León. Poesías.* Estudio, texto crítico, bibliografía y comentario de Oreste Macrí, Barcelona, Crítica, nueva edición revisada, 1982, pág. 160.

[7] *Et vidi caelum novum, et terram novam. Primum enim caelum, et prima terra abiit, et mare iam non est* —dice San Juan en su *Apocalipsis* (21, 1). Y Dios, que es α y ω, sentado en el trono, dice: *Ecce nova facio omnia* (21, 5-6).

el contrario, coherente. Sin ella el sentido de la variante de **Q** es incoherente, y con ella, en cambio, coherente. La localización de las dos variantes parecería haberse intercambiado en los testimonios.

2. Las variantes también son solidarias entre sí. La variante *entrambas* de la estrofa 6 de **J**, que arguye lectura coherente de **J** sin la estrofa 5, corresponde al estado del texto de **Q**, en el cual falta en efecto la estrofa 5. Dicho de otro modo, la falta de la estrofa 5 en **Q** es congruente con el buen sentido de la variante *entrambas* de **J** sin ella. De otro lado, la variante *entre ambos* de **Q** en lugar correspondiente al de **J** arguye, para que su lección sea coherente, que la estrofa 5 que falta tendría que estar. La única explicación lógica y conjunta de la falta material de la estrofa 5 en **Q** y de la sobra formal de la misma en **J** es que no haya estado en el modelo próximo o remoto de ambas cabezas de serie. En la perspectiva histórica de la transmisión textual, considerando la escasa probabilidad de que **J** y **Q** la hayan omitido independientemente en el acto de la copia, ello arguye que el antígrafo de ambos carecía de esa estrofa.

3. El salto de igual a igual, que Alberto Blecua sugiere a José Manuel Blecua como causa de la falta de la estanza en el testimonio que engendra la familia quevedesca[8], ha de entenderse, en consecuencia, como producido antes de él, en otro testimonio hipotético y necesario a la vez que lo precedió y del cual derivaron ambas familias conocidas, la del códice de Jovellanos y la del impreso de Quevedo. Aunque en abstracto el error por salto de igual a igual no suela ser considerado apto para establecerlo como error común —y en este caso conjuntivo además de común— en el proceso de la transmisión textual, esta reserva puede no valer en concreto por poco verosímil.

4. Ahora bien, así como la variante *entre ambos* de **Q** es genuina, pero aparece como incongruente por causa de la falta de la estrofa 5, la variante *entrambas* de **J** no es genuina, pero tampoco errónea en sí misma. En efecto, caída la estrofa 5 en el antígrafo, la variante *entrambas* resultó de un intento de enmienda de lección idéntica a la aparentemente errónea de **Q**. De que el intento haya sido en cierto modo atinado da cuenta el que, como queda dicho, no pocos buenos lectores de la oda hayan creído superflua e interpolada la estrofa 5.

D. Enmienda y trivialización en **J**.

1. La lección variante completa de la estrofa 6 de **J** es, como se sabe, *entrambas mezclan*. En **Q** se lee, en cambio, *entre ambos se mezcla*. Ya se han explicado las diferencias sintácticas formales de ambas lecciones. Corresponde

[8] Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Editorial Gredos, 1990, pág. 24. También aceptan el salto de igual a igual J. Alcina (Fray Luis de León, *Poesía*, ed. de J. Alcina, Madrid, Cátedra, 1987, 2ª edición, pág. 52) y C. Cuevas (Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia, 2000, pág. 98 n.).

ahora que se expliquen las semánticas y que se establezca una conclusión acerca de ellas. Conviene aclarar en primer lugar que el valor cierto de *entrambas mezclan* sólo puede inferirse de la función que esta enmienda cumple en el marco de la forma de la oda sin la estrofa 5, porque en ese marco, en efecto, fue concebida la enmienda. De acuerdo con la lección *entrambas mezclan* en forma de la oda sin estrofa 5, los referentes del sujeto gramatical *entrambas*, esto es la *música no perecedera que es la fuente y la primera* y *el alma compuesta de números concordes* o la *consonante respuesta* que el alma envía son por igual activos en mezclar *una dulcíssima armonía*. Esto es en hacer la mezcla de sones que aquí se llama *dulcíssima armonía*.

2. Pero si son dos los que lo hacen conjuntamente y son distintos en ser e iguales en hacerlo, el hacerlo, como se dice, *a porfía* vale tanto como hacerlo con competencia y lid de uno con otro, pues tal es el sentido que ha de tener el adverbio así construida la frase. Lo cual sería enteramente absurdo, si, como corresponde, se entiende que la competencia y lid no es entre el alma o la consonante respuesta y la música de otro modo no perecedera, fuente y primera, sino entre Dios, causa de tal música, y el alma, causa de tal respuesta.

3. Mejor lee **Q** con *entre ambos se mezcla*, si repuesta la quinta estanza, porque la *dulcíssima armonía* es entre el *son divino* creador que es Cristo-Verbo-Sabiduría y la criatura alma con su *consonante respuesta*. Y aquí no se trata ya de competencia ni lid cuando la dulcísima armonía se hace entre ambos, porque *a porfía* quiere decir en esta frase diferente 'en abundancia' 'con sobreabundancia' y 'sin cesar' 'de continuo'[9]. Al menos no puede entenderse competencia ni lid sin previo examen del *modus dicendi* de fray Luis de León y de la forma lingüística de la expresión.

