

SOBRE UNA POSIBLE FUENTE DE FRAY LUIS DE LEON

NOTA A LA ESTROFA QUINTA DE LA ODA A SALINAS

Aunque tanto el primer editor de los versos de Fray Luis, como el mejor de los modernos, prescindan de la conocida estrofa quinta en el texto que ofrecen de la famosa Oda a Salinas ¹, sin embargo, algunos de los mejores comentadores de ésta, no sólo no prescinden de ella al hacer su comentario de pensamiento y estilo, sino que incluso la destacan como elemento central. Así lo hacen, entre otros, Vossler, Guy y, especialmente, Dámaso Alonso, quien en el sabio y bello análisis que del poema hace en su gran libro de *Ensayos de Métodos y Límites estilísticos*, insiste en su especial significación ideológica y en la extraordinaria eficacia poética de la imagen que encierra ².

Abundando en dicha valoración, queremos presentar en esta nota un olvidado texto medieval donde ya se contiene esa imagen de la *inmensa cítara*. No intentamos adentrarnos en el amplio mundo ideológico que se despliega tras la famosa estrofa. Por su función central en la construcción del poema

¹ Nos referimos a la edición de QUEVEDO (Madrid, 1631) y a la del P. JOSÉ LLOBERA, S. I., Cuenca, 1931.

² C. VOSSLER: *Fray Luis de León*, Buenos Aires, 1946, págs. 99-101; ALAIN GUY: *La pensée de Fray Luis de León*. París, 1943, páginas 591-605; DÁMASO ALONSO: *Ob. cit.*, Madrid, 1950, págs. 174-197 y 657-670. También MENÉNDEZ PELAYO la incluyó al insertar la Oda en su *Historia de las ideas estéticas*.

obligaría a considerar no sólo los orígenes de su idea de la música sensible, sino más aún de la tan extendida y profunda concepción, con ella enlazada, de la música de las esferas y de la música espiritual. Aunque lo esencial de esa concepción de orden y armonía de la creación sea con respecto a Fray Luis explicable por la procedencia agustiniana—en el libro *De Música* del santo, incluso se expresa la idea de *descubrir bajo la música sensible, el Número, la verdad matemática, perfecta, inmutable*—¹), y aunque se declare ya, y bellamente, en la prosa del otro Fray Luis, sin embargo, no sólo por lo lejano de su origen pitagórico-platónico, sino por lo extendida a través de la Edad Media, obligaría a extensísimas y ordenadas lecturas.² Como ya señalaba Dámaso Alonso, sería necesaria la revisión de los textos de todos los autores

¹ V. el bello libro de HENRI DAVENSON: *Traité de la Musique selon l'esprit de Saint Augustin*. Neuchatel, 1942, págs. 77 y sigs. Es lástima no haya recogido las ideas de Fray Luis. No creo necesario citar aquí la bibliografía sobre San Agustín músico, aunque será preciso recorrer cuando se haga el estudio sistemático del tema que nos ocupa.

² Merece la pena recordarse aquí parte de uno de los trozos que, aunque con intención distinta, destacó MENÉNDEZ PELAYO al hablar de Fray Luis de Granada en el capítulo dedicado a *La estética platónica en los místicos de los siglos XVI y XVII*: «Como hay música y melodía corporal, así también la hay espiritual y tanto más suave cuanto más excelente son las cosas del espíritu que las del cuerpo. Música y melodía corporal es cuando diversas voces de tal manera se ordenan, que vienen a concordarse y corresponder las unas con las otras, y desta orden y proporción procede la melodía, y desta la suavidad de los oídos, o, por mejor decir, del ánima por ellos, porque como ella sea criatura racional, naturalmente huelga con sus semejantes, que es con las cosas bien proporcionadas y muy puestas en razón. Y así se huelga con la música más perfecta... Pues así como hay melodía y música corporal que resulta de la consonancia de diversas voces reducidas a la unidad, así también la hay espiritual, que procede de la conveniencia y correspondencia de diversas cosas con algún misterio: la cual la melodía es tanto más excelente y más suave que la corporal, cuanto son más excelentes las cosas divinas que las humanas.» *Ob. cit.* Edición nacional, Madrid, 1940, tomo II, página 88.

que ya anotó Menéndez Pelayo y asimismo la de algunos otros recordados por Castrillo en su nota sobre la *inmensa cítara*¹. Ello exigiría una previa formación y amplia información filosófica, teológica y escrituraria de la que carecemos. Es verdad que no sería del todo inútil para el análisis literario este recorrido por el pensamiento teológico, filosófico y científico, desde la Antigüedad y, más aún, deteniéndose en los siglos de transición y transmisión de la Edad Media; más útil quizás de lo que se ha venido reconociendo, por la verdadera posición de cima que ocupa su poesía con respecto a su pensamiento metafísico. Pero en el caso de esta Oda, creemos que basta para su goce e inteligencia con lo ya hecho por la crítica; sobre todo con el comentario que con intención filosófica ha hecho Guy, y, especialmente, por Dámaso Alonso en el fino análisis estilístico ya citado.

El propósito de esta rápida nota se reduce, pues, a señalar la posible fuente de esta estrofa de Fray Luis y, en segundo lugar, y como consecuencia, a plantear a los investigadores y estudiosos de su pensamiento filosófico y teológico una interrogante más sobre la posibilidad de influencia de un autor que podría ser fuente importante de su platonismo; ya que, como es sabido, a excepción de San Agustín, aún no se han precisado las vías por las que dichas doctrinas llegaron a nuestro gran renacentista. Nos referimos al escritor de comienzos del siglo XII Honorio Augustodunense, el más destacado platónico de su época, el único autor de su siglo *del que se sabe positivamente haber comentado a Platón*².

Y como apresurado comentario introductor queremos repetir algunas de las ideas e imágenes de Fray Luis referentes a la música de las esferas y espiritual; unas, ya señaladas por la crítica, y otras, que aún no habían sido recordadas —que sepamos— a este respecto, bien iluminadoras en su conjunto de cuán íntimamente se une la citada estrofa con su

¹ *Ob. cit.*, tomo citado, pág. 75, y *Revista española de estudios bíblicos*. Málaga, 1928, núms. 28-29, págs. 173-178.

² MIGNE: *Patrologiae latinae*, tomo CLXXII, págs. 245-246.

pensamiento metafísico y poético y, asimismo, con el mundo de símiles y sugerencias musicales de sus escritos en prosa.

Guy, al ofrecer la intuición lírica en la obra de Fray Luis no sólo—según siempre se ha reconococido—como el rasgo dominante de su genio, sino también en su significación profunda de escalón supremo de su dialéctica espiritual, elegía, como los dos temas que emergen claramente en el conjunto de su poesía, el sentido de la noche estrellada y el de la música: las Odas *A la noche serena* y *A Salinas*. Pero, bien mirado, estas dos profundas intuiciones coinciden o, mejor dicho, se armonizan y completan en su íntimo sentido. El mismo tiene que insistir, inicialmente, ante la segunda, en cómo se refiere a la música entendida en su sentido más amplio: música de las esferas y de los corazones, así como a la armonía auditiva de los instrumentos y de los versos¹. Después, Dámaso Alonso, en su análisis citado, proclama también—como cosa *clara como la luz del día*—«que armonía musical humana y armonía celeste no eran para Fray Luis sino aspectos de una misma cosa y ambas sólo reflejo y consecuencia de la armonía divina»².

La música de los astros, por lo que representa en sí en el gran concierto universal, en «aquella música acordada de todo el mundo», y por lo que representa su contemplación para el alma de paz y sosiego y de impulso y medio de elevación a lo espiritual absoluto, es para Fray Luis lo mismo que la música de los instrumentos, del canto y de la poesía, que produce, según él, esa misma paz en el alma y que, igualmente, la levanta a lo celestial y divino. Así, las identifica comentando el libro de Job: «llama música de cielos a las noches puras; porque con el callar en ellas los bullicios del día y con la pausa que entonces todas las cosas hacen, se echa claramente de ver, y en una cierta manera se oye su concierto admirable, y no sé en qué modo suena en lo secreto

¹ *Ob. cit.*, págs. 582 y 591.

² *Ob. cit.*, pág. 189.

del corazón su concierto que le compone y sosiega»¹. En los *Nombres de Cristo*, al tratar de el de Príncipe de la Paz, ve en el cielo estrellado una imagen de ésta cuyas excelencias *convoces manifiestas y encarecidas nos notifica*; «la cual voz y pregón—continúa—sin ruido, se lanza en nuestras almas... Porque si estamos atentos a lo secreto que en nosotros pasa, veremos que este concierto y orden de las estrellas, mirándolo, pone en nuestras almas sosiego». En correspondencia con ellas «como alentada por esta vista celestial y hermosa, concibe pensamientos altos y dignos de sí, y como en una cierta manera se recuerda de su primer origen, y al fin pone todo lo que es vil y bajo en su parte, y huella sobre ello»². Insistiendo en los mismos pensamientos y descubriendo, aún más íntegramente, ese alto papel de impulso ascensional que como la música representa la noche, declara en la citada *Exposición del Libro de Job*:

Porque el suelo y sus cuidados impiden menos entonces; que como las tinieblas la encubren a los ojos, así las cosas de él embarazan menos al corazón, y el silencio de todo pone sosiego y paz en el pensamiento; y como no hay quien llame a la puerta de los sentidos, sosiega el alma retirada en sí misma; y desembarazada de las cosas de fuera, entrase dentro de sí, y puesta allí, conversa solamente consigo y reconócese. Y como es su origen el cielo, avicinase a las cosas de él y júntase con los que en él moran; los cuales influyen luego en ella sus bienes como en sujeto dispuesto, por cuyo medio se adelanta y mejora; y subiendo sobre sí misma, desprecia lo que estimaba de día y huella sobre lo que se precia en el suelo... y súbese al cielo que entonces con una cierta manera se le abre resplandeciente y clarísimo y mete todos sus pensamientos en Dios y en medio de la obscuridad de la noche le amanece la luz³.