4. Conciertan con todo esto la forma del verbo *se mezcla* y el ser *dulcíssima armonía* sujeto de la frase. Dígase en principio que la construcción de la frase *entre ambos a porfía se mezcla una dulcíssima armonía* es semejante a la de la estanza inicial —y prologal— de la oda: «El aire se serena | y viste de hermosura y luz no usada, | Salinas, quando suena | la música estremada, | por vuestra sabia mano governada». La causa del serenarse y vestirse de hermosura y luz no usada el aire es el sonar la música estremada gobernada por la sabia mano de Salinas. Es evidente. Pero esta causa está como envuelta en una oración temporal —*quando...* — que la remite a un segundo plano. Si el poeta hubiera querido manifestarla, habría dicho: *porque suena...* Pero no le interesaba expresar intelección ni mera experiencia externa de un fenómeno, sino íntima vivencia de un acontecer más que natural. De otro lado, en vez de *el aire se serena y viste de hermosura y luz no usada* podría haber dicho, si sólo se

[9] Así está en «Vida retirada»: «al cielo suena | confusa vozería, | y la mar enriquecen a porfía.».

tratase de ideas, *vuestra música* —o *el sonido de vuestra música*— *serena y viste de hermosura y luz el aire*, o todavía *el aire es serenado y vestido de hermosura y luz*. Pero de las tres formas que le ofrecía la lengua castellana prefirió la primera. Y la prefirió, con la causa implícita y como oculta en el tiempo, para expresar que el serenarse y vestirse de hermosura y luz el aire acontece como dentro del aire mismo y desde su íntimo interior. Como si la música que lo transfigura estuviese en el corazón de su esencia. Pues bien, con respecto al sentido de *entre ambos se mezcla una dulcíssima armonía* podemos razonar de igual modo. Los causantes, referidos por el vicario *ambos*, están envueltos en el segundo plano de un complemento verbal, y no dice el poeta *ambos mezclan dulcísima armonía* —como la, a pesar de todo, malograda enmienda que está en **J**— ni *por ambos es mezclada dulcísima armonía*, aunque estas dos formas también se cuenten entre las posibles de la lengua. Prefirió la de *se mezcla* para expresar que la armonía no es algo que se construye desde fuera de ella, que la armonía está presente como siempre estuvo y que ahora, simplemente, no hace más que manifestarse en dulce epifanía.

5. La elección léxica del verbo *mezclar* también tiene que ver con todo esto. Si fray Luis de León pensó en una armonía como se la concebía en su tiempo, *mezclar* significa agregar a un sonido (musical) otro sonido (musical) simultáneo y concertado con él. Se trata de la denominada *armonía vertical* de la polifonía. Si pensó, cosa quizá poco probable, en una armonía como la concebían los griegos antiguos y sus herederos musicales hasta el advenimiento de la polifonía, significa agregar a un sonido (musical) otro subsiguiente que pertenezca a la misma "escala". Se trataría de la denominada *armonía horizontal* de la monodia. En todo caso, emplea el verbo *mezclar* para expresar —y para hacerlo *in bonam partem*— la agregación de dos materias que tanto dejan por ello de ser distintas y discernibles cuanto más íntima es su unión. En latín *misceri* construido con dativo puede significar 'convertirse en' 'transformarse en' 'mudarse en'[10]. De otro lado, como *mezclar sonidos* —aquí el son divino con el del alma o con el de su respuesta consonante— es *armonizar*, luego *mezclar armonía* o *mezclarse armonía* es expresión redundante. Es necesario, pues, explicar las causas formal y final de esta redundancia.

6. Desde el punto de vista gramatical, *mezclar* como 'armonizar' funciona, en ámbito musical, como aquellos verbos de los cuales se dice que crean ellos mismos sus objetos, porque, en efecto, la armonía es el resultado del mezclar-armonizar[11]. Luego, de acuerdo con la expresión de la oda, armonía es el sujeto

[10] Cf. *mixtus Enipeo Taenarius deus* (Prop. I xiii 21). Vid. un estudio de *miscere-misceri* en relación con *tempus*, *temperare*, etc. en Aquilino Suárez Pallasá, *Templum. El espíritu de la Romanidad a la luz de una etimología latina*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1996.

[11] Aprovecho la definición de J. Humbert. Habría que añadir que hay verbos que hacen innecesaria la expresión de un objeto directo, puesto que la propia acción lo implica: *acuñar* es pro-

—no sólo gramatical, sino agente— del armonizar y al mismo tiempo el objeto resultante de ese armonizar[12]. A un paso, o sin él, de ser *dulcíssima armonía* objeto interno de *mezclar*. Por lo cual debe entenderse que la armonía mezcla-armoniza la armonía. Esta definición puede interpretarse en relación de coherencia con los hechos y la doctrina, explícitos e implícita, presentes en la oda. La primera armonía está en Dios, en la cítara que tañe con movimiento diestro y en el son sagrado que produce. La segunda armonía está en el alma humana —que se muestra en esperanza fruto cierto de la resurrección— restaurada a su estado original. La tercera —*dulcíssima*— armonía resulta de la unión perfecta de la segunda con la primera, del alma con la divinidad de Dios y con la humanidad del Verbo-Cristo. Con este entendimiento, el complemento verbal *entre ambos*, que contiene los agentes de la armonía, se muestra en la plenitud de su valor locativo[13].

7. La lección *entrambas mezclan* de **J** no es sólo enmienda necesaria motivada por el nuevo contexto producido por la caída de la estrofa 5 en el antígrafo, sino, al menos en parte, también trivialización de la *lectio difficilior* que es *se mezcla*, conservada por **Q**. La forma verbal *se mezcla* parecería, si no se interpreta como queda hecho, restar carácter personal a los agentes de la dulcísima armonía y trasladarlo, con anomalía intolerable, a la propia armonía.