El poder, pues, de esta música callada de la noche es idéntico al de la música de los hombres: el mismo poder

¹ XXXVIII, 37. *Obras completas castellanas de Fray Luis de León*. Edición..., por el Rvdo. P. FÉLIX GARCÍA, O. S. A. Madrid 1944. pág. 1.280.

² *Idem*, págs. 597-598.

³ IV, 12. *Idem*, pág. 897.

ascensional tiene para su alma en la búsqueda de la paz, de la unidad y, en suma, de lo absoluto. Como concreta en una de sus obras latinas, «tiene el canto y la música una fuerza natural para levantar el alma a las cosas celestiales y para apaciguar y dulcificar los efectos»¹.

Se puede concluir que en la expresión de la metafísica y hasta de lo que se podría decir místicaluisiana, el tema, no sólo predominante sino central, es la música; la música entendida en ese amplio sentido: música de las esferas y música de las almas, música de la naturaleza, de las aves, de las aguas, de los vientos, y música de los instrumentos, del canto y de la poesía. Por esto las imágenes musicales, con ese profundo sentido, se refieren en él, lo mismo al mundo moral que al físico, al espiritual y al artístico. Así, en su obsesionante amor y pensar cristocéntrico, afirmará que Cristo, «no solamente, según la divinidad, es la armonía y la proporción de todas las cosas, más también según la humanidad, es la música y la buena correspondencia de todas las partes del mundo»². Y hablando de Jesús como Rey, acudirá también a la misma simbología musical para explicar la aparente contradicción con la realeza de las cualidades de humildad y mansedumbre de corazón que puso Dios en la naturaleza humana de Cristo. «Y como en la música —dice— no suenan todas las voces agudo ni todas grueso, sino grueso y agudo debidamente, y lo alto se temple y reduce a consonancia en lo bajo, así conoció que la humildad y mansedumbre entrañable que tiene Cristo en su alma convenía mucho para hacer armonía con la alteza y universalidad de saber y poder con que sobrepuja a todas las cosas criadas.»³

De acuerdo con esa tendencia y visión de musicalidad y armonía que le lleva, como varias veces se ha subrayado, al obsesionante empleo de las palabras *concierto*, *armonía*, y *consonancia*, la imagen musical simboliza los fenómenos más

¹ *De Incarnatione Tractatus. Opera IV*, pág. 234.

² *De los nombres de Cristo. Ed. cit.*, pág. 774.

³ *Idem*, pág. 559.

distintos: la salud, la moral, el amor, la paz espiritual. La armonía de lo absoluto y eterno y de la creación toda, tiene siempre correspondencia con el *microcosmos* del hombre. «Si crió a todas las demás cosas —razona— con orden, y si las compuso entre sí con admirable armonía, no dejó al hombre sin concierto, no quiso que viviese sin ley ni que hiciese disonancia de la música.»¹

Si «la paz de los hombres consiste en la concordia de la apetencia y la armonía de las virtudes»², «la salud —dice en otra parte— es un bien que consiste en proporción y en armonía de cosas diferentes y es como una música concertada que hacen entre sí los humores del cuerpo»³.

Igualmente el símil musical explicará la relación perfecta o ideal correspondencia de los humanos entre sí. Así para el amor: «es una melodía suavísima, que vence toda la música más artificiosa, la consonancia de dos voluntades que amorosamente se responden»⁴. Lo mismo explica la relación entre el marido y la esposa, entre el hombre con fuerzas «para el sudor y trabajo de adquirir» y la mujer «de natural flaco inclinada al sosiego, buena para guardar». La naturaleza «con arte maravilloso, y como se hace en la música con diversas cuerdas, hizo una provechosa y dulce armonía; para que cuando el marido estuviese en el campo, la mujer asista a la casa y conserve y endure el uno lo que el otro cogiere»⁵.

Y lo mismo se expresa en la superior relación del hombre —en paz consigo mismo— con respecto a la humanidad toda y a su Creador. «Como la piedra que en el edificio está asentada en su debido lugar, o por decir cosa más propia, como la cuerda en la música, debidamente templada en sí misma, hace música dulce con todas las demás cuerdas sin disonar con ninguna; así el ánimo bien concertado dentro de sí,

¹ *Exposición del Libro de Job. Ed. cit.*

² *Tractatus de Charitate. Opera VI.*

³ *De los nombres de Cristo. Ed. cit.,* pág. 774.

⁴ *Exposición del Cantar de los Cantares. Cap. VII. Ed. cit.,* página 152.

⁵ *La perfecta casada. Ed. cit.,* pág. 229.

y que vive sin alboroto, y tiene siempre en la mano la rienda de sus pasiones, y de todo lo que en él puede mover inquietud y bullicio, consueña con Dios y dice bien con los hombres, y teniendo paz consigo mismo, la tiene con los demás.»¹

La cima de esta concepción trascendente de lo musical, con equivalencia de escala mística para el alma de Fray Luis, se alcanza en la Oda a Salinas. Allí se erige como principio centro de su dialéctica espiritual esta profunda correspondencia y armonía del alma con su Creador, de la que precisamente la música sensible hace al alma tener conciencia llevándole a entrar en el concierto universal y a lanzar su nota concorde en respuesta de la fundamental que emite el mismo Dios.

Tras seguir todas las imágenes musicales rápidamente anotadas y acercarnos a esa expresión culminante de dicha ideología que representa la citada Oda—culminación de la doble ascensión espiritual y estética—vemos que la imagen central del gran artífice o Maestro aplicado a la inmensa cítara que,

Produce el son sagrado
Conque este eterno templo es sustentado.

no sólo no queda extraña a la concepción luisiana, sino que la cierra y completa en forma casi necesaria para la plena construcción ideológica. Por esto Vossler la destacó como la «estrofa central, clave de toda la bóveda del poema»². Guy, que comenta sólo buscando hacer la síntesis doctrinal, incluye la estrofa, y Dámaso Alonso concluye su fino análisis afirmando que «la estrofa entra perfectamente lo mismo en el organismo de la Oda que en el sistema total del pensamiento del gran poeta»³.

Pese a las actitudes negativas que no sólo niegan la autenticidad de ella, sino que incluso la estiman violenta interpo-

¹ *De los nombres de Cristo. Ed. cit.,* pág. 607.

² *Ob. cit.,* pág. 100.

³ *Ob. cit.,* pág. 192.

lación, es forzoso concluir que ideológicamente cierra y corona el pensamiento del teólogo, del filósofo y del poeta en cuanto a su concepto y visión de la creación toda. Aunque la imagen no sea original de Fray Luis, tan íntimamente queda incorporada a su obra que se hace casi necesaria tanto para la construcción interna de su sistema metafísico como para la externa expresión de toda su simbología e imágenes. Por esto, aun aceptando el que la estrofa no corresponda a la primera redacción de la Oda, casi habría que admitir que la imagen existía—y actuando con su viva presencia—en la mente del poeta al dar expresión a todo ese tan trabado conjunto de símiles musicales y especialmente en la redacción de las demás estrofas del poema.

* * *

El texto de Honorio que queremos colocar en relación con la citada estrofa de Fray Luis corresponde a una breve obra, *Liber duodecim quaestionum*. Su capítulo segundo contiene la *quaestio secunda*¹: «Quod universitas in modum cytharae sit disposita, in qua diversa rerum genera in modum chordarum sit consonantia.» Pero en el desarrollo de la cuestión propuesta aun se nos aproxima más a la imagen de Fray Luis: «el Supremo Hacedor organizó el Universo como una gran cítara, en la cual puso varias cuerdas para que diesen sonidos múltiples». La relación no puede ser más íntima;

¹ MIGNE. Tomo cit., pág. 1179, B. He aquí el texto completo del capítulo: «Porro ante creationem angelorum scribitur: In principio fecit Deus coelum et terram (Gen. I). Ad quid fecit coelum? Ut habitatio esset angelorum. Ad quid terram? Ut esset habitatio hominum. Summus namque opifex universitatem quasi magnam citharam condidit, in qua veluti varias chordas ad multiplices sonos reddendos posuit: dum universum suum opus in duo, vel duo sibi contraria distinxit. Spiritus enim et corpus quasi virilis et puerilis chorus graveu et acutum sonum reddunt, dum in natura dissentiunt, in essentia boni conveniunt. Ipsi ordines spirituum reddunt discrimina vocum, dum archangeli angelos in gloria praecellunt, illos autem virtutes honore transcendunt, has vero potestates dignitate vincunt, et his Prin-

incluso parece pesar el recuerdo en la misma adjetivación: *Summus opifex* = *gran Maestro*; *magnam citharam* = *inmensa cítara*. Aunque tras este párrafo se distancie el breve y seco texto medieval de la Oda de Fray Luis—aunque no totalmente del pensamiento del gran agustino—sin embargo, hay unas sorprendentes coincidencias verbales, precisamente con la estrofa siguiente: como si no hubiera podido olvidar la resonancia de las mismas palabras latinas del autor medieval. Nos referimos especialmente a esta frase: «Qui omnes dulci harmonia consonant, sum concorditer suum factorem amando laudant.» Recordemos la estrofa de Fray Luis:

Y como está compuesta
de números concordés, luego envía
consonante respuesta,
y entrambas a porfía
mezcla una dulcísima armonía.