E. El caso de la oda «Las serenas».

1. En **Q** ha caído la oncena estanza de la oda «Las serenas», pero no en **J**. Este accidente debe imputarse a idéntica causa que el ocurrido en la oda «El aire se serena»: salto de igual a igual. En efecto, el verso 50, último de la estanza décima, lee «que todo navegante haze otro tanto»; el verso 51, primero de la undécima, «Todos de su camino»; el verso 56, primero de la docena, «Que todo lo sabemos». Así, pues, los vocablos *Todos* del v. 51 y *Que todo* del v. 56, seguramente auxiliados por la reiteración de *que todo* del v. 50, han sido bastantes para hacer que el copista perdiera el hilo del texto e incurriera en la omisión de la estanza.

2. Que la estanza oncena haya caído en **Q** pero no en **J** indica no más que el tipógrafo de aquel testimonio fue menos diligente que el amanuense de éste. De otro lado, aunque no indica que el estema de la filiación de ambos tiene

---

piamente 'acuñar moneda'. Jean Humbert, *Syntaxe grecque*, Paris, Éditions Klincksieck, 1972, 3e édition revue et augmentée, págs. 254-255 (sobre las funciones del acusativo).

[12] No como, por ejemplo, en la oración *Se pinta una pintura*, en la cual el nombre *pintura*, refiere sólo el resultado de la acción de pintar, porque, no siendo agente propio o trópico, no puede referir sino objeto verbal. Se trata, pues, de construcción unipersonal de sujeto indefinido.

[13] La utilización de conceptos como los de acusatividad, ergatividad, actividad, etc. no explicaría mejor los hechos. Gracias a Dios, la lengua siempre es más rica y más compleja que las clasificaciones de la gramática y de la lingüística.

que ser necesariamente como el establecido con respecto a la oda «El aire se serena» ni que, por tanto, ambos derivaron del mismo subarquetipo n, directamente uno e indirectamente el otro, tampoco arguye que no puede ser como él. En todo caso, el accidente textual aquí descripto acrecienta la probabilidad de que también haya acontecido en «El aire se serena».

4. Conclusión

1. No es necesario buscar fuera de la tradición textual de la oda «El aire se serena» de fray Luis de León las pruebas fehacientes de que a su forma original y genuina pertenece necesariamente la estanza «Ve cómo el gran Maestro»[14]. Hay, en efecto, en la propia tradición textual de la oda elementos suficientes para comprobarlo, y consisten ellos en el raro modo de *diffractio lectionum* que representan las lecciones *entrambas mezclan una dulcíssima armonía* de la sexta estanza de la rama **J** y *entre ambos se mezcla una dulcíssima armonía* de la quinta de **Q**. Como aparecen en las versiones del texto de las dos ramas, ambas lecciones son erróneas. La de **J**, porque, considerado como cierto el antecedente [*alma*] o *consonante respuesta*, estando la quinta estanza, como en verdad está, el otro antecedente del pronombre *entrambas*, cualquiera sea, es insalvablemente incoherente; la de **Q**, porque sin la quinta estanza uno de los antecedentes de *ambos* desaparece, y cualquiera otro que se proponga es incongruente.

2. El estudio y reconocimiento de las fuentes sólo sirve, en comparación con lo precedente, para verificar *a fortiori* la tesis demostrada.

3. Pero seguramente fuera del plano puramente formal, es decir dentro del puramente ideológico profundo y, por ello, con la validación propia de la *conformatio textus*, el argumento definitivo en favor de la pertenencia de la estanza suspecta es el de la ausencia o la presencia de Dios en la oda. Sin estanza 5 Dios no está en la oda. Con estanza 5, está efectivamente. Sin estanza 5 la oda suena menos cristiana y más pagana incluso que el *Somnium Scipionis* de Cicerón o que el comentario de Macrobio que han servido a la inspiración de fray

[14] Pienso en particular en el muy merecidamente célebre artículo de Dámaso Alonso («Sobre la 'inmensa cítara' de fray Luis», en Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 3ª edición, Madrid, Gredos, 1957, págs. 619-621), aporte reforzado por el de F. Rico («Fray Luis de León», en Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia, 1970, págs. 170-189) y el de F. Lázaro Carreter («Más observaciones sobre la estrofa quinta de la *Oda a Salinas*», en *Estudios sobre la literatura y el arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, coord. por Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell, Andrés Soria Olmedo, 1979, vol. II, págs. 279-286). Si D. Alonso «demuestra sobradamente con numerosos testimonios» (J. M. Blecua en su edición, pág. 24) que la estrofa 5 es del propio fray Luis, no llego a comprender por qué los editores modernos que sienten de este modo la ponen entre corchetes.

Luis de León. Si, ampliando el número de los criterios filológicos aplicados a la selección de las variantes textuales, adujésemos ya no la habitual *conformatio textus* o el consabido *modus scribendi* del autor, sino el *modus sentiendi et cogitandi* o, en suma, el *modus vivendi fidem* del mismo, caeríamos en la cuenta de que una oda de estilo New Age, como sería «El aire se serena» sin el Dios cristiano uno y trino, faltando la estanza ya no tanto cuestionada, no es lo que él pudo haber escrito ni pensado.