¿No es extraño en tan breve frase ese coincidir verbal de las palabras *concordés*, *consonante* y *dulcísima armonía*? En verdad que parece como si Fray Luis acabara de leer el texto de Honorio cuando se puso a escribir estas dos estrofas.

La primera objeción que a nuestra tesis puede hacerse, nos la hemos hecho nosotros mismos más de una vez. Dado el carácter, esencialmente de transmisión de ideas que representa este escritor platónico dentro del pensamiento medieval,

cipatus superiores existunt. Horum gloriam Dominationes superant, ipsaeque thronos in claritate non aequiparant; et hos Cherubim in scientia, Seraphim in sapientia obscurant. Qui omnes dulci harmonia consonant, dum concorditer suum factorem amando laudant: et singulis propria gloria sufficit, nec quis alterius domum concupiscit. Similiter corporalia vocum discrimina imitantur, dum in varia genera, in varias species, in individua, in formas, in numeros separantur: quae omnia concorditer consonant, dum legem sibi insitam quasi tinulos modulis servant.

Reciprocum sonum reddunt Spiritus et corpus, angelus et diabolus, coelum et infernus, ignis et aqua, aer et terra, dulce et amarum, molle et durum, et sic caetera in hunc modum.»

el señalarlo como fuente directa de un autor de la segunda mitad del siglo XVI, resulta quizá algo aventurado. Reconocemos que es posible que la imagen famosa de la inmensa cítara—punto concreto a que atendemos en esta nota—no sea original de Honorio. Y creemos, además, que debió extenderse a partir de él. Porque, aunque no hemos intentado—ni lo podíamos, dado lo limitado y alejado de nuestro campo de acción—rebuscar en escritores posteriores, sin embargo, nos hemos encontrado con que en fecha próxima, en el mismo siglo XII, la imagen es utilizada, referida a la política, por Juan de Salisbury¹. En su *Polycraticus*, hablando de la justicia y clemencia del Príncipe para con sus súbditos a fin de obtener una *única, perfecta y máxima armonía*, recurre a la imagen del citarista que *procura con mucho cuidado atenuar el error de la cuerda desacorde y volverla a la unidad con las otras y conseguir dulcísima consonancia con las disonancias, sin romper las cuerdas, sino tensándolas o aflojándolas*². El símil se desarrolla y cierra con finura y con perfecto didactismo, pero alejándonos del primitivo y original sentido que aquí interesa.

A la dicha dificultad que supone la difusión de una imagen

¹ FRANCISCO MURILLO FERROL: *Juan de Salisbury*. En *Revista de Estudios políticos*, núm. 45. Madrid, 1949.

² MIGNE: *Patrologiae latinae*. Tomo CXCIX, pág. 530 B. He aquí el trozo que interesa: «Si enim citharoedus, alique fidicines, multa diligentia procurant, quomodo oberrantis chordae compescant vitium, et eandem aliis unanimum reddant, faciantque dulcissimam disidentium consonantiam, chordis non ruptis, sed tensis proportionaliter, vel remissis; quanta sollicitudine oportet principem moderari, nunc rigore justitiae, nunc remissione clementiae, ut subditos faciat quasi unanimes esse in domo, et quasi discordantium in ministerio pacis et charitatis operibus, unam faciat perfectam et maximam harmoniam? Hoc autem certum est, quia tutius est chordas remitti intensius, quam protendi. Remissarum namque intensio, artificis peritia convalescit, et debitam soni reddit gratiam; sed quae semel rupta est nullo artificio reparatur. Profecto si sonus exigitur, quem non habent, frustra tenduntur, et saepe citius venit ad nul lum, quam ad eum, qui nimis exigitur.»

músical y de unas ideas de procedencia platónica, se une la general dificultad con que siempre se ha encontrado la crítica al intentar concretar las fuentes de Fray Luis. En un autor como él, de pensamiento esencialmente ecléctico, que por su misma formación—entre Alcalá y Salamanca—entrañaba actitudes intelectuales contrapuestas y que por su posición de pensador y de artista tendió siempre a coordinar y concertar lo vario y distinto, se hace en verdad muy difícil el precisar el punto concreto de procedencia de muchas de sus ideas. Ello, pues, se acrece en este caso por tratar de establecer la relación con un autor, más que creador, sintetizador y transmisor de ideas de la antigüedad y de los primeros siglos de la Edad Media cristiana.