4. Puede hacerse general lo aquí tratado y verificado en particular, formulando la siguiente norma críticotextual: cuando en un lugar crítico dos —o más— lecciones son erróneas, una por presencia de antecedente innecesario y la otra por ausencia del mismo, la forma original y genuina del texto tenía la lección errónea por ausencia de antecedente más el antecedente innecesario de la otra.

5. Unos críticos prefieren la tradición de **J**, otros la de **Q**, otros, en fin, después de haber preferido una se inclinan a la otra en movimiento pendular. Lo cierto es que, en una transmisión tan difusa como la de las poesías castellanas originales de fray Luis, no debe haber lugar para hacer estrictas y exclusivas preferencias como las mencionadas. Todos los testimonios son de hecho útiles o pueden llegar a serlo. En todos en potencia puede hallarse alguna lección que, por sí, merece ser tenida en cuenta en la selección, o, por su relación con otras, puede aportar indicios que incrementen la potencia de ser seleccionada de otra[15]. El fenómeno de la difracción tiene aspectos proteicos que, a pesar de las

[15] Para confirmar este aserto considérense los hechos de la tradición textual como, por ejemplo, los registra A. Ramajo Caño en su edición. Los testimonios que contienen la oda son: *Q* (impreso de Quevedo, 1631), *V* (impreso de Valencia, 1761), *M* (impreso de Madrid, 1816 [Merino]), Familia I = *P* (Ms. II-973 de la BPR, fines s. XVI), Familia II = *J* (Ms. 9-2077 de la AH, fines s. XVI), *J1* (Ms. 9-2090 de la AH, fines s. XVI), *J2* (Ms. 3698 de la BNM, s. XVII), *J6* (Ms. de la Bibl. Feliciano Delgado, fines s. XVI y comienzos s. XVII), Familia III = *Q1* (Ms. 11359 de la BNM [fines s. XVI, según J. M. Blecua], *Q2* (Ms. 3939 de la BNM, s. XVII), *Q3* (Ms. 4142 de la BNM, s. XVI), *Q4* (Ms. 3782 de la BNM, fines s. XVII), *Q5* (Ms. 23-4-3 de la Bibl. Bartolomé March, fines s. XVI y com. s. XVII), *Q6* (Ms. 255 de la Bibl. Universitaria de Oviedo, fines s. XVI), *Q7* (Ms. B2504 de la Hispanic Society of America, fines s. XVI y com. s. XVII), *Q9* (Ms. 150 de la Bibl. Menéndez Pelayo, fines s. XVI o com. s. XVII), *Q10* (Ms. C1-VII-354 de la Bibl. Magliabechiana de Florencia, post a 1604), Familia IV = *F* (Ms. 9-2076 de la AH, fines s. XVI), Familia V = *A* (Ms. 3977 de la BNM, fines s. XVII), *A1* (Ms. 149 de la Bibl. Menéndez Pelayo, 1612-1614), *A2* (Ms. 9-2085 de la AH [< Ms. del Colegio Mayor S. Ildefonso de Alcalá de Henares, 1612-1614]), *R* (Ms. 9-2079 de la AH, s. XIX). Tienen la quinta estanza los testimonios *M P* J^+ [= *J J1 J2 J6*] *F* A^+ [= *A A1 A2 R*]; no tienen la quinta estanza los testimonios Q^+ [= *Q Q1 Q2 Q3 Q4 Q5 Q6 Q7 Q9 Q10*]. En la sexta estanza (v. 29) tienen la lección «y entre ambos» los testimonios Q^+ [= *Q Q1 Q2 Q7 Q9 Q10*] *P J6 A R*; tienen la lección «y entrambas» *M* J^+ [= *J J1 J2*] *Q3 Q4 Q5 Q6 F* A^+ [= *A1 A2 R (al margen)*]. En la misma estanza (v. 30) tienen la lección «se mezcla» los testimonios Q^+ [= *Q Q1 Q2 Q3 Q4 Q5 Q6 Q7 Q9 Q10*] *R*; pero tienen la lección «mezclan» los testimonios *M P* J^+ [= *J J1 J2 J6*] *F* A^+ [= *A A1 A2 R (al margen)*]. De tal modo, vemos que la lección «y entre ambos se mezcla» está en *Q Q1 Q2 Q7 Q9 Q10 R*; «y entre ambos mezclan» está en

mutaciones o por ellas mismas, pueden conducir a la forma original y genuina. Las lecciones erróneas suelen ser solidarias entre sí en la indicación de la forma original y genuina del texto. De otro lado, nunca debe subestimarse la capacidad de la contaminación y de la alternación de traer a los testimonios *recentiores* lecciones antiguas genuinas y valiosas desde otros más antiguos. El texto de **J**, que ha conservado una estanza tan importante como la quinta, no es más que un texto contaminado, al menos con respecto a «El aire se serena»[16].

APÉNDICE I

El estudio de la estructura estrófico-sintáctica del texto de la oda brinda un buen argumento suplementario en favor de la tesis de la pertenencia de la estanza 5 al autógrafo final de fray Luis de León[17]. Esta estructura estrófico-

---

P J6 A; «y entrambas se mezcla» está en *Q3 Q4 Q5 Q6*; «y entrambas mezclan» está en *M J J1 J2 F A1 A2 Rmarg*. Ahora bien, la lección «y entrambas se mezcla» que está en *Q3 Q4 Q5 Q6*, caída la estrofa quinta, es resultado evidente de la enmienda de *entre ambos* (*¿entrambos?*) en *entrambas* para establecer la concordancia de *alma* (estrofa 6) con *musica* (estrofa 4). También parece evidente que «y entre ambos mezclan» de *P J6 A* ha resultado de la trivialización de la difícil forma *se mezcla* en *mezclan*. Finalmente, «y entrambas mezclan» de *M J J1 J2 F A1 A2 Rmarg*. suma a la trivialización *se mezcla* > *mezclan* la enmienda *entre ambos* (*¿entrambos?*) > *entrambas* para establecer la concordancia de *alma* (estrofa 6) con *musica* (estrofa 4) que *Q3 Q4 Q5 Q6* por caída de la quinta estrofa. De otro lado, considerando que la quinta estrofa está en los testimonios antiguos *P J J1 J2 J6 F A A1 A2* y que *P* y *A*, que no pertenecen a la familia de J^+, tienen la lección genuina *entre ambos* de *Q Q1 Q2 Q7 Q9 Q10*, hay que concluir que la relación de la quinta estanza con la lección *entre ambos* o *entrambos* es original y genuina, que hay en la tradición textual testimonios que, como *P* y *A* en este caso, no forman parte de la polaridad Q^+ - J^+ y de sus vicisitudes, que por ello mismo esta polaridad Q^+ - J^+ es menos categórica de lo que parece, que la controversia sobre la preeminencia de una parte sobre otra puede ser ociosa y vana, porque fuera de la polaridad y aparte de sus constituyentes hay testimonios que conservan lecciones relevantes para la constitución del texto crítico. Además de todo esto, dado que junto con la forma original «quinta estanza + *entre ambos* o *entrambos*» los testimonios *P* y *A* tienen la lección innovadora *mezclan*, hay que deducir que cambios como *se mezcla* > *mezclan*, no motivados por el contexto, pueden ocurrir espontánea e independientemente y no necesariamente por transmisión o por contaminación. De todos modos, estas constataciones no hacen superflua la investigación propuesta en este estudio, porque es en verdad de ella y de otras como ella de donde surge positivamente el valor de los testimonios de la tradición textual. En otro orden de cosas, lo que dice M. Morreale acerca de *entramos*, *entre ambos*, etc. (págs. 65-66), me ha resultado inaccesible.

[16] Sobre la restitución al texto crítico de variantes anticuadas genuinas y otras buenas lecciones por contaminación y alternación en una tradición textual impresa temprana, vid. Aquilino Suárez Pallasá, «*Ratio archaismorum*. Sobre la edición de arcaísmos de la tradición textual de *Amadís de Gaula*», *Incipit*, 25-26, 2005-2006, págs. 563-603. Sobre la *diffractio lectionum* en la tradición textual amadisiana, vid. Id., «*Lectiones diffractae* en la tradición textual del Libro Primero de *Amadís de Gaula*», *Incipit*, 29, 2009, págs. 101-147.

[17] En la transcripción y análisis tonal de la oda empleo los signos convencionales y bien conocidos de T. Navarro Tomás; con asterisco [*] indico final de verso.

sintáctica puede ser considerada en relación con la arquitectura o *dispositio* general de la oda o prescindiendo de ella[18].

La forma estrófico-sintáctica de la oda consta de ocho partes, las cuales son: Parte I = estanza 1; Parte II = estanzas 2 y 3; Parte III = estanza 4; Parte IV = estanzas 5 y 6; Parte V = estanza 7; Parte VI = estanza 8; Parte VII = estanza 9; Parte VIII = estanza 10.

La Parte I, estanza 1, que sirve de prólogo a la oda y de expresión de la transfiguración del aire por obra del sonido de la música de Salinas, está formada por un período bimembre de cuatro incisos y dos segmentos sintáctico-tonales: oración enunciativa + oración temporal: | El aire se serena * | y viste de hermosura y luz no usada, * || [Salinas], quando suena * la música estremada * | por vuestra sabia mano governada. * |

La Parte II, estanzas 2 y 3, que sirve a la expresión del conocimiento que el alma cobra de sí misma, está formada por un período cuadrimembre escindido; el primer subperíodo es bimembre con cuatro incisos en un solo segmento sintáctico-tonal: oración enunciativa; el segundo subperíodo, coordinado consecutivamente con el primero mediante *y* (nexo copulativo + consecutivo), es bimembre con cuatro incisos en tres segmentos sintáctico-tonales: causal (*como se conoce*) + consecutivo (con respecto al precedente) y causal (con respecto al siguiente) (*en suerte y pensamiento se mejora*)[19] + dos consecutivos (*el oro des-*

---

[18] La arquitectura de la oda ha sido concebida por fray Luis de León de acuerdo con los procedimientos literarios semíticos de la inclusión y del paralelismo combinados en el que M. E. Boismard denomina *construction par enveloppement*, el cual procedimiento fue aplicado por San Juan no sólo en la conformación de la estructura del Prólogo de su Evangelio, sino en la de todo éste (vid. M. E. Boismard, O. P., *Le Prologue de Saint Jean*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1953, págs. 99-108. C. H. Dodd, *The Interpretation of the Fourth Gospel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953. R. Schnackenburg, *Das Johannesevangelium*, 3 Bde., Freiburg-Basel-Wien, Herder, 1967-1975, especialm. I, págs. 32 y sigs.). El procedimiento de la *construction par enveloppement* no es exclusivamente semítico. Se ha comprobado que ha sido empleado por Homero en la *Ilíada*, por Virgilio en el conjunto de sus *Églogas*, y siguió teniendo vigencia en la Edad Media. Sobre su presencia en esta oda de fray Luis: Edward M. Wilson, «La estructura simétrica de la *Oda a Francisco Salinas*», en Id. *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Barcelona, Ariel, 1977, págs. 195-201.