Es verdad que no vemos recogido su nombre en la lista de autores citados por Fray Luis, que ordenó Bell como apéndice de su precioso libro¹. Tampoco se le ve citado en la obra del padre Marcelino Gutiérrez², ni en la más reciente de Muñoz Iglesias³, ni en la ya aludida de Guy sobre el pensamiento del gran agustino. Pero el hecho mismo de ser Honorio uno de los más apasionados platónicos de los siglos medios, es ya por sí solo para plantear una interrogante. Recordemos cómo la crítica desde los estudios del padre Marcelino Gutiérrez, al enfrentarse con los rasgos platónicos del pensamiento de Fray Luis, se detiene, discute y vacila, precisamente, por la dificultad de no poder precisar lo que hay de relación directa con el gran filósofo griego⁴. Así Guy, se ve lanzado más de una vez a subrayar lo *muy interesante* que sería *el saber por qué cauces el platonismo y el neoplatonismo llegaron a Fray Luis*⁵.

¹ *Luis de León. Un estudio del Renacimiento español*. Barcelona, sin año, págs. 407-413.

² *Fray Luis de León y la Filosofía Española del siglo XVI*. Madrid, 1891.

³ SALVADOR MUÑOZ IGLESIAS: *Fray Luis de León, Teólogo*. Madrid, 1950.

⁴ *Ob. cit.*, págs. 429-440.

⁵ *Ob. cit.*, págs. 157 y 158.

Pero además, vista en su conjunto la obra del autor medieval, sólo con pasar revista a los títulos y materia de sus libros—algunos en forma de diálogo—nos encontramos con que comprende escritos teológicos, escriturarios y científicos que coinciden con muchos de los aspectos esenciales de la obra de Fray Luis. Incluso aparece alguna completa síntesis de estudios astronómicos que, aunque no con escritos, sí coincide con aficiones de nuestro sabio y poeta.

Por otra parte, pensar que un hombre tan entregado al estudio como Fray Luis—y en una ciudad de tan denso ambiente intelectual como Salamanca—no conociera algunas de las obras de Honorio, no lo creo posible. Es verdad que algunos de sus escritos, como el que aquí en concreto interesa especialmente, no pudo manejarlo más que en manuscritos; pero ello era entonces una forma de mayor circulación de lo que hoy nos parece, y buena prueba es cómo se multiplicaron, precisamente, las copias de la traducción del *Cantar de los Cantares* que había hecho Fray Luis. Pero es que varios de los escritos fundamentales del augustodunense se editaron precisamente durante el siglo XVI; más de uno de ellos se llegó a editar por cuatro veces antes de que Fray Luis hubiese escrito la mayor parte de sus obras¹. Creo que el hecho de que una obra en latín, esto es, de exclusiva circulación entre los doctos, se editara hasta cinco veces dentro de dicho siglo, obliga a suponer que su autor era conocidísimo de todos.

Pero aun hay más razones para explicar que lo hubiera leído Fray Luis. No sólo alguno de los tratados del platónico medieval como el *Elucidarium* y el *Conocimiento de la vida o Tratado de Dios y de la Vida eterna* se atribuyeron alguna vez a San Agustín, sino que además en el segundo lo siguió con frecuencia y hasta empleó a veces sus mismas palabras. Fray Luis, agustino, no sólo por devoción de Orden, sino también por inclinación de pensamiento—que reforzaría su gusto por lo platónico—no es extraño leyera lo que algunos creían del santo o lo que ofrecía rasgos que le acercaban a él.

¹ Véase MIGNÉ. Tomo cit. Prolegómena.

Pero subrayemos algún rasgo concreto que nos interesa en relación con el texto aducido como fuente de la estrofa quinta de la Oda a Salinas. En el tratado de Honorio *De Imagine mundi libri tres* encontramos una completa sistematización de la teoría platónica de la música de las esferas, más completa que la ofrecen todos los demás textos aducidos a este respecto. La expresa en tres breves capítulos del libro primero (LXXX, LXXXI y LXXXII) ¹, el último de los cuales trata, con la misma correspondencia musical, *De ho-*

¹ Creo conveniente dejarlos copiados aquí:

Cap. LXXX. *De sono planetarum. Cur sonus planetarum a nobis non exaudiat. Musica.*

«Hi septem orbes cum dulcisona harmonia volvuntur, ac suavissimi concentus eorum circuitione efficiuntur. Qui sonus ideo ad nostras aures non pervenit, quia ultra aerem fit, et ejus magnitudo nostrum angustum auditum excedit. Nullus enim sonus a nobis percipitur, nisi qui in hoc aere efficitur. A terra autem usque ad firmamentum coelestis musica mensuratur, ad cujus exemplum nostra inventa affirmatur.»