[19] La interpretación sintáctica que presento en este análisis es cuestión que compete a la lingüística general y a la sintaxis general: la función de las proposiciones en la oración no se determina por los nexos o conectivos, sino por la semántica, la posición y la entonación de las proposiciones mismas. Con la clarividencia que lo caracteriza, A. Meillet se refiere a esta importante cuestión en su *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*: «Les relatives sont les seules subordonnées qu'on ait des raisons de fait de tenir pour indo-européennes. Les autres types de subordonnées, et notamment les phrases conditionnelles, ont des formes différentes dans chacun des dialectes. Il est permis de penser que le groupement des phrases était, le cas échéant, indiqué surtout par la manière de prononcer, comme il l'est dans le groupe fr. *Il vient*; *je le chasse*» (Antoine Meillet, *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*. Preface by George C. Buck, Alabama, University of Alabama Press, 1964, pág. 377). Dos hechos aislados: *Il vient* y *je le chasse*, pueden aparecer en la expresión ligüística relacionados de diver-

conoce que el vulgo vil adora + la belleza caduca engañadora): | A cuyo son divino,. * | el alma que en olvido está sumida * || torna a cobrar el tino * y memoria perdida * | de su origen primera esclarecida[20]; * | y como se conoce, * | en suerte y pensamiento se mejora, * || el oro desconoce * que el vulgo vil adora, * | la belleza caduca engañadora. * |[b]

La Parte III, estanza 4, que sirve a la expresión de la ascensión del alma al Cielo y de su primera experiencia en él, está formada por un período trimembre en dos segmentos sintáctico-tonales: oración enunciativa + oración coordinada consecutiva mediante *y* (nexo copulativo + consecutivo): | Traspassa el aire todo * hasta llegar a la más alta esfera, * || y oye allí otro modo * de no perecedera * música, | que es la fuente y la primera. * |

La Parte IV, estanzas 5 y 6, que sirve a la descripción precisa de la experiencia del alma en el Cielo, está formada por un período quinquemembre escindido; el primer subperíodo es bimembre con cuatro incisos en un solo seg-

---

sas maneras, entonación mediante. En efecto, con tonema de anticadencia en *vient* y de cadencia en *chasse* la relación entre ambos se entiende como la de un hecho —el de la apódosis— que se realiza si la posibilidad hipotética enunciada en la prótasis se cumple —relación de condicionalidad hipotética— o que se realiza como efecto o consecuencia de la ocurrencia del mencionado en la prótasis —relación de causalidad y consecutividad con cierto componente de hipótesis—. Pero es manifiesto, de todos modos, que bastaría la proximidad paratáctica de los dos enunciados sin la intervención del factor tonal para que de inmediato se estableciese una cierta cantidad de relaciones de sentido entre las dos partes. La propia entonación aparecería, en consecuencia, como factor básicamente innecesario para establecer esas relaciones de sentido, y sólo actuaría para refirmar y hacer evidente la conexión semántica de ambas dada en el simple hecho de la contigüidad de la expresión. El empleo de partículas como los nexos —conjunciones y subjunciones— y los conectivos es accesorio, y sólo tiene la función de explicitar las relaciones semánticas en un tercer grado de explicitud. El fundamental sigue siendo en todo caso la contigüidad y posición relativa de los enunciados. Lo que valía para el indoeuropeo común sigue valiendo para el castellano, lengua esencialmente indoeuropea.

[20] C. Cuevas edita la segunda estanza con coma después de *perdida*: «A cuyo son divino | el alma, que en olvido está sumida, | torna a cobrar el tino | y memoria perdida, | de su origen primera esclarecida», para restituir, con ello, la plena función verbal a *esclarecida*, de acuerdo con el empleo del verbo *esclarecer* que hace fray Luis de León en otros lugares de su obra. Comparte su criterio M. Morreale (Margherita Morreale, *Homenaje a fray Luis de León*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca – Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, págs. 50-51). Irreprochable en el plano de la sintaxis, es aceptable y hasta recomendable tanto en el de la entonación (tonema de semianticadencia en *perdida* en mi propia edición) como en el del sentido y de la doctrina, siempre que el sentido de *esclarecer* no sea sólo 'ilustrar' o 'dilucidar', sino 'iluminar'. Porque, en efecto, el esclarecimiento o iluminación interior del alma, que provoca el conocimiento de sí misma y por ello su transformación y metánoia, no es una operación intelectual, sino espiritual, y correspondería a la iluminación y transformación exterior del aire o mundo, supuesta la operación propia del Espíritu Santo. Aunque esta novedad requiere muy cuidadosa fundamentación en el plano filológico y en el teológico para ser definitivamente aceptable. Más validez que el criterio filológico del *usus scribendi* de fray Luis tendría, pues, el de la *conformatio textus*. M. Morreale interpreta: 'el alma recobra las facultades, el tino [= 'orientación', *op. cit.* pág. 51 n. 122] y la memoria que había perdido, habiéndosele dilucidado su primer origen' (pág. 51). Después de C. Cuevas edita sin coma, empero, A. Ramajo Caño.