Cap. LXXXI. *De coelesti musica. Proportiones planetarum. Cur philosophi novem Musas finxerint.*

«In terra namque si in luna A, in Mercurio B, in Venere C, in sole D, in Marte E, in Jove F, in Saturno G ponitur, profecto mensura musicae invenitur, unde a terra usque ad firmamentum septem toni reperiuntur. A terra usque ad lunam est tonus, a luna usque ad Mercurium, semitonium; a Mercurio usque ad Venerem, semitonium; inde usque ad solem, tria semitonia. A sole ad Martem tonus, inde ad Jovem, semitonium; inde ad Saturnum semitonium; inde ad signiferum tria semitonia. Quae simul juncta septem tonos efficiunt. Tonus autem habet quindecim millia sexcenta viginti quinque miliaria. Semitonium vero septem millia et octingenta duodecim miliaria, et semiss. Unde et Philosophi novem Musas finxerunt, quia a terra, usque ad coelum consonantias novem, deprehendunt, quas homini naturaliter insitas invenerunt.

Cap. LXXXII. *De homini microkosmo.*

«Sicut enim hic mundus septem tonis, et nostra musica septem vocibus distinguitur, sic compago nostri corporis septem modis conjungitur, dum corpus quatuor elementis, anima tribus viribus copulatur, quae Musica arte naturaliter reconciliatur. Unde et homo μικροκόσμος, id est minor mundus dicitur, dum sic consono numero coelestis musicae par cognoscitur.»

mine microkosmos, una idea de las que recoge también Fray Luis y que, por cierto, se explica en general por su relación con el *Timeo* platónico. Subrayemos aquí que este diálogo, como indicaron ya los editores de Honorio, deja profunda huella en sus obras (*Imago mundi* y *Philosophia mundi*) y, además, se sabe lo comentó, ya que al hacer en esta última referencia a una doctrina platónica anota: «in glosilus nostris super Platonem inveniet»¹. Anotemos ahora que quizás sean los ecos del *Timeo* los que más se han destacado en Fray Luis. Según Rousselot es un místico que en la cuestión de la creación se inspira en el *Timeo* tanto como en las Escrituras².

En esta rapidísima y superficial nota, que sólo apunta a precisar los orígenes de una imagen, no vamos a intentar, sin la preparación y meditación necesarias, el señalar qué rasgos del pensamiento teológico de Fray Luis coinciden con las doctrinas de Honorio; pero creemos pueden encontrarse relaciones comparando las obras de éste con los tratados latinos y lecturas de cátedra del agustino, no sólo los escritos de exégesis bíblica, sino, más aún, los referentes a la creación, los angeles, la Encarnación y sobre el libre arbitrio y predestinación. Ello, repetimos, se sale de nuestros intentos y posibilidades. Basta recoger las conclusiones de un tan reflexivo estudio como el citado de Muñoz Iglesias para comprender lo difícil que ello es en teología en un autor, como Fray Luis, ecléctico y sin sistema doctrinal propio. Sólo hemos apuntado lo que de una manera directa podía completar la clara y concreta relación con el pensamiento y famosa imagen de la Oda a Salinas.

* * *

El hecho de que una tan impresionante imagen—tanto que Dámaso Alonso cree que *la lírica mundial no ha produ-*

¹ MIGNE: Tomo cit. pág. 47, A.

² *Les Mystiques espagnoles*. Cap. VII, págs. 274 y 275.

cido una más bella ni más poderosa—¹, no se pueda dar íntegramente como original de Fray Luis, no sólo no es de extrañar, sino que, por el contrario, confirma una esencial característica de su arte y de su ideología. Si en su pensamiento teológico son raras las ideas originales, lo mismo puede afirmarse con respecto a las imágenes de su poesía; alguna, como la horaciana del mar—aunque uniendo una resonancia bíblica— como expresión del mundo, insistentemente la vemos repetida en sus poemas—igual que se repiten sus recursos estilísticos—, y no decimos monotonía porque, precisamente, en el tono, ritmo, matiz o desarrollo con que se presenta, se descubre su profunda y auténtica originalidad. Así se descubre también en esta estrofa. Fray Luis que, como siempre, aunque maneje la imagen hecha, procede desde dentro como auténtico poeta, ha vivificado la abstracta visión del escritor medieval. No se ha satisfecho con la sola visión plástica ni aun con su profundo significado, sino que con sentido dinámico la ha henchido de vibración a la vez humana y trascendente; ha puesto sus elementos en acción, en el más sublime acaecer: *ha aplicado el gran Maestro a la inmensa cítara y nos lo ofrece a la contemplación produciendo el son sagrado con que este eterno templo es sustentado.*

Lo principal de la obra teológica y poética de Fray Luis reside en lo esencialmente artístico en la labor de artífice creador, en el dar concierto, trabazón y armonía a los elementos e ideas que maneja. Es rarísimo en el pensamiento y en el arte de Fray Luis el hecho de que un elemento o imagen consiga su eficacia desligado de la unidad del conjunto conceptual y rítmico a que pertenece. Pero no entendamos aquí una continuidad lógica de raciocinio, sino algo más íntimo y profundo, espiritual y artísticamente. Esto es, el poeta, como certeramente ha analizado Dámaso Alonso, gusta de la variación, de la yuxtaposición violenta, del cambio de enfoque estilístico; pero fijémonos que la expresividad que se consigue con esos cambios está apoyada en el efecto de

¹ *Ob. cit.*, pág. 181.

contraste, que se perdería o atenuaría notablemente de no contar con las estrofas que preceden o siguen. La íntima y profunda aspiración de unidad de su mente de sabio y de poeta le impide caer no ya sólo en lo *desatado y sin orden*, sino incluso de que hasta la última palabra no haya sido *elegida conscientemente, mirado el sonido de ellas, contadas a veces las letras, pesadas, medidas y compuestas*¹.

Por esto, no es de extrañar que siendo la poesía de Fray Luis, en cuanto a pensamiento, síntesis de su metafísica—a su vez buscadora sólo de lo esencial—; siendo poéticamente gustador del efecto de síntesis y siendo por otra parte, en su expresión de lo más consciente e íntimamente musical, sin embargo, el poeta rara vez concibe el verso como unidad rítmica o conceptual de posible valor independiente. Más raramente que en los poemas de San Juan de la Cruz, podemos aislar en los de Fray Luis un verso conservando su eficacia poética como la conservan desprendidos muchos de los de Garcilaso y Góngora. Pese a lo conciso de su expresión, a los cambios de enfoque estilístico citados, a las visiones síntesis que ofrece a veces en una sola estrofa, el encabalgamiento y los comienzos de verso por conjunción o relativo, se hacen más abundantes en él que en la poesía de sus contemporáneos. Quizá en el fondo no sea tan casual el hecho de que Fray Luis haya tenido que ser el autor citado tradicionalmente en las preceptivas como ejemplo de anafía o corte del verso.

El encabalgamiento de sus versos como las abundantes conjunciones, repetimos, no responden a un simple encadenamiento racional, sino a algo más íntimo, profundo y artístico; tanto a la música sensible de la sonoridad y movimiento rítmico de sus versos como a la callada música interna de su pensamiento. El valor de una idea en sus tratados, como la eficacia de una imagen o de un adjetivo en sus poemas, se logra, pues, no por su material originalidad externa, sino

¹ De la *Introducción* al Libro III de los *Nombres de Cristo*. Edición citada.

por la novedad de su función en el conjunto conceptual y rítmico. Ello es algo de lo que Fray Luis, no sólo tiene conciencia, sino que incluso siente como una aspiración en su búsqueda de concordancia y armonía. Así, en *Los nombres de Cristo*, Juliano se lo declara a Marcelo en razonamiento aplicable no sólo al pasaje en concreto, sino también al tratado, e incluso a la obra toda del autor.

—Estas cosas, Marcelo, que agora decís—le interrumpe maravillado—, no las sacáis de vos, ni menos sois el primero que las traéis a luz; porque todas ellas están como sembradas y esparcidas, así en los libros divinos como en los doctores sagrados, unas en unos lugares y otras en otros; pero sois el primero de los que he visto y oído yo que, juntando cada una cosa con su igual cuya es, y como parándolas entre sí y poniéndolas en sus lugares, y travándolas todas y dándoles orden, habéis hecho como un cuerpo y como un tejido de todas ellas. Y aunque es verdad que cada una destas cosas por sí, cuando en los libros donde están las leemos, nos alumbran y enseñan; pero no sé en qué manera juntas y ordenadas, como vos agora las habéis ordenado, hinchen el alma juntamente de luz y de admiración, y parece que le abren como una nueva puerta de conocimiento¹.

Todo esto se cumple también en la Oda a Salinas; con sus ideas sobre la música de las esferas, del espíritu y de los oídos y con esta imagen clave de la inmensa cítara: «cuando en los libros donde están las leemos, nos alumbran y enseñan; pero no sé en qué manera juntas y ordenadas... hinchen el alma juntamente de luz y de admiración, y parece que le abren como una nueva puerta de conocimiento».

EMILIO OROZCO DIAZ

¹ Ed. cit., págs. 493 y 494.