mento sintáctico-tonal: oración enunciativa; el segundo subperíodo, coordinado consecutivamente con el primero mediante *y* (nexo copulativo + consecutivo), es trimembre: causal (*como está compuesta de números concordes*) + consecutivo (con respecto al precedente) y causal (con respecto al siguiente) (*luego embía consonante respuesta*) + consecutivo con *y* (nexo copulativo + consecutivo) (*y entre ambos se mezcla una dulcíssima armonía*): | Ve cómo el gran Maestro, * | aquesta inmensa cítara aplicado, * || con movimiento diestro * produce el son sagrado * | con que este eterno templo es sustentado; * | y como está compuesta * de números concordes, || luego embía * consonante respuesta, * | y entre ambos a porfía * se mezcla una dulcíssima armonía. * |

La Parte V, estanza 7, que sirve a la expresión de la anonadación (cristiana) del alma en Dios-Mar (San Cirilo de Jerusalén, *Catech.* IX 10), está formada por un período trimembre en tres segmentos sintáctico-tonales: enunciativo (*Aquí'l alma navega por un mar de dulçura*) + consecutivo (con respecto al precedente) y causal (con respecto al siguiente) con *y* (nexo copulativo + consecutivo) (*y finalmente en él ansí se anega*) + consecutivo (*ansí... que ningún accidente estraño y peregrino oye y siente*): | Aquí'l alma navega * por un mar de dulçura, || y finalmente * en él ansí se anega * | que ningún accidente * estraño y peregrino oye y siente. * |[21]

En la Parte VI, estanza 8, formada por período trimembre con prótasis tripartita, desaparece toda clase de manifestación de causalidad (a menos que se

[21] En esta estanza culmina el desarrollo del simbolismo marino y náutico de la oda. Comienza en la primera con la serenidad, hermosura y luz del aire por la música de Salinas, que, entre muchos otros sentidos concurrentes, significa la *tempestas marina sedata* (gr. γαλήνη) del Evangelio (Mat 8, 23-27; Marc 4, 35-41; Luc 8, 22-25), y con el gobierno de la música por la mano de Salinas concebido como el de una nave (gr. κυβέρνησις). Sigue con el recobrar el alma el tino, como el naucleros el rumbo u orientación, cesada la tormenta y despejado el cielo. Sigue con el traspasar el alma el aire todo, como una nave traspasa el mar hasta llegar a puerto seguro (gr. διάβασις). Prosigue después con el aplicarse Dios a la cítara del mundo y mar (lat. *applicatio*), que, siendo inmensa, no ha sido navegada ni es navegable (lat. *immensa*), y producir con movimiento diestro de su mano diestra (la mano diestra de Salinas *in divinis*) el son sagrado sustentador del templo eterno (el son de la música de Salinas *in divinis*). Y termina en la séptima estanza, donde se dice que, navegando el alma por el mar de dulzura que es la divinidad de Dios (gr. θάλασσα γλυκεῖα, se anega y pierde en él (gr. ναυαγία). Los términos castellanos *governar*, *tino*, *traspassar*, *aplicar*, *inmenso*, *navegar*, *mar*, *anegar*, y más todavía los latinos y griegos correspondientes, pertenecen a una antigua tradición del simbolismo marino y náutico empleado primero por los antiguos para referir las cosas del estado político, y después por los Padres de la Iglesia para la expresión teológica de la verdad cristiana. Vid. Hugo Rahner, *Symbole der Kirche. Die Ekklesiologie der Väter*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1964. H. Rahner estudia la historia de este simbolismo, haciendo hincapié en los Padres Griegos, y el sentido teológico del mismo. Con respecto a la interpretación de la poesía de fray Luis de León es importante el capítulo «Das Meer der Welt», y en especial el parágrafo dedicado a «Das bittere Meer» (págs. 272-303). En cuanto a la cuestión de la quinta estanza, cabe afirmar que su participación en este simbolismo fundamental de la oda contribuye a refirmar que ella es indudablemente original y genuina y obra del propio fray Luis.

atribuya valor consecutivo a la proposición *sin ser restituido jamás...*), y sólo se expresa en ella la experiencia de la perfecta anonadación (cristiana) en Dios: | ¡O desmayo dichoso!, * | ¡o muerte que das vida!, | ¡o dulce olvido!, * ‖ ¡durase en tu reposo * | sin ser restituido * jamás aqueste baxo y vil sentido! * |

La Parte VII, estanza 9, que sirve a la expresión de la invitación a los amigos a participar del bien del Cielo conocido, está formada por período cuadrimembre o bimembre de cuatro incisos, cuyo núcleo formal y semántico es el término *bien* del primero de la prótasis: | A este bien os llamo, * | gloria del apolíneo sacro coro, * ‖ [amigos,] a quien amo * sobre todo tesoro, * | que todo lo visible es triste lloro. * | = 'Amigos, [yo] os llamo a este bien, [a la] gloria del apolíneo sacro coro, a quien amo sobre todo tesoro [por]que todo lo visible es triste lloro'. La *gloria del apolíneo sacro coro* es la Gloria, y el *bien* es el Bien.

La Parte VIII, estanza 10, que sirve de epílogo a la oda y de expresión al contraste del *cuando* de la primera con el *contino* suyo, está formada por un período trimembre en tres segmentos sintáctico-tonales: volitivo (*suene de contino vuestro son en mis oídos*) + adjetivo causal (con respecto al precedente y al siguiente) (*por quien al bien divino despiertan los sentidos*) + coordinado-consecutivo (de oración independiente de gerundio) (*quedando a lo demás adormecidos* = 'y/de modo que quedan...'): | ¡O, suene de contino, * [Salinas,] vuestro son en mis oídos, * ‖ por quien al bien divino * despiertan los sentidos, * | quedando a lo demás adormecidos! * |

Por este análisis se advierte 1) que en las cinco primeras partes (estanzas 1 a 7) la forma sintáctico-semántica es causal-consecutiva; 2) que esas cinco partes se alternan en extensión: I = una estanza, II = dos estanzas, III = una estanza, IV = dos estanzas, V = una estanza; 3) que la estanza 5 se integra en una parte sintáctica y semánticamente idéntica a la Parte II: oración enunciativa + oración coordinada-consecutiva con *y*, en la cual: proposición causal + proposición consecutiva y causal + proposición consecutiva; y se llega a la siguientes conclusiones: 1) que la mencionada alternancia de las extensiones de las partes obedece a un plan de *dispositio* pensado y ejecutado con sumo cuidado y pericia; 2) que la identidad sintáctico-semántico-tonal de la Parte II y de la Parte IV también es resultado de un plan de *dispositio* pensado y ejecutado con sumo cuidado y pericia; 3) que tantas y tales simetrías no pueden ser consideradas con verosimilitud producto del azar; 4) que, dado la ruina que de tan cuidadosa arquitectura poética y doctrinal sobrevendría si al conjunto se substrajese la estanza «Ve cómo el gran Maestro», ella pertenece a la forma original y genuina de la oda.

APÉNDICE II

Edición tonal de la oda «El aire se serena»

Para mostrar las consecuencias textuales de la lectura propuesta tanto en el Apéndice I como en el cuerpo de este estudio doy mi versión de la edición de la oda dedicada a Francisco de Salinas, la cual edición indica necesariamente cómo ha de sonar en lectura en voz alta. Este modo de lectura manifiesta con claridad la composición del poema. Así, pues, indico con signos de puntuación especiales algunos de los fenómenos tonales (tonemas), aunque otros quedan representados por los habituales. Con [~] represento anticadencia; con [,.] discreta suspensión; con [·], punto mediano, semianticadencia; con [,] sólo, sin sumarlo a [·], también semianticadencia, para no abandonar los signos habituales, pero en anticadencia se acumula con [~] donde es necesario; con [;], que pongo sólo en dos lugares, donde los editores ponen punto, es decir entre las estanzas segunda y tercera y entre las estanzas quinta y sexta, represento semicadencia[22].

A FRANCISCO DE SALINAS

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada, ~
Salinas, quando suena
la música estremada ·
por vuestra sabia mano governada.

[22] Aunque con la presentación de los dos apéndices de mi estudio entro en la controversia acerca de la forma de leer la oda —si mentalmente o si en voz alta—, la cual controversia involucra por necesidad la cuestión de la entonación y de la puntuación, el propósito que me impulsa a hacerlo es más circunstancial y limitado. Margherita Morreale, en *Homenaje a fray Luis de León*, *op. cit*., pág. 52, sostiene lectura en voz alta y puntuación y edición tonal («porque así se concebían los textos literarios»), y Pablo Jauralde Pou, «Fray Luis de León y la filología española. A propósito del *Homenaje a fray Luis de León*, de Margherita Morreale», *Revista de Filología Española*, 88, 2.°, 2008, págs. 353-367 (el autor se muestra adverso a la postura de M. Morreale). Sobre el problema de las funciones diversas de la puntuación, de la coexistencia simultánea en un solo texto de dos o tres sistemas diferentes de puntuación —no de signos de puntuación—, de la lectura en voz alta y de la edición tonal he tratado en Aquilino Suárez Pallasá, «Sistema de la puntuación en la tradición textual de *Amadís de Gaula*», *Libros de caballerías. El* Quijote. *Investigaciones y relaciones*, Coordinadores: Sofía Carrizo Rueda - José Manuel Lucía Megías = *Letras*, 50-51, 2004-2005, págs. 296-348. Id., «La edición crítica de *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo», *Studia Hispanica Medievalia* VIII, 2 vols., Actas de las IX Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, 2008, y de Homenaje al Quinto Centenario de *Amadís de Gaula*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 20 al 22 de agosto de 2008. Selección de trabajos María del Rosario Aguilar Perdomo, María Luzdivina Cuesta, Paloma Gracia = *Letras* 59-60, enero-diciembre 2009, págs. 79-115.

A cuyo son divino,.
el alma que en olvido está sumida ~
torna a cobrar el tino
y memoria perdida ·
10 de su origen primera esclarecida;
y como se conoce,
en suerte y pensamiento se mejora, ~
el oro desconoce
que el vulgo vil adora,
15 la belleza caduca engañadora.
Traspassa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera, ~
y oye allí otro modo
de no perecedera
20 música, que es la fuente y la primera.
Ve cómo el gran Maestro,
aquesta inmensa cítara aplicado, ~
con movimiento diestro
produce el son sagrado ·
25 con que este eterno templo es sustentado;
y como está compuesta
de números concordes, ~ luego embía
consonante respuesta,
y entre ambos a porfía
30 se mezcla una dulcíssima armonía.
Aquí'l alma navega
por un mar de dulçura, ~ y finalmente
en él ansí se anega ·
que ningún accidente
35 estraño y peregrino oye y siente.
¡O desmayo dichoso!,
¡o muerte que das vida!, ¡o dulce olvido!, ~
¡durase en tu reposo ·
sin ser restituido
40 jamás aqueste baxo y vil sentido!
A este bien os llamo,
gloria del apolíneo sacro coro, ~
amigos, a quien amo
sobre todo tesoro,
45 que todo lo visible es triste lloro.
¡O, suene de contino,
Salinas, vuestro son en mis oídos, ~
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
50 quedando a lo demás adormecidos!